



“Semplicità che l’anima consola”. Gozzano e la ricezione del simbolismo francese a Torino

Stefano Angelini

► To cite this version:

Stefano Angelini. “Semplicità che l’anima consola”. Gozzano e la ricezione del simbolismo francese a Torino. Literature. Université Savoie Mont Blanc; Università di Torino, 2025. Italian. ⟨NNT : 2025CHAMA046⟩. ⟨tel-05534753⟩

HAL Id: tel-05534753

<https://theses.hal.science/tel-05534753v1>

Submitted on 3 Mar 2026

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SAVOIE MONT BLANC

Préparée dans le cadre d'une cotutelle entre **Université Savoie Mont Blanc** et **Università degli Studi di Torino**

Spécialité : **Langues et littératures romanes : espagnol, italien, portugais, autres langues romanes**

Arrêté ministériel : 25 Mai 2016

Présenté par

Stefano ANGELINI

Thèse dirigée par **Silvia D'Amico Girot** et codirigée par **Valter Boggione**

préparée au sein du Laboratoire **Langages, Littératures, Sociétés. Etudes Transfrontalières et Internationales (LLSETI)**

dans l'École Doctorale **Cultures, Sociétés, Territoires**

***«Semplicità che l'anima consola». Gozzano
et la réception du symbolisme français à
Turin***

***«Semplicità che l'anima consola». Gozzano
e la ricezione del simbolismo francese a
Torino***

Thèse soutenue publiquement le **14/11/2026**,
devant le jury composé de :

Madame Maria Pia DE PAULIS

Professeur à Université Sorbonne Nouvelle, Rapporteur, Président du jury

Monsieur Andrea AVETO

Maître de conférences à Università degli Studi di Genova, Rapporteur

Monsieur Yannick GOUCHAN

Professeur à Université d'Aix-Marseille, Examineur

Monsieur Marco MAGGI

Maître de conférences à Università della Svizzera italiana, Examineur

Madame Silvia D'AMICO GIROT

Professeure à Université Savoie Mont-Blanc, Directeur de thèse

Monsieur Valter BOGGIONE

Professeur à Università degli studi di Torino, Directeur de thèse



**UNIVERSITÀ
DI TORINO**



**UNIVERSITÉ
SAVOIE
MONT BLANC**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERE

CICLO XXXVII

UNIVERSITÉ SAVOIE MONT BLANC

ÉCOLE DOCTORALE CULTURES, SOCIÉTÉS, TERRITOIRES

LABORATOIRE LLSETI

*«Semplicità che l'anima consola».
Gozzano e la ricezione del simbolismo francese a Torino*

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR:

Stefano Angelini

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:

Professor Valter Boggione

Professoressa Silvia D'Amico

Coordinatore del dottorato: Professor Enrico Mattioda

Président du jury: Professeure Maria Pia De Paulis

Anni accademici: 2021-2024

SSD: L-FIL-LET/10

INDICE

INTRODUZIONE	3
I IL CANONE FRANCESE DI GOZZANO NELLA TORINO TRA OTTO E NOVECENTO	14
«La grazia francese» a Torino: un rapporto complicato	14
Francis Jammes: il poeta semplice.....	36
Maurice Maeterlinck: dai «drammi bizzarri» alle intelligenze floreali	57
José-Maria de Heredia: il cesellatore impeccabile	82
Alfred de Musset: il poeta dei «sentimenti buoni»	88
Pierre Loti: l'esotismo di consumo	93
Jean Lorrain: il moralista sibaritico	121
II «ONESTA, PURA, SANA, COME LA CARNE DELLA PROTAGONISTA». RICOGNIZIONE SULLA MORALITÀ TORINESE	135
Il sogno bello della semplicità	135
La rude modernità di Enrico Thovez	172
Le stanche malinconie di Cosimo Giorgieri Contri	187
La pedanteria della forma e la natura salutare: Bontempelli e Pastonchi	201
Il filisteismo e l'arte: Gozzano e Vallini	215
«Ce jeune poète des choses simples»	240
III «È SEGNO CHE L'HAN PRESA SUL SERIO». LETTURE DELLA <i>SIGNORINA FELICITA</i> , <i>L'ALTRO</i> , <i>L'ASSENZA</i> E <i>IGNORABIMUS</i>	251
Signorina Virginia, è il tuo giorno	251
Una preghiera al Buon Gesù	272
Nel meletto dell'oblio	279
«Arieggio un po' Graf».....	291
IV TRA LE CARTE DELL' <i>ALBO DELL'OFFICINA</i> : LORRAIN, LOTI E JAMMES.....	312
«Filtrée et verte comme le jour d'un aquarium».....	312
A colpi di cappello	327
«Tes jeunes cheveux blancs»	336
BIBLIOGRAFIA.....	338

INTRODUZIONE

Poco più di un mese prima che la *Signorina Felicita* facesse la sua comparsa sulla «Nuova Antologia», Luigi Ambrosini – celato sotto lo pseudonimo di Cepperello – pubblicava sulla «Voce» una rassegna sul giornalismo italiano, segnata da una *verve* caustica e corrosiva, che non risparmiava la stampa torinese. «Il Piemonte», scrive Ambrosini, «è sfavorevolmente unito all'Italia. Sembra quasi un'appendice. [...] Torino è per molti italiani una città lontana come Parigi; una città mitica, una moltitudine di case in cui si succhiano le migliori caramelle del mondo; una moltitudine di vie in cui sorride allegro e spiritoso, in certa stagione il carnevale»¹. Per riscattare la città da un così ostinato provincialismo – osserva Ambrosini – sarebbe stata necessaria una grande testata giornalistica: non più voce di un'identità regionale, ma promotrice di correnti culturali capaci di innervarsi nel dibattito nazionale, di collocare stabilmente il Piemonte entro il «cerchio vivo e vibrante dell'Italia», da cui esso era ancora dolorosamente escluso. Né si trattava di un'esigenza astratta o retorica, poiché Torino stava allora attraversando una fase di rapida trasformazione, sociale ed economica:

Chi ha l'occasione di tornare a Torino ora, dopo qualche anno di assenza, e si mette a girare per le vie centrali o svara per i sobborghi, è colpito da una quantità di nuove aziende vistose, di nuove fabbriche formidabili, dai muri leggeri come quelli di un salone d'esposizione, sonanti e traballanti pel turbinio delle dinamo; e vede più volte nel giorno uscire ed entrare per quei negozi e per quelle fabbriche, a grigi fiotti tumultuosi, la nuova progenie operaia, torbida e infetta, scesa dalle montagne, venuta dai piani, e che allaga Torino come uno strato non più leggero di fanghiglia e s'accumula negli immensi alveari umani a produrre molto più fiele che miele, a far tremare di spavento, almeno una volta all'anno, attraverso le notizie della *Gazzetta del Popolo* i poveri travetti sperduti nel sogno d'un passato di tradizione e di quiete che non è più².

E tuttavia neppure «La Stampa» ha saputo farsi interprete di quell'impresa: priva di una vera azione direttiva, troppo intenta ai guadagni per dedicarsi a un serio disegno di rinnovamento culturale, la testata torinese finisce per disattendere una missione che pure sembrerebbe alla sua portata. Tanto più grave risulta la mancanza, prosegue Ambrosini, in quanto la redazione ospita figure che, per qualità intellettuale e rigore morale, avrebbero tutte le carte in regola per assolverla. È il caso, ad esempio, di Giuseppe Antonio Borgese, dotato di

¹ Cepperello [L. Ambrosini], *Nel giornalismo torinese*, in «La Voce», I, 8, 4 febbraio 1909, p. 31. Nel corso di tutta la tesi, le citazioni provenienti dai periodici sono trascritte con fedeltà, mantenendo invariata la punteggiatura anche quando si trova in disaccordo con le consuete norme grammaticali.

² *Ibidem*.

un «polso di scrittore» che esercita una presa sicura sul «pubblico più intelligente», sostenuto da una solida «cultura filosofica» e da una «informazione critica»³ di prim'ordine – ma costretto, paradossalmente, a dissipare tali doti in mansioni che nulla hanno a che vedere con l'unica attività alla quale sembrerebbe autenticamente vocato: la critica letteraria. Non meno sprecato appare Enrico Thovez, il quale può vantare, più di ogni altro intellettuale della penisola, «tradizioni d'onestà e di libertà e pregi di intelligenza austera». Giornalista «di studio e di coscienza», firma articoli che sono «atti di fede, espressioni sincere della sua anima, tappe del suo ingegno che prova in sé continuo sprone allo studio, alla ricerca»; e tuttavia, conclude Ambrosini, «non si trova alla “Stampa” un uomo più sprecato più rattappito più cincisiato»⁴. A completare questo quadro di intelligenze irrisolte è Mantovani, che ha «il torto di chiamarsi Dino Mantovani, cioè di avere a Torino un nome celebre su per giù come quello di Domenico Oliva fra gli abitanti di Roma»: un nome troppo affermato, troppo ascoltato, troppo esposto. «Quando si sente di essere non al tavolino del nostro oscuro pensatoio, ma sui più alti gradini della notorietà cittadina», ammonisce Ambrosini, «si rischia di non avere più stimoli né a fare né a fare bene, e non dico fare meglio»⁵.

Non mancano, nella redazione del quotidiano torinese, figure alle quali è riservato un giudizio ben più severo. Bergeret – pseudonimo di Ettore Marroni – viene liquidato come scrittore «né armonioso né largo, e nemmeno sempre elegante», «che piace alle sartine e ai borghesi», simbolo di un gusto facile e passeggero, nato sull'onda della moda francofila e plasmato «nella volubilità delle sue pose, nella compiacenza del paradosso, della perversità, della intelligenza scettica»⁶. Né miglior sorte è riservata a Francesco Pastonchi, oggetto di un attacco particolarmente mordace: «elefante canoro», «figura di mediocre letterato, senza anima, senza serietà; guasto, bacato in una comunanza di ragazzetti, di idioti, di gente da caffè, e di signore senza ingegno», è una sorta di «piccolo d'Annunzio, e temperato male», cresciuto in quell'ambiente torinese «dove basta saper parlare italiano correntemente per essere salutati con rispetto e invitati a pranzo»⁷.

Per quanto faziose e severissime, le invettive di Ambrosini restituiscono nondimeno uno spaccato – seppur iperbolicamente caricaturale – della Torino culturale attraversata da Gozzano: una città in mutamento, eppure ancora legata a un ideale borghese di matrice risorgimentale; costretta a misurarsi con le nuove logiche del mercato editoriale, ma tuttora ancorata all'idea

³ Cepperello [L. Ambrosini], *La Stampa*, in «La Voce», I, 12, 4 marzo 1909, p. 47.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 48.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

che la letteratura debba assolvere, prima di tutto, a una funzione morale; animata da una mondanità intellettuale vivace, tuttavia irrigidita da un conformismo retorico e talora bigotto.

La presente indagine ha preso le mosse dall'esigenza di ricostruire la ricezione, nel contesto torinese, degli autori francesi gravitanti nell'orbita gozzaniana, convenzionalmente ricondotti nel titolo della tesi – pur nella consapevolezza dei limiti e delle ambiguità insiti nella definizione – sotto l'etichetta del simbolismo. Strumento privilegiato di questa ricognizione è stato lo spoglio sistematico delle riviste letterarie che intrattennero con il poeta rapporti di varia entità – dalla pubblicazione occasionale di una scheda recensoria fino a forme più strutturate e continuative di collaborazione – comportando dunque, nella maggior parte dei casi, un esame approfondito di testate ben note alla bibliografia gozzaniana: «Il Campo», «Il Venerdì della Contessa», «Il Piemonte», per citare solo alcuni titoli. D'altra parte, sebbene in misura più limitata e in funzione di specifici snodi tematici, hanno concorso al completamento della ricerca anche testate prive di una collocazione torinese, come il «Corriere della Sera», la «Rivista di Roma» o i francesi «Mercure de France» e la «Revue des deux Mondes». Lo spoglio è stato circoscritto a un arco temporale compreso tra gli ultimi anni del XIX secolo e la pubblicazione dei *Colloqui*, oltre il quale non solo la produzione gozzaniana si dirada sensibilmente, tanto sul piano quantitativo quanto su quello qualitativo, ma soprattutto si assiste al rapido dissolvimento di quella sensibilità, di quella cultura e di quell'immaginario poetico e mondano, altamente codificato, che aveva nutrito in profondità la scrittura di quegli anni, e che la catastrofe della guerra avrebbe definitivamente travolto.

Lo spoglio ha consentito non solo di far emergere un contesto torinese pervaso, in ogni suo interstizio, dalla cultura letteraria transalpina, ma anche di rilevare come molti dei temi – e degli autori – francesi che avrebbero attratto l'attenzione di Gozzano fossero già oggetto di ampio dibattito. Ne è risultata una trama di relazioni fitta e articolata, tale da rendere necessario un ampliamento dell'indagine ai rapporti diretti tra il poeta e l'ambiente intellettuale torinese, anche al di là dei soli legami con la terra transalpina. Da ciò è scaturito un quadro critico che ha imposto significative revisioni prospettiche, aprendo a nuove possibilità interpretative dell'opera gozzaniana.

Volendo qui sintetizzare sino quasi a sfiorare l'imprecisione, il contesto culturale sabaudo si è configurato lungo due direttrici fondamentali. La prima riguarda il rapporto con la cultura francese, vissuto entro una dinamica di accentuata subordinazione, per cui quanto accade oltralpe non solo assurge a «fattore determinante di modernità»⁸, ma diventa persino oggetto di

⁸ F. Livi, *L'amore delle belle immagini: Gozzano e la cultura francese*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di studi*, Torino, 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985, p. 19.

una curiosità spesso superficiale, impaziente di captare ogni effimero tratto dell'attualità o del costume. Numerosi intellettuali torinesi, come vedremo, non mancano di rilevare e denunciare questa incondizionata deferenza nei confronti del gusto transalpino, causa – a loro giudizio – di un'invasione libraria da parte di titoli mediocri, acquistati unicamente in virtù della loro provenienza⁹. Dall'altro lato, si manifesta un'avversione acre, sdegnata e illividita nei confronti delle manifestazioni più *outrées* del dannunzianesimo, tanto più marcata quanto più si accentua la sua deriva superomistica. Un'avversione che si esercita soprattutto sul piano morale: le celebri accuse di Thovez ai plagi dannunziani, ad esempio, prima ancora che letterarie, si configurano come vere e proprie censure etiche.

Della ricezione della letteratura francese si occupa principalmente il primo capitolo, articolato – dopo un paragrafo introduttivo di carattere generale – in una serie di sezioni dedicate agli autori che rispondono congiuntamente a due criteri: una presenza riconoscibile nell'orizzonte culturale gozzaniano e una significativa risonanza all'interno delle riviste esaminate. È in base a tale duplice requisito che si giustifica l'attenzione riservata a Francis Jammes, Maurice Maeterlinck, José-Maria de Heredia, Alfred de Musset¹⁰, Pierre Loti e Jean Lorrain. Allo stesso modo, la medesima logica consente di chiarire l'assenza di figure come Jules Laforgue, Georges Rodenbach o Sully Prudhomme, la cui traccia – pur riscontrabile, in misura variabile, nel sistema di riferimento gozzaniano – si è tuttavia rivelata marginale, se non del tutto elusa, nello spoglio dei periodici.

Ad ogni modo, come nel caso di d'Annunzio, anche nei confronti di queste pur eterogenee manifestazioni letterarie l'ambiente torinese tende a esercitare una lettura filtrata da una lente moralistica. Così, ad esempio, quando Balsamo Crivelli firma uno dei primi articoli italiani dedicati a Francis Jammes, vi coglie immediatamente un antidoto non soltanto alle torsioni stilistiche e alle derive ideologiche della produzione dannunziana, ma più in generale a un'intera temperie segnata da un raffinamento involuto e da una sterile estetizzazione, contrapposta ora a un ideale di semplicità, tanto espressiva quanto concettuale. Analogamente, si comprende

⁹ Cfr. L. Zuccoli, *Il pericolo roseo*, in «Corriere della Sera», XXXVI, 83, 24 marzo 1911, p. 3: «In un paese che conta ormai parecchi milioni di lettori, i libri di letteratura che si pubblicano in un anno raggiungono così una cifra risibile; intendo i libri i quali recano in fronte il nome d'un autore, di cui si possa almeno pensare che non avrà scritto corbellerie. E con quella risibile cifra alla mano, andiamo lagnandoci che il pubblico non cura e non apprezza la letteratura nostra e che i volumi venuti di Francia si vendono a migliaia di copie e che i giornali italiani li preannunziano e li giudicano con importanza come fossero parte della produzione di casa!». La polemica mossa da Ambrosini nei confronti della «Stampa» si iscrive anch'essa entro questa logica di critica alla subalternità culturale torinese. Il quotidiano, infatti, per il suo ostinato tentativo di assecondare i gusti del pubblico, aveva stretto una collaborazione con il «Matin» giungendo a ospitare sulle proprie colonne le notizie più futili e sperdute della provincia francese, come i «ruzzoloni del triciclo di Pons» o la «marcia della Dion Bouton» (cfr. Cepperello [L. Ambrosini], *Nel giornalismo torinese*, in «La Voce», I, 10, 18 febbraio 1909, p. 39).

¹⁰ L'inclusione di Alfred de Musset si spiega non soltanto con un rinnovato interesse, in quegli anni, per la sua vicenda sentimentale con George Sand, ma anche con il fatto che venga assunto a modello di una poesia ingenua e sentimentale, come mostra il celebre verso della *Signorina Felicita*, dove è esplicitamente citato.

come, di fronte a una prima produzione di Maeterlinck percepita come astrusa, di difficile decifrazione, segnata da un simbolismo eccessivamente rarefatto, la critica torinese abbia accolto con particolare favore la seconda fase della sua opera, imperniata sulla scrupolosa osservazione del mondo naturale – soprattutto del microcosmo animale – da cui inferire, con accenti insieme meditativi e fiduciosi, la traccia di un ordine superiore, spiritualmente e moralmente orientato¹¹.

Il secondo capitolo, invece, si propone di chiarire alcuni aspetti del rapporto di Gozzano col contesto intellettuale torinese: un rapporto articolato, problematico, dominato da una forma di ambivalenza in cui la rilettura del Vate attraverso il filtro morale e intellettuale della tradizione torinese convive con un'ironia, talora esplicitamente polemica, e con una decisa volontà di distacco da modelli percepiti come retorici, inattuali, culturalmente esauriti.

Un trattamento non dissimile è riservato, del resto, a Francis Jammes. Al di sotto di una prossimità apparente di tono e ispirazione – tanto immediata quanto suscettibile di fraintendimenti – si annidano, come si cercherà di mettere in luce, nuclei polemici di notevole rilievo, che costituiscono gli snodi critici dei primi due paragrafi del terzo capitolo. Quest'ultimo, proseguendo lungo le direttrici critiche già tracciate, assume il confronto testuale come metodo privilegiato d'analisi. Anche in questo caso, tuttavia, sarebbe limitante interpretare il rapporto tra Gozzano e Jammes nei termini di un semplice allontanamento o di un gioco di deformazione parodica. Il paragrafo dedicato all'*Assenza*, attraverso l'esame delle sue successive redazioni, documenterà piuttosto un progressivo avvicinamento a un registro affine a quello jammesiano, depurato dell'abituale ironia, restituendo così la complessità e le sfumature di una relazione tutt'altro che univoca. A chiudere il capitolo saranno le pagine dedicate al dialogo instaurato da Gozzano con Arturo Graf e Giulio Orsini a partire dalla lettura del sonetto *Ignorabimus*.

La ricerca si conclude con l'identificazione di alcune fonti negli appunti dell'*Albo dell'officina: Fards et poisons* di Jean Lorrain, che ha consentito di far luce su specifiche modalità compositive e rielaborative; *La troisième jeunesse de Madame Prune* di Pierre Loti, che si rivela non soltanto come possibile antecedente del componimento *La via del rifugio*, ma anche come chiave utile a ricostruire, all'interno dello stesso *Albo*, alcune connessioni latenti con l'originario progetto delle *Farfalle*; e infine un breve estratto da *Clitie*, prosa minore di Francis Jammes, che testimonia la straordinaria abilità di Gozzano nel cogliere e riformulare la maniera di un autore. Proprio in *Clitie*, infatti, la frase annotata – di per sé non particolarmente

¹¹ Non a caso, già *La sagesse et la destinée*, con la sua apertura a un ottimismo metafisico, aveva riscosso notevole consenso negli ambienti intellettuali torinesi.

marcata dallo stile jammesiano – acquista, nel nuovo contesto poetico in cui Gozzano la reinserisce, un tono inequivocabilmente affine a quello del poeta di Orthez: a riprova della capacità tutta gozzaniana di riconoscere, isolare e potenziare in senso stilistico i tratti dei modelli.

Quel che già da ora pare opportuno anticipare, tra i risultati emersi da questo studio, è la quasi totale consonanza tra Gozzano e l'orizzonte delineato dalle pagine dei periodici consultati. Una consonanza che investe tanto i riferimenti culturali, immaginativi e letterari – persino un repertorio di sintagmi ricorrenti e di motivi che trovano riflesso nella lingua poetica di Guido¹² – quanto elementi più marcatamente mondani – si pensi, ad esempio, alla *patinoire*, frequentemente evocata sulle colonne del «Venerdì della Contessa», così come gli «avvocadini» che ne affollano le piste¹³ – ma che si spinge fino a toccare le componenti più intime della rappresentazione dell'io poetico: l'analisi, la chiaroveggenza, l'aridità sentimentale.

¹² Oltre agli esempi che si incontreranno nel corso dello studio, si veda ad esempio lo «stuolo gaietto femminile» di *Invernale*, v. 38. Sanguineti rilevava, nella nota *ad locum* (G. Gozzano, *Le poesie*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 2016, p. 106), che si tratta di una variante del topico «gaietto sciame», indicando diverse occorrenze. Santagata (cfr. E. Santagata, *Con le mani in tasca. Guido Gozzano e il suo tempo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2024, p. 59) ha di recente segnalato che Amalia, in una lettera inviata a Guido il 16 giugno 1907, scrisse: «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» (cfr. G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, a cura di F. Contorbis, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 30). D'altra parte, Natale Tedesco aveva a suo tempo indicato altre due occorrenze: una in Bontempelli, nell'articolo sul «Campo» dedicato ad Arturo Graf (cfr. M. Bontempelli, *Arturo Graf (Poemetti drammatici)*, in «Il Campo», I, 11, 29 gennaio 1905: «né egli sdegnava di compiacere, nella voce fatta più dolce, o nel gesto fatto più carezzevole, o nella filologia fatta più facile, al gaietto sciame»; Tedesco la segnala in N. Tedesco, *Gozzano e Bontempelli*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di studi*, cit., p. 236); l'altra in Giorgieri Contri, in *Giardino delle rosine*, tratta da *La donna del velo* (cfr. N. Tedesco, *La condizione crepuscolare*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 63). Proprio per questa pluralità di occorrenze, Tedesco afferma con ragione che probabilmente si tratta di «un luogo del parlar colto». Si tratta, infatti, di un esempio di quella lingua condivisa e codificata, che trova cittadinanza anche nell'espressione letteraria. Sanguineti ricorda Giarelli, Serao, De Amicis, e persino Gadda; a questi si possono aggiungere: A. Boito, *Mefistofele*, IV, 2, Bastia, Carlo Angelini Editore, 1876, p. 21: «O prediletti alle mie nari! Un'orma / di voi non fuio in quest'attica terra. / Ma qual s'inoltra volante o danzante / gaietto sciame femminil? Vediamo»; L. Zuccoli, *Il pericolo roseo*, cit., p. 3: «Sarà permesso a un semplice osservatore rivolgersi una domanda: quale contributo recherà questo gaietto sciame femminile alla letteratura nostra? Che cosa verrà a raccontarci?». Molto vicini, poi, alla mondanità gozzaniana: G. Faldella, *Donna folgore*, Milano, Adelphi, 1974, p. 264: «C'era bensì qui a Torino il gaietto sciame delle modiste, sartine, crestaine, caccia prelibata di noi studenti universitarii»; Luigi di San Giusto [L. Macina Gervasio], *Torino e la moda*, in «L'Esposizione di Torino 1911. Giornale ufficiale dell'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro», I, 6, 6 giugno 1910, p. 93: «Guardatele, queste Torinesi, guardatele nei loro ritrovi preferiti, lungo i portici, in via Roma, e scommetto che su dieci non ne troverete una che non sia graziosa. Se passate sotto i portici a mezzogiorno, ammirerete lo sciame delle sartine e generi affini, tutta la gaia folla femminile che popola i laboratori, gli *ateliers*, i negozi di mode...». A p. 95, peraltro, ritroviamo un altro contatto con *Invernale*: «E lo stormo si spanderà per le vie, cinguettante, leggiadro, luminoso, traendosi dietro, con fili invisibili, i pazienti adoratori, come i lucenti astri attirano nella loro orbita possente i docili satelliti del cielo»; la metafora ricorderà «la procellaria che raccoglie il volo», v. 36. L'articolo di Luigi di San Giusto è, com'è ovvio, posteriore a *Invernale*; si può tuttavia ipotizzare che la metafora del volo, associata allo stormo di uccelli e riferita alla mondanità femminile, costituisse appunto un luogo comune condiviso. In tal senso, il volo infernale di Gerione, prestato da Gozzano alla figura della pattinatrice, insisterebbe su un'immagine ampiamente codificata: un'operazione a cui il poeta non è certo nuovo.

¹³ Cfr. i seguenti articoli, che non intendono fornire un catalogo esauriente: Filippo di Posa, *Alla patinoire*, IV, 2, 9 gennaio 1891, p. 9; *Alla Patinoire*, VI, 1, 6 gennaio 1893, p. 6; Graefin Braun, *Nell'agonia del ghiaccio*, VII, 7, 16 febbraio 1894, p. 53 («Siamo in pochissimi qui alla *Patinoire*. Là in fondo il ghiaccio è già tutto sciolto, e non c'è più che un piccolo spazio davanti ed a destra dello *châlet* dove si possa ancora pattinare. [...] Ed ora –

Tali risultati non solo contribuiscono a rafforzare quell'indirizzo critico teso a sottrarre Gozzano dalla tentazione del biografismo – fraintendimento tanto insidioso quanto, in sede di rapporto con la critica coeva, suggerito dallo stesso poeta – ma permettono altresì di circoscrivere con maggiore precisione il perimetro entro cui egli si fece interprete delle tematiche del proprio tempo. Troverebbe così una parziale risposta l'interrogativo avanzato da Livi, secondo il quale occorrerebbe «domandarsi come mai *Serres chaudes*, l'esile e sconvolgente libretto di poesie di Maeterlinck, destinato a diventare uno dei testi fondamentali dei surrealisti, così operante, almeno a livello di immagini, in area crepuscolare, non abbia lasciato la minima traccia nella lirica gozzaniana»¹⁴. Tali acquisizioni consentono, per altro verso, di comprendere come l'insistenza su determinati *topoi* – anche sul piano strettamente linguistico – rappresenti una cifra costitutiva della stagione poetica in cui Gozzano si colloca, contrassegnata, come scrive Elena Santagata, da un «continuo riutilizzo di materiale stereotipato»¹⁵. La novità gozzaniana risiede così nella straordinaria capacità di rivitalizzare dall'interno tale repertorio convenzionale, secondo quel celebre giudizio di Renato Serra, per il quale egli seppe rendere «come nuove e commoventi tutte le cose trite e mediocri»¹⁶.

largo! – s'avanzano i gruppi. Ecco il primo rimarchevolissimo della triade Arigotti, Nasi e Morelli; e l'altro delle signorine Frontini, Gozzano e Ferrero [...]. A proposito di grandi peccatori, conoscete quell'avvocato che alla sera del venerdì grasso continuò a pattinare... in buona compagnia, dopo che si spensero i lumi? E la mamma, poverina, si sgolava a chiamare la figlia dalla terrazza!... Non arrossite, signorina bruna, se non tutti indovineranno che parlo di voi...»; VIII, 5, 1° febbraio 1895, dove la prima pagina è occupata da un divertente disegno di una affollata *patinoire*; Bebé, *Alla patinoire*, VIII, 7, 15 febbraio 1895, p. 77; Violetta Ideale, *Alla patinoire*, IX, 3, 17 gennaio 1896, pp. 28-29 (si leggano le seguenti righe per coglierne il tenore: «Sono comparsi parecchi cavalieri: il marchesino Calani, senza macchina fotografica; un giovane sposo che idolatra... la bicicletta ed il tennis; un avvocato che alla valentia dei suoi giuochi, ci ha fatto restare di... marmo»); *Nello sport torinese. Profili e macchiette*, IX, 21, 22 maggio 1896, p. 241 (in cui si narra di «Biciclettista appassionato ed instancabile, pattinatore di vaglia, giocatore di Lawn-Tennis per la pelle, nuovo apostolo del foot-bal... ed avvocato per giunta, egli ha compiuto i suoi studi Universitarii nelle sale del Veloce Club e della Patinoire, ed è stato brillantemente proclamato *doctor in utroque*»); G. de St. Fléury, *Alla patinoire*, XIV, 3, 18 gennaio 1901, pp. 33-34 (di cui p. 34: «Fra tutti, instancabili, si aggirano il marchese Scarampi del Cairo (pattinatore valente), il cavalier De Fernex, il cavaliere Ivaldi, il signor Voli, membri della Direzione, che mettono tutto il loro zelo, perché alla *patinoire* continui quell'*entrain* che attualmente la rende il più brillante luogo di convegno della nostra società»); G. de St. Fléury, *Sul ghiaccio*, XIV, 4, 25 gennaio 1901, pp. 43-44 (di cui p. 44: «Se, Dio guardi, il tepore primaverile continua, addio *patinoire*, addio bella riunione della società torinese, addio *source* mirabile di filigrana (come direbbe il nostro *d'Arcour*). [...] Io, come ogni *gentleman* della buona società, amo ogni genere di sport: canottaggio, *lawn-tennis*, *foot-ball*, scherma, ciclismo, automobilismo, nuoto, alpinismo, *skating* e *skating-rink*. Ma i cavalli mi fanno perdere addirittura la testa»). E si ricordi *Il bel segugio*, per l'unione del pattinaggio e della mondanità frivola e vanesia: «In due cose Claudio era perfetto: bellezza e pattinaggio. In pattinaggio aveva conseguito, di quei giorni, i massimi allori: il primo premio nella gara internazionale. E la sua bellezza era di quelle che fanno volgere tutti: uomini e donne; ricordava un centurione romano ingentilito dall'eleganza moderna, stilizzato da un sarto londinese. Ventiquattr'anni, ricco, buon ragazzo, molto sciocco, molto vano, molto sensuale: adoratissimo dalle donne» (G. Gozzano, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, a cura di G. Nuvoli, Serra e Riva, Milano, 1983, p. 145).

¹⁴ F. Livi, *L'amore delle belle immagini: Gozzano e la cultura francese*, cit., p. 36.

¹⁵ E. Santagata, *Con le mani in tasca. Guido Gozzano e il suo tempo*, cit., p. 80.

¹⁶ R. Serra, *Le lettere*, in *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, p. 409.

(osservazione che Gozzano accolse con gratitudine in una lettera di cui peraltro riciclerà ampi stralci per una successiva missiva indirizzata a Pancrazi¹⁷).

E tuttavia un simile giudizio rischia di generare un malinteso: quello secondo cui l'insistenza di Gozzano su ambientazioni dimesse, su personaggi marginali, su una prosaicità di orizzonti affettivi ed esistenziali, andrebbe attribuita a un'ispirazione di breve respiro, se non addirittura a una presunta povertà psicologica del poeta¹⁸. Ma è evidente – già da quanto si è potuto fin qui anticipare – che la questione si dispiega su un piano ben più articolato: è, infatti, un'intera sensibilità poetica francese – non soltanto riconducibile a Jammes, e basti qui ricordare, ad esempio, l'antologia *Poètes d'aujourd'hui* – a riemergere, tra la fine dell'Ottocento e l'alba del nuovo secolo, in un inatteso raccordo con i residui di una lirica italiana d'impronta sentimentalmente romantica sino all'autocommiserazione (che Gozzano peraltro continua a mimare: si pensi al «disperato / dolore» di *Al lettore* di *Medusa* di Graf che ritorna identico in *Paolo e Virginia*¹⁹), fondata su un'estetica delle piccole cose – anche domestiche – e su una volontaria attenuazione del registro lirico. Una poesia che, di fronte all'affermarsi della falsa declamazione dannunziana, venne da subito additata come un'alternativa «sincera» e onesta.

¹⁷ Per la lettera a Renato Serra inviata il 19 marzo 1915, cfr. G. Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, p. 1368: «Amico, sono in famiglia da tre giorni e ho letto il suo libro, l'ho riletto con una sorpresa, con un'ammirazione che non Le so dire! Vorrei quasi che Ella non avesse scritto di me con tanta benevolenza perché queste mie righe concitate non fossero sospetto di vanità lusingata. E vorrei che Ella conoscesse la mia arida selvatichezza, la mia spaventosa insensibilità, perché potesse dare alla mia simpatia un qualche valore! Quanta simpatia ho con Lei, caro Amico! Simpatia con Lei, nel senso etimologico di soffrire, di sentire ad un modo; nell'essere "vicini in tutto quel che deve più importa: nel leggere un libro e tollerare la vita" [la citazione proviene da *Per un catalogo*, pubblicato da Serra nel 1910, cfr. *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, cit., p. 193]. Lei è veramente la nostra espressione, ha scritto il nostro libro. [...] Vorrei camminare a braccetto con Lei e parlare a lungo delle nostre care cose inutili e poterle dire a voce la mia ammirazione». Citiamo invece la lettera spedita il 6 marzo 1916 a Pietro Pancrazi (la ragione della missiva fu l'articolo del critico intitolato *Abbaamenti alla luna*, pubblicato su «La Voce», VIII, 1, 31 gennaio 1916, pp. 7-16) da F. Contorbis, *Per un carteggio che non c'è*, in *L'immagine di me voglio che sia*. *Guido Gozzano dopo cent'anni. Atti del convegno internazionale*, Torino, 27-29 ottobre 2016, a cura di M. Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 337-338: «Caro Patrizi [sic], ritorno a casa per poco (non dal fronte, sa) e trovo tre copie della Voce, con le pagine sue che mi riguardano. Vorrei che dal suo studio trapelasse meno fraterno consentimento per poterle dire, senza sospetto di vanità lusingata, con quanta simpatia io segua il suo ingegno – simpatia nel senso etimologico di patire insieme, di sentire ad un modo... Non credo che un cervello possa conquistare un altro cervello: ci sono infinite varietà cerebrali: quando le varietà affini s'incontrano, si riconoscono e s'attraggono come per legge molecolare. Ed è quando si leggono le cose altrui e si ha l'impressione di averle pensate noi, di averle scritte noi. E si è grati allo scrittore come ad un interprete zelante e fedele del nostro più intimo modo di sentire. Io provo questo leggendo i suoi studi letterari. E la critica all'opera mia non è che un pretesto per dirglielo finalmente. Speravo di essere a Firenze di questi giorni, (dovevo andare in Sicilia) ma una masnada di cinematografai m'ha reclutato per l'esecuzione d'un poema... di celluloidi e andrò da tutt'altra parte. Ci rivedremo, ad ogni modo, tra non molto e parleremo delle nostre care cose inutili...».

¹⁸ Così A. Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 37: «Il registro stilistico gozzaniano non è dovizioso, la psicologia stessa del poeta "teme gli orizzonti troppo vasti", la stessa accidia lo induce a ricalcare gli stessi stampi».

¹⁹ A. Graf, *Al lettore*, vv. 1-2: «Chiedi tu donde mova il disperato / dolore che m'urde e mi dilania il verso?» (da A. Graf, *Le poesie*, Torino, Chiantore, 1922, p. 3); G. Gozzano, *Paolo e Virginia*, v. 143.

Si tratta di una temperie – quella francese – che prende forma come reazione critica alle esasperazioni dell'estetismo e del decadentismo più sofisticato, ma anche come gesto di rigetto nei confronti della cultura ufficiale e di un centro culturale, quello di Parigi, avvertito ormai come pedante, irrigidito, inadeguato. Gozzano coglie, nelle forme di quella sensibilità, margini di impiego produttivo per il contesto italiano, anche grazie all'intermediazione di una riflessione critica – in particolare quella torinese, con figure come il già citato Balsamo Crivelli – che ne aveva messo in luce soprattutto le implicazioni etiche. Basterebbe, del resto, allargare lo sguardo ad altre espressioni letterarie – limitatamente agli autori francesi contemporanei a Gozzano analizzati nel primo capitolo, con la sola eccezione di de Musset e de Heredia, la cui raccolta, *Les Trophées*, pur pubblicata nel 1893, si colloca ancora pienamente nel clima parnassiano – per constatare quanto scarsamente “parigini” essi appaiano, anche sul piano strettamente biografico. Oltre, dunque, all'ostentata lontananza di Jammes, arroccato com'è nei Pirenei, Loti nasce a Rochefort, nella Nuova Aquitania, e lega la propria notorietà a un'esistenza errabonda, che lo tiene costantemente lontano dalla capitale; Maeterlinck è belga; Lorrain nasce a Fécamp, in Normandia, dove vive fino ai vent'anni, prima di trasferirsi a Parigi, che tuttavia abbandonerà presto per lunghi soggiorni in Costa Azzurra.

In tal senso, la figura di un Gozzano ridotto a «piccolo d'Annunzio a livello provinciale, continuamente frenato dal dubbio, dalla consapevolezza critica, dal “demone dell'ironia”»²⁰, nel quale «persiste una nascosta ammirazione, forse anche invidia per D'Annunzio, per la convinzione con cui questi crede nel suo mondo retorico»²¹ appare come una minimizzazione della sua operazione poetica che elude la dimensione più sostanziale della sua scrittura e rischia di accostarlo, impropriamente, a figure che davvero conobbero una simile sorte di irrisolutezza, come Cosimo Giorgieri Contri.

Così, quando Palazzeschi, in una lettera a Marino Moretti, definiva Gozzano un «Don Giovanni andato a male», vittima di uno «psicologico sputtanamento» che non sarebbe altro che «*réclame!*», e liquidava *I colloqui* come «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!»²², dava più che altro voce a un'invidiosa insofferenza – peraltro non isolata, come testimoniava già Domenico Oliva nella sua recensione ai *Colloqui*²³. Sotto la pretesa di

²⁰ A. Stäuble, *Sincerità e artificio in Gozzano*, Ravenna, Longo, 1972, p. 31.

²¹ *Ibidem*.

²² M. Moretti-A. Palazzeschi, *Carteggio III. 1940-1962*, a cura di F. Serra, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 292.

²³ Cfr. D. Oliva, *I nuovi poeti. Civinini, Gozzano, Moretti, Thovez*, in «Il Giornale d'Italia», XI, 206, 26 luglio 1911, p. 4: «[...] se il Gozzano crede intorno a lui si taccia l'invidia, s'illude in modo stranissimo: forse non legge i fogli, più o meno letterari, che si curano dei suoi versi, del che vorrei lodarlo: ma si assicuri ch'è invidiato e che l'invidia lo maltratta, ed egli sconta il lieto stupore destato dal primo libro che diede alla luce, “Le vie del

estraneità alle logiche del mercato editoriale si cela, anche in Palazzeschi, un giudizio moralistico, incapace di riconoscere la modernità – e l'ironia – più profonda della poesia gozzaniana, che si gioca precisamente nella riformulazione, nella variazione minima, nella sottile appropriazione intertestuale. È questa la cifra specifica della sua poesia: non un'opposizione aperta e militante – quale quella rivendicata, con toni talora programmatici, dal crepuscolarismo di Corazzini, Govoni o dello stesso Palazzeschi – bensì un'opera che non assume mai i toni della rottura ostentata²⁴.

In questa capacità di muoversi tra le fonti e di dialogare con esse risiede il tratto più moderno e sfuggente di Gozzano. Non sono mancati, è vero, i casi di quello che si potrebbe definire, con qualche severità, un «parassitismo letterario»: si pensi, ad esempio, a *Ozi contemplativi*, *Ananke*, *Ecatombi floreali*, *L'arte del pugno*, tutte prose apparse nel 1911 nel contesto della collaborazione con il «Momento»²⁵. Vale dunque la pena soffermarsi anche su questo aspetto. Se è vero che Ambrosini, per il tono apertamente polemico che lo contraddistingue, non rappresenta forse la fonte più imparziale, è altrettanto vero che proprio al «Momento» riserva, nel già citato articolo, giudizi duri e tuttavia significativi. Pur riconoscendogli «un certo contenuto di idee, certe linee di programma» e il coraggio «di rivedere le notizie sporche e di non far mercato né di carne di donna né di porcherie di uomini», lo definisce «lo sfiatatoio di molti ragazzetti di provincia che arrancano al giornalismo», un giornale sul quale chi non scrive per autentica convinzione «sdegherà di cominciare la propria carriera di pubblicista [...] per poi esser costretto a dare il calcio dell'asino»²⁶. Una testata, insomma, ingombra di notizie risibili – come «i nomi dei novenni che superarono l'esame di maturità» – e perennemente intenta a disquisire «di religione e di catechismo, intesi come possedimenti propri della redazione». Del resto, già Stäuble osservava come i plagi giornalistici di Gozzano risultino «tanto più vistosi quanto più grande era la fretta con cui venivano redatti gli articoli»²⁷, contando poi che in quell'anno il poeta pubblicò in tutto quarantadue testi in prosa²⁸.

rifugio» [*sic*], e i primi encomi dei critici, i miei non esclusi, forse i miei sopra tutto. Oggi gli stanno tutti contro, alcuni con certo furore, altri con forme d'indulgenza e di degnazione, che sono peggiori degli stessi biasimi, atteggiamenti ipocriti che non celano la stizza provocata dalla fortuna del poeta piemontese».

²⁴ Valentini parla di «un'arte complessa che gli consente di rifiutare e, al tempo medesimo, di frequentare la borghesia della sua età» (A. Valentini, *I piaceri di Gozzano*, Roma, Argileto, 1978, p. 12).

²⁵ Maggi, nella sua edizione delle prose gozzaniane, ha ben mostrato, in appendice, i calchi gozzaniani, dando anche conto della relativa bibliografia critica (cfr. G. Gozzano, *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, a cura di M. Maggi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, pp. 245-288).

²⁶ Cepperello [L. Ambrosini], *Nel giornalismo torinese*, in «La Voce», I, 8, 4 febbraio 1909, p. 31.

²⁷ A. Stäuble, *Appunti su Gozzano «gazzettiere» (1911)*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di studi*, cit., p. 361.

²⁸ *Ivi*, p. 355.

Alla luce di ciò, acquistano un'evidenza nuova i toni aspri e penitenziali della celebre lettera inviata alla sorella Erina nella primavera del 1912, dall'Hotel Suisse & Richmond Villa di Kandy, quando il poeta affermava: «Ma già non scriverò su giornali mai più (dovessi morire di fame) e non so per quale aberrazione mi sia deciso l'anno scorso a collaborare al “Momento”. È una vergogna che pesa sulla mia coscienza letteraria e che non mi perdonerò mai»²⁹. «Masochistica civetteria»³⁰, diceva Contorbias; certo, la spregiudicatezza di Gozzano non si esaurisce nella collaborazione con un quotidiano di provincia tenuto in scarsissima considerazione – e basterebbe, a dimostrarlo, il piuttosto imbarazzante mercimonio del sonetto *La statua e il ragno crociato*. Più significativa, ancora, sarebbe *Macroglossa stellatarum*, epistola entomologica che, tra tutte, denuncia la più scoperta compromissione con la scrittura di Maeterlinck. Ma è proprio questo appiattimento – in un ambito, quello poetico, che Gozzano solitamente tutela con maggiore cura – a suggerire che qualcosa, nella conversione all'«immanentismo maeterlinckiano», non si sia pienamente compiuto; che non si sia giunti, in ultima analisi, a quell'approdo definitivo, a quella pacificazione esistenziale fondata sull'«unica verità non convenuta». Lo studioso razionalista, lo scettico lucido sino alla spietatezza su di sé – il sofista, figura topica in Gozzano, già presente nel lessico dell'ambiente torinese, come si vedrà, e peraltro ben riconoscibile anche nell'*Innocente*³¹, a cui si deve probabilmente la più chiara codificazione –, non è mai riuscito a dimenticare «la pagina amara di Arturo e di Federico»³², e a seguire davvero «con occhi beati» il volo di un *Parnassus* sul ciglio del precipizio. Non è riuscito, in altri termini, a far pienamente proprie quelle teorie; e l'incompiutezza delle *Farfalle* è in tal senso eloquente, mostrando quanto mancò un equilibrio tra assimilazione e intima rielaborazione.

D'altronde, ed è a tutta prima un paradosso, l'ironia è in Gozzano il segno di un rapporto di intimità, di interiorizzazione, in qualche modo anche di appartenenza; e si spiega anche così il fatto che le sue manifestazioni più riuscite sono lontane dal ricadere in un'ironia incendiaria e demolitoria, come sarà quella di Palazzeschi. Non saprei quanto, in definitiva, sia legittimo parlare di crepuscolarismo in riferimento a Gozzano. Se sì, soltanto nella misura in cui se ne riconosca una declinazione assolutamente autonoma, che si definisce più propriamente come

²⁹ G. Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1362.

³⁰ F. Contorbias, *Gozzano, Maeterlinck, i «grisanteri»*, in *Studi di filologia e letteratura II-III, dedicati a V. Pernicone*, Genova, Università degli studi. Istituto di letteratura italiana, 1975, p. 395.

³¹ Cfr. G. d'Annunzio, *L'innocente*, in *Prose di romanzi*, vol. I, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1988, p. 503: «Quante volte io, ideologo e analista e sofista in epoca di decadenza, m'ero compiaciuto d'essere il discendente di quel Raimondo Hermil De Penedo che alla Goletta operò prodigi di valore e di ferocia sotto gli occhi di Carlo Quinto!».

³² Dalla prosa preparatoria di *Parnassius Apollo* (in AGIV1, pp. 29-36), nella lezione istituita da Rocca nell'edizione critica G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 2016, p. 500. Tutte le citazioni delle poesie di Gozzano, se non diversamente indicato, saranno citate da qui.

impossibilità strutturale di aderire in modo pieno e incondizionato a qualsivoglia proposta. In Gozzano, infatti, ogni appartenenza è sempre provvisoria, trattenuta, sorvegliata da una coscienza critica che opera all'interno, mimandone le forme per meglio eroderle. Non vi è adesione che non sia, al tempo stesso, revoca: né alla fiducia nel progresso positivista, né all'oltranza delle esasperazioni dannunziane; né alla prosaicità agreste di Jammes; né, infine, alla sapienza consolatoria, tutta immanentista e simbolica, di Maeterlinck – pur trascritta con devozione nelle sue epistole entomologiche. Primo, nel Novecento, a dire davvero «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo», Gozzano ha indossato costumi altrui con rara perizia, per poi riporli, non senza averne svelato le cuciture slabbrate, la stoffa consunta, l'inadeguatezza al proprio corpo poetico. Ironico fino al paradosso, persino nei confronti dell'io lirico – di cui raffigura anche programmaticamente la distanza – ha tuttavia sempre scelto di esercitare la critica per via interna: vestendosi come d'Annunzio per metterne in scena lo scacco; assumendo lo sguardo moralista dell'élite torinese ottocentesca per mostrarne l'inerte decrepitezza; lasciandosi commuovere come Jammes davanti alle «cose più semplici» del mondo, per poi rivelarne la dolente povertà. Eppure, anche in questa distanza si avverte un'eco di tenerezza. Nulla, in Gozzano, è mai interamente deriso o davvero dismesso: neppure la Torino più codina e impolverata, con i suoi salotti «beoti assai, pettegoli, bigotti», viene definitivamente congedata. Anche a lei, in fondo, spetta un gesto d'affetto.

Definire il rapporto di Gozzano con l'ambiente intellettuale torinese significa, in ultima analisi, illuminare quella modalità operativa che costituisce la cifra più profonda della sua scrittura: un equilibrio costante tra l'interpretazione elegante di un orizzonte culturale condiviso e una rivendicazione di autonomia e distanza, esercitata attraverso la sottile rielaborazione dei medesimi materiali. Si spiegano così, da un lato, la sua immediata popolarità – che perdura ancora oggi, facendo di Gozzano il poeta delle recite scolastiche e dei sussidiari dei primi ordini d'istruzione – e, dall'altro, le incomprensioni più radicali, che non mancarono nemmeno tra i suoi contemporanei.

I

IL CANONE FRANCESE DI GOZZANO NELLA TORINO TRA OTTO E NOVECENTO

«La grazia francese» a Torino: un rapporto complicato

Se è vero che, nel primo decennio del Novecento, la letteratura francese continua a rappresentare un imprescindibile punto di riferimento, occorre tuttavia richiamare l'attenzione su alcune tensioni che attraversano tale dinamica di influenza.

Innanzitutto, è necessario segnalare come la sua penetrazione non sia avvenuta per effetto di programmi istituzionali, né a Torino né, più in generale, nel resto del panorama culturale italiano. Significativo a tal proposito è il fatto che l'insegnamento universitario della letteratura francese venne istituito per la prima volta proprio a Torino soltanto nel 1909¹. Già nel 1905, Cesare De Lollis, in occasione della conclusione del congresso organizzato a Firenze dalla Società Italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici, aveva espresso critiche esplicite nei confronti del disinteresse mostrato dall'accademia italiana verso le lingue straniere. Si interrogava, infatti, sull'eventuale reazione della comunità accademica di fronte alla proposta di un congresso dedicato alla promozione dello studio delle lingue e delle letterature moderne, osservando amaramente: «Qualcuno stupirebbe, qualcun altro sorriderebbe di compassione; i più non se n'accorgerebbero». Questa resistenza, a suo avviso, risultava evidente «nelle scuole d'ogni categoria», dove «le lingue e le letterature moderne o son condannate al bando o son considerate come delle intruse»². Un simile atteggiamento rifletteva ancora l'inquietudine di un'epoca alle prese con la definizione della propria identità nazionale, in cui lo studio delle letterature straniere poteva apparire come un cedimento, se non addirittura un tradimento, nei confronti dei principi fondativi della propria fisionomia culturale³. Lo stesso De Lollis sottolineava come, in tutta Italia, fosse diffusa una profonda «paura di non rassomigliare più abbastanza ai proprii antenati»⁴; un timore che, come si vedrà, non rimaneva confinato all'ambito accademico.

¹ Cesare De Lollis già dal 1905 esercitava l'insegnamento ma unitamente alla lingua spagnola. L'assenza di un insegnamento a livello universitario fino alla fine del XIX non riguarda soltanto la lingua francese, cfr. A. M. Raugei, *Alle origini degli studi universitari di letteratura francese*, in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre. Atti del 14. Convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese*, Urbino, 15-17 maggio 1986, Urbino, Quattro venti, 1987, p. 30: «Fino al 1895 non esiste in Italia, a livello universitario, alcuna cattedra di lingue e letterature straniere moderne; la prima, istituita presso la R. Accademia scientifico-letteraria di Milano, sarà devoluta all'insegnamento del tedesco».

² C. De Lollis, *Per la filologia moderna nelle Università Italiane*, in «Nuova Antologia», 816, 16 dicembre 1905, p. 603. Nell'ambiente accademico italiano, i primi avvicinamenti alle letterature straniere si riscontrano nella istituzione di cattedre di filologia neolatina: la prima nacque nel 1874 nell'Accademia scientifico-letteraria di Milano. Tuttavia la filologia romanza, come si chiamerà dal 1936, si limiterà quasi esclusivamente all'età medievale e adotterà un orientamento comparatista, dal profilo positivista, che farà dell'area francese una tra le letterature neolatine alle quali approdare dopo essere spesso partiti da studi italiani.

³ Cfr. D. Oliva, *Note letterarie. La letteratura italiana*, in «Corriere della Sera», XXI, 252, 13-14 settembre 1896, p. 2: «Fino al 1870 si trattò di fare l'Italia [...]. Siate italiani, grida il Carducci: e alla esortazione rispondemmo adorando Balzac, Flaubert, Stendhal, Zola, Bourget, Maupassant, De Musset, Baudelaire, Verlaine, Gogol, Tolstoi, Dostojewski, Turguenef, Ibsen, Bjeson, Nietzsche, Sudermann, Hauptmann, Maetornlink [sono conservate le grafie così come riportate nella fonte]».

⁴ *Ivi*, p. 604.

In assenza di istituzioni ufficiali deputate alla mediazione culturale, la conoscenza delle letterature straniere, e in particolare di quella francese, si sviluppava attraverso l'iniziativa dei singoli intellettuali e il ruolo cruciale dei periodici. Questi ultimi non si limitavano a promuovere le pubblicazioni d'oltralpe, ma rispondevano anche a un interesse già diffuso tra il pubblico, contribuendo al tempo stesso ad approfondirlo e ampliarlo. Tra tutte le tradizioni letterarie europee, quella francese si imponeva con una presenza talmente dominante da rendere difficoltosa qualsiasi comparazione quantitativa. L'egemonia culturale parigina si rifletteva in ogni ambito dell'informazione, come attestano le pubblicazioni dell'epoca: una rapida consultazione di qualsiasi rivista rivela infatti una costante attenzione alla Francia, non solo in campo letterario, ma anche nelle altre sfere della cultura e della società.

Svolgere l'attività di critico o di giornalista letterario a Torino significava quindi necessariamente assumere il ruolo di intermediario culturale. Il confronto con la produzione letteraria francese non costituiva soltanto un arricchimento individuale, ma rappresentava una condizione ineludibile per chiunque intendesse partecipare con autorevolezza al dibattito intellettuale. Tuttavia, tale mediazione non risultava sempre efficace nel colmare la distanza tra le valutazioni della critica e le effettive preferenze del pubblico. Questo scarto emerge con particolare evidenza dalle frequenti lamentele dei collaboratori delle riviste torinesi, i quali denunciavano la scarsa qualità letteraria di molte opere francesi che incontravano, invece, in Italia, un grande favore di mercato. Il fenomeno non è privo di implicazioni: testimonia non solo l'esistenza di una domanda ampia e stratificata, ma anche una ricezione che si estende ben oltre l'*élite*, coinvolgendo segmenti di pubblico eterogenei, comprese le classi popolari. A conferma di ciò, risulta di particolare interesse l'inchiesta condotta nel 1905 dalla Società Bibliografica Italiana nelle biblioteche popolari milanesi, volta a indagare le preferenze dei lettori, «in particolare degli operai»⁵. I risultati restituiscono un quadro eloquente: al primo posto si colloca Jules Verne, con 686 richieste, seguito da Émile Zola, con 543. Solo in terza posizione compare il primo autore italiano, Edmondo De Amicis, mentre il quarto e il quinto posto sono nuovamente occupati da scrittori francesi: Alexandre Dumas padre e Victor Hugo. Colpisce, inoltre, che delle 155 richieste per d'Annunzio, ben 35 riguardino *Le vergini delle rocce* e che Paul Bourget risulti più richiesto di autori come Giovanni Verga e Karl Marx. Se questi sono i risultati emersi a Milano, si può ragionevolmente supporre che, in una città come Torino, un'indagine analoga avrebbe restituito un quadro ancor più sbilanciato a favore della letteratura transalpina.

⁵ R. Fedi, *L'«Avanti!» e la letteratura: il periodo romano*, in *Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915). Atti del secondo Convegno*, Milano 7-11 settembre 1981, Milano, Vita e pensiero, 1984, p. 227.

Ne consegue, dunque, anche un'altra implicazione: gli intellettuali si trovano spesso nella necessità di tutelare la letteratura italiana dall'invasione preponderante di quella francese. Luciano Zuccoli, curatore della rubrica *Lettres italiennes* sul prestigioso «*Mercur de France*», in un articolo pubblicato nel maggio del 1901 introduceva quella che definiva una nuova «*pléiade d'auteurs*», composta da giovani scrittori italiani. Tra questi figuravano nomi come Gelfo Civinini, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Giulio de Frenzi, Giulio Orsini (che si sarebbe rivelato poi non così «*très jeune*»). Prima di analizzare i profili dei singoli autori, Zuccoli riflette sul contesto culturale in cui la sua generazione si è formata, sottolineando come per alcuni scrittori del suo tempo il principale merito fosse stato quello di aver mosso i primi passi in un panorama monopolizzato dalla produzione transalpina:

Nous, les jeunes, ne pouvons que tendre la main à cette troupe nouvelle; nous avons ouvert les rangs des ennemis, éditeurs, journaux, public, et nous les avons habitués à compter avec une littérature italienne moderne; lorsque les Très-jeunes seront à notre place, ils trouveront encore le sillon que nous avons creusé dans ce terrain âpre et pour cela leur oeuvre sera, peut-être, plus féconde et plus retentissante que la nôtre. Nous avons débuté, il y a à peu près dix ans (pour plusieurs d'entre nous ce sera l'unique mérite), lorsqu'on ne lisait que les livres de France, et qu'il paraissait absurde d'attendre quelque chose d'une littérature nationale. Il y avait d'Annunzio, Fogazzaro et plusieurs aujourd'hui oubliés déjà, mais on attendait les traductions françaises des romans de d'Annunzio pour s'apercevoir de son existence chez nous. Il faut donc que nous tendions la main à ceux qui viennent, chronologiquement, après nous; d'autant plus qu'il n'est pas à croire qu'on les rencontrera tous dans dix ans. Quoique les conditions de la littérature italienne soient extrêmement plus favorables que jadis, il faut encore, à l'heure qu'il est, du courage et de l'entêtement pour poursuivre cette carrière en Italie⁶.

L'esigenza di fornire un sostegno concreto alle nuove generazioni – costituite da figure che, come egli stesso prevede, non giungeranno a occupare una posizione di rilievo nella letteratura italiana – si configura come un'ulteriore conferma dell'urgenza di un intervento volto a rafforzare una scena letteraria nazionale che, in assenza di adeguate misure, rischierebbe di essere completamente oscurata. Si tratta, innanzitutto, della consapevolezza della fragilità del mercato delle opere nostrane. Invero, ancora nel 1907 Ricciotto Canudo, successore di Luciano Zuccoli nella rubrica del «*Mercur de France*», presentando *La nave* di d'Annunzio e *Carlotta Corday* di Enrico Corradini riferisce di un diffuso malcontento nei confronti del predominio francese in ambito teatrale e riporta alcune affermazioni del critico Domenico Oliva:

⁶ L. Zuccoli, *Lettres italiennes. Les "Très-jeunes"*: Giulio de Frenzi, A. Beltramelli, Lucio d'Ambra, Tullio Giordana, Ceccardi, Gelfo Civinini, Giulio Orsini, etc., in «*Mercur de France*», XII, 137, maggio 1901, pp. 559-560.

Depuis quelque temps, l'Italie littéraire se révolte contre la domination presque absolue du théâtre français, qu'elle subit depuis de longues années [...] L'Italie est fatiguée de se nourrir de littérature française, et de servir par là aux intérêts que le théâtre réunit, et par l'âpreté marchande des entrepreneurs de spectacles, est certes en ce moment la plus violente qui émeuve les plumes italiennes jeunes et vieilles. Dans les grands quotidiens, les polémiques, les discussions, les disputes au sujet d'un trust théâtral italien, compris dans le sens de ce nouveau nationalisme, se suivent et se ressemblent [...] M. Domenico Oliva remarque aussi que les meilleurs succès de la *Comédie Française* en 1907 sont inconnus en Italie. En effet, et quoiqu'on ne puisse pas parler de "succès" de la *Comédie Française* pendant la dernière saison, car elle n'en eut point, il est certain que les entrepreneurs italiens de spectacles me semblent vraiment guetter à Paris la mise en vente des pièces les plus superficielles, sinon les plus grossières, du boulevard, pour les transporter au delà des Alpes, où elles se présentent habillées de parisianisme afin d'établir un degré égal de corruption systématique du goût, entre Paris et ses colonies intellectuelles. La voix autorisée de M. Domenico Oliva, dans cette lutte contre l'état de "colonie" que des marchands sans nul scrupule d'art font depuis longtemps à l'Italie, nous révèle encore une fois le véritable état des choses, et nous montre surtout que le rêve de renaissance théâtrale, poursuivi à Paris avec le noble acharnement de nos théâtres de Plein-Air, ne peut rencontrer que le consentement des meilleurs, dans un pays qui a été jusqu'ici le débouché le plus avantageux de l'industrie théâtrale boulevardière⁷.

Talvolta, tale atteggiamento assume le forme di un'opposizione radicale a qualsiasi apertura verso le letterature straniere. Un esempio eloquente di questa posizione è offerto da Giuliano Attilio Piovano, allievo di Graf⁸ e direttore del «Piemonte», rivista di orientamento anacronisticamente carducciano. Basterà, in tal senso, richiamare i toni con cui, celato sotto lo pseudonimo di Polifemo, Piovano aveva reagito alla (falsa) notizia della fondazione di un teatro francese a Roma, ravvisando in quell'episodio il segno tangibile di una profonda condizione di subordinazione culturale dell'Italia⁹:

⁷ R. Canudo, *Lettres italiennes. Le Théâtre italien. La nouvelle tragédie de M. Gabriele d'Annunzio*. M. Enrico Corradini. – G. Lipparini, *Poemi e Elegie*, Zanichelli, Bologne. – J. Dornis: *Le Roman Italien Contemporain*, Ollendorf. – Pierre de Bouchaud: *Giosuè Carducci, Sansot. – Sibilla Aleramo: Una Donna. – Sfinge: La Vittima. – Memento*, in «Mercure de France», XVIII, 252, 15 dicembre 1907, pp. 745-746.

⁸ Tra i primi a esser venuti in nominanza alla scuola del Graf, insieme a Sappa, Pastonchi, Cena, Thovez, Bontempelli e Cerrina, Calcaterra ricorda «Giuliano Attilio Piovano, che alla profonda dottrina di ellenista univa uno squisito gusto della poesia moderna e cantava in eleganti ballate e tersi sonetti la giovinezza e l'amore» (cfr. C. Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, p. 6).

⁹ Cfr. Polifemo [G.A. Piovano], *Chiacchiere e discussioni. Sulla voce corsa d'un teatro francese in Roma*, in «Il Piemonte», II, 1, 9 gennaio 1904, p. 1: «Il male si fa sempre più profondo, ed ogni giorno un fatto caratteristico ne appare, quale l'ultima novella corsa per l'Italia d'un teatro francese in Roma, accolta da varie voci di applauso e da poche di lamento che non fosser timide, impaurite quasi tutte dal timore d'usar troppo scortesie ai nostri buoni vicini novamente amicati. Novella poco piacente davvero, ma non troppo meravigliosa e strana in terra che vede infranciosate le sue migliori famiglie e continue (oltre s'intende le importazioni) le calate di squadre comiche francesi ad occupare i teatri e ad arricchirsi di denaro e d'applauso con delizie dei *Cirano* e degli *Aiglons*».

La produzione letteraria nostrana a mala pena si vende e stenta misera vita nelle vetrine dei librai o fra innumeri difficoltà e malumori di compagnie comiche si insinua rara e malferma sui palcoscenici; quando non solo i buoni, ma tutti i peggiori romanzi e versucci francesi entrano per porte spalancate nella lettura comune, o i drammi nordici e le commedie galliche si affollano nei teatri con l'immensa curiosità dei pubblici. Le riviste ed i giornali non hanno pace dai lettori fino a che non siano minutamente informati con rassegne e notizie del minore fra gli avvenimenti d'oltre alpi, fortunatissimi quelli poi, che possono riempire alcuna colonna di un altro linguaggio che non sia italiano od annoverino collaboratori stranieri¹⁰.

Piovano prosegue, sottolineando come il cosiddetto «mal francese» si stia propagando ben oltre i confini sabaudi, penetrando in tutta Italia e tradendo persino la tradizione culturale più alta:

Il mal francese sottile e penetrante si propaga oramai per tutta l'Italia: e potrebbe ben rabbrivire l'Alfieri e vergognarsi dell'Italia intera [...]. Le tenaci usanze francesi del Piemonte, che la vicinanza, la natura, la ragione politica difendevano, vanno emigrando. E se è chiuso, né più alcuno ripensa il teatro francese di Torino, ecco, a Roma, arce dell'italianità, capitale del rinnovato popolo latino, sorge il bisogno della lingua francese viva sui teatri oltre che nella vita, e si pare comodo asilo alle altre letterature¹¹.

In linea con questa posizione di difesa della propria identità culturale, Guido Badino, sempre sulle pagine del «Piemonte», accoglie con entusiasmo la pubblicazione di *Candidati all'immortalità* di Giulio de Frenzi, edito da Zanichelli. Questo volume, dedicato alla presentazione di autori italiani contemporanei, viene salutato come un importante contributo alla valorizzazione della letteratura nazionale:

L'ultimo libro di Giulio de Frenzi potrebbe essere opportunamente dedicato a tutti coloro che, fissi in un preconcetto e insistente disdegno per quanto si viene operando tra noi in fatto d'arte e di poesia, affermano con scoraggiante pertinacia la mancanza in Italia di una letteratura viva e operante¹².

o con le gioie delle *Zazà* o delle *Froufrou*, o magari anche, (il che è più raro) con le belle rievocazioni di Molière. [...] Se anche non veniva la smentita ufficiosa della notizia, e non si affrettavano quelli che la divulgarono, a dichiarare che essa era vera solo come manifestazione d'un desiderio e della possibilità d'un bel tentativo [...] rimane come segno dei tempi ed indizio degli umori».

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² G. Badino, *Per un libro di Biografie Letterarie*, in «Il Piemonte», II, 47, 26 novembre 1904, p. 1.

Badino sottolinea come ogni sforzo volto a risvegliare l'attenzione per gli scritti italiani sia fondamentale, considerato che «la moda concorre a farci preferire gli stranieri, e la nostra letteratura rimane trascurata»¹³.

Questa dialettica tra istanze di salvaguardia dell'identità culturale e attrazione per la produzione letteraria d'oltralpe, pur acutizzandosi agli inizi del Novecento, va collocata all'interno di un processo più ampio, di cui la parabola de «La Gazzetta Letteraria» costituisce un caso particolarmente emblematico. L'evoluzione della testata testimonia, infatti, come il confronto con la cultura francese si sia progressivamente convertito in una dinamica di crescente ambivalenza e conflittualità. Fondato nel 1877 come supplemento letterario alla «Gazzetta Piemontese», il periodico non si proponeva di seguire un preciso programma artistico né di affermarsi come rivista accademica. Fino al 1894, sotto la guida dei diversi direttori – Bersezio, Depanis e Lanza – i «motivi ispiratori della rivista continuarono ad essere l'indipendenza dalle scuole letterarie, l'obiettività, l'informazione, l'impegno educativo e nazionale»¹⁴. Per Vittorio Bersezio, in particolare, la missione civile di educazione nazionale rappresentava un imperativo anche in ambito letterario. Nell'articolo programmatico intitolato *Letteratura*¹⁵, apparso sul primo numero della «Gazzetta Letteraria», Bersezio sosteneva che un libro può dirsi «onesto» solo nella misura in cui «le impressioni destinate dalla sua lettura lascino come una eco di virtuose parole, come un profumo di nobili affetti, come una rimembranza di saggi e forti ammaestramenti»¹⁶. È una linea moralista che pervade l'intero periodico. Onorato Fava, in un articolo significativamente intitolato *Letteratura onesta*, si rivolgeva all'«ottimo padre [...] chiamato *borghese*», ammonendolo che «un libro che entra in casa potrebbe essere un nemico, che ai libri si deve, in massima parte, il dilagarsi della corruttela moderna; [...] che sotto la sentenza “l'arte per l'arte” si giunge ad accettare l'immoralità, quasiché possa nell'arte trovarsi vera e duratura bellezza senza bontà di fine»¹⁷.

Ciononostante, sino al trasferimento a Milano, avvenuto sul finire del 1894, la «Gazzetta Letteraria» mantenne un ruolo di primissimo piano nella divulgazione dei più aggiornati autori stranieri, riservando un'attenzione costante alla produzione francese e russa. Tuttavia,

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ G. Mirandola, *La «Gazzetta Letteraria» e la Francia. Contributo allo studio dei rapporti culturali tra Francia e Italia nella seconda metà del secolo XIX*, Torino, Accademia delle Scienze, 1971, p. 12.

¹⁵ V. Bersezio, *Letteratura*, in «Gazzetta Letteraria», I, 1, 6 gennaio 1877, p. 1. L'articolo si chiude così: «E qui, rifacendomi là donde ho cominciato, intendo dire la necessità che la letteratura abbia un fine, un compito, diciamo la gran parola: una missione».

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ O. Fava, *Letteratura onesta*, in «Gazzetta Letteraria», XI, 3, 15 gennaio 1887, p. 19. Tra le letture ritenute coerenti con tale ideale educativo, Fava menzionava il *Daniele Cortis* di Fogazzaro. Si ricorderanno allora, nell'opera di Gozzano, la giocosa «*Non radice, sed vertice...*» e i «libri onesti» appartenuti al nonno dei *Sonetti del ritorno*, il quale non avrebbe certo tollerato nel nipote «*ozi vani di sillabe sublimi*» (*Sonetti del ritorno*, III, v. 2).

l'interesse della rivista per ciò che si trovava al di là dei confini nazionali – e segnatamente oltre le Alpi – era animato principalmente dalla curiosità dell'allievo che, per definire la propria identità, cerca di appropriarsi degli strumenti e dei modi del maestro. Fuor di metafora, il rapporto con la Francia rappresentava una duplice opportunità: rimanere inseriti nel contesto culturale europeo e, al tempo stesso, acquisire le modalità per approfondire la propria storia e costruire una cultura nazionale.

Proprio per questa ragione il supplemento letterario non si è mai lasciato trascinare nell'esaltazione di una presunta e aprioristica superiorità della letteratura francese, mantenendo piuttosto un costante impegno nella salvaguardia e nella valorizzazione della produzione letteraria italiana. Questo orientamento, tuttavia, subì un cambiamento significativo con il trasferimento della rivista a Milano e il contestuale passaggio della direzione a Luigi Filippo Bolaffio: le pagine della rivista iniziarono a concentrarsi quasi esclusivamente sulla narrativa francese, mentre le tematiche di dibattito venivano sempre più modellate sull'orientamento dei periodici transalpini. Una scelta che, pur più aderente alle logiche editoriali e commerciali, segnò una netta discontinuità rispetto alla precedente linea culturale e suscitò un diffuso malcontento tra il pubblico della rivista, tanto da indurre Bolaffio a promuovere un sondaggio volto a raccogliere le opinioni dei lettori. I risultati restituirono un quadro inequivocabile: la maggioranza esprime un giudizio fortemente critico. Di fronte a tale esito, il direttore cercò di ripristinare l'assetto originario della rivista, senza tuttavia riuscire a recuperare appieno quell'impronta educativa e nazionale che aveva contraddistinto la gestione di Vittorio Bersezio. Ne risultò una linea editoriale contraddittoria: da un lato, orientata verso un'impostazione di segno reazionario, volta a difendere l'identità culturale italiana; dall'altro, tesa ad ampliare il bacino di lettori, strizzando l'occhio a un pubblico attratto dalle novità francesi¹⁸.

Ma il malcontento manifestato dal pubblico della «Gazzetta Letteraria» affondava le proprie radici anche in dinamiche estranee alla linea redazionale della rivista. L'affermazione, in Francia, di nuove correnti estetiche e di sensibilità poetiche sovente in aperto contrasto con

¹⁸ In questo *impasse*, uno dei rari esempi di letture intelligenti e non ideologiche fu rappresentato dalla serie di articoli di Vittorio Pica dedicati ai «moderni bizantini» (V. Pica, *I moderni bizantini. I. Francis Poictevin*, in «Gazzetta Letteraria», IX, 18, 2 maggio 1885, pp. 137-139; *I moderni bizantini. II. Joris Karl Huysmans*, in «Gazzetta Letteraria», 30, 25 luglio 1885, pp. 233-235; *I moderni bizantini. III. Paul Verlaine*, in «Gazzetta Letteraria», 46, 14 novembre 1885, pp. 361-362, «Gazzetta Letteraria», 47, 21 novembre 1885, pp. 369-371 e «Gazzetta Letteraria», 48, 28 novembre 1885, pp. 378-379; *I moderni bizantini. IV. Stéphane Mallarmé*, in «Gazzetta Letteraria», X, 47, 20 novembre 1886, pp. 377-379, «Gazzetta Letteraria», 48, 27 novembre 1886, pp. 387-390 e «Gazzetta Letteraria», 49, 4 dicembre 1886, pp. 393-396). Tali contributi riuscirono a cogliere con equilibrio le peculiarità dei nuovi movimenti letterari, offrendo uno spiraglio di analisi critica nel dibattito culturale dell'epoca. Tuttavia, Mirandola giustamente afferma che sulla «Gazzetta Letteraria» «le pagine del Pica rimasero un fenomeno isolato, un punto di partenza ed un punto di arrivo allo stesso tempo. Nei quattordici anni seguenti nessuno volle modificare l'immagine che del decadentismo francese esse avevano offerto» (G. Mirandola, *La «Gazzetta Letteraria» e la Francia. Contributo allo studio dei rapporti culturali tra Francia e Italia nella seconda metà del secolo XIX*, cit., p. 84).

l'ottimismo scienziasta di matrice positivista – e perciò facilmente esposte a interpretazioni pseudocliniche, come quelle proposte in *Degenerazione* – rendeva assai più ardua una ricezione ancora vincolata a istanze edificanti, o comunque a una concezione della letteratura quale strumento di progresso civile e coesione nazionale. Il consueto lettore della «Gazzetta», formato su un canone francese ancora incentrato su Émile Zola – autore fino a poco tempo prima tra i più frequentemente recensiti e tradotti nella rivista – si trovò così spiazzato: non solo le pagine del periodico erano ormai quasi interamente occupate da riferimenti transalpini, ma i contenuti stessi degli autori proposti risultavano dissonanti rispetto alle sue aspettative.

Si verificò così una frattura, in parte espressione di una distanza generazionale: da un lato vi erano coloro che restavano ancorati a una concezione della letteratura di matrice morale e positivista, manifestando una crescente diffidenza nei confronti delle innovazioni estetiche e stilistiche emergenti; dall'altro, coloro che accoglievano con entusiasmo il simbolismo e le nuove sperimentazioni letterarie. In tale contesto, assume rilievo esemplificativo, più in quanto testimonianza culturale che per la qualità del dibattito – la quale si rivela, in effetti, piuttosto modesta – lo scontro polemico avvenuto tra Achille Richard e Oddo Guibai, sviluppatosi attraverso un reciproco scambio di articoli. Richard, in un intervento pubblicato in due numeri consecutivi, espresse un giudizio estremamente critico nei confronti della poesia decadente, adottando un registro fortemente polemico. Egli si espresse nei seguenti termini: «Anzitutto vale l'epiteto di *decadenti*? Io lo credo giustissimo, perché si tratta di letterati, o meglio pseudo-letterati, i quali ambiscono lo sgretolamento della lingua, delle lettere, del senso morale, e quel ch'è peggio, del senso comune»¹⁹, concludendo il proprio articolo con un attacco ancor più aspro:

Si tratta insomma di un vero e proprio abbruttimento morale. Hanno una meta, questi decadenti? È almeno sperabile ch'avranno un termine. Sono la maggior parte dei fiascheggianti. [...] E grazie a Dio, c'è chi li bolla a fuoco, come di dovere. E i più alzan le spalle e li disprezzano, in udir il loro nome. Io non esito a dirli [...] pirati letterari. Le coscienze oneste si rivoltano lor contro. Ma quando, quando li caceranno via dal tempio?²⁰.

Di fronte a una critica tanto severa, Guibai intervenne, pur senza riuscire, con le proprie argomentazioni, a offrire un contributo particolarmente solido. Tuttavia, riveste un certo interesse la sua confutazione dell'«accusa di immoralità», da lui ritenuta priva di fondamento poiché basata su «cervellotiche deduzioni di un superficialissimo esame dell'opera di tutti i

¹⁹ A. Richard, *Profili letterari d'oltr'alpe*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 19, 9 maggio 1896, p. 4.

²⁰ A. Richard, *Profili letterari d'oltr'alpe*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 20, 16 maggio 1896, pp. 4-5.

simbolisti». Tale approccio, sostiene Gunibai, rappresenta «uno dei tanti eccessi di quella critica psichiatrica, che ci ha condotti alla *Degenerazione* del Nordau e alle altre opere consimili»²¹:

Cessiamo finalmente da queste esagerazioni scientifiche, ritorniamo al puro criterio estetico che l'osservazione e la scienza debbono solo moderare, e non già soffocare; giudichiamo l'arte come arte, non come fenomeno. E questa dei simbolisti, cessiamo dal dirla arte di decadenza, arte di degenerati²².

Nella parte conclusiva del suo intervento, emerge con particolare chiarezza la frattura generazionale precedentemente menzionata:

I simbolisti levandosi, novelli iconoclasti, contro le immagini sfruttate da un'arte omai vecchia, hanno provocato le ire di questi conservatori e retrogradi; e si sono tirate addosso le accuse di inanità, di jattanza, di immoralità, da una critica ingiusta e talvolta sleale. Ora basta. Noi, giovani, protestiamo. All'orizzonte riluce il raggio di un'alba nuova; una letteratura e una critica purificate stanno, lo confidiamo, per rianimare di nuova vita i campi dell'arte. Collo sguardo rivolto a quel raggio, ribelli alla vostra critica ed ai vostri principii stantii, dall'isolamento in cui volete rinserrarci, noi, giovani, aspettiamo il risorgere dell'ideale²³.

Pare opportuno, allora, rilevare come in Gozzano, già nel 1904, la fiducia in un'«alba nuova» appaia profondamente attenuata, se non addirittura incrinata. È quanto si coglie nel terzo sonetto di *Domani*, dove, «pur cantando il canto di Mimnermo», l'io lirico avverte che «è morta l'Ellade serena» e l'«Anima trema nell'enigma eterno», sicché la chiusa si risolve in un'attesa disillusa e sospesa: «attendo un'Alba e non so dirti quale»²⁴. Un motivo, questo, destinato a trovare più felice e compiuta espressione nei *Colloqui*, là dove la visitatrice di *Una risorta*, dinanzi alla pacificata esistenza del poeta, confessa: «Ancor sogno un'aurora / che gli occhi miei non videro; / desidero, desidero / terribilmente ancora!...»²⁵.

Ad ogni modo, sarebbe un errore non trascurabile irrigidire eccessivamente tale contrapposizione. Se da un lato, infatti, «furono convinti, talora fanatici estimatori della letteratura francese i giovani, i letterati di avanguardia, i decadenti, i dannunziani, coloro

²¹ O Gunibai, *Per la poesia dei decadenti*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 26, 27 giugno 1896, p. 6.

²² *Ibidem*. In merito a questa affermazione, Richard nell'articolo di replica rispose così: «è bene giudicar l'arte per arte, non come fenomeno. Ma quando, come n'è qui il caso, si tratta di fenomeno patologico, dobbiamo considerarla come possiamo e come ne abbiamo diritto» (A. Richard, *Appendice ai "decadenti francesi"*. *Contro le ciurmerie*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 27, 4 luglio 1896, p. 4).

²³ *Ibidem*. Lo scambio polemico prosegue con altri tre articoli: la succitata risposta di Richard (A. Richard, *Appendice ai decadenti. Contro le ciurmerie*, cit., pp. 4-5); una replica di Gunibai (O. Gunibai, *Appendice seconda ai decadenti francesi*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 29, 18 luglio 1896, p. 5) e quella definitiva di Richard (A. Richard, *I decadenti francesi. Appendice seconda*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 33, 15 agosto 1896, pp. 5-6).

²⁴ G. Gozzano, *Domani*. III, vv. 9, 10, 12 e 14.

²⁵ G. Gozzano, *Una risorta*, vv. 41-44.

insomma che, educati in un altro clima, non sentivano più – o sentivano meno – i problemi del Risorgimento»²⁶ e se sul versante opposto figure come Piovano si adoperavano con ostinazione nella difesa conservatrice della classicità italiana, è altrettanto vero che l'influenza della cultura letteraria d'oltralpe coinvolgeva trasversalmente tutti gli strati – sociali e generazionali – della società torinese. Ciò che può dirsi con certezza è che l'atteggiamento di deferente ammirazione, che aveva a lungo orientato il mercato editoriale, l'industria teatrale e più in generale il panorama culturale nazionale nei confronti della produzione francese, cessò gradualmente di potersi giustificare come espressione di un intento emulativo finalizzato alla definizione di una propria fisionomia identitaria, e finì piuttosto per configurarsi come mera acquiescenza ai condizionamenti esercitati dal gusto dominante, dalle logiche del consumo e dalle mode.

La Francia, d'altronde, modello indiscusso di raffinatezza e prestigio, non solo imponeva la propria egemonia culturale e dettava il gusto letterario e artistico, ma costituiva anche il paradigma di una scena intellettuale ormai assoggettata alle logiche di mercato. Tale compromissione con le dinamiche capitalistiche dell'editoria e della produzione culturale non mancava di suscitare il dissenso di quegli intellettuali che denunciavano la crescente mercificazione della letteratura. Ed è insieme rivelatore di questo aspetto e dell'incomprensione che accolse in Italia alcune delle espressioni più orfiche del simbolismo francese il ricordo che Badino dedica a Mallarmé, cinque anni dopo la sua morte. In luogo di celebrarne la portata innovativa sul piano del linguaggio poetico, il redattore del «Piemonte» ne esalta la «nobiltà d'arte» derivante dallo sdegno per «l'infinita volgarità di tanta letteratura ricercante l'applauso»; e proprio da tale ripulsa – osserva – Mallarmé avrebbe tratto la convinzione che maggiore fosse la dignità artistica laddove meno si indulgeva al gusto della folla, fino a «considerare la chiarezza come una dote secondaria»²⁷.

Questa insofferenza nei confronti delle derive mercificatrici dell'arte – e dunque anche della crescente propensione, da parte degli stessi autori, a piegare l'attività letteraria alle esigenze della promozione editoriale – trova riscontro persino su una rivista ben lontana da posizioni ideologiche marcate come il «Venerdì della Contessa». Nella rubrica *Filigrane*, Oreste – con ogni probabilità identificabile con Oreste Fasolo, collaboratore abituale del periodico – firma un articolo che, per la prospettiva qui adottata, risulta particolarmente significativo. In esso si dà conto di un curioso espediente commerciale escogitato dallo scrittore

²⁶ G. Mirandola, *La «Gazzetta Letteraria» e la Francia. Contributo allo studio dei rapporti culturali tra Francia e Italia nella seconda metà del secolo XIX*, cit., p. 19.

²⁷ G. Badino, *Stefano Mallarmé nel V anniversario della sua morte*, in «Il Piemonte», I, 10, 29 agosto 1903, p. 3.

francese Pierre Loti, portando così alla luce il legame sempre più stretto tra istanze artistiche e logiche di mercato:

Donne e marinai furono sempre superstiziosi. Niuna meraviglia quindi che Pierre Lotj [sic] [...] sia andato... a consultare una chiromante! [...] Pierre Lotj, marinaio nell'anima, è anche scrittore in voga. E se ne è ricordato in buon punto! Ha pubblicato in bella prosa il consulto dimostrando una volta ancora come sul bel suolo di Francia si sappia tutto convertire in utile *réclame*, dall'amore alle sventure coniugali, dal coraggio personale alla... superstiziosa credenza negli oracoli. Perché Pierre Lotj dichiara senz'altro che la Chiromante seppe leggere nella sua mano *tutte* le verità. E ci narra un'infinità di cose cominciando da una sua antica e fortunosa avventura occorsagli nel deserto, da tutti ignorata, e *letta* dalla chiromante nelle linee della sua mano per finire poi con la predizione *à sensation* statagli fatta, e cioè che egli scriverà prossimamente un gran dramma il quale otterrà un successo enorme. Antiveggente Chiromante! È antiveggentissimo Pierre Lotj²⁸.

In un altro articolo del 1902, pubblicato alcuni mesi prima sempre sul «Venerdì della Contessa», Oreste Fasolo con maggiore *vis* polemica si scaglia contro l'accoglienza indulgente – non solo in Italia, ma anche all'estero – riservata a qualsiasi prodotto culturale proveniente dall'*Hexagone*, di qualsiasi «gran novità di Parigi»²⁹:

Poiché pare che il mondo non possa girare senza il così detto «articolo di Parigi» tutti lo accettiamo sotto qualsiasi forma esso ci venga ammannito; tutti, da noi, confinanti, e fratelli in latinità, fino ai più lontani popoli dell'America e dell'Australia. E lo accettiamo senza neppure abbozzare il solito sorriso nojato e seccato di chi subisce qualcheduno o qualcuno suo malgrado. Anzi è tanta l'abitudine che ormai ci abbiamo fatto, che l'accogliamo cordialmente anche quando «l'articolo di Parigi» ha tutta la parvenza non solo di una bizzarria un po' spinta, ma anche, quasi, di una mistificazione [...]. Così a tutto abbiamo fatto buon viso senza mai pensare a ribellarci neppure *pro forma*. A certe mode femminili contrastanti coi più elementari principî di estetica e a certe mode artistiche e letterarie contrastanti col più elementare buon senso... Pare impossibile! Eppure accettammo perfino di annojarci – e di renderci nojosi altrui – leggendo e scrivendo dei romanzi a base di... sottigliezze psicologiche, e le nostre donne non si peritarono un istante di sciupare la pure linea del loro corpo colla *tournure*! La moda voleva così, perché questo era l'articolo *haute nouveauté* che Parigi c'inviava! E avanti dunque!

²⁸ Oreste [O. Fasolo], *Filigrane. Pierre Lotj e la chiromante*, in «Il Venerdì della Contessa», XV, 37, 19 settembre 1902, p. 438. L'articolo continua così: «Finora i lavori nuovi venivano timidamente annunciati in un breve circolo di amici, – tutt'al più qualche giornale vi accennava aggiungendovi alcune parole di augurio. Pierre Lotj seppe essere innovatore e andare dritto allo scopo. E annunciò dramma e... successo *enorme* a mezzo di una bocca previamente dichiarata veridica di una chiromante? Quante compagnie si disputeranno fin d'ora il nuovo lavoro... non ancora scritto?».

²⁹ G. Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, v. 66.

Articolo di Parigi *for ever!* Così, in omaggio ad esso, noi buoni, docili, mansueti applaudimmo non soltanto tutte le più insulse *pochades* ma anche tutte le più imbellettate e sfiatate canzonettiste che a noi giungevano col titolo di *étoiles* per dirci - in mancanza di voce - la *chanson... zutiste!* Onestamente, decentemente si poteva credere che ciò sarebbe bastato e che questa forma d'idiotismo larvato di arte sarebbe stata l'ultima espressione della degenerazione artistica che ci s'inviava colla solita dorata marca di *article de Paris*, non so bene se per divertirci o per pigliarci i denari... Ebbene no! Il coraggio dello *exploit* - basato sulla nostra dabbenaggine proverbiale - non conosce i limiti pei *barnum* della Gran Capitale! Ed ecco *la bella Otèro* partire coi suoi diamanti per la conquista dell'Italia! Ecco questa ex-rivenditrice di catagne [*sic*] e di aranci venire temerariamente *en tournée* per... Per che cosa? Per una cosa molto semplice e molto modesta: mostrarsi! E niente di più poiché non è il caso di parlare della sua voce; e le sue danze spagnuole non sono tale spettacolo da valere la spesa dei manifesti e tanto meno delle dieci lire della poltrona... Ma, dirà qualche esteta dalla zazzera prolissa, *la bella Otèro* viene ad offrire ai nostri occhi il puro godimento della bellezza... resa poi anche più sfolgorante dai mille fuochi di quel milione di diamanti ond'ella si adorna come una principessa dei più fastosi tempi antichi... - Ah sì? Tante grazie! Che *la belle Otèro* non si scomodi un'altra volta... Creda - per una volta tanto - alla leggenda così cara al buon popolo fra cui vive, prospera e s'indiamanta, cioè che l'Italia è il paese dei briganti e che *Fra Diavolo* potrebbe risorgere e svaligiarla!... D'altronde, belle e rutilanti vetrine di gioiellieri sono anche qui; e le possiamo ammirare senza spender nulla! In quanto poi a bellezza, che Sua Grazia non s'offenda e s'adiri... C'è di meglio da noi...»³⁰.

Il valore del testo non si limita alla sola testimonianza storica, ma offre rilevanti spunti di analisi su alcuni luoghi gozzaniani che meritano di essere approfonditi. Il primo, e più immediato, è il riferimento a Carolina Otero. La Bella Otero, celebre ballerina ispano-francese dei *café-chantants*, durante la sua prima *tournée* italiana del 1902, all'età di trentasette anni, suscitò reazioni contrastanti. Le aspettative, infatti, non furono soddisfatte: a Bologna si registrarono «addirittura fischi»³¹, così come a Milano, dove «fu fischiata, spietatamente fischiata»³². Su «La Folla», Paolo Valera si esprime con estrema durezza nei confronti della *divette*, affermando che «canta male, stuona, è una cagna [...] l'arte è offesa da questa masturbazione cancaneggiante e gnaulante»³³. Otero non sembrerebbe possedere altro merito se non quello di sollecitare gli istinti della platea maschile e di proporsi come modello di sensualità per il pubblico femminile. Nonostante la straordinaria popolarità che riuscì a

³⁰ O. Fasolo, *Ed ora, basta!*, in «Venerdì della contessa», XV, 7, 14 febbraio 1902, pp. 73-74.

³¹ *Ivi*, p. 74.

³² P. Valera, *La «bella» Otero al Dal Verme*, in «La Folla», II, 6, 9 febbraio 1902, pp. 20-22 (citato da *Giornalismo italiano. Volume secondo 1901-1939*, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 2007, p. 51).

³³ *Ibidem*.

conquistare sia tra gli spettatori borghesi sia tra quelli popolari, artisticamente l'attrice si configura come la perfetta rappresentante del cattivo gusto e della volgarità gabbellata per arte.

La foto di Carolina Otero, parte integrante dell'arredo «squallido e severo, / antico e nuovo» di villa Amarena, incarna dunque anche questa dimensione: non solo suscita lo *choc* estetico derivante dall'incongrua coesistenza dei divani corinzi in stile Impero e dell'ineleganza, affettuosamente provinciale, di una cartolina inserita nella cornice dello specchio, ma altresì un moto malinconico legato all'inesorabile trascorrere del tempo, reso evidente dal progressivo declino delle mode. In questa prospettiva, Barberi Squarotti ha osservato con intelligenza che la «la fotografia acuisce il senso di irrimediabile perdita della vita, del tempo, della memoria stessa»³⁴, in quando dotata di un «significato d'arte, ma quella tipica arte attuale, meccanica e, in fondo, insignificante»³⁵. Gozzano di fronte alle fotografie reagisce sempre pateticamente. Lo fa quando prende in mano la propria fotografia di cinque anni prima («[...] Quest'effigie!... Mia?...» / E fissa a lungo la fotografia / di quel sé stesso già così lontano: / «Sì, mi ricordo... Frivolo... mondano... / vent'anni appena... Che malinconia!...»³⁶); quando nell'*album* fotografico fissa «con tanta tristezza» la foto di Carlotta («Quel giorno – malinconia – vestivi un abito rosa, / per farti – novissima cosa! – ritrarre in *fotografia*»³⁷); o, appunto, quando adocchia la cartolina della celebre ballerina nella villa di Felicita («La cartolina della Bella Otero / alle specchiere... Che malinconia!»³⁸). Tuttavia, nel caso della cartolina della Otero, non si tratta semplicemente di un esempio di arte moderna capace di acuire il senso della perdita. In questo caso, il soggetto stesso della fotografia si configura come non-arte: uno sgraziato fenomeno di moda popolare per meriti del tutto estranei alla sfera artistica. La cartolina della Bella Otero suscita, dunque, un duplice smarrimento: da un lato, per la meccanizzazione insita nell'arte fotografica; dall'altro, per il fatto che perpetua una mescolanza di cattivo gusto artistico e consumismo capitalistico, elementi che caratterizzavano la vicenda della ballerina spagnola, promossa dai «*barnum* della Gran Capitale». A tutto ciò si aggiunge l'ambiguo affetto di Gozzano per ciò che è sgraziato e goffo, manifestazione di quel suo peculiare sguardo ironico e disincantato.

In un diverso spazio di Villa Amarena, si trova un altro ritratto, questa volta dotato di prerogative completamente diverse. Nel solaio, com'è noto, Gozzano si imbatte nella stampa

³⁴ G. Barberi Squarotti, *La poesia, il sacro e patinoire. Saggi su Gozzano e Pavese*, Sestri Levante, Gammarò, 2009, p. 23.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ G. Gozzano, *In casa del sopravvissuto*, vv. 38-42.

³⁷ G. Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, vv. 107-108.

³⁸ G. Gozzano, *La signorina Felicita*, vv. 41-42.

raffigurante Torquato Tasso incoronato nei giardini d'Este. «Dove il rifiuto secolare dorme»³⁹, l'alloro è scambiato per un ramo di ciliegie e la fronte del poeta laureato diventa una testa buffa. Felicità, dunque, mette in mostra la cartolina di Otero, ma non sa riconoscere il poeta della *Gerusalemme Liberata* di cui abbandona il ritratto nel solaio. In questa contrapposizione tra l'effimera sopravvivenza della moda e la caducità dell'arte, si rivela il paradosso di una modernità che si compiace del proprio «pessimo gusto». Gozzano, tuttavia, non emette giudizi morali. Egli non partecipa alla protesta «di chi pensava quanto costavano, quanto valevano tutti diamanti che scintillavano indosso alla cantatrice o alle spettatrici; quante lagrime, quanto dolore, quanto sangue sciupava in una sera, ninnando le anche impudiche, la *bella* avvizzita!»⁴⁰. Piuttosto, osserva con divertita amarezza il destino dell'arte, strizzando l'occhio a chi si indignava per il successo di una ballerina scosciata, ricoperta di gemme preziose incollate sul seno a mo' di costume. Ciononostante, non può fare a meno di esclamare affettuosamente: «Che malinconia!» davanti a un mondo un po' provincialotto, pronò alle mode artistiche più grossolane e volgari. Citiamo ancora l'articolo di Oreste Fasolo:

Quei fischi, nel paese classico della bellezza non potevano andare alla bella donna; andavano invece al sistema. Al sistema di cui troppo si è abusato. E cioè di trattarci da buoni provinciali. Di darci più o velatamente degli imbecilli imponendoci di rimanere a bocca e ad occhi spalancati e pieni di meraviglia dinanzi a tutto ciò che esce e viene a noi, da Parigi, dal cervello del mondo...⁴¹.

Anche Jeannette, al termine della visita all'esposizione torinese, appoggiata ai balaustri si lascia andare alla medesima esclamazione: «Che malinconia! – mormora Jeannette che tace da gran tempo»⁴². Jeannette, che in realtà si chiama Giovannina, è una vecchia conoscenza del poeta, figlia del portiere, «bimba gracile e brutta, dal viso scialbo, dalle lunghe gambe dinoccolute fuori del grembiolino azzurro»⁴³. Ma qualcosa nel tempo è cambiato nella compagna di giochi: se «non si è fatta bella», è vero che «“si è fatta”, semplicemente. La scaltrezza del buon gusto ha dato al suo corpo magrissimo la linea parigina. Dalle parigine ha imparato a dipingersi gli occhi e le labbra»⁴⁴. Ciò che esce «dal cervello del mondo» è allora in

³⁹ *Ivi*, v. 134.

⁴⁰ *Giornalismo italiano*, cit., p. 51.

⁴¹ O. Fasolo, *Ed ora, basta!*, cit., p. 74.

⁴² G. Gozzano, *Un vergiliato sotto la neve...* in *Il paese fuori del mondo. Prose per l'Esposizione di Torino del 1911*, a cura di E. A. Pollone, Torino, Aragno, 2011, p. 26.

⁴³ *Ivi*, p. 7.

⁴⁴ *Ivi*, p. 8.

grado di riabilitare anche uno sgraziato fisico femminile, è in grado – persino – con quel suo «garbo parigino» di risvegliare una Torino «un po' vecchiotta, provinciale»⁴⁵.

D'altra parte, Jeannette è un prodotto di Parigi anche letterariamente. Sempre sul «Venerdì della Contessa», Efisio Aitelli redige un articolo che offre interessanti spunti di riflessione sulla moda parigina. L'articolo prende le mosse dalla notizia della costituzione di un *trust* statunitense il cui obiettivo sarebbe quello di imporre la moda *yankee* in tutta Europa. Aitelli interpreta questa potenziale sostituzione della moda parigina con quella americana come «un'influenza che è peggiore d'un cambiamento totale di principî e di consuetudini»⁴⁶: «sono secoli e secoli che Parigi esercita il suo fascino di eleganza, di gusto, di *coquetterie* sul mondo»⁴⁷. Il tema economico-sociale, tuttavia, lascia presto spazio a una riflessione di natura diversa, incentrata sulla figura della *grisette*. Secondo Aitelli, l'affermazione della moda americana comporterebbe la progressiva scomparsa di questo «tipo di fanciulla parigina» che «abbiamo un po' tutti davanti agli occhi», anche per chi «non è stato a Parigi e non ha attraversato i *boulevards* nell'ora del tramonto»⁴⁸. Ciò perché la *grisette*, che «emana da tutta la sua persona un senso come di frivolezza e di bontà: di abbandono e di gioia; di mestizia e di sogno»⁴⁹, è ormai parte dell'immaginario letterario collettivo:

François Coppée ce l'ha descritte, la sartina e la crestaia parigina, con parole che non dimentichiamo più. Il Mürger prima di lui le ha glorificate, direi immortalate. Gavarni e Forein, in due epoche diverse, ce ne hanno dato colla matita la figura più delicata e geniale. Impossibile, adunque, che esse dileguino nell'ombra, vinte, condannate a sparire, dalle velleità conquistatrici dei *yanchées* [sic]⁵⁰.

Jeannette, dunque, non è soltanto la giovane donna che, conformandosi ai dettami della moda francese, riesce a riscattare e riqualificare la propria immagine⁵¹, pur entro i confini ambigui del *démi-monde* (Gozzano mette in guardia il lettore sulla dubbia provenienza della «gigantesca volpe azzurra che le fascia il collo tre volte e le scende sulle spalle, policaudata» e

⁴⁵ G. Gozzano, *Torino*, v. 44. In Gozzano, d'altronde, Parigi costituisce un mezzo privilegiato per suscitare in modo immediato un senso di mondanità e di moda: anche tra gli aromi della confetteria delle golosissime signore ritroviamo le «essenze parigine» (*Le golose*, vv. 35-42: «Fra questi aromi acuti, / strani, commisti troppo / di cedro, di sciroppo, / di creme, di velluti, // diessenze parigine, / di mammole, di chiome: / oh! le signore come / ritornano bambine!)), mentre la commediante dell'*Esperimento*, per entrare nella parte di Carlotta, deve scomporre la «chioma parigina / troppo raccolta sulle sopracciglia» e dividere i capelli in «in bande lisce» (*L'esperimento*, vv. 15-16 e 19).

⁴⁶ E. Aitelli, *Mode de Paris*, in «Il Venerdì della Contessa», XV, 40, 10 ottobre 1902, p. 471.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 472.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cfr. G. Gozzano, *Un vergiliato sotto la neve...*, cit., p. 8: Jeannette «fa a Parigi due viaggi all'anno per togliervi con il suo finissimo intuito le sfumature eleganti della stagione».

dei «solitari che le scintillano ai lobi degli orecchi»⁵², lasciando intendere che non siano esclusivamente frutto del suo mestiere di crestaia), ma incarna anche, nella sua essenza letteraria, la *nouveauté* che l'ambiente torinese accoglie incondizionatamente. Così, se sul «Mercure de France» Jules Sageret richiama la celebre autodefinizione di Coppée – «Je suis la dernière grisette» – aggiungendo che «la grisette est une humble, fille d'humbles, très parisienne, légèrement gavroche, sentimentale, instinctive, intelligente, peu intellectuelle. L'amour dirige toute sa vie et toutes ses pensées, quand elle en a»⁵³, gioverà ricordare il ritratto intellettuale che Gozzano consegna di Jeannette: «è il prototipo della crestaia torinese. È molto ignorante e molto intelligente, una di quelle intelligenze femminili che inquietano l'interlocutore, perché fatte di pura logica, d'agilità, d'arguzia»⁵⁴.

Questo spunto consente di formulare una riflessione più ampia. Edoardo Sanguineti, nel capitolo «*Un vergiliato sotto la neve*» della sua monografia su Gozzano, individua due antecedenti dannunziani per il personaggio di Jeannette: Maria Ferres del *Piacere* e la Foscarina del *Fuoco*⁵⁵. Il critico interpreta tale relazione come una «sottile operazione parodica»⁵⁶, sottolineando il contrasto stridente, deliberatamente accentuato, tra Jeannette e le eroine dannunziane. Sebbene questo rapporto antitetico sia innegabile, è opportuno considerare anche un'altra prospettiva. Giovannina affonda le proprie radici in una tradizione narrativa distante dal tono sublime – François Coppée, d'altronde, era noto con l'epiteto di «poète des humbles» – e lo stesso Gozzano ne sottolinea le origini modeste, alludendo persino a una sua attività di cortigiana. L'oggetto della parodia non è dunque soltanto il *vergiliato* di Maria Ferres, aristocraticamente intangibile, permeato di «indefinibile malinconia» ed «entusiasmi lirici» sul Belvedere di Villa Medici; piuttosto, essa investe anche l'amica alla moda di Gozzano, la «piccola popolana che la fortuna ha travestito da gran signora»⁵⁷, un archetipo – mondanamente rimodellato – caro a Coppée e, per estensione, ai suoi lettori borghesi e “onesti” come Richard⁵⁸.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ J. Sageret, *Les grands convertis. M. Coppée*, in «Mercure de France», XVII, 222, 15 settembre 1906, p. 161.

⁵⁴ G. Gozzano, *Un vergiliato sotto la neve...*, cit., p. 8.

⁵⁵ Cfr. E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 51-60.

⁵⁶ *Ivi*, p. 56.

⁵⁷ *Ivi*, p. 9.

⁵⁸ In occasione dell'elezione di Mallarmé a «prince des poètes» in successione a Verlaine, Richard si rammaricava che, su una base elettorale di circa duecento votanti, Coppée avesse raccolto solo tre voti: «Povero e mite François Coppée, poeta vero del cuore e dell'anima, perché t' hanno ingiuriato a quel modo i giovani, che un dì t'amarono e seppero farti onore? Perché? Tu non rispondi, perché tediato e giustamente, affidi, racchiudendoti in un silenzio che non è ostentata semplicità, ma modestia di vera grandezza, il tuo nome ad uomini di questi migliori e al tempo... Lasciamo pure far gazzarra un Mallarmé, su nel seggio principe. *Tempora meliora nascentur*» (A. Richard, *Profili letterari d'oltr'alpe. I decadenti francesi*, cit., p. 5). Il restante commento relativo all'esito della votazione si articola intorno alle consuete tematiche di carattere moralistico, già precedentemente riscontrate: «Ora questo schema, nella sua aridità numerica parla chiaramente un linguaggio triste a udirsi per chi segua i moti della letteratura (non dico progressi) in Francia, e più in là ancora, in tutta Europa. La carica di principe

Jeannette si trova così a dover scontare in maniera impietosa un confronto impari, rivelando un'incolmabile distanza tanto sul piano sociale quanto su quello letterario. Del resto, già ne *La città moritura*, la crestaia veniva contrapposta alle *grandes dames*:

L'Esposizione fu per molti mesi "il paese fuori del mondo"; ed è stato questo, forse, il suo fascino più grande e più sottile; la donna angustata dalle vicende famigliari, l'uomo d'affari stanco di cifre e di parole, l'operario e lo scrittore, la crestaia e la gran dama⁵⁹.

In tal senso, Giovannina riesce a riscattare realmente la propria condizione non attraverso un mutamento onomastico, né vestendo le ultime novità dell'abbigliamento parigino, né, tantomeno, rifacendosi a un archetipo letterario di matrice francese. Il suo reale riscatto avviene piuttosto sorreggendo la gota col pugno come la Melancolia di Dürer, portando negli occhi «l'infinita tristezza dell'angelo quattrocentesco»⁶⁰. Non sarà forse significativo che ciò avvenga proprio attraverso un motivo dannunziano, tanto caro a Gozzano e ripreso in altre opere, come *Il giorno livido* o *La città moritura*? E si ricordi, ancora, che nella stanza di Marta, nel *Responso*, pervasa da una «blandizie mondana acuta fine: / ... di essenze parigine»⁶¹, una «grigia volpe danese» si staglia «contro una stampa truce / del Durero»⁶².

Resta infine da considerare un ultimo aspetto. Una critica come quella torinese, ancora saldamente ancorata a categorie morali di giudizio – siano esse di ordine individuale, secondo l'impostazione psicologico-positivistica di Nordau, o riconducibili a più ampie istanze di costruzione identitaria nazionale – nel momento in cui tenta di confrontarsi non solo con la produzione letteraria, ma anche con quella critica d'oltralpe, senza avvalersi del consueto apparato ideologico, si espone agevolmente a fraintendimenti non trascurabili. Una dinamica che trova riscontro esemplare in un intervento apparso sulle colonne del «Piemonte», dove, nel presentare i primi due fascicoli della rivista di Paul Fort, «Vers et prose», Massimo Bontempelli si compiace – non senza ironia – del privilegio di poter accostarsi alle letterature straniere con

della giovine poesia è certo onorifica più che d'importanza letteraria. Eppure l'elezione del Mallarmé – che dopo tutto impersona ora le tendenze dell'odierna giovine letteratura di Francia – dimostra palesemente a che possano giungere le aberrazioni degli uni e la colpevole indifferenza degli altri. In Italia il D'Annunzio, in Portogallo il de Castro, in Francia questi decadenti più degni di decader del tutto che non d'esser eletti a cariche già tenute da chiari uomini, son prova di un rivolgimento di cose [...]. Vedete il Richépin, il Coppée, Anatole France raccogliere pochi e miseri voti da quella medesima gioventù che porta alle stelle un Mallarmé, un Moréas: gente che non hanno mai fatto nulla di grande, perché traviati da falsi ideali, nulla di buono, perché o non ne hanno degno l'animo o si racchiudono in sé medesimi, nelle speculazioni nebbiose, negli individualismi aridi e gretti, e per troppo idealizzarsi, si confondono colle nuvole e sprezzan la terra» (cfr. *ibidem*).

⁵⁹ G. Gozzano, *La città moritura*, in *Il paese fuori del mondo. Prose per l'Esposizione di Torino del 1911*, cit., p. 65.

⁶⁰ G. Gozzano, *Un vergiliato sotto la neve...*, cit., p. 27.

⁶¹ G. Gozzano, *Il responso*, vv. 13-14.

⁶² *Ivi*, vv. 8-9.

maggiore libertà, proprio in quanto sottratto agli oneri ideologici che inevitabilmente gravano sul letterato italiano:

Chi fa professione di letterato, ha della propria letteratura una cura gelosa, come se essa fosse stata data in tutela proprio a lui; ed ha, al proposito di quella, certi suoi particolarissimi ideali, qualche principio da proteggere, qualche errore da combattere; come se ella non seguisse il corso suo naturale senza curar di lui né di me né di tutti i principi di estetica che le si vogliano adattare. Frattanto, il diletto scolora e si perde. Quanto mi vorrei godere certe pagine magnifiche delle «Vergini delle Rocce», certe dilette fantasie pagane delle «Laudi» (del libro di Alcione, intendiamoci), se non fossi, o non m'intendessi di essere, un «letterato italiano!». Invece, ho la semplicità della prosa narrativa da proteggere, la pura linea del romanzo italico da salvare, l'ideale d'una nostra lirica organica e pensosa da tutelare [...]. Se al contrario si tratta di una materia forestiera, la cosa è molto diversa. Io posso ignorare tutti i francesi che non mi piacciono, godermi tutte le raffinatezze che mi solleticano, infischiarli della loro influenza più o meno malvagia sul carattere dei generi dell'arte e che so io... finché quei gusti non varchino le Alpi, s'intende: ché allora, ah allora il dovere della sacra custodia mi troverebbe pronto a ogni sacrificio!... È ridicolo: ma non avviene ogni giorno, letterati italiani? [...] Io per mia parte, che non ho cura d'anime sui poeti di Francia, posso compiacermene e dilettermene e additarla alla compiacenza e al diletto altrui, senza troppo far caso dei pericoli e dei vizi che nella tendenza vede il Maclair (che mi è pur tanto caro, per altri rispetti); il quale in parecchie riprese, qualche anno fino a pochi mesi or sono, venne combattendo con molta asprezza, e un po' partigiana, l'opera della scuola simbolista da cui questo gruppo direttamente procede⁶³.

Se si tratta di lettere francesi, dunque, pare possibile accantonare temporaneamente l'ascia della militanza critica, eludere le consuete strettoie ideologiche e gnoseologiche, non sacrificare il proprio godimento estetico in nome di un'idea superiore di letteratura nazionale e, persino, introdurre una rivista di poesia simbolista sulle pagine di uno dei periodici torinesi più strenuamente legati alla tradizione italiana. Che Bontempelli affidi simili considerazioni proprio alle colonne del «Piemonte» potrebbe assumere, in apparenza, un tono provocatorio – tanto più se si considera l'inaspettato elogio rivolto alle «pagine magnifiche» delle *Vergini delle rocce* e alle «dilette fantasie pagane» di *Alcione* –; senonché egli stesso aveva premesso di «godere molto più liberamente le letterature straniere» perché le stima «molto meno» e le guarda con «un certo feudalesco dispregio»⁶⁴. E, in effetti, non pare comprenderle pienamente. Quando riferisce alcune dichiarazioni di De Souza – «uno dei più noti e più vivaci simbolisti»

⁶³ M. Bontempelli, *Il lirismo francese*, in «Il Piemonte», III, 37, 10 settembre 1905, p. 1.

⁶⁴ *Ibidem*.

– pubblicate nei primi due fascicoli di «Vers et prose», nell'articolo *Où nous en sommes*⁶⁵, Bontempelli finisce per travisarle, piegandole a un impiego funzionale e istituendo accostamenti poco fondati. Se De Souza rivendicava la radicalità della sperimentazione tecnica del simbolismo opponendola a quella romantica, circoscritta a modesti scarti rispetto alla norma⁶⁶, Bontempelli, che compone le *Egloghe* in terzine dantesche, trasforma quella «*préoccupation de la technique*» – espressione di un rinnovamento che aveva profondamente scosso le strutture metriche tradizionali – in una sorta di ammonimento generico alla cura della tecnica poetica, «sopra ogni atteggiarsi di scuola», dichiarandolo «ottimo anche per noi»⁶⁷. E così, sulla scorta di un fraintendimento sostanziale, Bontempelli finisce per adulterare le parole di De Souza, servendosene a sostegno di un attacco alle soluzioni di autori come Giulio Orsini:

«Lo spirito romantico... ha come suo principio esclusivo la libertà, *non la libertà di approfondire i nostri mezzi d'arte e per conseguenza di ricrearne un'opera organica*, ma la libertà dell'empirismo, *ond'è falsata la ispirazione*. I risultati son noti: *spezzature artificiali prese per rarità*, piccole disordinature attraverso gli stessi trascinamenti incoscienti di una tradizione in quello ch'essa ha di più meccanico e di affatto esteriore» (Nota bene: si parla di francesi, non si parla di Giulio Orsini e dei suoi!)⁶⁸.

⁶⁵ R. De Souza, *Où nous en sommes*, in «Vers et prose», I, 1, marzo 1905, pp. 65-91 e I, 2, giugno-luglio-agosto 1905, pp. 166-192.

⁶⁶ Cfr. R. De Souza, *Où nous en sommes*, in «Vers et prose», I, 2, giugno-luglio-agosto 1905, pp. 169-171: «Notre préoccupation de la technique, la recherche de formes nouvelles, particulièrement dans le mouvement du rythme et de la langue, fut un des principaux tremplins de l'incompréhension ou de la mauvaise foi. Et il faut bien le dire, l'incompréhension trouva quelque appui en nombre de symbolistes paresseux. Une excuse: les révoltes contre les discussions techniques sont un reste de l'esprit romantique. Ce détestable esprit, que notre génération n'a pas encore bien filtré, empoisonne parfois l'intelligence, alors que le tempérament même lui est hostile. On sait qu'il a comme principe exclusif la liberté, non pas la liberté d'approfondir nos moyens d'art et par conséquent de nous *recréer* une oeuvre organique, mais la liberté de l'empirisme par où il fausse l'inspiration. Les résultats sont connus: cassures artificielles prises pour des nouveautés, petits désordres à travers les mêmes entraînements incoscienti d'une tradition dans ce qu'elle a de plus mécanique, tout extérieure. Et puis, l'on ne se méfie pas assez que le public condamne le poète aux aveux de l'artisan, que la poésie s'éclaire d'une publicité technique impuissante à servir les autres arts. Musique, peinture, sculpture, architecture doivent se passer de tout étalage professionnel, parce que chacun de ces arts emploie une langue dont le public ignore les éléments. Dans la poésie, il s' imagine au contraire les avoir appris, dès l'école communale, avec l'orthographe; il se fait juge peut-être moins de nos oeuvres que de nos moyens. Son illusion est légitime; la poésie rentra dans ses premiers exercices de lecture et de mémoire. Sa juridiction appelle donc notre défense contre un enseignement de l'école qui n'a pu rien lui apprendre, et duquel cependant il croit tenir tous nos droits avec sa langue qui est celle de tous. Cette défense par les poètes de leurs moyens, défense non pas lyrique mais minutieuse, est sans doute un des signes les plus évidents de leur vitalité créatrice, puisqu'elle se produisit à toutes les époques de renouveau. Et l'on remarquera que leur lassitude des discussions publiques sur les points vitaux de leur métier, leur acquiescement au "n'importe quoi" ou au "tout ce qu'on veut", coïncide avec les reprises truquées de la routine, avec une diminution de la conscience. Un des grands honneurs des symbolistes fut le scrupule technique de leur art, ce qui est pour les artisans probes le souci de la matière, non dans la voie superficielle d'une tradition académique, mais dans le sens profond d'une tradition organique».

⁶⁷ M. Bontempelli, *Il lirismo francese*, cit., p. 1.

⁶⁸ *Ibidem*.

Va da sé che la straordinaria varietà di soluzioni poetiche offerte dalla letteratura francese a cavallo dei due secoli non agevolava certo il lavoro a Bontempelli; e basterebbe scorrere le pagine dell'antologia *Poètes d'aujourd'hui*⁶⁹ per coglierne l'eterogeneità. Tale aspetto, del resto, non sfuggiva ai lettori contemporanei. Angelo Conti, autore de *La beata riva* e sodale di d'Annunzio, elogiando sulle colonne del «Marzocco» l'«eccellente antologia» curata da Van Bever e Léautaud – dalla quale dichiarava di aver tratto «alcuni istanti di dolce commozione» – riconosceva come la Francia stesse attraversando un «momento di dubbio e d'ansietà» tale da impedire la coagulazione di gruppi letterari, siano essi d'ampio respiro o di più modesta entità. Ne derivava un «apparente isolamento nel quale sembra chiudersi ciascun poeta»⁷⁰; apparente, appunto, giacché – secondo un'abitudine esegetica tipica del tempo⁷¹ – Conti individuava nell'idealismo, segnatamente di ascendenza kantiana e schopenhaueriana, il principio unificatore sotteso alla lirica francese contemporanea:

Questo volger le spalle alla vita, o per meglio dire all'esistenza, questo disprezzo della lotta quotidiana e della putredine di tutte le ore, questa aspirazione verso il cielo sereno ed innocente, verso il mistero in cui vive e si nasconde l'essenza delle cose, sono la nota che domina presentemente la poesia lirica francese e che dà un significato profondo al suo simbolismo. La scuola simbolista francese è nata dalle tendenze idealiste del nostro tempo, ed è stata generata da Emanuele Kant e da Arturo Schopenhauer. Non occorre aver letto i libri di questi filosofi per sentire la benefica influenza del loro pensiero. Questo pensiero oramai è nell'aria e tutti lo respiriamo, specialmente noi di razza latina, desiderosi di ricantare e di rivivere gli antichi miti, per velare con essi la stupida e brutale realtà⁷².

Detto ciò, Conti identifica all'interno di questa corrente una nuova schiera di poeti esordienti, la cui la figura più eminente è individuata in Francis Jammes:

⁶⁹ *Poètes d'aujourd'hui, 1880-1900. Morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie*, a cura di A. van Bever e P. Léautaud, Paris, Mercure de France, 1900.

⁷⁰ A. Conti, *I poeti d'oggi in Francia*, in «II Marzocco», V, 38, 23 settembre 1900, p. 3

⁷¹ Zola si esprimeva in questi termini sul «Figaro»: «N'assistons-nous pas, depuis dix ans, à cette lutte sauvage des néo-idéalistes contre ceux qu'on a nommés les naturalistes, je ne sais trop pourquoi? [...] Si je m'entête dans la règle étroite du positivisme, c'est qu'elle est le garde-fou de la démente des esprits, de cet idéalisme qui verse si aisément aux pires perversions, aux plus mortels dangers sociaux. Vous en êtes déjà au mysticisme, au satanisme, à l'occultisme, à la religion qui vit du diable, à l'amour qui ne fait pas d'enfants. Les peuples meurent, quand ils n'aiment plus la vie, quand ils vont par les ténèbres, hurlant à la mort, dans l'affolement du mystère» (cfr. E. Zola, *A la jeunesse*, in «Figaro», XLII, 38, 7 febbraio 1896, p. 1).

⁷² A. Conti, *I poeti d'oggi in Francia*, cit., p. 3. Conti prosegue: «Poiché nella profondità del mito si nasconde l'anima del mondo, i moderni poeti di Francia e Gabriele d'Annunzio fra noi, lo prediligono e si studiano d'estrarre il senso ideale e la verità eterna che vi si nascondono. L'ispirazione lirica odierna è adunque essenzialmente dissimile dalla romantica e dalla antica ispirazione dei greci. Mentre questa era una intuizione che si trasformava in immagine immediatamente, la nostra è una intuizione che si trasforma in meditazione. Dalla meditazione nasce poi l'immagine. Come si vede il processo si è complicato per esservi aggiunto un elemento che costituisce il carattere di tutta l'età nostra: la critica».

Intanto i giovanissimi, i quali in questi curiosi anni della nostra vita sono abituati a chiamar vecchio chi ha appena trenta anni, i giovanissimi rimproverano in Francia al simbolismo d'aver trascurato la vita. Fra questi nuovissimi il capo è Francis Jammes. Gli altri più degni d'esser nominati sono Charles Guérin e Fernand Gregh nati nel 1873. Per dare un'idea della loro arte trascriverò la prefazione di Jammes al suo libro di versi intitolato: *De l'Angelus à l'Aube et de l'Angelus au soir* [sic]⁷³.

Avvicinarsi alla vita, tuttavia, non implica affatto un ritorno agli schemi naturalisti, ed è lo stesso Conti a ribadirlo:

Che cosa dobbiamo pensare di questa umile sincerità, e quali poeti dobbiamo preferire: i semplici ed umili o i ricchi e superbi? Io non so quanta vitalità abbiano le opere di quei giovani e di quei giovanissimi. Per oggi mi compiaccio d'una sola cosa: ch'essi, cioè, siano tutti idealisti, e che tanto partigiani del simbolo quando seguaci della nuda sincerità non siano contenti della esistenza quotidiana e non ne cantino le lodi⁷⁴.

Sarà proprio questo ramo della poesia simbolista a lasciare un'impronta significativa nel dibattito critico torinese. Sorprendono di meno allora le parole di Bontempelli, che aveva scelto di presentare sulle pagine del «Piemonte» proprio «Vers et Prose», una rivista che nella sua eterogeneità – definita sì «très remarquable» ma anche «inégaie, bariolée, parfois déroutante»⁷⁵ – aveva riservato dello spazio ad autori – in parte già inclusi in *Poètes d'aujourd'hui* – il cui orientamento poetico si distingueva per una ricerca stilistica orientata alla semplicità espressiva e a un'estetica della vita quotidiana. La presenza stessa di Paul Fort tra i fondatori – poeta di ispirazione anche popolare – è rappresentativa della presenza di questa declinazione del simbolismo all'interno della rivista.

⁷³ *Ivi*, p. 4.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Vers et prose (1905-1914). Anthologie d'une revue de la Belle Époque*, a cura di C.P. Pérez, A. Jauer, H. Laroche ed E. Surace, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 10.

Francis Jammes: il poeta semplice

L'articolo di Conti precede di breve tempo quello di Balsamo Crivelli, interamente dedicato a Francis Jammes e pubblicato sulle pagine dell'«Avanti!». Gustavo Balsamo Crivelli costituisce, com'è noto, una figura di primaria importanza negli anni della formazione poetica di Guido Gozzano. Socialista di origini aristocratiche, critico di discreta notorietà, si distingue per la sua approfondita conoscenza della letteratura francese, che costituisce per lui un costante punto di riferimento culturale⁷⁶. Sebbene il suo approccio critico sia influenzato da categorie interpretative di matrice moralista, egli dimostra una certa flessibilità ermeneutica. Cofondatore e direttore della biblioteca della Società di Cultura, Balsamo Crivelli contribuisce in modo determinante alla circolazione delle idee e all'orientamento del dibattito letterario torinese. Secondo la testimonianza di Calcaterra⁷⁷ avrebbe inoltre agevolato la collaborazione di Gozzano al periodico «Il Campo»⁷⁸. Non è inverosimile, peraltro, che i due si siano conosciuti già nel corso del non particolarmente brillante percorso liceale del poeta. Balsamo Crivelli, infatti, ricoprì per oltre trent'anni la cattedra di lingua e letteratura italiana presso l'istituto privato Ricaldone, specializzato nel recupero degli anni scolastici. Fu proprio in questa istituzione che Gozzano, dopo la bocciatura al liceo Cavour, ripeté la prima liceo, completando due anni in uno⁷⁹.

L'articolo su Jammes redatto da Balsamo Crivelli risulta significativo nel testimoniare la ancora limitata diffusione della produzione del poeta di Orthez in ambito italiano:

⁷⁶ Per Balsamo Crivelli il riferimento col contesto francese è imprescindibile, anche quando si trova a recensire autori italiani. Un esempio significativo si trova in un breve trafiletto dedicato a Giovanni Camerana nella rubrica *Chiose* del «Campo», in cui il critico lo accosta immediatamente a un poeta francofono, cfr. G. Balsamo Crivelli, *Chiose. Giovanni Camerana*, in «Il Campo», 4, 11 dicembre 1904, p. 3: «È un Verhaeren italiano, dalla bellezza fatta di novità e di potenza. Come quella del poeta fiammingo la sua originalità consiste in una maniera eccezionalmente intensa e quasi esasperata di sentire, in una violenza rude e ardimentosa di espressione». Dopo aver citato integralmente il sonetto *Decadramma*, esclama: «Ah! Il fiero e terribile ruggito di poesia veemente e gagliarda fra tanto sdilinquinamento di arcadi che ora imperversa in Italia! In questo decadramma risuona un'eco dei trofei *herediani*».

⁷⁷ C. Calcaterra, *Le opere e il poeta*, in G. Gozzano, *Opere*, a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1948, p. XI.

⁷⁸ Cfr. F. Contorbis, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, L'Arciere, 1980, p. 12. Gozzano collabora la prima volta nel n. 26 del 14 maggio 1905 con un gruppo di sette schede siglate «g.g.g.» e riunite sotto il titolo *Tra romanzi e novelle*; la seconda volta nel n. 57 del 24 dicembre dello stesso anno con due note senza titolo firmate «gggozzano».

⁷⁹ Cfr. G. Gozzano, *Lettera dell'adolescenza da Ettore Colla*, a cura di M. Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 110, in cui in nota all'istituto Ricaldone la curatrice scrive: «Istituto convitto privato “esclusivo per l'insegnamento classico”, sito allora in via Arsenale 31 (poi in via Madama Cristina 52, angolo via Pallamaglio); qui Gozzano si prepara agli esami di riparazione in quattro materie; falliti gli esami, tenta il recupero dell'anno perso. In seguito alla definitiva chiusura della scuola, avvenuta nel 1955, sono andati perduti i registri ed è quindi impossibile aggiungere dati e notizie a quelli forniti dallo stesso Gozzano».

Francis Jammes, di cui finora nessuno si è occupato in Italia⁸⁰, è senza dubbio dei giovani poeti francesi il più sincero e il più originale per la semplicità della sua arte, immune d'ogni caratteristica influenza di scuola, e per la freschezza dei suoi versi, in cui la poesia nasce dalle cose stesse, non velata da simboli, più o meno difficili ed astrusi, né agghindate d'immagini o di vocaboli strani⁸¹.

Sincerità, semplicità, freschezza ed estraneità alle influenze delle scuole letterarie costituiscono categorie chiave che ricorreranno costantemente nelle recensioni successive di Balsamo Crivelli e che, più in generale, diverranno veri e propri strumenti critici adottati dalla maggior parte dei recensori dei periodici torinesi. Nel ricostruire il profilo poetico di Francis Jammes, il critico torinese pone particolare enfasi sulla sua «grande ingenuità, sentita non voluta, spontanea non di atteggiamento»⁸², inizialmente accostandolo a Laforgue per la «ricerca dei motivi facili e piani: poesia di un umile scritta per gli umili»⁸³. Successivamente, richiama il concetto del «sorriso dell'anima» di Maeterlinck per evidenziare come, nella poetica di Jammes, si manifesti la capacità di cogliere, dietro una bellezza e una verità inaspettate, una «maniera di sorriso puerile e divino, che sorride forse in fondo a tutte le nostre azioni»⁸⁴.

L'esiguità dell'attenzione riservata a Jammes in Italia fino al 1900 trova conferma in un articolo di Lucio d'Ambra, curatore della rubrica *Note di letteratura francese* sulla «Gazzetta Letteraria», pubblicato nel dicembre 1899. In tale contributo, d'Ambra interviene in difesa della letteratura francese, replicando alle critiche di Tullio Giordana, il quale lo aveva accusato di essere «un giovane letterato italiano che dirige una ditta di réclame per i libri francesi», in una sorta di ennesima riproposizione dell'ormai consolidata *querelle* tra francofilo e francofobo. D'Ambra, nel respingere l'accusa, ribadisce l'elevato valore della poesia francese, che egli ritiene pari, se non superiore, a quella italiana, e redige un elenco degli autori più rappresentativi del panorama letterario transalpino: «Sully Prudhomme, Catulle Mendès, Henri de Régnier, Albert Samain, Verhaerem [*sic*], Vielé-Griffin, Stuart-Merrill, Kan, non esistono per Giordana? E non esisterebbero fino a ieri Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé e Georges Rodenbach»⁸⁵.

L'assenza di riferimenti a Francis Jammes, così come a Gregh e Guérin, assume un particolare rilievo, poiché evidenzia come fino al 1899 la loro presenza nel dibattito letterario

⁸⁰ Anche a Roma, dove la sua opera sarebbe stata in seguito accolta con grande attenzione dalla stampa letteraria, fino al 1900 Jammes è autore pochissimo noto, cfr. A. Faitrop-Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 107.

⁸¹ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Un poeta semplice. F. Jammes*, in «Avanti!», IV, 1395, 30 ottobre 1900, p. 1.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ L. d'Ambra, *Note di letteratura francese*, in «La Gazzetta letteraria», XXIII, 49, 9 dicembre 1899, p. 385.

italiano fosse pressoché inesistente. Tuttavia, va registrata un'eccezione significativa: l'«Anthologie-Revue de France et d'Italie», rivista franco-italiana diretta da Edward Sansot-Orland, con sede a Milano fino alla fine del 1899. Attiva per un periodo relativamente breve, dall'ottobre 1897 al gennaio 1900, la rivista si distingue per il suo impegno nella promozione della letteratura francese e per il coinvolgimento di autori italiani di primo piano. È opportuno ricordarla, in particolare, per la presenza tra i suoi collaboratori di alcune figure torinesi vicine all'ambiente culturale frequentato da Gozzano: Cosimo Giorgieri Contri, che vi pubblica *Autunno* alla fine del 1898, e Francesco Pastonchi, che vi contribuisce con *La morte* e *Nuvole*, apparse in due momenti distinti nella prima metà del 1899⁸⁶.

La rivista manifesta un costante interesse per l'opera di Jammes: sul finire del 1897, Roger Le Brun segnala la pubblicazione di *Écoute, dans le jardin* sulle pagine dell'«Ermitage»⁸⁷, lodandone i versi, che definisce «exquis». Inoltre, sottolinea come la presenza di *Une feuille morte tombe*, insieme ad altri componimenti di «valeur exceptionnelle», abbia impedito che l'ultimo numero del «Mercure de France» – interamente dedicato alla questione dell'Alsazia-Lorena – risultasse privo del suo «ordinaire intérêt littéraire»⁸⁸.

Dopo essere stato nuovamente menzionato sull'«Anthologie-Revue» in occasione della pubblicazione di una prosa apparsa nel numero di gennaio de «L'Ame Latine»⁸⁹, Jammes intraprende una collaborazione diretta con la rivista, contribuendo con uno scritto che, di fatto, assume i contorni di un manifesto: *De la simplicité du langage*. Questo breve testo, che sviluppa «ideas advocated in the 'Avant-propos' to *Vers*»⁹⁰, riafferma i principi fondamentali della sua poetica, ponendo un accento particolare sulla necessità etica di un linguaggio semplice: «Etre simple c'est être saint»⁹¹. L'operazione dichiarata di Jammes è dunque quella di ricondurre la poesia al di fuori della sua autoreferenzialità, di instaurare un legame inscindibile tra scelte poetiche e implicazioni religiose, di porre la questione stilistica anche in termini morali:

⁸⁶ Cfr. E. Grilli, «Le génie italien» face à «l'ignorance des Français»? Les enjeux des transferts culturels dans l'«Anthologie-Revue de France et d'Italie» (1897-1900), in *Écrivains et artistes en revue. Circulation des idées et des images dans la presse périodique entre France et Italie (1880-1940)*, a cura di A. Marangoni e J. Schuh, Torino, Rosenberg & Sellier, 2022, pp. 125-143. Per le collaborazioni di Giorgieri Contri e Pastonchi, cfr. C. Giorgieri Contri, *Autunno*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», II, 2, dicembre 1898, p. 29; F. Pastonchi, *La morte*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», II, 3, gennaio 1899, p. 52 e *Nuvole*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», II, 6, aprile 1899, p. 102. Le tre liriche sono accompagnate da traduzioni francesi, rispettivamente di: Sansot-Orland, Marinetti, Le Brun.

⁸⁷ F. Jammes, *Ecoute dans le jardin*, in «L'Ermitage», VIII, 12, dicembre 1897, pp. 365-366.

⁸⁸ R. Le Brun, *Chronique des revues*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», I, 3, dicembre 1897, p. 50.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ S.W. Vinall, *The early reception of Francis Jammes in Italy*, in «The modern language review», 104, 3, 2008, p. 717.

⁹¹ F. Jammes, *De la simplicité du langage*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», I, 7, 20 aprile 1898, p. 125. Jammes vi pubblica nel novembre di quello stesso anno anche due poesie: cfr. F. Jammes, *Ce pays a la fraîcheur* e *La jeune fille à la rose*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», II, 1, novembre 1898, p. 7.

Dieu est le plus grand des pauvres et il a chargé son messenger, le poète, de montrer aux hommes où est la véritable richesse et de leur ouvrir les portes du temple de la vie. [...] La parole du vulgaire est sacrée, qu'elle dise je souffre ou j'aime, car elle est la vérité, et celui qui exprime la vérité est poète. Nous la devons employer, cette parole, et, si tu as compliqué ton esprit par des lectures, dépouille-toi de ton orgueil. N'expose pas aux mangeurs de pain les paons de ta table. Fuis la parole qui n'est point la simplicité pure. Ne fais point comme ces prêtres qui parlent latin à ceux du village – car Dieu sourirait – mais, plutôt, emploie le langage des processions qui est celui de l'âme campagnarde montant de la fraîcheur des herbes foulées par les enfants⁹².

Nell'estate del 1898, in occasione della recensione della raccolta *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, anche il direttore dell'«Anthologie-Revue», Edward Sansot-Orland, consacra Francis Jammes come il principale esponente di questa *nouvelle vague* della lirica francese:

Francis Jammes est à la tête de cette nouvelle génération de poètes et d'artistes qui se sont donné la mission de ramener la poésie aux sources de sa primitive simplicité et qui prétendent nous émouvoir par des oeuvres dont le fond est au premier abord d'une si maigre consistance et dont la forme est d'un appareil si élémentaire qu'on les dirait nés d'un cerveau d'enfant.

Après tous les excès dont le symbolisme s'est rendu coupable, il était inévitable qu'une réaction se produisit et elle s'est produite⁹³.

Gli interventi successivi dedicati al poeta di Orthez reiterano con poca originalità le stesse formule già consolidate: egli viene definito «poète bucolique» ed elogiato per «sa fraîcheur, sa puérile naïveté, son incomparable douceur»⁹⁴.

Pur avendo comunque il merito di aver segnalato e seguito l'opera di Jammes in un periodo antecedente al grande successo di *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, nonché di aver provato a contribuire alla sua diffusione in Italia, l'«Anthologie-Revue» non introduce valutazioni originali, limitandosi a riproporre formulazioni e toni già espressi in precedenza da alcuni tra i più autorevoli periodici francesi. In particolare, Remy de Gourmont aveva già dedicato a Jammes parole di elogio sulle colonne del «Mercure de France»⁹⁵. Fin dalle prime

⁹² *Ibidem*.

⁹³ E. Sansot-Orland, *Chronique des livres*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», I, 10, 20 luglio 1898, p. 206

⁹⁴ E. Sansot-Orland, *Chronique des livres*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», II, 3, gennaio 1899, p. 83.

⁹⁵ Cfr. R. de Gourmont, *Nouveaux masques. Francis Jammes*, in «Mercure de France», VIII, 94, ottobre 1897, pp. 68-72: «Il n'y a sans doute pas aujourd'hui en France un autre poète capable d'évoquer un tableau aussi

righe, il critico ne evidenziava l'ispirazione rurale – «voici un poète bucolique», stessa formula riportata da Sansot-Orland – per poi soffermarsi sugli elementi di rottura, ma anche di continuità, tra la poetica jammesiana e il simbolismo. Pur trattandosi di differenze sottili e pressoché marginali, si intravede in ogni caso da parte di de Gourmont un tentativo, seppur timido, di sottrarre Jammes all'immagine stereotipata di poeta totalmente ingenuo e spontaneo, mantenendo, per quanto in misura esigua, una distanza critica rispetto al mito che lo stesso autore di Orthez, con ostinata consapevolezza, aveva contribuito a costruire attorno alla propria figura.

Jammes, infatti, dopo le sue prime prove letterarie avviò un'attenta e strategica promozione della propria opera, ponendo le basi per il successo che avrebbe ottenuto nei primi anni del Novecento. Rilevante in questo senso è la pubblicazione, nel marzo del 1897, sulle pagine del «*Mercure de France*», dell'articolo *Un manifeste littéraire de M. Francis Jammes. Le Jammisme*⁹⁶. Sebbene il tono ironico del testo suggerisca un intento provocatorio – «en manière de plaisanterie»⁹⁷ – volto a ridicolizzare la proliferazione di nuove scuole letterarie (basti pensare all'*École romane* di Jean Moréas o, più specificamente, al *Manifeste naturiste* pubblicato da Saint-Georges de Bouhélier il 10 gennaio 1897 su «*Le Figaro*»), è altrettanto evidente come Jammes, dietro la simulata ingenuità del suo discorso, mirasse altresì alla costruzione di un proprio mito personale. Nell'invettiva contro la «tortue vivante incrustée de pierreries» – chiara allusione al carapace adornato di pietre preziose di des Esseintes – nella celebrazione poetica di tutte «les choses naturelles» e nella polemica antiscolistica, si deve riconoscere l'espressione di «un'irritazione diffusa e di un clima di attesa»⁹⁸ che pervadeva la società letteraria francese dell'epoca. Attraverso un'abile operazione letteraria, Jammes ripudia il mito eroico decadente e si fa promotore estetico di ciò che è ordinario, umile e marginale. La sua voce, fortemente radicata in un immaginario provinciale e rurale, si staglia con nettezza tra le raffinatezze iperletterarie della lirica francese, apparendo non soltanto come segno di un'espressione poetica inedita e peculiare, ma anche come testimonianza di un'esistenza autentica. Tanto la critica francese quanto quella italiana sembrano trascurare – deliberatamente o meno – la lucida consapevolezza ideologica che soggiace alle dichiarazioni del «bon sauvage

clair et aussi vrai avec des mots aussi simples, avec une phrase qui semble celle d'une causerie distraite et qui pourtant, comme par hasard, forme des vers charmants, purs et définitifs. [...] Il est d'une sincérité presque déconcertante; mais non par naïveté, plutôt par orgueil. Il sait que vus par lui les paysages où il a vécu tressaillent sous son regard et que les chênes tout secoués parlent et que les rochers resplendissent comme des topazes».

⁹⁶ F. Jammes, *Un manifeste littéraire de M. Francis Jammes. Le jammisme*, in «*Mercure de France*», VIII, 87, 1° marzo 1897, pp. 492-493.

⁹⁷ R. Mallet, *Francis Jammes. Sa vie, son oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1961, p. 108.

⁹⁸ F. Jammes, *Poesie*, versioni di G. Gori e introduzione di I. Margoni, Roma, Bulzoni, 1981, p. 15.

delle lettere»⁹⁹, il quale certo non manca di ribadire con sospettosa insistenza la spontaneità della propria scrittura e l'orgogliosa indifferenza agli ambienti di Parigi.

L'anno successivo, Jammes antepone alla fortunata raccolta *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* un breve scritto, che si configura come una vera e propria professione di fede poetica, destinata a divenire un manifesto letterario di riferimento. Questo testo, ampiamente citato dagli studiosi che si sono occupati della sua opera, viene riportato, non a caso, sia da Conti sia da Balsamo Crivelli, a dimostrazione della sua centralità nell'interpretazione della poetica jammesiana. In esso, Jammes dichiara di aver composto i propri versi «avec les mots que vous avez enseignés à ma mère et à mon père qui me les ont transmis», per poi paragonarsi, con toni volutamente patetici, a un «âne chargé dont rient les enfants et qui baisse la tête»¹⁰⁰.

L'anno seguente, il poeta del Béarn torna a delineare alcuni aspetti fondamentali del suo programma poetico sulle pagine del «Mercure de France», redigendo i *Conseils à un jeune poète*. Tra le varie raccomandazioni, risulta di particolare rilievo per il lettore gozzaniano l'invito a lasciare ai poeti che hanno «la semblance d'une gloire heureuse, qui entrent en alliés dans la Maison d'un Prince académique» «les amours grandioses». Jammes ammonisce: «Ne va point, dans tes vers, chanter les hanches d'une dogaresse de peur que, justement, ceux qui t'entendraient ne prononçassent que tu te l'as connue que pour la rime»¹⁰¹. Difficile non ricordare le «attrici e principesse» a cui Totò preferisce «la cuoca diciottenne», nonché le «donne rifatte sui romanzi», dileguate tutte «senza vestigio».

Ad ogni modo, in Italia, al di fuori dell'«Anthologie-Revue», l'interesse delle riviste per l'opera di Francis Jammes rimane marginale fino al 1900, anno in cui si registra un cambiamento significativo nella sua ricezione. In quell'anno viene pubblicata l'ampia e fortunata antologia *Poètes d'aujourd'hui*, che include Jammes, contribuendo così a consolidarne la notorietà. Contestualmente, Henri de Régnier pubblica sulle pagine del prestigioso «Mercure de France» il testo di una conferenza da lui pronunciata il 6 febbraio dello stesso anno¹⁰². Il saggio, apparso nell'agosto 1900, assume quasi la funzione di un commento storico all'antologia curata da Van Bever e Léautaud, tracciando una ricostruzione dell'evoluzione del simbolismo, di cui individua i tratti distintivi e le trasformazioni.

Nelle pagine conclusive, de Régnier si sofferma sulla nuova corrente poetica francese, dedicando particolare attenzione alle tendenze emergenti che avrebbero segnato non solo un

⁹⁹ *Ivi*, p. 12.

¹⁰⁰ F. Jammes, *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, Paris, Mercure de France, 1898, p. 3.

¹⁰¹ F. Jammes, *Conseils à un jeune poète*, in «Mercure de France», 116, X, 1° agosto 1899, p. 384.

¹⁰² H. de Régnier, *Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain*, in «Mercure de France», XI, 128, 1° agosto 1900, pp. 321-350.

superamento della poetica simbolista, ma anche un più ampio rinnovamento della lirica contemporanea:

Une nouvelle génération, qui vient, rêve à son tour un art à sa convenance et à l’empreinte de son esprit. Son travail est commencé; de nouvelles tendances se manifestent; des réputations s’esquissent qui grandiront à leur tour. Que sera demain cette littérature de tout à l’heure? Il est difficile de le dire. Tout ce qu’on peut affirmer c’est qu’une belle activité apparaît parmi les jeunes gens. On fait beaucoup de vers en France à l’heure actuelle. Le meilleur moyen de savoir ce que veulent les poètes de demain est encore de savoir ce qu’ils reprochent à la Poésie qui est déjà pour eux la Poésie d’hier. Or, le reproche que l’on fait au symbolisme est qui les résume tous en un mot: c’est d’avoir négligé la Vie. Nous avons rêvé; ils veulent vivre et dire ce que l’on vécu, directement, simplement, intimement, lyriquement. Ils ne veulent pas chanter l’homme en symboles, ils veulent l’exprimer en ses pensées, en ses sensations, en ses sentiments. C’est le voeu des meilleurs d’entre les nouveaux venus, des Fernand Gregh, des Charles Guérin ou des Francis Jammes. C’est donc vers la Vie qu’ils ramèneront la Muse, non plus pour qu’elle la rêve, mais pour qu’elle la vive. Au lieu de présenter à ses oreilles les conques sonores où l’on entend le murmure d’une mer idéale, ils l’assoleront au bord des flots mêmes pour qu’elle en écoute la rumeur et qu’elle y mêle sa voix. Elle les suivra demain comme elle est venue hier s’abriter au palais de songes que d’autres lui avaient construit. La Poésie d’ailleurs n’a ni hier, ni demain, ni aujourd’hui. Elle est partout la même»¹⁰³.

Si tratta di un testo centrale per la ricezione italiana di Jammes, tanto per il suo valore concettuale quanto per il suo ruolo di sintesi critica. Ne è prova il fatto che l’articolo di Conti, pur senza riprendere pedissequamente il modello francese – a differenza di quello di Vittorio Pica apparso sul «Corriere della Sera», la cui dipendenza dal testo di de Régnier è persino esplicitamente dichiarata¹⁰⁴ – ricalchi da vicino alcune delle argomentazioni avanzate dal critico e poeta francese. Particolarmente evidente è l’assimilazione della concezione del simbolismo

¹⁰³ *Ivi*, pp. 349-350.

¹⁰⁴ Cfr. V. Pica, *Poeti francesi d’oggi*, in «Corriere della Sera», XXV, 247, 9-10 settembre 1900, p. 1: «Io profiterò di questa antologia [*Poètes d’aujourd’hui*, cit.] e di una conferenza tenuta, qualche mese fa a Parigi, col titolo di *Poètes d’aujourd’hui et poésie de demain*, da quello squisito e sapiente poeta e novelliere che è Henry de Régnier, per presentare ai miei lettori un rapido quadro dell’evoluzione avveratasi nell’ultimo ventennio nella poesia francese e delle più recent tendenze che in essa, a poco per volta, si sono andate sviluppando». Anche Pica riporta la triade Jammes-Guérin-Gregh, cfr. *ivi*, p. 2: «Dopo avere menzionato ancora qualche altro nome di poeta del gruppo simbolista, di cui nella Antologia di Van Bever e Léautaud, si ritroverà più d’una lirica delicatamente suggestiva e di fattura squisitamente preziosa, come il Tailhade, il Rodenbach, il Quillard, l’Herold, il Samain, debbo notare, per finire, che già da qualche anno, un nuovo gruppo di poeti giovanissimi, incoraggiati forse anche essi da un transfuga della scuola simbolista, il Retté, si va affermando, con un nuovo programma estetico. Essi trovano che pel Sogno si è troppo trascurata la Vita, rinunciando quindi alle aristocratiche complicazioni simboliche ed alle tenebrose astruserie suggestive dei loro predecessori immediati, cantano la Vita, nei suoi aspetti più intimi, più semplici, più ingenui. Fra questi ultimi arrivati, tre meritano in ispecie di essere ricordati: Francis Jammes, Charles Guérin e Fernand Gregh».

come un movimento eterogeneo, ma accomunato da una matrice idealista, così come la definizione di una nuova modalità di fare poesia, alla cui guida si colloca la triade Jammes-Guérin-Gregg¹⁰⁵. D'altro canto, l'antologia *Poètes d'aujourd'hui* assume un'importanza fondamentale non solo per la selezione testuale, ma anche per i brevi cappelli introduttivi premessi ai singoli autori. Balsamo Crivelli deve aver necessariamente letto quello dedicato a Jammes, sia perché riprende la premessa a *De l'Angélus de l'Aube à l'Angélus du Soir* – come aveva già fatto Angelo Conti – citata integralmente nell'introduzione al poeta, sia perché alcune sezioni del suo articolo sembrano seguire direttamente lo scritto introduttivo. In quest'ultimo, i curatori dell'antologia riconoscono in Jammes il poeta capace di restituire alla poesia francese una rinnovata freschezza e semplicità («jeune écrivain qui a rafraîchi de simplicité la poésie française»)¹⁰⁶, aggiungendo:

A écouter les poèmes contenus dans le volume *De l'Angélus de l'Aube à l'Angélus du Soir*, poèmes dont la sincérité parfois touche à la naïveté et d'une notation directe souvent jusqu'au mot choquant, on respire un sentiment d'immense humilité devant la nature et de foi ingénue en Dieu¹⁰⁷.

Un confronto con l'articolo di Balsamo Crivelli del 1900, significativamente intitolato *Un poeta semplice*, conferma questa stretta derivazione:

Questa semplicità d'arte, questo ingenuo candore d'anima, questa notazione diretta della natura, questa maniera spontanea ed infantile, questo sorriso, che sembra quello di un fanciullo ed è invece quello di un saggio, che pare si formi sulle labbra e sorge invece dal più profondo dei pensieri, ebbe di recente in Francia il nome di "Jammisme"¹⁰⁸.

A meno di un anno di distanza da quel primo articolo, il marchese tornò a occuparsi della letteratura francese contemporanea, prendendo le mosse dalle riflessioni di George Pellissier esposte ne *Le mouvement littéraire contemporain*¹⁰⁹. Dopo aver riportato le

¹⁰⁵ H. de Régnier, *Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain*, cit., cfr. pp. 343-344: «Il semble que ce mot d'Ecole soit en contradiction avec ce goût d'individualisme que j'ai relevé aussi chez nos poètes. En effet, qui dit école dit communauté de but et de moyens. A ce compte, le seul groupe de poètes français qui eût jamais mérité ce nom serait la Pléiade ronsardienne du XVI^e siècle [...]. Au contraire les poètes d'aujourd'hui sont singulièrement dissemblables les uns des autres. Il faut remonter à des principes généraux très profonds pour déterminer à leur effort personnel un point de départ commun». Il punto di congiunzione è appunto ravvisato in una comune visione idealista, cfr. p. 338: «Je crois bien que cet idéalisme est la clef métaphysique de la plupart des esprits de la génération qui composèrent l'Ecole Symboliste. C'est cet idéalisme que nous trouvons au fond de l'oeuvre de Villiers de l'Isle-Adam comme de celle de Mallarmé».

¹⁰⁶ *Poètes d'aujourd'hui*, cit., p. 88.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Un poeta semplice. F. Jammes*, cit., p. 2.

¹⁰⁹ G. Pellissier, *Le mouvement littéraire contemporain*, Paris, Hachette, 1901.

valutazioni del critico francese senza particolari deviazioni, Balsamo Crivelli lamenta il fatto che Pellissier abbia trascurato di menzionare «alcuni recentissimi» poeti francesi, il cui principale merito risiederebbe nell'aver eliminato ogni artificio retorico, trasponendo nei loro versi nient'altro che la loro sensazione o il loro sentimento. Tra questi autori, ovviamente, figura Francis Jammes, insieme a Charles Guérin e Albert Samain:

La poesia francese di questo secolo, romantica e parnassiana, soffrì tutta quanta di un comune peccato d'origine nel suo tono enfatico ed oratorio. Sono versi che riboccano di eloquenza poetica, ma altro è l'oratoria altro è la lirica. Quel che manca finora alla lirica francese fu soprattutto la notazione diretta delle cose, la trasposizione immediata della sensazione poetica. E mi pare gran merito di alcuni recentissimi l'aver capito questo essenziale difetto, questo vizio capitale di tutta la vecchia poesia romantica e il cercare ch'essi fanno di trasporre nei loro versi niente altro che la loro sensazione o il loro sentimento. Di questi giovani tre ne voglio in particolar modo ricordare, l'uno, morto l'anno scorso, Alberto Samain, e gli altri due ancora vivi e nel fiore della loro giovinezza, Carlo Guérin [sic] e Francesco Jammes. Altri poeti all'infuori di essi non ha la Francia contemporanea e meriterebbero di essere conosciuti assai più di quanto non lo siano ancora fuori del loro paese. Il Pellissier nella sua rassegna non li cita neppure ed ha fatto malissimo¹¹⁰.

Non trascorre nemmeno un mese e il bibliotecario della Società di Cultura si trova nuovamente a suggerire – se non a raccomandare con convinzione – la poesia di Guérin e Jammes. Dopo aver stroncato senza mezzi termini *Piccola morta*, ultima raccolta di Alfio Belluso, liquidata come l'opera di un poeta che ha l'aria «di chi si scaldi a freddo» in un «monotono ripetersi di luoghi comuni», Balsamo Crivelli indica nelle ultime pubblicazioni francesi edite dal «Mercure de France» la strada per un possibile rinnovamento della lirica italiana:

Dei versi ma non della poesia. Bisogna cercarla altrove e in abbondanza da una piena coppa ne offrono quest'oggi due recenti volumi, editi dal *Mercure de France*. L'uno è di un poeta, morto l'anno scorso, Alberto Samain, l'altro di un poeta che sarà presto annoverato fra i maggiori di Francia, Charles Guérin [sic]¹¹¹.

¹¹⁰ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Un bilancio letterario*, in «Avanti!», V, 1680, 13 agosto 1901, p. 2.

¹¹¹ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Libri di versi*, in «Avanti!», V, 1700, 3 settembre 1901, p. 1.

Di Guérin, in particolare, elogia una poesia che «non s'alza a volo con un fervido batter d'ali ma distilla un dolce e squisito succo», sottolineandone la «gran nota di sincerità, dote così rara nei poeti»¹¹²:

E intendo per sincerità poetica il dir niente altro che se stessi, abbandonando ogni sterile e vana ricerca di effetti e di virtuosità letterarie. Il Guérin e lo Jammes, sotto questo aspetto, hanno tracciato una via nuova alla poesia francese e sarebbe bene che la loro arte semplice ed onesta esercitasse una notevole influenza sugli altri giovani poeti¹¹³.

Balsamo Crivelli menziona Francis Jammes sulle pagine dell'«Avanti!» in altre due circostanze. La prima nel gennaio del 1902, in concomitanza con la pubblicazione dei *Ritmi* di Marco Lessona, editi da Streglio: riprendendo la metafora già impiegata di una lirica «che non sferra alto il volo» ma che si distingue per «la sincerità quasi ingenua del sentimento», il critico paragona la raccolta italiana ai versi di Jammes, affermando: «V'è in essa una nota di candore quasi infantile come nei versi francesi di Francesco Jammes, un rivolo tenue ma originale di poesia che si rifà dalla vita piuttosto che dai libri»¹¹⁴. La seconda menzione, più ampia e articolata, risale all'aprile dello stesso anno. In tale occasione, il marchese ripercorre le tesi di André Beaunier esposte in *La poésie nouvelle*, pubblicato anch'esso dalle edizioni del «Mercure de France»¹¹⁵, e traccia un arco ideale che collega Rimbaud a Jammes, indicandolo come il primo poeta capace di distaccarsi dal simbolismo:

Ai simbolisti appartengono il Laforgue, morto anch'esso nel fior dell'età, Gustavo Kahn, il Moreas [sic], il Verhaeren, il De Régnier. Se ne distacca invece lo Jammes, che tuttora ignoto ai più, sarà fra pochi anni salutato il miglior poeta di Francia. Io ne ho discorso di già in una mia cronaca letteraria, indicandone forse per il primo l'opera in Italia. E quest'opera si venne accrescendo testè col *Jean de Noarrieu* di un altro gioiello. È un poema in varii canti, scritto e composto nella maniera la più semplice. La semplicità somma è la dote caratteristica ed essenziale di questo poeta¹¹⁶.

Successivamente, Balsamo Crivelli ribadisce le caratteristiche che, a suo giudizio, definiscono l'originalità del poeta di Orthez, ponendo ancora un'attenzione particolare alla semplicità e alla verità che contraddistinguono la sua produzione poetica:

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Novità librerie*, in «Avanti!», VI, 1825, 7 gennaio 1902, p. 2.

¹¹⁵ A. Beaunier, *La poésie nouvelle*, Paris, Mercure de France, 1902.

¹¹⁶ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. La nuova poesia francese. Da Rimbaud a Jammes*, in «Avanti!», VI, 1930, 22 aprile 1902, p. 1.

Ciò che potrà tuttavia dare la poesia di Jammes non si può prevedere. Ma fin d'ora ha dimostrato come all'infuori di ogni influenza abbia potuto trovare delle parole affatto nuove sulle emozioni della sua anima appassionata, ardente di tenerezza, dolorosa, sensuale e affaticata di nostalgia... La natura ed il sogno si allacciano nella sua poesia in un'ombra azzurra. La sua estetica è questa: scriver semplice, assolutamente semplice: ecco tutto. E nulla è più difficile a trovare che l'espressione semplice: coloro i quali non hanno a dire che una piccola cosa si gettano a nuotare nei periodi e cadono nel più ridicolo lirismo. Jammes trovò l'ispirazione della sua poesia nel suo piccolo villaggio, intorno a sé stesso, nei piccoli oggetti che lo attorniano, nel semplice paesaggio ch'egli scorge dalla sua finestra, una strada campestre per dove passa della gente. Egli pensa che tutte le cose siano belle se noi le sappiamo vedere quali sono e le sappiamo perciò riguardare con semplicità. Bisogna aprire sulla Natura dei grandi occhi attoniti di fanciullo estasiato. Allora le cose appariranno nella loro verità¹¹⁷.

Oltre alla riproposizione di un ritratto che, di fatto, finisce per ridurre la complessità del poeta francese, appiattendola sugli elementi più immediati e superficiali, le affermazioni di Balsamo Crivelli risultano, anche in questo caso, prive di autentica originalità, in quanto derivate direttamente dall'opera di André Beaunier.

Un confronto testuale rivela con evidenza come l'ultima sezione dell'articolo di Balsamo Crivelli si configuri essenzialmente come una paziente operazione di traduzione e assemblaggio, condotta con estrema fedeltà sulle prime pagine del capitolo che Beaunier dedica a Jammes:

Très loin de Paris, dans une petite ville pyrénéenne, un poète se cache dont l'oeuvre est la plus sincère, la plus touchante, et la plus singulière peut-être de ce temps. Il a son esthétique à lui. La voici: faire simple, absolument simple; – c'est tout.

Cela paraît aisé. Il n'y a, semble-t-il, qu'à se laisser penser, sentir, et puis à dire sans emphase ce qu'on a pensé. Il n'y a qu'à se mettre en présence des choses et puis à raconter, sans phrases, ce qu'on a vu.

Seulement, rien n'est plus difficile à trouver que l'expression simple, et les esprits les moins compliqués, qui n'ont qu'une toute petite chose à dire, se lancent dans des périodes et tombent, on le sait, dans le plus prétentieux lyrisme.

[...]

Mais lui, Francis Jammes, ne veut pas aller chercher si loin son inspiration. Il la prétend trouver auprès de lui, dans les menus objets qui l'entourent, dans le naïf paysage qu'il aperçoit de sa fenêtre, une cour de ferme où s'ébattent des animaux, une rue de village où des gens passent.

¹¹⁷ *Ibidem*.

[...]

Il estime qu'en toutes choses se révèle le caractère divin de tout ce qui est, et que toutes choses sont belles si l'on sait les voir telles qu'elles sont et, pour cela, les regarder avec simplicité. [...]

Il faut ouvrir sur la Nature de grands yeux étonnés d'enfant. Alors elles apparaîtront dans leur vérité¹¹⁸.

Tuttavia, l'intervento di Balsamo Crivelli non si esaurisce in una mera riproposizione pedissequa del testo di Beaunier. Pur mantenendo una sostanziale fedeltà ai contenuti, il critico torinese opera una rielaborazione funzionale a una specifica prospettiva ideologica. In *La poésie nouvelle*, infatti, Beaunier non intende delineare una storia della lirica francese che trovi in Jammes la sua più recente espressione, bensì si limita a dedicare a ciascun poeta selezionato un capitolo dell'opera, collocandoli all'interno di un più ampio panorama letterario. Se è vero che infatti Rimbaud inaugura la serie degli autori presi in esame¹¹⁹, non si può dire lo stesso per Jammes, che precede le sezioni dedicate a Paul Fort e al capitolo conclusivo, nel quale vengono

¹¹⁸ A. Beaunier, *La poésie nouvelle*, cit., pp. 333-335.

¹¹⁹ Anche le righe dedicate a Rimbaud sono la traduzione precisa delle pagine di Beaunier. Cfr. G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. La nuova poesia francese. Da Rimbaud a Jammes*, cit., p. 1: «A sedici anni aveva di già scritto i suoi versi più belli. Vittor Hugo lo consacrava con queste parole: "Shakespeare fanciullo!". A vent'anni scompare sospinto da una strana fatalità. Se ne va per il mondo, visita Cipro, Giava, il Mar Rosso, il regno di Menelick, trafficando ed esplorando. Ma un tumore ad un ginocchio lo ricondusse a Marsiglia, dove gli fu amputata la gamba. Lenta agonia. Nella sofferenza intollerabile egli sognava di ritornare ai paesi del sole. Nei suoi ultimi giorni, nella esaltazione delle ultime febbri ebbe delle visioni meravigliose di colonne d'amatiste, di angeli di marmo e di legno, di vegetazioni e di paesaggi d'una bellezza sconosciuta. E moriva nel 1891 nell'ospedale della Concezione. Le sue lettere dal '75 al '91, testé pubblicate, formano nel loro insieme un curioso romanzo di avventure vissute. Malgrado le ore di stanchezza, di sconforto e di noia egli prosegue nella sua via incerta con singolare accanimento. Epperò in questo suo vagabondaggio aspira al riposo di una vita tranquilla. Ritornare in Francia, ammogliarsi e posar finalmente! Ma nel medesimo tempo si accorge che questa calma non è fatta per lui e che l'ozio lo ucciderebbe. E grida: "Io vorrei percorrere il mondo intero che alla fin fine non è poi così grande. Può darsi che allora io possa ritrovare un angolo che quasi quasi mi piaccia...". Ma presente che così non sarà. In tutte queste lettere, che riassumono sedici anni della sua esistenza non si parla una sol volta di letteratura. La poesia di cui si era innestato fino alla intossicazione non lo interessava oramai più»; cfr. A. Beaunier, *La poésie nouvelle*, cit., p. 45: «Seize ans; ses plus beaux vers sont écrits. Victor Hugo le consacre de ces mots: "Shakespeare enfant!". [...] Puis, à vingt ans, il disparaît; son oeuvre littéraire est close. On ignore ce qu'il est devenu... Il erre par le monde, visite Chypre, Java, la mer Rouge et le royaume de Ménélick, trafiquant, explorateur, qui sait? En tout cas, pourchassé par une étrange fatalité» e pp. 70-71: «Puis, à la suite de tant de fatigues, la maladie arriva: une tumeur au genou, qui terrassa le vagabond. Il dut, au plus vite, se faire transporter en litière à l'hôpital d'Aden. Il prit ensuite le bateau pour Marseille, où se fit l'amputation de la jambe. Lente agonie. Dans l'intolérable souffrance, il rêvait de retourner aux pays de soleil. Pendant ses derniers jours, dans la fièvre de la fin prochaine, "il eut de merveilleuses visions, colonnes d'améthyste, anges de marbre et de bois, végétations et paysages d'une beauté inconnue; il employait, pour dépeindre ses sensations, des expressions d'un charme pénétrant et bizarre". Dernières illuminations de son pauvre cerveau! Il mourut, le 10 novembre 1891, à l'hôpital de la Conception. Ses lettres de 1875-1891, qu'on a publiées, forment dans leur ensemble, un curieux roman d'aventures vraies. [...] Malgré les heures de lassitude, de découragement et d'ennui, parfois accablant, il poursuit sa tâche incertaine avec acharnement. [...] Mais il aspire au repos. Il a comme une insatiable faim de vie tranquille, sans plus d'équipées et de folies. Gagner un peu d'argent, revenir en France, se marier, et du repos enfin, du repos! En même temps, il sent qu'il n'a pas d'aptitude à ce bonheur calme, et que "l'inactivité le tuerait infailliblement". Il n'y a pas de repos pour lui. Il s'écrie: "Je voudrais parcourir le monde entier, qui, en somme, n'est pas si grand. Peut-être alors trouverais-je un endroit qui me plaise à peu près...". Il sait bien que non: il est à jamais une âme en peine. [...] Et dans toutes ces lettres qui résument seize années de son existence, de vingt et un à trente-sept ans, il n'est plus une seule fois question de littérature. La poésie, dont il s'était enivré jusqu'à l'intoxication, ne l'intéresse plus».

trattati congiuntamente Max Elskamp, Victor Kinon e Thomas Braun. Nel proprio intervento, Balsamo Crivelli accorcia significativamente la parte finale dell'analisi di Beaunier e costruisce un percorso critico che culmina proprio in Jammes, facendone il punto di arrivo di un arco ideale che si apre con Rimbaud. L'operazione compiuta dal critico italiano rivela, dunque, un chiaro intento di rimaneggiamento ideologico: proponendo Jammes come emblema della più prestigiosa lirica francese contemporanea, egli auspica un rinnovamento della poesia italiana¹²⁰.

Mentre a Torino la ricezione dell'opera di Jammes si distingue, fin dagli esordi, per un'interpretazione che ne privilegia la scrittura quale espressione di autenticità e sobria immediatezza, trascurandone però la dimensione spirituale e religiosa, al di fuori del capoluogo piemontese continua invece a prevalere un orientamento critico – già delineato da de Régnier – teso a inscrivere l'esperienza jammesiana entro una concezione idealistica della poesia, intesa come manifestazione di un più ampio processo di rinnovamento interiore. Un esempio di tale impostazione si ritrova nell'analisi di Maffio Maffii – annoverato da Delay tra i primi commentatori italiani di Jammes¹²¹ – che nel giugno del 1902, sulle pagine della fiorentina

¹²⁰ Un analogo orientamento critico si riscontra in un intervento di Guido Badino, pubblicato nel giugno 1905 e dedicato a Fernand Gregh. Alla fine del 1902, quest'ultimo aveva firmato sulle colonne del «Figaro» un manifesto, *L'Humanisme*, che, più che configurarsi come una proposta autenticamente riformatrice, si presenta come un tentativo di raccogliere attorno alla propria figura una tendenza peraltro già individuata dalla critica. Il principale valore del testo consiste, più che altro, nell'indicare una nuova tappa nel graduale distacco dalle istanze più radicali della precedente stagione simbolista. Il tema dominante rimane quello del «ritorno alla Vita»: «Puisque les poètes d'une génération sont nécessairement amenés à se grouper sous une appellation commune, je crois que le mot le plus juste qui puisse qualifier le mouvement de la nouvelle génération est le beau mot, rajeuni et élargi encore à cette occasion, d'Humanisme. Il signifie bien que nous voulons réaliser une poésie humaine; après la poésie trop strictement artiste du Parnasse ou trop obscurément abstraite du Symbolisme. [...] Poètes, chantons la vie: c'est notre vraie façon, à nous, d'y collaborer. Accomplissons notre tâche sur la terre, qui est d'inscrire en des paroles belles le rêve que fait l'homme à ce moment du temps infini, pour le transmettre à ceux qui nous succéderont [...]. Poètes d'aujourd'hui et de demain — et par ce mot j'entends, au beau sens étymologique, tous ceux qui créent, — soyons des hommes!» (F. Gregh, *L'Humanisme*, in «Le Figaro», XLVIII, 346, 12 décembre 1902, p. 1). Nell'offrire una sintesi dell'esperienza poetica di Gregh, Badino resta ancorato a un impianto critico convenzionale e rigidamente schematico, improntato a una prospettiva storicistica – profondamente radicata nella tradizione torinese – che fatica a emanciparsi dalla consuetudine di assumere manifesti e dichiarazioni programmatiche come strumenti ermeneutici privilegiati. Dopo aver riportato integralmente *Le retour*, tra i testi più noti di Gregh, egli insiste sulla ricorrenza del tema del ritorno alla casa chiusa, elemento centrale dell'immaginario lirico dell'epoca, variamente declinato dagli autori contemporanei (si pensi a *I sonetti del ritorno* di Gozzano, che si inseriscono pienamente in questa linea tematica, e cfr. in particolare i vv. 25-28 de *Le retour*: «Les heures de l'angoisse et des larmes sont mortes! / Salut, Maison! Je suis plein de joie et d'orgueil. / Vous que sur mon ennui, jadis, plus lourd qu'un deuil / Je fermis, — je vous rouvre en chantant, vieilles portes!» (F. Gregh, *Le retour*, in *La beauté de vivre*, Paris, Calmann Lévy, 1900, p. 31). Richiamandosi infine al manifesto pubblicato da Gregh sul «Figaro», Badino chiude così il suo intervento: [Gregh] Ha lanciato due o tre anni fa un manifesto in cui si atteggiava quasi a instauratore di una scuola letteraria [...]. Ma non si può non applaudire al Gregh quand'egli eccita i suoi compagni d'arte a non volersi straniare ancora dall'umanità e dalla vita, ma a cercare anzi in essa le proprie scaturigini, ritornando alla verità e alla semplicità del sentimento. La poesia si trova pure nelle umili cose, nella realtà modesta e quotidiana (G. Badino, *Ferdinando Gregh*, in «Il Campo», I, 30, 11 giugno 1905, p. 3).

¹²¹ P. Delay, *Francis Jammes, les poètes crépusculaires et la critique italienne*, in *Le Rayonnement international de Francis Jammes. Colloque Francis Jammes*, Orthez-Pau, 7-8 ottobre 1993, Biarritz, J & D Editions, 1995, p. 303.

«Medusa», in occasione della pubblicazione del *Triomphe de la vie*¹²², elogia il sentimento della natura e la «forza suggestiva» della sua poesia. Maffii osserva come, a dispetto dell'atteggiamento tipicamente decadente, incline all'artificio e al disprezzo del reale, i «recentissimi poeti di Francia» abbiano sentito il bisogno di un ritorno all'esperienza diretta del mondo. Si tratta però di una riscoperta della semplicità rurale non fine a sé stessa, ma per la sua valenza spirituale, quella «santità» della povertà e della vita umile che Jammes avrebbe più volte rivendicato come nucleo della propria ispirazione:

Hanno risentito un amore profondo per le campagne e per le montagne; hanno capito la santità dell'agricoltura e della semplicità villereccia, quale i decadenti, smarriti nelle ricerche filosofiche di una vita bella e gioiosa nell'astrazione, non seppero e non poterono comprendere¹²³.

Maffii, tuttavia, non coglie appieno le innovazioni formali introdotte dal poeta, contestandogli una certa inclinazione a «torcere faticosamente il ritmo della strofe, come se volesse renderlo più rude che gli sia possibile, dovendo significar cose rudi. Ma questo tentativo non riesce mai a darci l'immagine della cosa descritta senza che ci accorgiamo, sgradevolmente, della fatica e dello sforzo impiegati»¹²⁴. Il giudizio conclusivo risulta piuttosto severo: «Il complesso di tutta l'opera ci suscita quest'impressione: che l'autore avesse in mente una bellissima e nobilissima idea, ma che i suoi mezzi di esecuzione sieno risultati inferiori all'altezza del suo concetto poetico»¹²⁵.

Ciononostante, le riserve stilistiche espresse da Maffii non trovano seguito: nel giro di un solo anno, con la pubblicazione del *Roman de lièvre*, Gian Battista Prunaj dedica sulle colonne del «Marzocco» un intero articolo a Jammes, definendolo un poeta «d'ingenua e dolcissima fede», dall'ormai proverbiale «sincerità qualche volta quasi infantile», dal «sentimento nuovo e delizioso d'immensa umiltà innanzi alla natura»¹²⁶. Ricompaiono anche in questo caso i consueti riferimenti alla premessa di *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, accompagnati da un giudizio entusiastico su *Clara d'Ellébeuse*, definita l'«apogeo della sua arte di fascino e di malia»¹²⁷:

¹²² M. Maffii, *Francis Jammes e il suo ultimo poema*, in «Medusa», I, 22, 29 giugno 1902, pp. 1-2.

¹²³ *Ivi*, p. 2. Maffii sottolinea così «l'idealità splendida che può ispirare la natura, in ogni suo aspetto; per sé e in se stessa».

¹²⁴ *Ivi*, p. 2.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ G.B. Prunaj, *Francis Jammes e la grazia*, in «Il Marzocco», VIII, 35, 1903, p. 2.

¹²⁷ *Ibidem*.

La pura, ingenua, deliziosa educanda, alla quale, nuovo Pigmalione, si rivolge, invocandola, il poeta, anche nelle strofe dell'*Angelus*: "J'aime dans les temps [...] pensionnats "Viens, viens [...] si tu existes". La pura, deliziosa, ingenua educanda, una delle più fini e squisite immagini verginali che annoveri la letteratura moderna, vera e piena di mistero, innocente e assetata d'amore, che per certe antiche lettere scoperte prende a troppo stretto rigor di termini l'espressione, puramente eufemica, del bacio che feconda, e baciata in un tenuissimo idillio da un giovane, le prime dolcezze di un soave affetto che nasceva nei paurosi fantasmi d'una immaginaria caduta, e nell'onta segreta tanto s'accora da giungere, vittima d'un peccato che non esiste, fino a uccidersi, è analizzata e ritratta con suprema, irraggiungibile perfezione¹²⁸.

Il 1905 rappresenta l'anno della consacrazione definitiva del poeta di Orthez e, con lui, dell'intero movimento poetico francese cui la sua figura è comunemente associata. Nella sezione *Notizie* del numero del 29 gennaio 1905 de «Il Campo» si legge: «Di Francis Jammes, il poeta francese forse più amato dai giovani, discorre brevemente Jean de Gourmont nell'ultimo fascicolo dell'«Emporium»»¹²⁹. L'affermazione sulla sua popolarità è ripresa letteralmente dall'articolo di de Gourmont¹³⁰, ma ciò non smentisce la grande diffusione che l'opera di Jammes conosceva ormai in Italia. Lo scritto uscito su «Emporium» – che non poteva essere «plus élogieux»¹³¹ – si rivela, inoltre, significativo in quanto sintesi dei nuclei tematici essenziali della poetica jammesiana. Rappresenta, in altre parole, una vera e propria *vulgata* del poeta: vi si ritrovano tutti i *topoi* fondamentali della sua produzione, tra cui la freschezza espressiva («Mentre il simbolismo esauriva tutte le fantastiche ricchezze del verbo, la poesia di Jammes ci apparve come una fanciulla ignuda sotto la rugiada mattutina»¹³²), la semplicità genuina («Jammes ha voluto, per così dire, ignorare ciò che gli altri videro e sentirono prima di lui. Ha voluto trovarsi davanti alla vita come un fanciulletto che guarda stupito ed esprime le proprie sensazioni quanto è più possibile semplicemente»¹³³), la vita di provincia («In *Existences*, egli ci dipingerà, con un misto di idealismo e di realismo, tutta la stupida

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Notizie*, in «Il Campo», I, 11, 29 gennaio 1905, p. 4. Difficile da comprendere perché, quasi un mese dopo, sempre nel «Campo», Jammes venga definito «magnifico e quasi sconosciuto poeta di Orthez»; cfr. *Chiose. La tragedia cattolica*, in «Il Campo», I, 15, 26 febbraio 1905, p. 3.

¹³⁰ Cfr. J. de Gourmont, *Letterati contemporanei. Francis Jammes*, in «Emporium», XXI, 121, 1905, p. 18: «Francis Jammes è il poeta francese forse più amato dai giovani: la sua apparente semplicità nasconde una singolare maestria». Jean de Gourmont tornerà a occuparsi di Francis Jammes nel 1907 sulle pagine del «Mercure de France», consacrando come il poeta più influente del momento, cfr. J. de Gourmont, *Littérature*, in «Mercure de France», XVIII, 246, 15 settembre 1907, p. 326: «Une sensibilité nouvelle est née avec Jammes, qui n'atteindra que plus tard sa forme d'art définitive. Il n'est pas un seul poète actuel qui n'ait subi l'influence de Jammes, en qui l'oeuvre de Jammes n'ait éveillé cette inquiétude nouvelle pour toutes les nuances de la nature et de la vie».

¹³¹ V. Gogibu, *Jean de Gourmont et "Emporium", l'art de se faire un prénom?*, in *Écrivains et artistes en revue. Circulation des idées et des images dans la presse périodique entre France et Italie (1880-1940)*, cit., p. 63.

¹³² J. de Gourmont, *Letterati contemporanei. Francis Jammes*, cit., p. 18.

¹³³ *Ibidem*.

balordaggine della piccola vita di provincia, nella sua mediocrità ridicola e, qualche volta, tragica»¹³⁴), le proverbiali fanciulle «d'altri tempi» («Francis Jammes è ancora e, forse, specialmente il poeta delle fanciulle, di quelle d'altri tempi, che portavano nomi singolari, come nei libri di premiazione scolastica»¹³⁵) e persino il celebre invito («Oh, vieni – dice egli – tu che io conobbi ancora piccina, piccina»¹³⁶) che piacerà così tanto a Gozzano¹³⁷. Peraltro – ed è elemento di notevole rilievo – la lettura di queste pagine dell'«Emporium» restituisce l'impressione di attraversare quei motivi tipici di Jammes che Gozzano avrebbe poi sistematicamente saccheggiato e che sarebbero diventati i luoghi più celebri della sua poesia: dalla cuoca diciottenne di *Totò Merumeni*, «fresca come una prugna al gelo mattutino»¹³⁸ – evidente rielaborazione della *Prière pour avoir une femme simple* – ai primi versi di *C'est aujourd'hui*, componimento notoriamente all'origine dell'incipit de *La signorina Felicità*.

In seguito, nel febbraio dello stesso anno, la rubrica *Chiose* del «Campo» accoglie un articolo, *Il risveglio poetico francese*, il cui titolo è già indicativo della percezione, ormai diffusa, del rinnovamento della lirica transalpina:

Uno dei caratteri principali della poesia odierna è il piacere della vita ed anche il desiderio di farla amare. I poeti odierni vorrebbero che l'umanità raggiungesse il massimo di felicità possibile nella breve ora della esistenza terrena. Benedetta sia la vita! Grida Silvia nella *Gioconda* di D'Annunzio. Questa benedizione sembra essere il *leitmotiv* di tutti i giovani poeti francesi. Il culto della vita appare, si manifesta, persino nei titoli dei libri di poesia, recentemente pubblicati. Basti il ricordare la “*Clarté de vie*” di Francis Vielé-Griffin (1897); la “*Louange de la vie*” di Max Elskamp (1898); le “*Visage de la vie*” di Emilio Verhaeren (1899); la “*Beauté de vivre*” di Ferdinand Gregh (1900); il “*Triomphe de la vie*” di Francis Jammes¹³⁹.

Infine, ancora sulle *Chiose* del «Campo», nel numero di giugno compare un breve trafiletto – che sembrerebbe riconducibile alla penna di Balsamo Crivelli – in cui si segnala la pubblicazione di una monografia di Léon Bocquet dedicata ad Albert Samain, corredata da una prefazione di Francis Jammes¹⁴⁰. L'uscita del volume non si limita a costituire un ulteriore spunto per ribadire la progressiva affermazione di un orientamento antiretorico nella lirica francese contemporanea, ma rappresenta anche l'occasione per formulare una definizione che,

¹³⁴ *Ivi*, p. 19.

¹³⁵ *Ivi*, p. 22.

¹³⁶ J. de Gourmont, *Letterati contemporanei. Francis Jammes*, cit., p. 22.

¹³⁷ Si pensi a *Cocotte* e a *L'esperimento*.

¹³⁸ G. Gozzano, *Totò Merumeni*, v. 42.

¹³⁹ *Chiose. Il risveglio poetico francese*, in «Il Campo», I, 12, 5 febbraio 1905, p. 3.

¹⁴⁰ L. Bocquet, *Albert Samain. Sa vie, son oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1905.

per molti aspetti, può essere considerata una formulazione compiuta, seppur non ancora sistematizzata, della poetica crepuscolare:

Alberto Samain appartiene all'ultima primavera lirica francese, per quella sua delicata e squisita poesia, in cui più non risuona l'epico clangore delle sinfonie vittorughiane, ma sospira e sogna nei crepuscoli di un tono minore, quasi in sordina, la musa delle intimità spirituali, delle cadenze leggiere di una vecchia aria di danza, dei singhiozzi tremuli d'un'arpa, di rose che agonizzano, delle soste ai pozzi solitari, delle melodie evocate dal cuore di vecchi mandolini¹⁴¹.

Vale la pena ricordare, tuttavia, che Balsamo Crivelli aveva già affrontato oltre un decennio prima, sulle colonne del «Venerdì della Contessa», una riflessione attorno a una sensibilità poetica affine, dedicando un articolo allo scrittore francese André Yebel – pseudonimo palindromo di André Lebey. In quell'occasione lo definiva «poeta crepuscolare» dalla «tempra dolce e melanconica»¹⁴²; ma era stato lo stesso Lebey, nella breve prefazione ai *Chants de la Nuit*, a offrirne una prima autodefinizione, auspicando di trasmettere al lettore «l'amour des grandes solitudes crépusculaires et de la nature endormie sous les cieux étoilés»¹⁴³.

Il termine crepuscolo fa poi la sua ricomparsa l'anno successivo, nel 1894, quando lo stesso critico torinese pubblica *Crepuscolo d'anime*¹⁴⁴, un romanzo epistolare che la storia letteraria ha giustamente relegato all'oblio. L'opera venne duramente stroncata dalla «Nuova Antologia», che ne sottolineò l'uniformità di tono, caratteristica condivisa con altre produzioni coeve, e la sua eccessiva dipendenza dagli schemi narrativi della letteratura francese:

¹⁴¹ Chiose. In memoria di Alberto Samain, in «Il Campo», I, 29, 4 giugno 1905, p. 2. Non sorprende, dunque, che Gozzano, nella sua recensione alla raccolta *Passioni nel silenzio* di Antonioli sul «Campo», nel dicembre del 1905, faccia riferimento a Francis Jammes con una naturalezza che ne attesta l'ormai diffusa ricezione: «Cose gentili segnano le novelle sul frontespizio, simbolicamente, di F. Jammes: «Mais tu es plus jolie / que les autres, ta bouche / sent bon, quand tu me touches / la main, j'ai de la folie» e di Cecco d'Ascoli [...]. E dicono il buon gusto dello scrittore, che è anche poeta» (G. Gozzano, *Passioni nel silenzio* (A.M. Antonioli), in «Il Campo», I, 57, 24 dicembre 1905, p. 3). Il riferimento costituisce la più antica attestazione nota di un riferimento a Jammes da parte di Gozzano. Inoltre, il fatto che i versi del poeta francese vengano utilizzati come epigrafe di un'opera pubblicata in Italia conferma ulteriormente il radicamento della sua poesia nel panorama letterario nazionale. Si deve inserire in questo quadro l'interesse di Gozzano, che di lì a poco avrebbe iniziato a trascrivere i versi del poeta francese nel proprio *Albo dell'officina* (Nel 1906 esce *Pensée de jardins*, ricopiato da Gozzano e letto sicuramente prima dell'autunno 1907, quando Amalia scrive a Guido di aver saputo che il volume era passato nelle sue mani, cfr. G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 63; ma per informazioni più approfondite sulla cronologia cfr. L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, Firenze, Olschki, 2017, pp. 233-236).

¹⁴² G. Balsamo Crivelli, *Filigrane. Libri nuovi. André Yebel, Les chants de la nuit*, in «Il Venerdì della contessa», VI, 36, 15 settembre 1893, p. 287.

¹⁴³ A. Yebel, *Les chants de la nuit*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1893, p. 7.

¹⁴⁴ G. Balsamo Crivelli, *Crepuscolo d'anime*, Milano, Chiesa e Guindani, 1894.

Il perché e il come è stato scritto questo libro, sono il come e il perché sono stati scritti tanti altri libri in questi ultimi anni: perché? Per cavarsi il gusto di prendere certo atteggiamento di moda; come? Leggendo un po' di romanzi francesi. Gustavo Balsamo-Crivelli dedica il suo lavoro a Cosimo Giorgieri-Contri, l'autore di *Crepuscolo d'anime* all'autore di *Lo Stagno*, altro libro scritto con quel perché e quel come, ma veramente in maniera meno assoluta. Ora, si capisce che tra loro si intendano; intendiamo noi pure che essi sono sopra una via falsa, e vi sciupano ingegno e attitudini artistiche. E che la via è falsa lo dimostra la somiglianza evidente fra quei lavori e moltissimi altri, non potendo esistere tanta uniformità di tono in tanti scrittori, senza che essi scrivano di maniera, e quasi diremmo, volontariamente di maniera. È ordinario il caso del malaticcio che si dà l'aria di consunto bell'e spacciato¹⁴⁵.

Può apparire contraddittorio che Balsamo Crivelli, fervente sostenitore della verità nell'arte, sia stato accusato di aver intrapreso una «via falsa». Tuttavia, tale giudizio deve essere contestualizzato all'interno della frattura di fine Ottocento, tra sostenitori e detrattori della letteratura francese contemporanea, nella quale il critico si trova a occupare una posizione intermedia e ambigua. Da un lato, infatti, il suo orientamento moralista lo colloca vicino a una tradizione più conservatrice; dall'altro, la sua sincera passione per la letteratura francese lo spinge a guardare costantemente oltre i confini nazionali, assumendola come un imprescindibile punto di riferimento. Nel momento in cui si cimenta nella scrittura, però, Crivelli non dimostra particolare originalità, limitandosi a riproporre stancamente e banalmente tematiche a lui congeniali, già sviluppate nella letteratura d'oltralpe, senza imprimere loro un contributo realmente innovativo. Pur nella sua debolezza, comunque, a *Crepuscolo d'anime* va riconosciuto il merito di aver importato e declinato, secondo modalità che sarebbero poi divenute caratteristiche della sensibilità crepuscolare, alcune tematiche di tradizione decadente e simbolista. Nello specifico, si possono individuare alcuni nuclei tematici ricorrenti: l'analisi interiore quale strumento di chiaroveggenza¹⁴⁶, il sogno delle isole e delle terre lontane¹⁴⁷,

¹⁴⁵ *Bollettino bibliografico. Romanzi e novelle. Crepuscolo d'anime di Gustavo Balsamo Crivelli*, in «Nuova Antologia», vol. LV, fasc. I, 1° gennaio 1895, pp. 186-187.

¹⁴⁶ Cfr. G. Balsamo Crivelli, *Crepuscolo d'anime*, cit., pp. 11-12: «Sentirsi sempre e per sempre estranea, senza mai potersi immedesimare cogli altri: poi le ore di disgusto disperato cadendo, gettandosi nell'abisso, ciecamente, brutalmente, così come in un momento di collera si spezza anche un oggetto caro. E su tutto la chiaroveggenza ostinata d'uno spirito abituato a tutto analizzare: infine il vero martirio d'una lucida follia».

¹⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 73-74: «Ho pensato quest'oggi alle *isole lontane* e ricordai una di quelle isole deliziose, che si trovano nei poemi di cavalleria, sotto la signoria d'una fata: di Morgana, quella che addormentò Merlino o di Urganda, quella che protesse Amadigi: un'isola cui nessuna nave è approdata e dove enormi alberi fruttificano al sole ed alla luna, e dove il sole matura il miele dei fiori e il veleno dei serpenti. Parlatemi delle *isole lontane*». In Gozzano, il sogno delle isole lontane è tema ricorrente, cfr. *La signorina Felicita*, v. 431: «isole perdute nell'Atlantico»; *la più Bella!*, vv. 31-32: «Pensavo deità favoleggiate: / i naviganti e l'Isole Felici...»; *Dell'ornitottera*, vv. 20-21: «L'Ornithoptera Pronomus, la specie / simbolica dell'isole remote».

l'atteso sogno d'amore originatosi in età infantile¹⁴⁸, la tisi e l'organetto di Barberia¹⁴⁹, fino all'idea delle gioie non godute, più dolci di quelle esperite¹⁵⁰.

In questo senso, la sua è una scelta deliberatamente manieristica, perfettamente consapevole di sé, per cui il romanzo finisce per configurarsi – anche per l'esilità della sua trama – più come un repertorio di una certa sensibilità che come un'opera di narrativa. Significativa, a tale riguardo, è una delle prime lettere della protagonista femminile, Ombra, indirizzata a D'Esmandia: «La mia anima è debole: non s'alza più a volo: è tornata dai suoi viaggi fantastici, come la povera colomba dell'arca: ora è stanca»¹⁵¹. Oltre alla tipica fragilità psicologica che caratterizza larga parte della letteratura *fin de siècle*, è interessante notare come l'espressione «s'alza a volo» ricorra appunto in due articoli pubblicati sull'«Avanti!» per descrivere il carattere retoricamente dimesso della poesia di Charles Guérin e Marco Lessona.

Ciò che si è fin qui delineato consente di affermare che la precocità e la costanza con cui Balsamo Crivelli si dedicò alla promozione della poesia di Jammes non rispondono esclusivamente a una predilezione estetica, ma si collocano entro un disegno critico più ampio. Al progressivo esaurirsi della critica torinese d'impronta moralistica – incapace di rinnovare i propri strumenti interpretativi e ormai inadeguata a confrontarsi con le trasformazioni profonde del panorama culturale italiano alle soglie del XX secolo, al punto che non era più «possibile parlare di moralismo senza implicitamente respingere tutta una corrente di pensiero e di arte che aveva ormai affermato la propria solida vitalità»¹⁵² –, la fioritura di questa nuova sensibilità poetica forniva, grazie al proprio prestigio, una rinnovata legittimazione a quelle voci italiane caratterizzate da un canto essenziale, semplice e genuino, in netta contrapposizione alle falsità, alle astruserie e ai bizantinismi di una certa tradizione letteraria – anzitutto quella dannunziana.

¹⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 75: «Venite. E voi verrete al vostro poeta e mi parrà di avervi aspettata non da un giorno ma da tutta la mia vita: fino da quel giorno lontano della mia fanciullezza in cui rimasi solo, fuori sul balcone, a piangere per un ignoto dolore». Chiaramente, non si può non pensare a *Cocotte*, vv. 56-66: «Da quel mattino dell'infanzia pura / forse ho amato te sola, o creatura! / Forse ho amato te sola! E ti richiamo! / Se leggi questi versi di richiamo / ritorna a chi t'aspetta, o creatura! // Vieni. Che importa se non sei più quella / che mi baciò quattrenne? Oggi t'agognò, / o vestita di tempo! Oggi ho bisogno / del tuo passato! Ti rifarò bella / come Carlotta, come Graziella, / come tutte le donne del mio sogno!».

¹⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 85: «Ho scritto quest'oggi dei versi, non per voi ma per una giovinetta morta l'altro ieri a diciott'anni, dopo una lunga agonia, in cui si vide morire giorno per giorno, consunta dal più poetico e dal più terribile dei mali: la tisi» e pp. 104-105: «Il ricordo delle parole che m'hai scritto nel tempo passato cede a quello dell'ebbrezza fuggevole, che ho avuto di te in un'alcova, al ritmo banale e malinconico di un organetto di Barberia». Per quanto riguarda la malattia tubercolare, è superfluo qualsiasi riferimento. L'organetto di Barberia, se non si trova in Gozzano, è tipico, per esempio, in Corazzini.

¹⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 115: «Nessun bacio mi pare più dolce di quello che non ho avuto tuttavia [...]. Io anelo quest'oggi al bacio ed alla carezza non mai avuta, io anelo quest'oggi al bacio di una bocca che non abbia mai baciato, alla carezza di una mano che non abbia mai accarezzato». Cfr. ancora *Cocotte*, vv. 67-72: «Il mio sogno è nutrito d'abbandono, / di rimpianto. Non amo che le rose / che non colsi. Non amo che le cose / che potevano essere e non sono / state... Vedo la case, ecco le rose / del bel giardino di vent'anni or sono!».

¹⁵¹ *Ivi*, p. 6.

¹⁵² G. Mirandola, *La Gazzetta Letteraria. 1877-1902*, Firenze, Olschki, 1974, p. 24.

E Balsamo Crivelli imposta fin da subito l'opposizione tra Jammes e d'Annunzio non su una mera divergenza formale, ma su una più profonda distinzione etica, giacché riconosce nell'immediatezza dell'espressione poetica il segno tangibile di una sincerità interiore e di un'autenticità esistenziale, che egli assume a criterio discriminante della nuova lirica francese. Intuisce anche, con tempestività, come l'opera di Jammes potesse offrire una possibile via di riconciliazione per un pubblico italiano diviso nei confronti della letteratura d'oltralpe: un'alternativa capace di parlare tanto a chi si riconosceva nelle istanze simboliste quanto a chi ne prendeva le distanze. Ma la lettura proposta da Balsamo Crivelli resta inevitabilmente selettiva. Se da un lato il profilo del poeta di Orthez è costantemente filtrato attraverso una lente etico-morale, dall'altro risultano del tutto trascurate quelle tensioni religiose e spirituali che costituivano, per Jammes, un elemento imprescindibile di legittimazione del proprio percorso poetico. È un aspetto che la ricezione torinese – e in particolare quella di Balsamo Crivelli – tende sistematicamente a eludere, finendo per semplificare in misura significativa la complessità del suo disegno lirico.

Gozzano si avvicina a Jammes proprio attraverso questa prospettiva non limitandosi tuttavia a recepirla passivamente, ma interiorizzandola, ridefinendola e problematizzandola attraverso l'ironia. Ed è proprio questa tensione tra adesione e distacco a segnare la differenza tra *La via del rifugio*, ancora priva di una riflessione pienamente consapevole, e *I colloqui*, dove la complessità psicologica e il gioco ironico si sviluppano appieno, problematizzando la semplicità ingenua di Jammes e la sua interpretazione moralistica.

Questa operazione, com'è noto, è il risultato di una conoscenza approfondita di Jammes, testimoniata dagli appunti, dalle ricopiature e dalle annotazioni che Gozzano dedica al poeta francese. Si tratta della seconda grande intuizione di Gozzano: per poter assumere quella prospettiva e, al contempo, ironizzarla, era necessario risalire direttamente alla fonte, leggere attentamente il poeta francese, assimilarne la lingua, i sintagmi e la psicologia. Jammes, infatti, non rappresenta mai per Gozzano un'alternativa risolutiva né un semplice antidoto al dannunzianesimo – ruolo che invece gli attribuisce Balsamo Crivelli – ma diviene un elemento essenziale di un immaginario più articolato, in cui questa prospettiva viene messa alla prova e filtrata attraverso un'istanza ironica e riflessiva: essere «il fanciullo [...] tenero e antico», come dichiara Gozzano citando Jammes, vuol dire anche essere «l'amico / che vi fu caro, un poco mentecatto»¹⁵³.

¹⁵³ G. Gozzano, *I colloqui (II)*, vv. 31-32.

Maurice Maeterlinck: dai «drammi bizzarri» alle intelligenze floreali

Comberiati, in un'analisi dedicata alla ricezione della poesia franco-belga a Roma, sostiene che «in Italia Maeterlinck inizia a diventare oggetto di dibattito e interesse critico dopo la svolta personale del 1898, in cui optò per un passaggio da una poesia “pura” a una lirica più argomentata, quasi “filosofica”»¹⁵⁴. Se da un lato è indubbio che l'autore belga abbia ampliato la platea di lettori grazie alle opere della seconda fase della sua produzione, dall'altro è altresì vero che, già prima del 1898, la sua figura risultava consolidata e ampiamente discussa, almeno nelle testate piemontesi e milanesi. Un esempio significativo si trova sulla «Gazzetta Letteraria», che nel 1894 pubblica una delle prime segnalazioni su Maeterlinck¹⁵⁵. In quell'occasione, vengono riportati alcuni «acuti giudizi» della «Nouvelle Revue Internationale» nei quali l'autore viene accostato a figure di spicco come «Shakespeare, Poe e Musset», mentre si preconizza che «l'avvenire conserverà [il suo genio] accanto a quelli di Tolstoi ed Ibsen...». Le ultime righe dell'articolo non solo ribadiscono il valore dell'opera ma anticipano una futura trattazione più approfondita dello scrittore, attestandone la crescente rilevanza nel panorama letterario:

Dopo tutto, il giudizio per quanto rapido non è soverchiamente ed esageratamente entusiastico. Il Maeterlinck è in Italia poco o punto noto. Ed è un male. Non per seguire l'andazzo, ma perché è degno in tutto della più alta considerazione, la *Gazzetta* si occuperà presto dell'opera sua complessiva¹⁵⁶.

L'«andazzo» cui si fa riferimento è quello della critica francese, che a partire dal celebre articolo di Octave Mirbeau – con il suo lapidario esordio «Je ne sais rien de M. Maurice Maeterlinck [...] Je sais seulement qu'aucun homme n'est plus inconnu que lui»¹⁵⁷ – ha avviato un processo di riscoperta e celebrazione del poeta di Gand. È un meccanismo che si era già

¹⁵⁴ D. Comberiati, *Nessuna città d'Italia è più crepuscolare di Roma. Le relazioni fra il cenacolo romano di Sergio Corazzini e i simbolisti belgi*, Bruxelles, Peter Lang, 2014, p. 54.

¹⁵⁵ Maeterlinck compare già in un articolo di Martorelli del 1893, ma si tratta di una breve interessamento, cfr. A.S. Martorelli, *La letteratura nazionale belga*, in «La Cultura», III, 45-46, 4 dicembre 1893, p. 345: «Uno de' operatori potenti, se non de' primi, al sorgimento di quella letteratura nazionale è stato l'editore *Paolo Lacomblez* di Bruxelles. Egli, giovanissimo, a sue spese, si dette a pubblicare dei libri di vario genere, senza scopo alcuno di commercio, e mirando ad infonder negli scrittori belgi confidenza in sé stessi. Timido ancora, mettendo in luce *le Lys* di Ferdinando Séverin, credé bene di accoppiare al suo nome, sulla copertina, quello del famoso Lemerre. Ma vi guadagnò poco. I letterati dell'epoca detestavano di scrivere per il pubblico e così trascorse un periodo di apatia generale. Paolo Lacomblez lanciò, allora, una rivista, *La Pleiade*, dove scrisse egli medesimo. Fu una idea molto felice. Vennero il Maeterlinck, il Van Leberghe, il Delattre, ed uscirono *les Contes*, *les Aveugles*, *les Fleurs*. Dopo due anni, il nostro editore si era imposto. A render più grande il suo trionfo comparve, un anno appresso, nel *Figaro* l'articolo celebre del Mirbeau, che gli rese un servizio immenso e che è rimasto, come si dice, una data».

¹⁵⁶ *Leggendo e annotando*, in «Gazzetta Letteraria», XVIII, 13, 31 marzo 1894, p. 146.

¹⁵⁷ O. Mirbeau, *Maurice Maeterlinck*, in «Le Figaro», XXXVI, 236, 24 agosto 1890, p. 1.

osservato con Francis Jammes e che continua a operare per Maeterlinck, così come per numerosi altri autori di lingua francese attivi in questo periodo: la loro consacrazione, la loro assunzione nel canone e persino la loro visibilità all'interno del panorama letterario italiano dipendono quasi esclusivamente dalla ricezione che ne offre la stampa francese. Quest'ultima viene seguita quotidianamente dalla critica italiana, e in particolare da quella piemontese, il cui principale merito non risiede tanto nell'originalità o nella profondità dell'analisi, quanto piuttosto nella costante attenzione con cui riporta, rilancia e diffonde le impressioni e le valutazioni espresse oltre confine.

Nell'agosto del 1894, a pochi mesi di distanza dal breve trafiletto apparso sulla «Gazzetta Letteraria», il «Corriere della Sera» ospita uno scritto più articolato dedicato al drammaturgo belga, firmato con lo pseudonimo Bob¹⁵⁸. Il testo conferma la ristretta notorietà di Maeterlinck presso il pubblico non specializzato, sottolineando tuttavia come questa diffusione ancora limitata sia ampiamente compensata dal favore di cui l'autore gode all'interno di alcuni selezionati circoli letterari:

Tornando in Italia dall'estero, ho comprato da un libraio di Brusselle, per leggere in viaggio, un nuovo volume di Maurizio Maeterlinck. Maeterlinck è uno scrittore belga la cui riputazione non si è ancora estesa nel pubblico, ma di cui si ha grande opinione in certi cenacoli letterari. Basta dire che qualcuno lo ha paragonato a Shakespeare! Non ha scritto né l'*Otello*, né l'*Amleto*, ma alcuni drammetti, nei quali circola un terrore d'una natura speciale, un terrore irragionato, un raccapriccio nervoso come quello che ci assaliva da bambini in una camera buia, benché sapessimo che nessun pericolo ci minacciava¹⁵⁹.

È prevista, inoltre, una certa diffidenza nei confronti dei drammi di Maeterlinck da parte di quei lettori «che amano, anche nel campo delle cose immaginarie, posare il piede sopra un terreno più saldo, e tenersi nei confini del possibile»¹⁶⁰. L'articolista, d'altronde, se da un lato si adopera per introdurre l'opera di un autore ancora poco noto, dall'altro non manca di lasciarsi andare a considerazioni critiche che risentono dell'influenza del determinismo di Nordau, attribuendo il fascino dei drammi di Maeterlinck alla loro capacità di tradurre «il nervosismo da cui questa fine secolo è afflitta», e rilevando come la loro estetica sembri scaturire da uno stato di alterazione sensoriale e psichica: «C'è in una scuola letteraria il desiderio d'esprimere certe sensazioni, certi godimenti, certi spasimi, che non possono essere provati se non in uno

¹⁵⁸ Lo pseudonimo non è stato finora identificato. Rimane tale anche in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, a cura di G. Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984, p. 158.

¹⁵⁹ Bob, *Maeterlinck*, in «Corriere della Sera», XIX, 230, 23-24 agosto 1894, p. 1.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 2.

stato morboso dei nervi». Pur leggendo Maeterlinck attraverso una chiave patologizzante, Bob non gli nega tuttavia un riconoscimento stilistico, definendolo «squisito stilista» e suggerendo che i suoi scritti vadano gustati «di tratto in tratto», «come un bicchierino di liquore esotico dal sottile e suggestivo aroma»¹⁶¹.

L'anno successivo, in seguito alla rappresentazione dell'*Intrusa* ad opera di Zacconi¹⁶² – evento che di fatto segna il punto di svolta nella diffusione di Maeterlinck in Italia – il «Corriere della Sera» ospita un articolo firmato da G.P.¹⁶³, il quale si distingue per un approccio analitico più attento e privo di quelle derive fisiologico-moralistiche che avevano caratterizzato alcune delle precedenti recensioni. Dopo aver constatato la netta divisione della critica nei confronti del teatro maeterlinckiano, l'autore si concentra con acume sulle principali innovazioni introdotte dal drammaturgo belga, evidenziandone gli elementi distintivi e le implicazioni poetiche e sceniche:

Intorno all'opera del Maeterlinck molto si potrebbe, o, meglio, si dovrebbe dire. Giacché, se da una parte alcuni cenacoli di artisti decadenti ne hanno esagerato il genio e l'invenzione, altri critici imbeccati dal Max Nordau, fattosi d'un tratto difensore del senso comune, gli hanno negato ogni valore, l'hanno classificato, deridendolo pietosamente, fra i degenerati¹⁶⁴.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Ermete Zacconi era, all'epoca, uno degli attori più celebri e apprezzati sulla scena teatrale italiana, per cui cfr. Leporello [A. Tedeschi], *Rivista teatrale*, in «Illustrazione italiana», XXII, 7, 17 febbraio 1895, pp. 103-106: «Ermete Zacconi è l'attore nostro più in voga, l'artista della gioventù, il profeta dell'arte del domani, o, meglio, l'anello di congiunzione fra un passato che tramonta e i primi bagliori d'un'alba tutt'altro che serena. In testa a queste colonne, l'incisione ve ne dà la fisionomia; sul suo viso è l'espressione pensosa di sognatore che gli è solita, onde pare ch'egli inseguia col pensiero una fuggevole visione di tristezza. Zacconi è infatti l'artista del dolore; anche nel suo sorriso c'è un velo di mestizia: così nella vita, così sulla scena. [...] Per merito di Ermete Zacconi, abbiamo avuto un esemplare di quell'arte simbolista di cui si fa ora tanto rumore; di quel vaneggiamento, non privo di valore letterario, a cui qualche fanatico attribuisce la missione di rinnovare l'arte. *L'intrusa* di Maeterlinck, non è in realtà che una lugubre fantasia meno nuova in fondo di quanto si va dicendo: una ballata sul genere del famoso *Re degli ontani* di Goethe, o del *Don Ramiro* di Heine: cui fu data la forma drammatica, e resa possibile sulla scena per la perfezione degli attuali mezzi rappresentativi. È l'arrivo della morte in una casa isolata fra i campi. Essa giunge invisibile, ma coi suoi vecchi ordigni, fra cui non manca la falce. Al suo passaggio tacciono gli usignuoli, i cigni si nascondono, le foglie si muovono, la lampada oscilla e si spegne... Penetra sbattendo il portone, nella casa dove una povera puerpera si dibatte fra gli spasimi, passa nel salotto ove il vecchio nonno cieco, i suoi due figli le tre nipotine seggono tristi e penserosi. S'assiede per un istante alla tavola con loro... – Solo il cieco la sente, il cieco la scorge – Poi la morte, l'intrusa, procede e compie l'opera sua... All'effetto di terrore, contribuiscono colore e luce: il contrasto fra la luce calda della lampada, il freddo bagliore lunare, e il rosso vivo che viene dalla stanza dell'ammalata, le pareti scure, i vestiti bianchi delle tre sorelle. La precisione della parola, qualche acuta osservazione di verità rivelano nell'autore una finissima facoltà di osservazione, ch'è la dote maggiore del suo talento».

¹⁶³ Numerose sono le occorrenze della sigla G.P. anche in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., p. 1482, ma nessuna sembra poter essere ricondotta con certezza all'autore attivo sulle colonne del «Corriere della Sera».

¹⁶⁴ G.P., *Corriere teatrale. Manzoni. L'intrusa. Un atto di Maurizio Maeterlinck*, in «Corriere della Sera», XX, 36, 5-6 febbraio 1895, p. 3.

G.P. osserva, inoltre, come la frattura nei giudizi sul teatro di Maeterlinck non si esaurisca nell'ambito della critica specialistica, ma si estenda anche al pubblico, riflettendo quella divisione generazionale già evidenziata nel contesto piemontese. Egli rileva, infatti, l'affermarsi di una nuova sensibilità tra gli spettatori più giovani, caratterizzati da una minore dipendenza dalle letture psicologico-moralistiche e una maggiore ricettività e predisposizione ad accogliere un'arte capace di oltrepassare le convenzioni rassicuranti della drammaturgia tradizionale¹⁶⁵:

Il pubblico ingenuo, il pubblico giovane, quel pubblico che possiede ancora la facoltà d'illudersi davanti alla scena, che è ancora aperto alla commozione, che vibra ancora alla parola dell'arte, che non pretende che il teatro sia un recinto comodo e caldo per digerire a suon di sciocchezze e di sghignazzate; il vero pubblico, insomma, pel quale è fatto il teatro e pel quale è fatta l'arte drammatica, si è sentito invadere, ascoltando l'*Intrusa*, dall'intima potenza del dramma, ne ha compresa la poesia piena di sfumature fantasiose, di godimenti e di spasimi delicati e novi. [...] Egli non considera, non cerca, non riproduce nei suoi personaggi che la vita incosciente ed istintiva, la sensazione dell'invisibile e dell'intangibile, la logica del sognato e dell'incoerente, l'influenza misteriosa di un ultrasensibile che forse ci circonda e ci domina. E vuole che il suo spettatore, per virtù di una scelta squisita di immagine e di parole, di una monotonia musicale, di una semplicità infantile, dimentichi sé stesso come nel sonno, e non viva che nel mondo fantastico delle arcane influenze che si rimandano a vicenda le anime e le cose. Ed a questo il Maeterlinck è riuscito. La sua potenza suggestiva è innegabile. I suoi volumi non si possono leggere senza sentirsi trasportati nel circolo magico della sua creazione artistica. Analizzare i suoi drammi coi criteri della drammatica classica, come fa il Max Nordau, è un assurdo¹⁶⁶.

L'anno 1896 rappresenta un momento determinante nella produzione di Maeterlinck: nel mese di aprile, le edizioni del «Mercure de France» pubblicano *Le Trésor des Humbles*, un'opera che riscuote immediatamente un'eco straordinaria, consacrando l'autore a un pubblico più ampio e diversificato. Maeterlinck non è più soltanto il drammaturgo enigmatico, riservato a un pubblico capace di cogliere l'intensità emotiva delle sue rappresentazioni: con questa pubblicazione egli si impone anche come mistico dalla parola sobria, animato da un'inattesa serenità interiore, al di là di ogni compiaciuto psicologismo. Si tratta di un passaggio

¹⁶⁵ Cfr. *ibidem*: «Così il vero pubblico comprese il dramma e l'arte del Maeterlinck. Comprese, cioè, come il poeta non abbia voluto farlo assistere allo svolgersi di un avvenimento, né al contrasto di date passioni in un dato momento drammatico. Nell'*Intrusa*, come in tutto il suo teatro, il Maeterlinck non riproduce che la vita fantastica degli uomini e delle cose. Non è la morte di un personaggio che non si vede ch'egli ci descrive, ma il presentimento, il terrore, il ribrezzo della morte. I suoi personaggi non hanno contorni; non sono persone, sono anime. Parlano, ma non pensano; sentono soltanto. In essi tutto quanto appartiene alla vita volitiva e sensuale è abolito; il poeta non se ne cura, come di cosa troppo nota, troppo studiata, inutile al suo scopo».

¹⁶⁶ *Ibidem*.

spiritualistico significativo, che segna anche un'evoluzione rispetto alle modalità di indagine interiore predominanti nella letteratura di fine secolo.

La risposta della critica francese ne attesta pienamente la rilevanza. «Le Figaro» celebra l'uscita dell'opera definendola un «événement commandant l'attention générale»¹⁶⁷, sottolineando che *Le Trésor des Humbles*, pubblicato in quella stessa settimana, è stato unanimemente proclamato «le chef-d'œuvre d'un maître qui ne devait plus être contesté»¹⁶⁸. Tale giudizio non solo attesta il valore dell'opera, ma lascia emergere come, fino a quel momento, Maeterlinck non godesse di un consenso unanime nemmeno in terra transalpina. Con *Le Trésor des Humbles*, tuttavia, ottiene la definitiva affermazione:

A le lire dans le recueillement, comme il faut lire tout «livre d'âme», on sent bien qu'il est d'un moraliste profond, d'un fin et pénétrant psychologue et surtout d'un artiste. De même que dans ses drames Maurice Maeterlinck est le penseur inquiet du mystère des cœurs et des choses, de l'Invisible. Il se plaît à découvrir, par une mystique intuition, tout un monde qui n'apparaît point aux vulgaires regards le monde des «Vies encloses». Il voit jusqu'aux sous-profondeurs de l'âme ce qui s'y agite d'émotions obscures et ce qui s'y cache de beauté inconnue. Sa psychologie ne s'égare point, comme on pourrait le croire, dans les créations fantastiques d'un rêve de poète; c'est bien des existences réelles qu'il s'inquiète, mais en montrant qu'elles ont un «au delà» d'ou leur vient toute grandeur, toute beauté. Et ainsi le *Trésor des Humbles* est un livre de la plus belle moralité, un livre de foi en la grâce intérieure, et Maurice Maeterlinck aura été vraiment le prophète d'espérance pour découvrir aux âmes les plus humbles leurs trésors inconnus¹⁶⁹.

Dello stesso avviso è il «Mercure de France», che nel numero di aprile dedica a Maeterlinck un'ampia trattazione, comprendente un lungo articolo firmato da Edmond Pilon¹⁷⁰ e una scheda bibliografica particolarmente elogiativa redatta da Remy de Gourmont. Quest'ultimo, nella sezione *Littérature*, sottolinea la portata innovativa del pensiero dell'autore belga, mettendo in evidenza il carattere anticonvenzionale delle sue riflessioni:

[Maeterlinck] Nous confie des pensées inhabituelles et d'une candeur bien irrespectueuse de la tradition psychologique et d'une audace bien dédaigneuse des habitudes mentales, assumant la bravoure de n'attribuer aux choses que l'importante qu'elles auraient dans un monde définitif. [...] M. Maeterlinck n'a pas seulement tenu ouvertes les grandes routes frayées par tant d'âmes de bonne volonté

¹⁶⁷ *Correspondance étrangères. Figaro en Belgique*, in «Le Figaro», XLII, 97, 6 aprile 1896, p. 5

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ E. Pilon, *Maurice Maeterlinck*, in «Mercure de France», VII, 76, aprile 1896, pp. 70-95.

et où de grands esprits ça e là ouvrent leurs bras comme des oasis, – il semble bien qu’il ait augmenté un peu vers l’infini la profondeur de ces grandes routes: il a dit “des paroles si spécieuses tout bas”, que des ronces se sont écartées toutes seules, que des arbres se sont émondés spontanément, et qu’un pas nouveau est possible, et que le regard va, aujourd’hui, plus loin qu’hier¹⁷¹.

A pochi giorni di distanza, anche il «Corriere della Sera» – pur in un articolo centrato su un altro autore – non manca di cogliere tempestivamente la svolta nella poetica di Maeterlinck, spingendosi sino ad accostarne la riflessione, per risonanza, a quella di Nietzsche:

Quanto al contenuto di queste poesie, diremo soltanto che l’Arnaboldi è un vecchio liberale, un ostinato liberale, nemico della teocrazia, memore delle glorie patrie, preoccupato dei gravi problemi di questa fine di secolo, ed affatto indifferente al simbolismo, al decadentismo, alla sensualità mistica, al misticismo sensuale, e perfino a Nietzsche e a Maeterlinck¹⁷².

A Roma, nel medesimo aprile 1896, anche Ugo Ojetti rende omaggio allo scrittore fiammingo sulle pagine del «Fanfulla della Domenica», dedicandogli due sonetti intitolati *A Maurizio Maeterlinck. Dopo aver letto «Il tesoro degli umili»*:

I

Odi. Tu su l’abisso m’hai condotto
Con una grazia semplice e fraterna
E mi hai detto: – Ora guarda. Qui l’eterna
Anima ha specchio. Che giova esser dotto

Alacre, ambizioso? Un solo motto
D’un bimbo ti può essere lucerna
In questo fondo ove la rupe inferna
Riflette l’eco d’un lontano fiotto.

Guarda ed ascolta, e non agire mai!
Se nel cupo la spada d’un baleno
Trafiggerà le tenebre, vedrai

Le sembianze di Dio; se al gemitto

¹⁷¹ R. de Gourmont, *Littérature*, in «Mercure de France», VII, 76, Aprile 1896, pp. 141-142.

¹⁷² Bob, *Impressioni di Bernardo Arnaboldi*, in «Corriere della Sera», 12-13 aprile 1896, XXI, 101, p. 2.

Dell'onda fonda tu udirai almeno
Una voca, sarà quella di Dio.

II

Al senso e alla ragione non risponde
L'Anima che s'asconde in tutti noi.
Guarda ed ascolta in quest'abisso e poi
Comprenderai le verità profonde.

Temi? Alza gli occhi: in cielo si diffonde
Un vapore viola. Ora tu puoi
Comparar due abissi. In quale vuoi
Lanciare le domande sitibonde?

Contempla e non agire! – Questo hai detto,
(Penso alla Vita che ha le labra rosse)
Ma la fede io non ho. Se, mentre aspetto

Il prodigio fulmineo, morissi?
(Penso alla Vita che ha le labra rosse)
Se vano fosse investigar gli abissi?¹⁷³.

Sono versi che rappresentano un'espressione di riserva nei confronti della sua svolta mistico-filosofica. Se, da un lato, Ojetti accoglie la tensione spirituale maeterlinckiana, dall'altro ne evidenzia i limiti con ironia: la contemplazione passiva e la rinuncia all'azione, esaltate ne *Le Trésor des Humbles*, vengono qui riformulate in chiave interrogativa e dubitativa. Il lettore gozzaniano non può non pensare a *Ignorabimus*: per la coincidenza della forma metrica, per le convergenze tematiche, per il comune tono sentenzioso, per alcune identità lessicali («giova che s'affondi / lo sguardo nella notte della sorte?»¹⁷⁴), per la medesima modalità di ripresa delle tesi spiritualistiche del modello e della loro successiva confutazione¹⁷⁵. Ciononostante, l'aggettivo *sitibonde* potrebbe suggerire un rimando ancor più diretto a un testo gozzaniano particolarmente affine alla coppia di sonetti di Ojetti: nelle *Farfalle*, infatti, l'epiteto *sitibonda* è attribuito ad Alba Nigra. La dedicataria dell'opera, «di me più tormentata», la cui

¹⁷³ U. Ojetti, *A Maurizio Maeterlinck* [sic]. *Dopo aver letto «Il tesoro degli umili»*, in «Fanfulla della domenica», XVIII, 17, 26 aprile 1896, p. 1.

¹⁷⁴ G. Gozzano, *Ignorabimus*, vv. 5-6.

¹⁷⁵ Verrà dimostrato in seguito come *Ignorabimus* prenda le mosse dallo scritto *Per una fede* di Arturo Graf.

«sete d'esistere conduce / per sempre false immagini di bene», rimane perennemente esclusa dalla possibilità di trovare «l'acqua viva», il «bene / sommo, una grazia nova illuminante, / lo Spirito immanente» di cui si disseterà invece l'asceta moderno, nella cerchia dell'«assenza volontaria», «interrogando, / meditando, adorando». Al di là di ogni ardimentoso tentativo di istituire una filiazione dal testo di Ojetti, è perlomeno possibile ricondurre alcune tematiche gozzaniane – e anche alcune tonalità – a un contesto che aveva già rielaborato – e discusso – le soluzioni maeterlinckiane.

Nel novembre dello stesso anno, tuttavia, Ojetti – al quale Gozzano dedicherà *L'amica di nonna Speranza* nel manoscritto de *La via del rifugio* – torna a occuparsi di Maurice Maeterlinck sulle colonne del «Marzocco». Anche in questa occasione egli esalta con convinzione la radicale semplicità drammatica e linguistica dello scrittore belga, individuandola come il fulcro della sua originalità espressiva. Secondo Ojetti, infatti, la peculiarità della scrittura di Maeterlinck risiede nella sua purezza formale assoluta, in grado di preservare intatta la propria forza emotiva indipendentemente dalla lingua in cui venga tradotta: «il dramma tradotto parola per parola in latino, in italiano, in greco, in inglese avrebbe lo stesso valore, la stessa potenza emotiva»¹⁷⁶. La rappresentazione teatrale di Maeterlinck è infatti atemporale, depurata da ogni contingenza storica e ridotta alla sua essenza sentimentale, capace di suscitare le medesime emozioni e i medesimi sussulti interiori in qualsiasi spettatore, che sia «un russo o un norvegese». La novità dell'articolo sta nell'estendere tale concezione anche alla sua opera saggistica e filosofica. In particolare, l'articolo segna un'importante revisione delle riserve espresse poeticamente nei sonetti pubblicati sul «Fanfulla della Domenica». Il testo di Maeterlinck, infatti, non viene più guardato con scetticismo, ma anzi lodato per la sua capacità di indagare il destino umano, l'insondabilità dell'esistenza e la ricerca di una verità interiore attraverso un linguaggio essenziale, spoglio di ogni sovrastruttura retorica, che aspira a una dimensione assoluta. Il carattere universale del *Trésor des humbles* viene dimostrato da Ojetti attraverso un'immagine che ne testimonia la trasversalità:

La mia copia del *Trésor des humbles* è stata letta da una donna assai amorosa, da uno psichiatra assai colto, da una giovane assai bionda, da un musicista assai antico. Quasi tutti hanno o con l'unghia o con la matita segnato, ripetutamente segnato nel margine i medesimi passi, mossi dallo stesso impulso, colti dallo stesso stupore, eccitati dalla stessa ansia¹⁷⁷.

¹⁷⁶ U. Ojetti, *Su Maurizio Maeterlinck*, in «Il Marzocco», I, 42, 15 novembre 1896, p. 1.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

Ogetti aveva acquisito una certa notorietà grazie all'inchiesta letteraria *Alla scoperta dei letterati*, pubblicata nel 1895 e recensita persino da de Wyzewa sulle colonne della «Revue des Deux Mondes»¹⁷⁸. L'opera rappresenta una delle prime raccolte italiane di interviste a scrittori celebri, un genere già ampiamente diffuso in Francia, Inghilterra e Stati Uniti, ma ancora poco praticato in Italia. Il giovane Ogetti, allora ventiquattrenne, guarda esplicitamente al modello transalpino, non senza riscontrare difficoltà nell'adattare la tecnica dell'*interview* alla realtà letteraria italiana. Con una certa ironia, egli osserva come molti degli scrittori da lui intervistati si siano rivelati «pochissimo agili a rendere all'improvviso in poche e nitide e piacenti parole le loro idee», e aggiunge che diversi tra i più celebri autori del tempo «parlano un italiano anche più povero di quello che scrivono, un italiano che spesso è vero e proprio dialetto»¹⁷⁹. Ogetti lamenta inoltre la mancanza di un polo culturale che possa fungere da punto di riferimento stabile per la vita letteraria nazionale, ricordando come per condurre la sua inchiesta si sia dovuto scapicollare per tutto lo Stivale. Il termine di riferimento è ancora quello francese: Jules Huret, per la sua *Enquête sur l'Évolution littéraire*¹⁸⁰ in Francia e in Belgio, a parte «una o due facili escursioni», «poté svolgere la sua inchiesta dentro Parigi»; ben più tortuoso e impegnativo l'itinerario di Ogetti:

Io invece da Roma mi son dovuto, attraverso a Bologna e a Venezia, spingere fino a sotto il confine ad Arsiero nel Vicentino e a Campiglia Cervo nel Biellese, là per vedere Antonio Fogazzaro, qui per cercare di Edmondo de Amicis; e da Genova, ripassando per Roma, son dovuto scendere fino a Napoli e in Abruzzo. Bene a ragione i giornali umoristici della mia Roma nell'estate scorsa mi figuravano sperduto in ignote lande, abbigliato in fogge strane, discendendo il corso di ignoti fiumi, inerpicandomi su per intatte acutissime rupi, solo per amore dell'arte e dell'editore!¹⁸¹.

La non facile esperienza dell'inchiesta condotta da Ogetti mise in luce le difficoltà strutturali della letteratura italiana di fine Ottocento, evidenziando come gli scrittori si trovassero in un contesto privo di riferimenti stabili, segnato da una persistente fragilità istituzionale e culturale. Costretti a operare «senza un centro letterario, privi di una lingua comune universalmente compresa, mancanti di rispondenza nel pubblico, scarso e disorientato, e nella critica, poco aggiornata e intellettualmente carente»¹⁸², essi apparivano isolati e privi di

¹⁷⁸ T. de Wyzewa, *Une enquête littéraire italienne*, in «Revue des deux mondes», LXV, 15 settembre 1895, pp. 451-462.

¹⁷⁹ U. Ogetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, p. XI.

¹⁸⁰ J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.

¹⁸¹ U. Ogetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., pp. XII-XIII.

¹⁸² G. De Lorenzi, *Ugo Ogetti e «Il Marzocco» (1896-1899)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, vol. 22, 4, 1992, p. 1074.

un tessuto di sostegno capace di favorire una maturazione in senso nazionale del campo letterario.

Questo quadro di precarietà, confermato dagli stessi autori intervistati, induce Ogetti a formulare una riflessione più ampia sulla condizione della letteratura nazionale, che trova espressione in un articolo pubblicato sulla «Revue de Paris», il cui esordio risulta particolarmente significativo: «Une littérature italienne? Elle n'existe pas aujourd'hui; et, sans doute, elle n'existera pas de longtemps»¹⁸³. L'autore, piuttosto che auspicare la nascita di una letteratura italiana dotata di un'identità forte e coesa, preconizza l'emergere di una cultura sovranazionale, sostenendo che «nous verrons une littérature européenne se former, jusque chez nous, bien avant une littérature italienne»¹⁸⁴. Queste posizioni verranno poi ribadite nel discorso pronunciato a Venezia il 21 aprile 1896, in occasione dell'incontro della Lega fra gli Insegnanti, successivamente pubblicato su «La Vita Italiana»¹⁸⁵. In tale intervento, Ogetti insiste sulla necessità di ripensare il ruolo della letteratura italiana nel quadro di un più vasto contesto europeo, osservando come, una volta esauritisi gli entusiasmi risorgimentali, gli scrittori avessero dovuto cercare nuovi modelli di riferimento. L'assenza di una solida tradizione nazionale capace di rispondere alle esigenze della modernità avrebbe spinto la letteratura italiana a cercare altrove le proprie basi: «i letterati italiani dovettero prepararsi a costruire per la loro arte un nuovo tempio; e in mancanza di materiali indigeni, le prime pietre, i primi marmi, le prime terre vennero da oltre le Alpi, soprattutto di Francia»¹⁸⁶.

Nel quadro di una letteratura italiana caratterizzata da una frammentazione strutturale e dalla mancanza di un autentico spirito unificatore, due figure si distinguono con particolare evidenza: Fogazzaro e d'Annunzio. Ogetti li identifica come gli unici scrittori italiani «puramente e semplicemente moderni, e per ciò le opere loro hanno vinto ogni confine di stato o di linguaggio e sono lette con ansia in Scandinavia come in Italia, in Francia come in Germania, a simiglianza di un libro d'Ibsen o di Maeterlink [*sic*], di Tolstoj o di Björnson»¹⁸⁷. Il riferimento a Maeterlinck, menzionato altre due volte nell'articolo, con una generosa citazione da *Le trésor des humbles*¹⁸⁸, anticipa quel ripensamento che troverà una più compiuta espressione nell'articolo succitato del «Marzocco».

¹⁸³ U. Ogetti, *Quelques littérateurs italiens*, in «Revue de Paris», III, 15 febbraio 1896, p. 876.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 902.

¹⁸⁵ Cfr. U. Ogetti, *L'avvenire della letteratura in Italia*, in «La vita italiana», Nuova serie, fascicolo II, 10 giugno 1896, pp. 113-125. Il saggio sarà poi pubblicato separatamente dalla Società Editrice Dante Alighieri: U. Ogetti, *L'avvenire della letteratura*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1896.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 119.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 121.

¹⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 117: «Intanto, lasciando da parte il misticismo che divaga i letterati francesi dai torpori del naturalismo come una villeggiatura in collina dopo molti mesi di vita cittadina affumicata e metodica, guardate in Belgio il movimento mistico intorno al Maeterlink [*sic*]» e p. 120: «Si domanda Maurice Maeterlink [*sic*] in un

Le tesi avanzate da Ogetti conosceranno una significativa diffusione¹⁸⁹ e saranno oggetto di un ampio dibattito anche sulle colonne del «Corriere della Sera», dove Domenico Oliva le esaminerà con attenzione. Pur opponendosi fermamente all'idea di una letteratura italiana disgregata e priva di un'identità unitaria¹⁹⁰, il critico non potrà tuttavia negare l'inclinazione che il pubblico italiano ha manifestato nel tempo nei confronti della letteratura straniera, con una particolare predilezione per quella francese, all'interno della quale si distingue la figura dello scrittore fiammingo:

Fino al 1870 si trattò di fare l'Italia [...] Siate italiani, grida il Carducci: e alla esortazione risponderemo adorando Balzac, Flaubert, Stendhal, Zola, Bourget, Maupassant, De Musset, Baudelaire, Verlaine, Gogol, Tolstoi, Dostojewski, Turguenef, Ibsen, Bjerson, Nietzsche, Sudermann, Hauptmann, Maetornlink [sic]¹⁹¹.

Anche a Torino, nell'agosto del 1896, sulle colonne de «La Stampa» il nome di Maeterlinck figura tra quelli dei più eminenti autori stranieri dell'Europa settentrionale. L'articolo in questione traccia un quadro dell'influenza esercitata dalle letterature nordiche sul panorama culturale italiano, individuandone una progressiva affermazione: «L'invasione attuale delle letterature nordiche risale ad una data ancora recente. Prima, dodici o quindici anni fa, vennero i russi, e Tolstoi e Dostojewsky attrassero i nostri animi; dopo venne il trionfo di Ibsen, e seguirono quindi Bjornson, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann»¹⁹².

libro recente [*Le trésor des humbles*]: «Non è terribile la tranquillità quando ci si riflette attentamente, quando gli astri la sorvegliano? E il senso della vita si sviluppa nel tumulto o nel silenzio? La felicità o un semplice istante di riposo non scopre cose più profonde e più stabili che l'agitazione delle passioni? Quando l'uomo si crede al riparo dalla morte, allora la strana e silenziosa tragedia dell'essere e della immensità apre veramente le porte del suo teatro. La mia esistenza raggiunge il suo culmine proprio mentre io fuggo davanti ad una spada nuda? La vostra anima non fiorisce che nel fondo delle notti d'uragano?»».

¹⁸⁹ Cfr. D. Oliva, *Note letterarie. La letteratura italiana*, cit., p. 1: «Tornando all'Ogetti, quel suo articolo analitico della *Revue de Paris* esprimeva già la sintesi a cui egli si andava affezionando: e meglio l'ha espressa una sua conferenza intitolata: *L'avvenire della letteratura in Italia*, pubblicata in Roma, nello scorso giugno, dalla Società Editrice Dante Alighieri. Un libretto abbastanza fortunato, poiché le dispute anche più vivaci che ha sollevato non accennano a cessare, e se ne sono occupati i francesi, facili ed instancabili divulgatori delle idee altrui, sotto la guida di quel visconte di Vogüe, ch'ebbe il merito forse, la cortesia certo, d'inventare la *Rinascenza Latina*».

¹⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 2: «Io temo fortemente che la tesi dell'Ogetti sia errata, anzi credo ch'egli ponendosi sulla strada che aveva scelto doveva fatalmente andare a dar di cozzo contro l'errore. [...] La critica che studia le produzioni attuali dell'ingegno umano vede bene (quando li vede bene, il che non è frequente) i particolari, ma vede male, o non vede affatto, le grandi linee, non può comprendere il carattere e specialmente l'intento di tutto un movimento intellettuale; e questo per una ragione semplicissima, d'un'evidenza palmare; che il movimento non è compiuto, che mentre il critico pensa, osserva, scrive, siamo in piena evoluzione e il dato principale del problema manca: voglio dire la fine. [...] Credete proprio che questo paese di trenta milioni d'abitanti non sia altro che una folla disorganizzata che non pensa, non soffre, non lotta, non spera? Pessimista di fronte all'uomo, non lo sono di fronte alla patria, la vera, la grande realtà; una realtà organica ed imperitura: Roma non muore».

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Arti e scienze. Tra il nord e il sud. Un manifesto letterario norvegese*, in «La Stampa», XXX, 221, 9 agosto 1896, p. 2.

Negli anni successivi, anche grazie alla pubblicazione di *La Sagesse et la Destinée*, Maeterlinck continua a raccogliere un sempre più largo consenso, divenendo ormai un nome di assoluto prestigio, un autore con cui poter nobilitare le proprie opere, anche in assenza di un reale rigore filologico. Significativi, in questo senso, sono i casi di Gilmo Cappello e Federico Olivero, entrambi documentati sulle colonne della «Gazzetta Letteraria» nel 1899: il primo modifica lievemente il dettato originale di *Alladine et Palomide* nell'epigrafe premessa a *La scissura*; il secondo impreziosisce un proprio racconto con un'epigrafe che attribuisce a *Intérieur*, nonostante tale passo risulti assente nel dramma del 1894¹⁹³. Nello stesso anno, sulla medesima rivista, Lamberto Sarti riconosce con enfasi la notorietà internazionale del drammaturgo di Gand:

Che Maurizio Maeterlinck sia, a dispetto di Max Nordau, una tra le più complesse personalità psicologiche del tempo nostro io giudico qui inutile dimostrare. La sua fama pressoché europea non è usurpata; se, qualche anno fa, amando egli ancora avvolgere il suo pensiero in misteriose figurazioni, sorsero numerosi gli oppositori alla sua arte, oggi, specialmente dopo il suo mirabile libro *La Sagesse et la Destinée*, nessuno v'è che non riconosca nel possente autore dell'*Intruse*, una grande anima di artista¹⁹⁴.

Sarti sceglie deliberatamente di non occuparsi dell'ultima pubblicazione di Maeterlinck, ritenendo superfluo soffermarsi su un'opera che, a suo dire, «tutti in Italia ormai conoscono»¹⁹⁵. Il collaboratore della «Gazzetta Letteraria» preferisce allora concentrarsi su *La Sagesse*, una commedia inedita e mai rappresentata, di cui si era tenuta una lettura privata «in uno fra i più eleganti circoli di Bruxelles»¹⁹⁶. Il protagonista, George Maury, è descritto come un «letterato alla moda, psicologo sottile e raffinato», ma profondamente infelice. Il suo disagio esistenziale nasce da un eccesso di coscienza analitica, una sorta di paralisi interiore che lo condanna all'inazione e alla sofferenza:

La mania dell'analisi è così sviluppata in lui da giungere al parossismo, da togliergli ogni forza d'azione e d'amore. Egli è troppo cosciente di sé e degli altri: la sua vita è puro pensiero ed egli ne

¹⁹³ Cfr. G. Cappello, *La scissura*, in «Gazzetta letteraria», XXIII, 34, 26 agosto 1899, p. 268: «Il arrivera bien un moment, où toute l'âme jaillira comme une eau pure, de la douleur»; in *Alladine et Palomide* si legge: «Il arrivera bien un moment où toute l'âme jaillira du fond de la douleur comme une eau pure et vive...»; F. Olivero, *La frana*, in «Gazzetta letteraria», XXIII, 7, 18 febbraio 1899, p. 52: «Il paraît écouter le retentissement d'un grand désastre obscur». Olivero, inoltre, pubblicherà l'articolo *Un drama [sic] di Maurice Maeterlinck*, in «Gazzetta letteraria», XXIII, 33, 19 agosto 1899, p. 202, incentrato su *Alladine et Palomide*.

¹⁹⁴ L. Sarti, *Il rinnovamento di Maurice Maeterlinck*, in «Gazzetta Letteraria», XXIII, 15, 15 aprile 1899, p. 113.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

soffre. L'uomo integro e sano quello solo che può godere la vita, senza avvilupparsi nei suoi multipli sofismi: ecco ciò che egli vorrebbe essere e non può¹⁹⁷.

Maury incarna dunque l'archetipo dell'intellettuale incapace di amare, la cui aridità sentimentale è la diretta conseguenza di un'analisi interiore ossessiva: «Egli vorrebbe soprattutto amare: ma l'amore non può nascere in un'anima troppo lucida e cosciente». Le consonanze con il profilo psicologico dell'io dei *Colloqui*, ma anche con alcuni protagonisti delle prose, risultano sorprendenti. Si impone alla memoria, innanzitutto, *Totò Merumeni*, che «non può sentire» poiché un «lento male indomo / inaridì le fonti prime del sentimento» e «l'analisi e il sofisma fecero di quest'uomo / ciò che le fiamme fanno d'un edificio al vento»: è il vero «figlio del tempo nostro» dalla «spaventosa / chiaroveggenza»¹⁹⁸. Il paradigma, naturalmente, si estende anche ad altre figure, a cominciare da Paolo, che confessa l'impossibilità di amare («Ah! Se potessi amare! Ah! Se potessi / amare, canterei sì novamente») e porta in sé la medesima «anima corrosa»¹⁹⁹ dell'*Ultima infedeltà* («Oggi pur la tristezza dilegua / per sempre da quest'anima corrosa»²⁰⁰). Il medesimo motivo si riaffaccia nei cuori «già riasi dal sogno e dal pensiero» del *Buon compagno*²⁰¹, così come «arido è il cuore» ne *L'onesto rifiuto*, in cui l'io con accento patetico esclama: «Non posso amare, illusa! Non ho amato / mai!»²⁰². Identica confessione canora si leva in *Convito* («Amore no! Amore no! Non seppi / il vero Amor per cui si ride e piange»²⁰³), mentre il tono si fa più sommesso ne *La signorina Felicita* («mai non comparve sul mio cielo grigio / quell'aurora che dicono: l'Amore»). Ad ogni modo il *topos* attraversa l'intera opera gozzaniana, e oltre ai *Colloqui* si pensi al *Responso* («Ah! Se potessi amare! – Vi giuro, non ho amato / ancora: il mio passato è di menzogne amare»²⁰⁴) e alla prosa *La giostra dell'oro*²⁰⁵.

Ma le affinità con la poesia di Gozzano non si esauriscono qui. Anche Maury, infatti, si innamora di una donna che sembra incarnare tutto ciò che egli non può raggiungere: Maria, sorella di Auguste Vivière, un celebre pittore la cui esistenza è contrapposta a quella degli

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ G. Gozzano, *Totò Merumeni*, vv. 45-48 e 19-20.

¹⁹⁹ G. Gozzano, *Paolo e Virginia*, vv. 163-165.

²⁰⁰ G. Gozzano, *L'ultima infedeltà*, vv. 9-10.

²⁰¹ G. Gozzano, *Il buon compagno*, v. 10.

²⁰² G. Gozzano, *L'onesto rifiuto*, vv. 16 e 25-26.

²⁰³ G. Gozzano, *Convito*, vv. 13-14.

²⁰⁴ G. Gozzano, *Il responso*, vv. 31-32.

²⁰⁵ Cfr. G. Gozzano, *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, cit., p. 49: «Sir Worsett mi parlava con effusione fanciullesca, dimostrandomi una simpatia che io fingevo e non gli potevo ricambiare. Non era antipatia: era un senso di repulsione e di invidia: repulsione istintiva per quel campione d'una razza diversa e lontanissima, invidia per quella freschezza fisica ed intellettuale. Questi, quarantenne, conservava nella persona svelta ed aitante, nel volto roseo, negli occhi limpidi come un cristallo cerulo, la giovinezza degli esseri primitivi, non tormentati dall'analisi, non corrosi da nessuna vita interiore».

intellettuali parigini. Auguste conduce una vita «sana e umile», trascorrendo il suo tempo tra le montagne, lontano dalle nevrosi e dagli scetticismi della capitale. Maria, come ci si potrebbe aspettare, è giovane, genuina, innocente; ha ricevuto un'educazione cittadina, ma è poi tornata a vivere tra i monti, «non senza qualche desiderio indefinito». Il fratello inizialmente si oppone alla relazione:

[...] non crede alla sincerità di questo amore; lo psicologo tormentato e sottile non può amare un essere puro ed ingenuo come Maria: quest'amore non può essere che una pericolosa illusione; egli deve dimenticarla e fuggire. No, replica Giorgio; egli è veramente il rinnovato; egli ama, vuole amare. Ed implora l'amico di non conchiudergli l'unica via di salvezza²⁰⁶.

Non troppo diversamente, lungo la «bella strada alpestre», Gozzano incontra Graziella, la sua personale «via della salute». Non è di troppo interesse soffermarsi sulle evidenti divergenze tra i due incontri: mentre Maury non solo sposa Maria, ma si riconcilia con lei anche dopo una crisi che sembrava irreversibile (nel finale del dramma la giovane «nelle vesti di fanciulla, colle mani cariche di rose, irrompe nella camera», si presenta a Giorgio e lo abbraccia), Gozzano, invece, non riceve da Graziella altro che un sorriso: la ragazza non gli rivolge «una parola sola!» e si riprende la bicicletta «accesa d'un gran mazzo di rose» senza dirgli grazie.

Più rilevante risulta, allora, porre l'attenzione su due aspetti. Anzitutto, i *topoi* – e persino il tessuto lessicale – messi in luce nell'articolo di Lamberto Sarti e così diffusamente in Gozzano, non sono che parte integrante dell'orizzonte culturale *fin de siècle*, talmente ricorrenti da assumere talvolta il valore di luoghi comuni. A confermarlo basterà richiamare lo scritto di Emilio Bodrero, apparso sul «Piemonte» nel 1905:

È in essi la musica più perfetta [i valzer francesi degli ultimi anni: *Montecristo*, *Sourire d'avril*, *Amoureuse*, *Valse bleu*] per accompagnare le nostre ebrezze, fallaci perché consci, lo svolgersi dei nostri sentimenti, torturati dall'analisi inesorabile [...] E chi danza a quel ritmo, con il corpo soltanto, ne seconda la misura e la cadenza, ma non tanto che l'anima non si lasci ancora cullare, solitaria e chiaroveggente, dalla dolce grazia di quella musica che conserva intiera e presente ogni nostra tristezza²⁰⁷.

²⁰⁶ L. Sarti, *Il rinnovamento di Maurice Maeterlinck*, cit., p. 113.

²⁰⁷ E. Bodrero, *Del ritmo. A massimo Bontempelli*, in «Il Piemonte», III, 5, 29 gennaio 1905, p. 3.

In secondo luogo, va ricordato che a fissare e codificare tali motivi contribuì in maniera decisiva d'Annunzio – in particolare nell'*Innocente* – inserendosi nel solco di una più ampia tradizione francese, i cui riferimenti fondamentali si rintracciano, tra gli altri, negli *Essais de psychologie contemporaine* di Paul Bourget. Sarà dunque opportuno rammentare come Tullio, nell'*Innocente*, si presenti quale «ideologo e analista e sofista in epoca di decadenza»²⁰⁸. Né meno eloquente si rivela la prosa *I benefizi di Zarathustra* nel testimoniare la piena coscienza di Gozzano circa l'origine dannunziana di tali caratteri. In essa Fiorenzo – trasparente caricatura dell'esteta dannunziano – è un «dilettante in sofismi inauditi»²⁰⁹, che osserva il mondo «attraverso una lastra colorata e deforme»²¹⁰ (si ricordi la trama del vetro dell'abbaino a telaietti fitti di Villa Amarena che «deformava il panorama / come un antico smalto innaturale»²¹¹), persuaso che «un uomo superiore» debba «governarsi con la chiaroveggenza»²¹². È significativo, nondimeno, che nel corso dell'opera gozzaniana tali connotati non siano più offerti come attributi di un ritratto interamente negativo, ma vengano assunti dall'io poetante stesso, quali inevitabili conseguenze dell'atmosfera intellettuale e culturale del tempo: sicché Totò appare non lontano da un Fiorenzo che abbia interiorizzato la prospettiva morale del narratore dei *Benefizi*, studente in medicina che sentiva il dovere di far «ritornare alla realtà delle cose e della vita»²¹³ lo «spirito esaltato» dell'amico esteta.

Del resto, è la medesima dialettica a strutturare l'*Innocente*, dove in posizione contrappuntistica rispetto a Tullio, viene delineata la figura del fratello minore Federico, l'uomo esemplare: «buono, forte, sagace», la cui giovinezza è «dedicata all'amore della Terra», lontana dai rischi e dai sofismi della «città turbinosa». Ed è proprio accanto a lui, alla Badiola – la residenza di campagna degli Hermil, dove Federico vive con la madre – che Tullio riconosce, con ripugnanza, la propria affinità con Filippo Arborio, l'amante della moglie, e rivede sé stesso sotto una luce di disprezzo:

Sotto l'influsso del nuovo ideale di forza e di semplicità virile, ispiratomi dall'esempio fraterno, io non soltanto odiavo ma disprezzavo quell'essere complicato ed ambiguo [Filippo Arborio] che pure apparteneva alla mia stessa razza e aveva comuni con me alcune particolarità di costituzione cerebrale, come appariva dalla sua opera d'arte. Io me lo immaginavo, a simiglianza d'uno dei suoi personaggi letterarii, affetto dalle più tristi malattie dello spirito, obliquo, doppio, crudelmente curioso, isterilito dall'abitudine dell'analisi e dell'ironia riflessa, di continuo occupato a convertire i più caldi e spontanei

²⁰⁸ G. d'Annunzio, *L'innocente*, cit., p. 503.

²⁰⁹ G. Gozzano, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, cit., p. 10.

²¹⁰ *Ivi*, p. 13.

²¹¹ G. Gozzano, *La signorina Felicita*, vv. 173-174.

²¹² G. Gozzano, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, cit., p. 10.

²¹³ *Ivi*, p. 13.

moti dell'animo in nozioni chiare e glaciali, avvezzo a considerare qualunque creatura umana come un soggetto di pura speculazione psicologica, incapace d'amore, incapace d'un atto generoso, d'una rinuncia, d'un sacrificio, indurito nella menzogna, ottuso dal disgusto, lascivo, cinico, vile²¹⁴.

Ma non si esauriscono qui i debiti di Gozzano con *L'innocente*. Lo attesta *Cocotte*, dove i vv. 57-58: «forse ho amato te sola, o creatura! / Forse ho amato te sola! E ti richiamo!» riecheggiano la confessione – reiterata nel romanzo cinque volte – con cui Tullio tenta di riconquistare l'amore di Giuliana: «Te sola veramente io ho amata, nella vita; amo te sola»²¹⁵. Ancora più evidente è il caso de *La signorina Felicita*: le «pitture pastorali nei soprapporti»²¹⁶ della sala di Villalilla rinviano alle «Fiabe defunte delle sovrapporte!»²¹⁷ di villa Amarena; le rondini, costantemente presenti a Villalilla col loro garrire, vedono descritta la loro partenza in termini molto affini a quelli delle ultime strofe del poemetto gozzaniano²¹⁸; mentre il ritratto stesso di Felicita si modella un poco su quello della nutrice di Raimondo, dalla bocca «larga» e dai capelli «partiti su la fronte bassa» che «terminavano in due trecce dietro gli orecchi attorte come le corna dell'ariete»²¹⁹.

Sarti conclude infine il proprio articolo sottolineando il ruolo de *La Sagesse et la Destinée* nell'evoluzione della poetica di Maeterlinck:

²¹⁴ G. d'Annunzio, *L'innocente*, cit., p. 498.

²¹⁵ *Ivi*, pp. 370, 439, 441, 442, e 458.

²¹⁶ *Ivi*, p. 454. Ma si ricordino anche «la sua volta a ornati barocchi», la «gaiezza antiquata» e l'«aria del secolo scorso».

²¹⁷ G. Gozzano, *La signorina Felicita*, v. 30.

²¹⁸ Cfr. G. d'Annunzio, *L'innocente*, cit., p. 557: «Molte rondini erano partite; altre partivano. Eravamo giunti in tempo per salutare l'ultimo stormo. [...] L'ultimo stormo era adunato sul tetto lungo le gronde, e aspettava ancora qualche compagna dispersa. Le migratrici stavano in fila su l'orlo del canale, talune rivolte col becco altre col dorso, per modo che le piccole code forcuti e i piccoli petti candidi si alternavano. E, così aspettando, gittavano nell'aria calma i richiami. E di tratto in tratto, a due, a tre, giungevano le compagne in ritardo. E s'approssimava l'ora della dipartita. I richiami cessavano. Un'occhiata di sole languida scendeva su la casa chiusa, su i nidi deserti. Nulla era più triste di quelle esili piume morte che qua e là, trattenute dalla creta, tremolavano. Come sollevato da un colpo di vento subitaneo, da una raffica, lo stormo si levò con un gran frullo di ali, sorse nell'aria in guisa d'un vortice, rimase un istante a perpendicolo su la casa; poi, senza incertezze, quasi che davanti gli si fosse disegnata una traccia, si mise compatto in viaggio, si allontanò, si dileguò, disparve. Maria e Natalia, ritte in piedi su un sedile per seguire più a lungo con lo sguardo le fuggitive, tendevano le braccia e gridavano: – Addio, addio, addio, rondinelle!» e G. Gozzano, *La signorina Felicita*, vv. 387-390: «Forse vedendo il bel fiore malvagio / che i fiori uccide e semina le brume, / le rondini addestravano le piume / al primo volo, timido, randagio» e vv. 411-422: «Le rondini garrivano assordanti, / garrivano garrivano parole / d'addio, guizzando ratte come spole, / incitando le piccole migranti... / Tu seguivi gli stormi lontananti / ad uno ad uno per le vie del sole... // “Un altro stormo s'alza!...” – “Ecco s'avvia!” – / “Sono partite...” – “E non le salutò...” – / “Lei devo salutare, quelle no: / quelle terranno la mia stessa via: in un palmeto della Barberia / tra pochi giorni le ritroverò...”».

²¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 598: «La bocca era larga, socchiusa, taciturna, illustrata da una chiostra di denti fitti ed eguali. I capelli, così neri che davano riflessi di viola, partiti su la fronte bassa, terminavano in due trecce dietro gli orecchi attorte come le corna dell'ariete» e G. Gozzano, *La signorina Felicita*, vv. 76-80: «ma i bei capelli di color di sole, / attorti in minutissime trecciuole, / ti fanno un tipo di beltà fiamminga... // E rivedo la tua bocca vermiglia / così larga nel ridere e nel bere». Si possono inoltre rilevare due spie linguistiche di minor rilievo: nell'*Innocente*, p. 543, si legge «mi volsi verso la valle, mi piegai su la ringhiera», che ricorda *L'assenza*, vv. 9-10: «Mi piego al balcone. Abbandono / la gota sopra la ringhiera»; come a p. 554: «Eravamo in settembre. L'estate era per morire» riporta a *La signorina Felicita*, v. 383: «La morte dell'estate era tranquilla».

Egli, che si compiacque nei suoi precedenti lavori scenici di simboli e di ideali, figure moventi ed operanti in un mondo quasi immateriale, osserva ora con occhi di artista e di filosofo la vita vera, creando dei tipi animati da un largo ed umano soffio di passione. E risponde insieme quest'opera alle sue tendenze di filosofo spiritualista, così mirabilmente espresse in quel suo libro di cui già dissi: *La Sagesse et la Destinée*. Parmi anzi che fu sotto l'influenza di quest'opera, che il poeta modificò scenicamente la sua concezione della vita, poiché infatti il suo lavoro drammatico serve a confortare di multiple prove alcuni dei suoi aforismi e delle sue massime morali²²⁰.

Questa evoluzione di pensiero e di poetica²²¹ trova una sua formalizzazione articolata nel saggio che Annibale Pastore dedica allo scrittore gantois sulle pagine della «Nuova Antologia» nel 1903, significativamente indirizzato ad Arturo Graf. Nel suo intervento, Pastore non solo inquadra l'opera di Maeterlinck in quella letteratura di respiro europeo che già aveva individuato Ojetti²²², ma propone anche una strutturata periodizzazione della sua opera. L'anno di svolta sarebbe individuato nel 1898: a partire da questa data, secondo il critico, Maeterlinck compirebbe un passaggio fondamentale, dalla «concezione della morte alla concezione della vita»²²³, superando la dimensione tragica della sua prima fase, in cui i personaggi non erano che un «coro tragico della morte»²²⁴ per approdare a una concezione più intimistica e spirituale. Il mistero non è più un'entità esterna e incombente, ma viene colto internamente, determinando

²²⁰ L. Sarti, *Il rinnovamento di Maurice Maeterlinck*, cit., p. 114.

²²¹ Certamente non cade in oblio la sua opera drammatica – gli verrà assegnato il Nobel proprio per la sua attività di drammaturgo –; cfr., ad esempio, D. Lanza, *Pelléas et Melisande*, in «La Stampa», XXXVI, 129, 11 maggio 1902, p. 1: «Dramma? Chiamatelo così se vi piace: ma allora non pensate la parola come la pensereste trattandosi di una consueta opera di teatro. Maurice Maeterlinck ha sconvolto in essa, come in tutte le altre sue fantasie, ogni principio e ogni regola di arte scenica. Lo Shakespeare da cui pure deriva molte delle sue migliori energie, di fronte al sovrano suo scompiglio d'ogni canone drammatico, parrebbe un rigido Aristotele del teatro. Eppure da quelle scene rapide, tronche, che mutano di luogo continuamente, da quelle sistematiche iterazioni di parole, di frasi, da quella prosa che raccoglie le più sottili, le più profonde, le più misteriose, le più squisite voci della poesia, si diffonde una impressione maliarda: tutte quelle brevi situazioni di anime, di personaggi, di per sé nulle, o quasi, concorrono a poco a poco, sapientemente, in un complesso di sensazioni che non sapete come definire. Sogno, realtà, poesia, il sensibile esterno, e il mistero delle anime, dell'*anima*, anzi, universale, raccolti, fusi insieme».

²²² A. Pastore, *L'evoluzione di Maurizio Maeterlinck*, in «Nuova Antologia», 750, 16 marzo 1903, p. 203: «Al di là d'ogni vita esteriore, al di là d'ogni patria geografica, v'è una vita interiore ed una patria universale – la vita e la patria dei nostri sogni – dove l'anima umana, innumerabilmente libera ed una, celebra finalmente la sua vera natura. A questo confortante risultato psicologico ci avvicina sempre più un altro grande fenomeno contemporaneo, frutto d'una evoluzione naturale, contro cui ogni tentativo di reazione riuscirebbe impotente: la graduale fusione delle letterature europee. Gli spiriti più chiaroveggenti, nell'indagare le molteplici scaturigini della nostra cultura sociale, l'hanno riconosciuto da lungo tempo. Invero l'anima europea va uscendo lentamente come da una crisalide. Tutte le letterature si toccano, si invadono, si penetrano, si modificano reciprocamente, subordinandosi alla storia generale della letteratura. [...] Tra la schiera dei pensatori e dei poeti che – gli occhi pieni di luce, la bocca di parole profonde – rivelano senza posa il senso e il tormento dolcissimo di questa patria universale sublime, s'erge la luminosa figura d'un Maestro che gli innumerevoli fratelli, condannati all'oscurità ed al silenzio, considerano oramai come un mistico Argo rivelatore: Maurizio Maeterlinck».

²²³ *Ivi*, p. 222.

²²⁴ *Ivi*, p. 209.

così una metamorfosi del suo misticismo, che dal polo negativo del pessimismo si sposta verso quello positivo dell'ottimismo²²⁵. È questo, in fondo, il grande cambiamento individuato da Pastore il quale afferma che «pochi libri sono più consolatori» de *La Sagesse et la Destinée*, «in cui il moralista comincia a uscire, ad allontanarsi almeno col desiderio e col pensiero dall'ombra terribile ed enorme proiettata dalla statua del destino»²²⁶. È una «serena idealità già intraveduta nel *Trésor*»²²⁷, che ora informa questa seconda fase dell'opera maeterlinckiana, caratterizzata per una duplice forza, artistica e morale:

la forza si rivela nei due campi dell'arte e della moralità: – artisticamente nel sovrano magistero dello stile, nelle incantevoli creazioni drammatiche – moralmente nella propaganda consolatrice della saggezza, dell'amore, del mistero; nella coraggiosa reazione contro l'immoralismo generale ma incosciente della società, contro il moralismo *petit-bourgeois* degli opportunisti, contro il doverismo ipocrita ma cosciente delle aristocrazie che non lavorano e pure pretendono di coltivare – in serra calda – la pianta rigusa e velenosa della virtù ufficiale²²⁸.

Ai pregi stilistici che la critica ha sempre riconosciuto a Maeterlinck, si aggiunge ora una riflessione morale sempre più marcata. Questo sviluppo costituisce, di fatto, l'elemento chiave che consentirà a Maeterlinck di conquistare definitivamente una parte del pubblico che in precedenza aveva accolto con diffidenza la sua poesia e il suo teatro astratto e allegorico²²⁹.

²²⁵ Ivi, p. 222. Sempre sulle pagine della «Nuova Antologia» già nel 1898 Maurizio Rava individuava in *La sagesse et la destinée* il punto di svolta fondamentale nella produzione di Maeterlinck. Egli vi riconosceva una tensione intrinsecamente consolatoria, una spinta etica che permea l'opera e la orienta verso un'esortazione al bene e all'esercizio attivo della bontà, cfr. M. Rava, *Tra libri e riviste. La sagesse et la destinée*, 647, 1° dicembre 1898, pp. 566-567: «Maeterlinck è davvero, sopra tutto, il poeta e il filosofo della bontà. Nei drammi anteriori a questa *Sagesse et destinée*, e nel *Trésor*, l'ossessione del destino impediva che si svolgesse tutta quanta la sua luminosa teoria; adesso, in questo libro, ha compito la lotta che aveva iniziata contro l'immagine del destino, ed ogni pagina [...] è un canto, un breve poema alla bontà. La sua lingua è purissima e armoniosa. [...] Forse nel *Trésor*, il modo in cui era intesa la bontà, e in cui il poeta cercava di consolare, era un po' morboso, peccava di troppa rassegnazione, di una inerzia troppo grande, di un troppo grande ascetico amore per la tristezza: adesso Maeterlinck si scuote, insegna ad esser buoni, sempre buoni».

²²⁶ Ivi, p. 208.

²²⁷ Ivi, p. 218.

²²⁸ Ivi, p. 224.

²²⁹ Ancora Rava commentava in questi termini *Serres chaudes*, cfr. M. Rava, *Maurice Maeterlinck. Poeta e filosofo*, in «Nuova Antologia», 627, 1° febbraio 1898, p. 539: «Non vi si riconoscerebbe l'autore del *Trésor*; si svolgono davanti a noi le immagini strane, rotte, confuse, di una persona in delirio; parrebbe che Maeterlinck abbia studiato il vaneggiare di un malato, per rievocarci l'oppressione degli incubi febbrili: riviviamo l'angoscia di quelle pazze visioni in cui si mescolano continuamente il sogno e la realtà circostante; esce dal libro come un lezzo d'ospedale. Molte poesie non hanno rima, e i versi sono tanto irregolari, che a volte ne sfugge interamente l'armonia. Parlano di stanchezza e di tedio, sono preghiere oscure rivolte a Dio, sono rimpianti. Il linguaggio è a scatti, a esclamazioni, a divagazioni incomprensibili, e dal principio alla fine vi è mantenuto una specie di simbolismo dei colori». Cfr. anche G. Ollino, *Maeterlinck*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIII, 43, 22 ottobre 1905, p. 342: «Maurice Maeterlinck non scrive, benché belga, in fiammingo, ma in francese e però l'opera sua sembra tradotta da un'altra lingua in quella di Molière, tante asperità e durezza presenta. Non solo, ma in qualunque suo lavoro, noi troviamo ad ogni piè sospinto (come nelle “Sept Princesses” che non credo possano essere state seriamente scritte) bizzarrie d'ogni genere, ripetizioni di parole, idee burlesche, che potrebbero

Al contempo, tuttavia, deluderà una parte di coloro che avevano apprezzato le sue prime prove drammaturgiche. Con il passare degli anni, infatti, l'ispirazione consolatoria e morale assume nella sua produzione un peso sempre più rilevante, fino a diventare il tratto dominante in opere come *La Vie des abeilles* (1901) e *L'Intelligence des fleurs* (1907). Proprio in occasione della pubblicazione di quest'ultima, Ugo Ojetti – che a distanza di anni torna a occuparsi dello scrittore sulle colonne del «Corriere della Sera» – accoglie il volume con una certa ironia, non senza riserve nei confronti delle lezioni di francescano moralismo che Maeterlinck sembra ora desumere dal mondo vegetale:

[...] da quando s'è messo a commentare con deliziose immagini il destino delle api – *La vie des abeilles*, 1901 – e dei fiori – *L'intelligence des fleurs*, 1907, – non fa che continuare la saggezza del dottor Pangloss. I nostri poemi didascalici cinquecenteschi, derivati tutti dai quattro libri delle *Georgiche* vergiliane, – le *Api* del Rucellai o la *Coltivazione* dell'Alamanni, il *Podere* del Tansillo o la *Sereide* del Tesauo – erano scritti da buoni pagani che non avrebbero mai osato proporre come esempio morale all'uomo l'ape o il convolvolo, il baco o la salvia²³⁰.

Le perplessità che Ojetti aveva già manifestato nei due sonetti ispirati dalla lettura di *Le Trésor des humbles* si trasformano, undici anni dopo, in un'insofferenza divertita e quasi sarcastica. Il critico non si limita a evidenziare la deriva moralistica della produzione maeterlinckiana, ma ne sottolinea con sprezzo l'atteggiamento pedagogico, che gli appare sempre più dogmatico e pervasivo. Egli mette in evidenza come Maeterlinck non si proponga alcuna scoperta di carattere scientifico – «egli stesso, del resto, ci avverte che non ha voluto scoprire niente nel campo scientifico e cita con modestia i suoi autori» – eppure tragga da fenomeni naturali delle conclusioni esclusivamente morali, facendo delle api, dei fiori, del baco e della salvia i paradigmi di un'etica. Ojetti conclude così il suo articolo:

L'idealista ha dimenticato il punto di partenza; è diventato un mistico, per via. Se il pensiero è la sola realtà, se il mondo esiste solo perché noi lo pensiamo, se tutt'i fenomeni non sono che un riflesso di noi, se – come dicevano i *Ciechi* nel dramma di Maeterlinck – noi viviamo insieme, siamo sempre

compromettere l'esito finale di qualsiasi riproduzione» e p. 343: «L'*Intruse* è quasi una personificazione della morte che penetra in mezzo a una famiglia e rapisce un'inferma adorata [...] Non bisogna però con questo scordare che Maeterlinck è anche l'autore di "Sagesse et destinée" e soprattutto [*sic*] della magnifica "Vie des abeilles", di cui sarebbe per me doveroso parlare se dopo aver ripensato ai suoi drammi lo potessi. L'autore delle "Sette Principesse" ha questa volta detto addio a tutte le stranezze di stile che gli erano care, e narrando delle "chastes buveuses de rosée" ha concatenato con invisibile anello sé alle grandi ombre di Darwin e di Goethe"».

²³⁰ U. Ojetti, *Maurice Maeterlinck. L'intelligenza dei fiori*, in «Corriere della Sera», XXXII, 165, 18 giugno 1907, p. 3.

insieme, ma non ci vediamo e non sappiamo quel che siamo, che cos'è questo *indice esterno*, che cosa sono questi segreti dei fiori, dei monti, delle stelle, del mare? Ahimè, non sono che illusione nostra, un altro riflesso della nostra stessa coscienza, ed è vano proporceli ad esempio e a norma morale. Il poeta, partito da tanta saggezza, ha finito a prendere per realtà l'ombra propria, le immagini proprie, il proprio desiderio²³¹.

Si tratta tuttavia di valutazioni che riguardano una parte minoritaria dei lettori di Maeterlinck. Giulio Gianelli, ad esempio, sulle colonne del «Venerdì della Contessa», nel 1904 elogia l'intima riflessione che caratterizza *La Sagesse et la Destinée*:

Maurizio Maitherling [sic] nella sua opera filosofica “La sagesse et la destinée” svolge maestrevolmente il concetto e direi quasi l'argomento della vita interiore in modo non già definitivo ma tale da spingere avanti gli spiriti di molto cammino. [...] Bisogna vedere con che acutezza il filosofo nordico distingue i diversi valori della vita onorando di tutta la sovrana autorità le azioni intime, condannando l'uso moderno di attribuire solo alle esterne ogni valore e finalità²³².

L'anno seguente, nelle *Chiose* del «Campo» un anonimo redattore sfrutta il tema della svolta poetica di Maeterlinck per formulare un giudizio perentorio sui suoi primi lettori. Viene tracciata una distinzione netta tra coloro che avevano privilegiato la fase simbolista dell'autore belga e quanti, al contrario, hanno accolto con entusiasmo la sua nuova prospettiva filosofico-morale:

Poiché nei suoi drammi la psicologia ha preso il posto del simbolismo e nei suoi libri il misticismo si è dato a osservare ed a ragionare, molti dei suoi lettori lo abbandonarono, non riconoscendo più il vecchio Maeterlinck [...]. Ma il suo nuovo pubblico vale certamente assai di più di quei pretesi raffinati e di quei dilettanti della penna che lo applaudirono ai suoi inizi. Il Maeterlinck si riattacca modernizzandola a quella branca di scrittori che va da Montaigne ad Amiel. Leggeri o profondi, sottili o veementi, essi hanno scrutato profondamente l'anima umana²³³.

²³¹ *Ibidem*. Poco prima sintetizzava così i principi fondanti di Maeterlinck: «La pianta, essendo a differenza dell'uomo, condannata all'immobilità “sa meglio di noi che disperiamo i nostri sforzi, contro che cosa deve prima insorgere. E l'energia della sua idea fissa che sale dalle tenebre delle sue radici per organizzarsi e sbocciare nella luce del suo fiore è uno spettacolo incomparabile [...] Il fiore dà all'uomo un prodigioso esempio d'indocilità, di coraggio, di perseveranza, d'ingegnosità. Se noi avessimo impiegato a sollevare le molte necessità che ci schiacciano, quelle, ad esempio, del dolore, della vecchiaia, della morte, la metà dell'energia che ha impiegato un fiorellino del nostro orto, si può credere che il nostro destino sarebbe ormai differente da quel che è”. Quest'è il punto di partenza, la tesi morale con la quale Maurice Maeterlinck rinnova d'una nuova luce i più noti fatterelli della botanica elementare».

²³² G. Gianelli, *Vita e morte*, in «Il Venerdì della Contessa», XVII, 86, 29 ottobre 1904, p. 2.

²³³ *Chiose. Maeterlinck*, in «Il Campo», I, 16, 5 marzo 1905, p. 3.

L'operazione condotta dal «Campo» sembra dunque finalizzata a delegittimare retrospettivamente una determinata fruizione dell'opera di Maeterlinck e traspare chiaramente come dietro le categorie dei «pretesi raffinati» e dei «dilettanti della penna» si celino gli appassionati di d'Annunzio, e lo stesso poeta pescarese. D'altra parte, già nel 1896, sulle colonne del «Corriere della Sera», si riportavano alcune considerazioni di Enrico Panzacchi, apparse originariamente sul «Resto del Carlino»²³⁴, in cui si evidenziavano le influenze della letteratura francese – con esplicito riferimento a Flaubert e Maeterlinck – sulla scrittura dannunziana. In una prospettiva più vicina a quella di Gozzano, anche cronologica, Francesco Pastonchi, in un articolo pubblicato ancora sul «Corriere della Sera» nel 1904, individuava ne *La figlia di Iorio* «l'ombra di Maeterlinck», evidenziando come la tragedia dannunziana fosse fortemente segnata dalla sua poetica:

Tutte e tutti posseggono una comune anima che li confonde, soggiacciono a un uguale spirito che li uniforma pur sotto i differenti aspetti: lo spirito di Gabriele D'Annunzio: spirito sul quale altri spiriti han lasciato vestigi riconoscibili. Ecco nel vago di certe frasi che sperano di racchiudere un mistero e tentano di premere in poche sillabe l'intenso palpito di un sentimento, l'ombra di Maeterlinck; ecco in qualche tono profetico, che vorrebbe destare rombi di profondi abissi, l'anelito di Nietzsche²³⁵.

Ma anche sullo stesso «Campo», a pochi mesi di distanza dall'articolo sopra citato e sempre all'interno delle *Chiose*, in occasione della pubblicazione de *La donna del velo* di Giorgieri Contri, il nome di d'Annunzio viene nuovamente affiancato a quello di Maeterlinck:

Molti atteggiamenti del sentimento nella poesia del Giorgieri sono affini a quelli del d'Annunzio del *Poema Paradisiaco*, senonché nel Giorgieri non si rifanno come nel d'Annunzio dall'imitazione di una certa maniera poetica, della maniera di Verlaine, di Rodenbach, di Maeterlinck, ma sono la sua maniera stessa e più che la sua maniera il suo temperamento di poeta²³⁶.

²³⁴ Cfr. *È plagiatario il D'Annunzio?*, in «Corriere della Sera», XXI, 59, 29 febbraio-1° marzo 1896, p. 2: «è questa la domanda che si fa Enrico Panzacchi in un articolo del *Resto del Carlino*, dopo aver trattato a lungo del plagio: “è stato plagiatario il d'Annunzio? Certamente lo è stato. Anzitutto nelle liriche, parecchie delle quali o non esisterebbero affatto o sarebbero assai diverse da quel che sono, se dal Flaubert, dal Maeterlinck e da altri egli non avesse pigliato di peso il soggetto, le movenze, i pensieri e le immagini, che determinano il loro carattere e decidono del valore di essere”».

²³⁵ F. Pastonchi, *La figlia di Iorio*, in «Corriere della Sera», XXIX, 97, 8 aprile 1904, p. 2.

²³⁶ *Chiose. La donna del velo*, in «Il Campo», I, 41, 3 settembre 1905, p. 3. D'Annunzio era stato associato anche a Jammes, cfr. *Chiose. La tragedia cattolica*, cit., p. 3: «Pare invece a noi che il d'Annunzio nell'anima di Aligi, per certi suoi atteggiamenti di ingenuo candore e di mite semplicità, siccome quando ad esempio mostra e descrive alla madre il bastone istoriato, abbia infuso qualche po' dell'anima di Francis Jammes, il magnifico e quasi sconosciuto poeta di Orthez».

Costituiscono, infine, testimonianza definitiva – sul piano cronologico – di questo rapporto gli accostamenti proposti da Ricciotto Canudo, il quale sul «*Mercure de France*» afferma che Vana – protagonista di *Forse che sì forse che no* – «est une créature de rêve, qui rappelle celles de Maeterlinck»²³⁷ e di Pio Luigi Marini:

Nella trepidazione della società moderna, Maeterlinck appare come un anacoreta contemplativo del medio evo orientale, lo spirito teso verso la suprema bellezza degli spettacoli invisibili della natura, che gli fan trarre, dal suo animo, motivi di gran sentimento e di alta drammaticità. [...] In quanto al dialogo, invano si cercherebbe il vigore e la spigliatezza dei maggiori drammi, no; qui è tutto ripetizioni enigmatiche, scatti subitanei, lunghi silenzi, attraverso i quali si sente avvicinare la catastrofe finale. Noi, italiani, di ciò possiamo avere un'idea nell'opera dannunziana: è impossibile, anzi, non riconoscere l'influenza vicendevole che si manifesta nei due poeti, in quel costruito di mezze proposizioni, di misteriosità velate, di frasi che vogliono significare più di quanto non dicano, per esprimere tutta una moltitudine di sensazioni oscure, che non appaiono di solito in noi che in una maniera accidentale e passeggera, ma che sembrano, al contrario, essere nell'autore la trama abituale dei suoi pensieri; e non soltanto in queste preziosità di stile, ma pure in fatto di concetto e di materia vi sono punti di contatto fra il D'Annunzio ed il Maeterlinck. Basti leggere la *Madia* nelle *Novelle della Pescara* per avere un'idea della *Morte di Tintagilet* del Maeterlinck²³⁸.

Bossina ha mostrato come la classicità di Gozzano sia «tutta intermediazione»²³⁹ e come, in molti casi, il mediatore privilegiato sia d'Annunzio. Anche per quanto riguarda la conoscenza gozzaniana di Maeterlinck, è plausibile ipotizzare che – pur in un contesto in cui lo scrittore belga godeva già di ampia diffusione – il tramite principale sia stato proprio il poeta abruzzese. D'altra parte, la presenza di maeterlinckiana nell'opera di Gozzano è attestata sin dai primi anni della sua carriera poetica. *L'Intruso*, ad esempio, pubblicato per la prima volta il 15 ottobre 1905 sul «Piemonte», costituisce un omaggio esplicito al futuro premio Nobel, a partire dallo stesso titolo, chiaramente desunto da uno dei suoi drammi più celebri. Non a caso, almeno sino alla svolta filosofica, il nome di Maeterlinck, il nome di Maeterlinck resta indissolubilmente legato all'*Intruse*, al punto che Balsamo Crivelli, sulle colonne della «Stampa», scrive: «Di Maurizio Maeterlinck è noto in Italia il nome per un bizzarro dramma, che vi fu rappresentato dallo Zacconi. Ricordate *L'Intrusa*?»²⁴⁰. L'associazione è tanto salda da

²³⁷ R. Canudo, *d'Annunzio et la vie moderne*, in «*Mercure de France*», XXI, 313, 1° luglio 1910, p. 60.

²³⁸ P.L. Marini, *Maurizio Maeterlinck*, in «*Gazzetta del Popolo della Domenica*», XXIX, 40, 1° ottobre 1911, pp. 318-319.

²³⁹ L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, cit.

²⁴⁰ G. Balsamo Crivelli, *Maeterlinck-Chateaubriand*, in «*La Stampa*», XXXIII, 49, 18 febbraio 1899, p. 2.

assumere quasi valore proverbiale, come dimostrano anche le seguenti righe apparse sulla «Gazzetta Letteraria»:

L'intrusa di S. Lopez. Il titolo è quello del mirabile e tetro dramma di Maeterlinck; ma l'argomento è ben diverso. Non siamo nel dominio della fantasia, ma in una realtà cruda e amara, non velata da alcun artificio, né abbellita da alcun alito di poesia, fuor di quanto è indispensabile perché l'opera d'arte sia degna veramente del suo nome²⁴¹.

Ma Gozzano si confronta anche con l'altro Maeterlinck, non più soltanto l'autore dei «drammi pieni di simboli non sempre evidenti»²⁴², ma il «filosofo e moralista, ragionatore attento e preciso»²⁴³. Non è mia intenzione soffermarmi qui sulle derivazioni, ormai ampiamente studiate, di opere come *L'Intelligence des fleurs*; in questo contesto, invece, è opportuno evidenziare come il poeta torinese riconosca in Maeterlinck una sintesi esemplare di sensibilità diffuse nel panorama intellettuale del tempo. In questo senso, Maeterlinck non rappresenta per Gozzano un modello univoco, ma piuttosto un punto di convergenza di istanze culturali e letterarie che attraversano l'inizio del Novecento, fornendogli spunti di riflessione e materiali su cui esercitare la sua peculiare strategia di appropriazione e rielaborazione. Un esempio particolarmente significativo di questa dinamica emerge dalle pagine de «La Nuova Parola», rivista romana diretta da Arnaldo Cervesato, in cui compare un ampio articolo su Maeterlinck firmato dallo stesso direttore sotto lo pseudonimo di Reader. Di particolare rilievo risultano alcune riflessioni che Cervesato sviluppa soffermandosi sulla traduzione maeterlinckiana dell'*Ornamento delle nozze spirituali* di Ruysbroeck, «l'umile prete fiammingo che nella notte del medioevo si ritirava nella sua capanna e concentrava tutta la sua vita nell'interno dell'anima»²⁴⁴. L'articolo, che si apre con una dichiarazione programmatica sulla limitatezza dell'intelletto nel fornire accesso alla vera saggezza²⁴⁵, traduce un passo della prefazione di Maeterlinck all'opera di Ruysbroeck, enfatizzandone la portata universale: «“Egli conosce, a sua insaputa, il platonismo della Grecia, egli conosce il sufismo della Persia, il bramismo dell'India ed il buddismo del Tibet, e la sua ignoranza meravigliosa ritrova la sapienza dei secoli sepolti e prevede la scienza dei secoli non ancor nati”». Il critico interpreta queste parole come la perfetta espressione di un'idea che segna il passaggio tra i due secoli:

²⁴¹ *Leggendo e annotando*, in «Gazzetta letteraria», XVIII, 11, 17 marzo 1894, p. 121.

²⁴² F. De Roberto, *La vita delle api*, in «Corriere della Sera», XXVI, 197, 20-21 luglio 1901, p. 1.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Reader [A. Cervesato], *Maurizio Maeterlinck*, in «La Nuova Parola», I, 4, 15 aprile-15 maggio 1902, p. 257.

²⁴⁵ Cfr. *ibidem*: «l'intelletto con tutti i suoi trionfi non può darci la vera saggezza».

Questa certezza che nell'anima nostra sta riposta la perfetta sapienza, e che la nostra missione morale è di scoprirla ci pare l'ultima parola del secolo XIX e la prima del secolo XX. Maurizio Maeterlinck ha saputo pronunziare quella parola con un linguaggio dolcissimo, fatto per lenire le angosce spirituali di tante anime esitanti²⁴⁶.

È difficile non associare immediatamente il custode dell'*Analfabeta* alla figura del mistico fiammingo, non tanto in termini di una derivazione diretta, quanto piuttosto per l'affinità di una stessa fisionomia culturale. La chiusa dell'articolo di Cervesato offre, a tal proposito, un ulteriore spunto di riflessione: «Dopo tante falangi di pallidi inetti, auguriamoci per un futuro prossimo schiere di uomini spirituali, uomini lieti ed attivi, serii e gioiosi, sicuri e fidenti nei destini dell'umanità»²⁴⁷. Occorre dunque ricordare che nell'*Analfabeta*, il vecchio saggio ignorante – illetterato ma depositario di una saggezza innata, capace di leggere nei segni del cielo «i misteri, come in un volume»²⁴⁸ – si trova a colloquio con un io lirico «devastato dall'indagine»²⁴⁹, pallido e inetto, come afferma Cervesato, vicino parente di George Maury, di Tullio Hermil, e in generale di tutto quel mondo urbano e raffinato ormai segnato dalla crisi. Si coglie qui una delle strategie più ricorrenti dell'autorappresentazione gozzaniana: l'io definisce la propria identità in forma oppositiva, delineando con adesione solo apparente un modello esemplare, dal quale finisce per prendere le distanze. Così mentre il vecchio saggio trova appagamento e «sazia la fame / sulla panca di quercia», l'io lirico, esteta, consapevole della propria condizione di «sopravvissuto», «altro sentiero tenta al suo rifugio». Del resto, non si ritrova forse già nell'*Innocente* una dinamica analoga, là dove Tullio, pur tributando una sincera ammirazione, in termini morali, a figure profondamente dissimili da lui – come il fratello Federico o il padrino del figlio, Giovanni di Scordio – non approda mai, per deliberata scelta o per più profonda incapacità interiore, a una reale rinuncia di sé e della propria natura?

A Maeterlinck – anche – per d'Annunzio, dunque: lo scrittore belga rappresenta per Gozzano un crocevia fondamentale, in cui si intrecciano e si ridefiniscono tensioni estetiche e morali. Da un lato, costituisce un riferimento legittimato dallo stesso d'Annunzio e ampiamente recepito dalla critica italiana; dall'altro, nella sua fase più matura, incarna una dimensione spirituale e morale che si presenta come un'ulteriore possibilità per ricomporre quella frattura culturale e ideologica che la critica torinese aveva già tentato di sanare attraverso la mediazione di Jammes. Ciò che distingue Maeterlinck è la natura di questa trasformazione, che si configura

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 258.

²⁴⁸ G. Gozzano, *L'analfabeta*, vv. 125 e 128.

²⁴⁹ *Ivi*, v. 47.

come un'evoluzione organica interna alla sua stessa opera. Il passaggio da una poetica simbolista a una visione più esplicitamente morale e filosofica segue una traiettoria che si allinea alle istanze della critica torinese, offrendo a Gozzano un modello di sviluppo poetico e intellettuale. Tuttavia, a differenza dell'influenza esercitata da Jammes, quella di Maeterlinck non è sempre stata oggetto di un'appropriazione critica e problematizzata, ma ha talvolta assunto la forma di una semplice assimilazione dei suoi assunti e delle sue dichiarazioni, senza che si sviluppasse un'interazione dialettica in grado di rielaborarli in maniera autonoma. Questo fenomeno si riscontra in particolare nelle prose giornalistiche e nelle *Farfalle*, dove l'influenza di Maeterlinck appare meno filtrata e più immediata, tanto da costituire uno degli argomenti più frequentemente addotti da quanti hanno cercato, con scarso acume critico, di ridurre Gozzano al ruolo di esperto e scaltro plagiatore²⁵⁰.

²⁵⁰ Cfr. B. Porcelli, *Gozzano. Originalità e plagi*, Bologna, Patron, 1974. Si tratta, in ogni caso, di una prospettiva condivisa anche da altri studi, come quelli di Villaroel (cfr. G. Villaroel, *I mosaici di Guido Gozzano*, in «Italia», XXXV, 4, 1958, pp. 242-253 e *I furtarelli di Guido Gozzano*, in «Il Giornale Storico d'Italia», 6 novembre 1960) o la biografia di G. De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Milano, Rizzoli, 1983.

José-Maria de Heredia: il cesellatore impeccabile

José-Maria de Heredia, celebre poeta parnassiano nato a Cuba, figura tra i riferimenti espliciti di Guido Gozzano in due prose, oltre a essere citato in una lettera ad Amalia e nella recensione a *Un giorno* dell'amico Vallini²⁵¹. In ciascuna di queste occorrenze, il poeta francese è evocato in virtù della sua poesia impeccabile, cesellata con perfezione marmorea al punto da sfiorare la frigidità. Probabilmente letto da Gozzano nell'edizione postuma del 1907²⁵² e trascritto nel manoscritto preparatorio di *Paolo e Virginia* (AG VIII a3-b1)²⁵³, Heredia conquista in Italia una vasta notorietà con la prima edizione dei *Trophées*, pubblicata nel 1893, ma il suo nome circolava già in precedenza, grazie alle poesie apparse su rivista e grazie, d'altra parte, alla tempestiva ricezione di Gabriele d'Annunzio²⁵⁴.

Eletto all'*Académie française* nel 1894, Heredia appare nello stesso anno in una recensione di Tito Allevi sulla «Gazzetta Letteraria». Qui, recensendo alcune raccolte di poesia, Allevi esprime apprezzamento per gli epigrammi contenuti nella *Miscellanea* di Giglio Padovan, riservando però minore entusiasmo ai *Fasti*, definiti «brevi componimenti poetici illustranti luoghi o figure dell'antichità classica»²⁵⁵. Allevi riconosce che «siffatti argomenti possono bensì trattarsi anche in oggi, ma solo quando col sussidio di molta fantasia e di molta dottrina si giunga a dar del soggetto una rappresentazione viva e piena. Il Lecomte [*sic*] de Lisle e l'Heredia insegnino»²⁵⁶.

²⁵¹ Cfr. *Il fotografo dei Tre Magi*, in G. Gozzano, *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, cit., p. 116, in cui è interamente citato il sonetto *Epiphanie; Goa: «La Dourada»*, in G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di R. Carnero, Milano, Bompiani, 2008, pp. 91-92, in cui il sonetto *A une ville morte* chiude la prosa; lettera del 10 dicembre 1908, in G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 150: «De Paoli pubblicherà nell'anno un volume: “Il rostro d'oro” opera di frigidità scultorea: alla De Heredia; temo d'un successo molto ristretto...»; G. Gozzano, *Poesia che diverte...* in «Corriere di Genova», V, 1236, 1-2 gennaio 1908, pp. 1-2, (cito d'ora in poi da M. Guglielminetti, *Gozzano recensore*, in «Lettere italiane», vol. 23, 3, 1971, p. 422): «Di Carlo Vallini è recente ancora la favorevole impressione destata da *La rinunzia*, volume di versi squisiti; ma l'artefice cesellatore che diede, allora, collane di sonetti alla De Heredia, decorativi e scultorii, abbandona in questo nuovo lavoro la pura sensazione estetica, la visione apollinea dell'universo, per racchiudere in lunghe strofe di ottonari e novenari turbinosi tutta la somma filosofica della sua anima».

²⁵² Cfr. L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, cit., pp. 48-50.

²⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 139-147.

²⁵⁴ Proverbiale le dipendenze dell'*Intermezzo di rime*, dell'*Isotteo*, della *Chimera*, delle *Elegie romane* e di tutta la produzione poetica di tale linea estetica da Heredia, come da Gautier. Cfr., ad esempio, G. Tosi, *Influences françaises sur la langue et le style de d'Annunzio*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», XXXI, 1, 1978, p. 51: «Quant à la présence des écrivains de langue française, si elle est plus discrète désormais – mais non absente – dans les romans avec Maupassant, Maeterlinck, Barrès, voire sporadique avec Bourget et Barbey d'Aureville, elle marque encore assez fortement, sinon exclusivement, le fond et la forme des *Elegie romane*, du *Poema Paradisiaco*, d'*Intermezzo*, grâce surtout, et selon les textes, à Verlaine, Baudelaire, Heredia et, de nouveau, Maeterlinck».

²⁵⁵ T. Allevi, *Rassegna poetica. Zena – Tiberini – Biadego – Isernia – Padovan – Calì – Mabellini – Teleia – Benevento – Montuori*, in «Gazzetta letteraria», XVIII, 15, 14 aprile 1894, p. 175.

²⁵⁶ *Ibidem*.

La reputazione di Heredia come insuperabile artefice della forma poetica rimane intatta nei primi decenni del Novecento e si consolida ulteriormente dopo la sua morte nel 1905. Gli articoli dedicati alla sua scomparsa insistono, con una certa uniformità di argomentazione, su tratti distintivi quali la limpidezza formale e la perfezione stilistica. A titolo esemplificativo si può considerare l'articolo apparso sul «Corriere della Sera», che offre un saggio emblematico del riconoscimento tributato al poeta:

Un figlio, ma leone. Non v'è forse, in quel volume, un solo sonetto che possa dirsi mediocre, che non suoni perfetto all'orecchio, che non presenti nel cerchio de' suoi quattordici alessandrini una visione limpida e indimenticabile di leggenda o di storia. Elementi epici e idillici della bellezza antica, greca e romana, vi rivivono in una fremente rigidezza, come di marmo o di bronzo trattati da mani prodigiose. E nello stesso metro, con una mirabile sapienza della varietà dei ritmi, con una finezza straordinaria di gusto nella parola, nella frase, nell'immagine, il poeta tratta il tenue motivo, degno d'un epigramma dell'Antologia greca, o l'argomento epico – la cicale o i Centauri. E chi ha letto non dimenticherà²⁵⁷.

De Heredia, poi, assurge a modello imprescindibile ogniqualvolta un sonetto²⁵⁸ – o più in generale un componimento breve – celebri vestigia antiche, figure storiche o minuzie archeologiche. Un esempio significativo è rappresentato dalla poesia *Decadramma* di Giovanni Camerana, richiamata sia da Balsamo Crivelli sia da Pastonchi. Il primo, sulle pagine de «Il Campo», vi riconosce «un'eco dei trofei *herediani*»; il secondo, in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera», osserva che il sonetto, a una prima lettura, sembri opera di un epigono di Heredia²⁵⁹.

Nella *koiné* giornalistica, tuttavia, il richiamo al poeta di origine cubana non si limita alla poesia, estendendosi anche al discorso sulle arti figurative:

²⁵⁷ Da Parigi. La morte di José-Maria de Heredia, in «Corriere della Sera», XXX, 272, 4 ottobre 1905, p. 2.

²⁵⁸ Cfr. T. Marrone, *José-Maria de Heredia*, in «Rivista di Roma», IX, 21, 10 novembre 1905, p. 643: «E certamente, tra i poeti del secolo decimonono, se non il primo in ordine di tempo, egli [Heredia] è il primo per valore nell'arte difficilissima di trattare il sonetto: tra i più famosi che lo precressero sono il Nerval il Gautier il Banville e il Baudelaire».

²⁵⁹ Cfr. G. Balsamo Crivelli, *Chiose. Giovanni Camerana*, cit., p. 3: «Ah! Il fiero e terribile ruggito di poesia veemente e gagliarda fra tanto sdilinquinamento di arcadi che ora imperversa in Italia! In questo decadramma risuona un'eco dei trofei *herediani*. Siffatta tempra di poeta è Giovanni Camerana, ma il pubblico continuerà forse per sempre ad ignorarlo ed egli nell'ombra a cantare per sé stesso e forse non più per gli amici indiscreti» e F. Pastonchi, *Giovanni Camerana*, in «Corriere della Sera», XXXII, 174, 27 giugno 1907, p. 3: «Questo sonetto potrebbe a tutta prima far definire il Camerana come un parnassiano, un lettore di Leconte de Lisle, un seguace di José-Maria de Heredia». In effetti, il sonetto di Camerana non può non ricordare per la coincidenza tematica *Médaille antique*, in J.M. de Heredia, *Les Trophées*, Paris, Lemerre, 1893, p. 131.

L'arte è da per tutto e in tutto. Il *Journal des Débats* giustamente si meraviglia che il nome di H.M. Pritchard non sia più generalmente conosciuto. [...] Il capolavoro di Pritchard è un paesaggio dei dintorni di Taiti. Un pescatore di perle, che conosce a fondo quelle regioni poco frequentate dai turisti volgare, il capitano Williamson, è stato sorpresa dalla sua esattezza: "Solo un uomo, egli disse, che ha contemplato a traverso il vetro d'uno scafandro gli abissi del mare, ha potuto dipingere le valli e le montagne che si veggono in quel quadro". Una rivista americana, l'*American*, pubblica alcune riproduzioni delle opere di Pritchard, un "Burrone sottomarino", un "Palazzo di cristallo": essi risplendono come i sonetti di Heredia²⁶⁰.

Si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un automatismo critico, incline ad associare il nome di de Heredia a qualsiasi opera contraddistinta da nitore e ricercatezza formale²⁶¹. Anche Gozzano, riflettendo questa diffusa consuetudine, accosta Vallini e De Paoli al poeta dei *Trophées*, sebbene un'analisi più approfondita delle opere in questione – la *Rinunzia* di Vallini e *Il sistro d'oro* di De Paoli – metterebbe in luce come il legame con la raccolta herediana si riduca alla scelta della struttura metrica, ad alcune tematiche ricorrenti e a una generica attenzione alla cura formale. Allo stesso modo, ne *Il fotografo dei Tre Magi* Gozzano, tracciando una breve storia iconografica dell'Epifania, conclude citando interamente *Epiphanie* e afferma: «anche Jose-Maria de Heredia ha chiuso in un sonetto un'Epifania immortale che non si può non ricordare a memoria»²⁶², allineandosi a quella tendenza critica che abbiamo già visto riconoscere al poeta francese una qualità figurativa paragonabile a quella delle arti visive.

Per quanto riguarda invece *Goa*: «*La Dourada*», il discorso è un poco più ampio ed è necessario riferirsi a uno degli articoli di Enrico Thovez dedicati al viaggio in Grecia tenuto per conto della «Stampa»²⁶³. Nel brano pubblicato nel settembre del 1907, Thovez racconta il tragitto verso Micene:

Mi stacco dal finestrino, mi seggo sul divano, seguendo con gli occhi quell'allegrezza di verde, quel nitore di cielo, e mi ripeto quasi come se la mia mente stentasse a prestarvi fede: fra tre ore sarò a

²⁶⁰ *Riviste e giornali*, in «Corriere della Sera», XXXI, 285, 21 ottobre 1906, p. 3.

²⁶¹ Contro l'inerzia di una simile lettura semplificante, cfr. L. d'Ambra, *Herédia [sic]*, in «Fanfulla della Domenica», XXVII, 42, 15 ottobre 1905, p. 3: «Non cerchiamo, dunque, in Herédia solamente le meravigliose armonie, i sapienti giuochi della rima, le superbe architetture della strofa, la sontuosa vivezza del quadro, la meravigliosa ricchezza delle immagini. C'è altro nei *Trofei*. La tristezza fiera e orgogliosa che ispira al poeta la morte inesorabile di quanto fu grande e di quanto fu glorioso dà un'anima melanconica e talvolta desolata a questi mirabili canti. Nei *Trofei* José Maria de Herédia non ha più cercato la bellezza per la bellezza, ma ha perseguito la bellezza per il sogno nostalgico e grandioso di altri eroi, di altre contrade luminose e lontane, di altre epoche più o meno remote, ma più della nostra capaci di accendere la fantasia del sontuoso *conquistador*, del fanciullo cubano che tra la nebbia di Parigi sognava il sole del Tropico».

²⁶² G. Gozzano, *Il fotografo dei Tre Magi*, in *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, cit., p. 116.

²⁶³ E. Thovez, *Verso la città morta (Ricordi di un viaggio in Grecia)*, in «La Stampa», XLI, 246, 5 settembre 1907, p. 3.

Micene. Stento a prestarvi fede. Vi sono uomini e cose che assumono nel nostro spirito, per la lunga intimità intellettuale, per la reverenza religiosa, pel fascino della grandezza, della bellezza, o della lontananza nel tempo o nello spazio, un'aureola fantastica, come un'intangibilità materiale, e quando l'amore ed il caso ci accostano a loro improvvisamente, la nostra mente dura fatica a conciliare il fantasma nutrito nei sogni con la realtà imminente, e ne è sorpresa e quasi turbata²⁶⁴.

Il *topos* dell'inconciliabilità della realtà col sogno maturato sin da tempi remoti, oltre a essere presenza ricorrente in tutta l'opera di Gozzano, in *Verso la cuna del mondo* è motivo strutturale. Tra gli altri testi, proprio in *Goa*: «*La Dourada*» ne troviamo una variazione:

Andare a Goa, perché? I perché sono molti, tutti indefinibili, quasi inconfessabili; parlano soltanto alla mia intima nostalgia di sognatore vagabondo. Perché Goa non è ricordata da Cook, né da Loti, perché nessuna società di navigazione vi fa scalo, perché mi spinge verso di lei un sonetto di De Heredia, indimenticabile, perché pochi nomi turbavano la mia fantasia adolescente quanto il nome di Goa: Goa la Dourada²⁶⁵.

Thovez giunge nel frattempo a Nemea e con stupore deve conciliare l'antico col moderno, il mito con la miseria della realtà:

Un altipiano, una piccola stazione deserta, una casetta perduta: nel cartello a lettere azzurre sulla calce del muro un nome: Nemea. È con un indicibile senso di stupore che contemplo quel nome famoso: la mente si rifiuta a conciliare la poesia di leggenda che sorge evocata da certi nomi, con l'uso che degli stessi fa un meccanismo moderno²⁶⁶.

Del «precinto o del tempio di Giove nemeo» non rimangono che «tre colonne superstiti in una valletta solitaria». Thovez è così obbligato, secondo la raccomandazione gozzaniana, a completare «col sogno il magro piacere che la realtà ci concede!»²⁶⁷, e gli sovviene così un verso del sonetto *Némée* di Heredia:

Con puerile insistenza allucinativa i miei occhi trasformano la magra figura del capo-stazione, chiuso nella sua stinta *redingote* nera, nell'eroe muscoloso che nelle rappresentazioni vascolari stringe alla gola il leone che gli artiglia le cosce: un verso di Heredia sorge in mente: *Seul, un rugissement a trahi leur étreinte*. Ma è un lampo. Il triste funzionario, solitario come un eremita nella sua stazione

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, cit., p. 79.

²⁶⁶ E. Thovez, *Verso la città morta (Ricordi di un viaggio in Grecia)*, cit., p. 3.

²⁶⁷ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, cit., p. 155.

perduta fra le rupi, fa un cenno: il fischio della locomotiva caccia i fantasmi eroici: *la gigantesque horreur de l'homme herculéenne*, irta dei peli e delle zanne aguzze della belva scuoiata, diletta nell'azzurro come nebbia dissolta dal sole: le montagne aride riassumono la loro tristezza solitaria, che sembra infusa di rimpianto²⁶⁸.

Anche in Thovez, dunque, l'arte di Heredia, grazie al suo potere evocativo, si configura come un tentativo fantastico di recuperare ciò che è fatalmente perduto. L'esperienza nemea del critico torinese trova infatti una chiara corrispondenza in *Goa: «La Dourada»*, dove lo squallore della realtà quotidiana e la mestizia di una giornata «tra le più malinconiche del mio pellegrinaggio» vengono riscattati da quel «miracolo di quattordici versi» che è *A une ville morte*, riportato interamente come una «preghiera sulla tomba della città defunta»²⁶⁹. E varrà la pena ricordare come questa medesima modalità di richiamare Heredia trovi un antecedente in Jean Lorrain. Durante un viaggio in Corsica, in un'ora di malinconia crepuscolare, un paesaggio «miraculeusement éclairé»²⁷⁰, dai «tons lumineusement doux de peinture sur soie», è attraversato da un gruppo di seminaristi – «les cent quatre apprentis curés de Monseigneur, les cent quatre, comme on les appelle ici». A Lorrain affiora alla memoria l'incipit de *Les conquérants* («Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal»²⁷¹), ch'egli riformula sostituendo i girifalchi coi corvi («Comme un vol de “corbeaux” hors du charnier natal!»). Il capitolo si chiude su quel verso, accompagnato soltanto da una nota conclusiva – «Et c'est un vers de José-Maria de Heredia qui me situe le détail sinistre du paysage» – che riecheggia con sorprendente esattezza la modalità adottata da Gozzano nel brano dedicato a Goa.

Queste esperienze letterarie rivelano evidenti somiglianze: movenze e schemi comuni, autori e lessici condivisi – sarà un caso che il titolo dell'articolo di Thovez sia *Verso la città morta?* –, nonché il motivo ricorrente dell'inconciliabilità tra sogno e realtà. Gran parte del paradigma concettuale di Guido insiste dunque – seppur nella prosa in forme diverse e spesso meno convincenti e meno originali – su un terreno già tracciato, attingendo a un linguaggio e a un repertorio culturale comune. Ma non è qui il caso di soffermarsi sul grado di originalità del poeta, anche perché non si può stabilire con certezza che, al momento della composizione di *Goa: «La Dourada»*, Gozzano avesse effettivamente sotto gli occhi l'articolo di Thovez pubblicato alcuni anni prima. Tuttavia, ciò che risulta significativo è constatare, ancora una volta, come tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento l'ambiente culturale torinese si fondasse non soltanto su un comune sostrato linguistico e intellettuale, ma anche su un sistema

²⁶⁸ E. Thovez, *Verso la città morta (Ricordi di un viaggio in Grecia)*, cit., p. 3.

²⁶⁹ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, cit., p. 91.

²⁷⁰ J. Lorrain, *Heure de Corse*, Paris, Sansot, 1905, p. 37.

²⁷¹ J.M. de Heredia, *Les Trophées*, cit., p. 109.

condiviso di modelli interpretativi e rappresentativi. Questo canone, già rigidamente circoscritto, subiva un'ulteriore semplificazione nel caso di autori di lingua francese.

Alfred de Musset: il poeta dei «sentimenti buoni»

Proprio una dichiarazione di Heredia può fornire un ulteriore chiarimento sulla qualità di una presenza – quella di De Musset – di per sé già abbastanza palmare nell'opera gozzaniana. De Musset viene menzionato da Gozzano in una lettera indirizzata alla Guglielminetti il 4 ottobre 1907. Amalia insiste affinché le sia concesso di visitare il poeta nella sua Villa di Agliè; Guido accetta, ma si schermisce da un appuntamento *tête-à-tête* proponendo una colazione in compagnia della madre. È un «incontro molto savio e molto poco romantico quale certo non avrebbero sognato due poeti del secolo addietro»²⁷². D'altronde Gozzano non manca di chiarire: «Voi non siete George Sand ed io non sono Alfred De Musset»²⁷³; la temperie è completamente diversa e un «animo troppo corrosivo dall'ironia»²⁷⁴, come quello di Amalia e Guido, non sogna più «Venezia piovorna»²⁷⁵, accontentandosi invece di un pranzo ad Agliè in compagnia della mamma del poeta. Sono sicuramente dichiarazioni più letterarie che biografiche che delineano la prospettiva attraverso cui rileggere il famoso verso di de Musset citato nella *Signorina Felicita*: «La Luna sopra il campanile antico / pareva “un punto sopra un i gigante”»²⁷⁶.

La riscoperta di de Musset si colloca a cavallo tra Ottocento e Novecento, in un momento in cui la critica torna a esaminare il poeta attraverso la lente della sua relazione con George Sand. Tra i contributi più significativi va ricordato soprattutto il celebre *Les amants de Venise* di Charles Maurras²⁷⁷; ma si tenga anche conto che Brunetière aveva tenuto una conferenza nel gennaio 1903 sugli amori veneziani tra Alfred e George, mentre nello stesso anno, Henry Guy, professore dell'Università di Tolosa, aveva dedicato un corso accademico alla loro relazione²⁷⁸. Anche in Italia si registrano approfondimenti sul tema, seppur di diverso peso: Emilio Bodrero sul «Piemonte» si impegna in uno studio intitolato *Gli amanti di Venezia*, articolato in tre diverse puntate²⁷⁹, mentre Consalvo Pascale, sulle pagine della «Gazzetta del Popolo della Domenica», riassume efficacemente il rinnovato interesse per questa storia d'amore, ormai simbolo del Romanticismo europeo:

²⁷² G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 45.

²⁷³ *Ivi*, p. 46.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 49.

²⁷⁵ G. Gozzano, «L'arte nata da un raggio e dal veleno», in *Anacronismi e didascalie*, cit., p. 183.

²⁷⁶ G. Gozzano, *La signorina Felicita*, vv. 355-356.

²⁷⁷ C. Maurras, *Les amants de Venise*, Paris, Fontemoing éditeur, 1902; ma cfr. anche A. Lombroso, *Les amants de Venise*, Roma, Forzani, 1902, uscito qualche mese prima dello studio di Maurras; e ancora P. Mariéton, *Une histoire d'amour. Les amants de Venise*, Paris, Ollendorff, 1903.

²⁷⁸ Cfr. A. Lombroso, *Gli amanti di Venezia. Giorgio Sand e Alfredo De Musset (Con tre lettere inedite della sorella del poeta)*, in «Rivista d'Italia», VI, vol. I, febbraio 1903, pp. 298-299.

²⁷⁹ E. Bodrero, *Gli amanti di Venezia. George Sand e Alfred de Musset*, in «Il Piemonte», I, 23, 28 novembre 1903, pp. 2-3; I, 24, 5 dicembre 1903, pp. 2-3; I, 27, 26 dicembre 1903, pp. 2-3.

Di questi giorni i Francesi celebrano il centenario di Giorgio Sand, della celebre autrice di “Consuelo”, e già sui giornali e sulle riviste, invariabile tema, si ammanniscono a la curiosità del pubblico le vicende amorose di coloro che furono chiamati e sono rimasti nella memoria degli uomini “les amants de Vénise” [...]. Molt’acqua è passata sotto lo storico ponte de’ Sospiri; molte cose hanno visto gli occhi di bronzo del leone di S. Marco che sembra il vigile custode della grandezza di Venezia, e tuttavia i casi di Alfredo De Musset e di Giorgio Sand attraggono ed appassionano ancora; attraggono ed appassionano più che mai - potrei dire - [trattino medio: controlla alla fine che siano tutti a posto] poiché è proprio in questi ultimi anni che più acuta si è destata negli uomini la brama di investigare nella dolorosa storia di quell’amore²⁸⁰.

La popolarità della tempestosa relazione tra Alfred de Musset e George Sand – che giustifica la citazione presente nella lettera di Gozzano – non trova, tuttavia, un parallelo nel giudizio critico sull’opera del poeta:

Le rivelazioni circa il famoso “terzetto di Venezia” e la pubblicazione delle lettere di Giorgio Sand ad Alfredo di Musset hanno rimesso in voga il poeta di Rolla. L’attuale generazione lo conosce poco; la precedente l’aveva quasi dimenticato; coloro che si ricordano di lui confessano di non ritrovar più, verso la cinquantina, l’entusiasmo che provarono nel leggere la prima volta, a vent’anni, i versi di Musset²⁸¹.

Un’inchiesta giornalistica parigina conferma il severo giudizio critico: de Musset è considerato poeta enfaticamente romantico, poco uso alla cura formale, concettualmente povero. Heredia, come anticipavamo, «lo colloca molto al di sotto di Lamartine, di Vittor Hugo, e anche di Alfredo di Vigny; è un poeta di second’ordine che ha fatto cattivo uso dei suoi doni naturali, e lavorato pochissimo colla lima»²⁸²; Rodenbach «lo ha adorato; ora lo respinge trovandolo “vanitoso, prolisso, declamatorio, di mente volgare, senza sfumatura, insopportabile

²⁸⁰ C. Pascale, *Nel centenario di George Sand*, in «La Gazzetta del Popolo della Domenica», XXII, 27, 3 luglio 1904, pp. 212-213. A de Musset era anche stato dedicato un dramma teatrale in quattro atti di discreto successo, composto da Archita Valente, cfr. *Notizie*, in «Il Campo», 20, 2 aprile 1905, p. 3: «Su Alfredo De Musset Archita Valente ha scritto un dramma in quattro atti, dei quali ciascuno pone sulla scena un episodio della vita dell’opera ed ha un titolo proprio» e G. Petrai, *Di profilo e di scorcio*, in «Rivista di Roma», XI, 4, 25 febbraio 1907, p. 112: «Se le sorti del teatro verseggiato fossero, in Italia, migliori, se questa forma che la Francia ha rimessa alla moda col teatro eroico di Rostand avesse più seguaci di quei due o tre, come Lucio d’Ambra, Cosimo Giorgieri Contri e il povero Mario Giobbe, che hanno dato quattro o cinque lavori in versi con un successo più di competenti che di gran pubblico, io penso che Archita Valente avrebbe scritto in versi il suo *Alfred De Musset* in cui la figura del poeta francese è rievocata in mezzo al suo ambiente, tra le donne che amò, tra gli amici che lo predilessero. Per Alfred de Musset quattro atti in martelliani sonanti sarebbero stati, forse, una cornice più adatta; ma Archita Valente, che conosce il pubblico, ha preferito quattro atti in prosa, in buona prosa colorita; ed ha fatto benissimo. E il pubblico napoletano gli ha decretato un successone».

²⁸¹ *Alfredo di Musset. Lorenzaccio*, in «Corriere della Sera», XXI, 339, 9-10 dicembre 1896, p. 1.

²⁸² *Ibidem*.

se non apparisse infelice”. È roba da leggersi verso l’età della coscrizione»²⁸³. Di fronte a questa demolizione critica, il redattore del «Corriere della Sera» interviene con una nota di cautela correggendo i giudizi raccolti dall’inchiesta e – probabilmente per non screditare totalmente un poeta che contava ancora tanti estimatori – ridimensionandoli ai soliti esercizi di sottigliezza intellettuale tipici della critica letteraria:

La critica letteraria, le discussioni bizantine, le teorie dei poeti contemporanei a proposito di Musset riesciranno forse a questo soltanto: a incoraggiare lo scetticismo dei giovani attuali, che tutto negano, perché nulla possono creare. Le lacrime sincere continueranno a cadere a’ piè del salice²⁸⁴.

L’Avvocato della *Signorina Felicita* compie il suo pellegrinaggio al camposanto «come s’usa nei libri dei poeti» ma non passa ai piedi di un salice: fra siepi, vigne e castagneti fissa la luna e cita apertamente un poeta i cui versi «si devono leggere soltanto a vent’anni»²⁸⁵. Come la sosta al cimitero, l’allocuzione ai morti e «il bacio lunare», il verso citato del poeta parigino ricorda immediatamente la «moda di settant’anni fa!»; ciononostante è una moda che trova ancora dei sostenitori nei primi anni del Novecento, tra coloro che associano al passato romantico la sincerità, la spontaneità e il sentimento autentico, come le lacrime versate sotto il salice. Ma Gozzano, lettore di Heredia e di Rodenbach, non crede: l’io divertito declama un poeta ritornato in auge per la pubblicazione del suo epistolario e per gli studi dedicati alla sua relazione con Sand e lo esibisce – a chi è in grado di leggerne l’ironia – come fosse un vecchio ninnolo, un abito smesso, una crinolina tolta dal fondo di un armadio.

Infine, un dettaglio merita un poco di attenzione. In due articoli, sempre incentrati sulla figura di de Musset, ricorre una parola chiave presente in *Totò Merumeni*, peraltro già in parte discussa: «chiaroveggenza». Sulla «Rivista d’Italia», Alberto Lumbroso, apre il suo articolo *Gli amanti di Venezia. Giorgio Sand e Alfredo De Musset* con le seguenti parole: «*Rétrécis ton coeur, mon grand George, tu en as trop pour une poitrine humaine*, scrive Alfredo alla sua amante, in un attimo di chiaroveggenza»²⁸⁶. Emilio Bodrero, invece, nell’articolo già citato, rievoca un episodio di delusione amorosa vissuto da un caro amico: la donna «che egli amava con tutta la forza intelligente della sua giovinezza» aveva infranto il loro patto d’amore. È lo stesso amico, allora, a istituire un parallelo tra la propria sorte e quella di de Musset: «[de Musset] l’amava con tutta l’anima sua, con tutta la forza del suo genio, con tutto lo slancio della

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ A. Lumbroso, *Gli amanti di Venezia. Giorgio Sand e Alfredo De Musset (Con tre lettere inedite della sorella del poeta)*, cit., p. 297.

sua giovinezza, e pure essa lo tradì»²⁸⁷ e «io, io che sono un ignoto, io che non son nulla nella vita, io che non rappresento se non la vibrazione di un'anima comune e che non ho altro che un cuore a cui mancano le parole divine [...], io ho subito la stessa sorte!»²⁸⁸. Bodrero commenta allora così lo sfogo del triste compagno:

La lucidezza morbosa che la delusione recente aveva dato al pensiero del mio amico non poteva fargli trovare parole più espressive e più efficaci per costringere in una rapida sintesi il triste mistero a cui dobbiamo una tra le più vere e poetiche glorie di dolore che ci abbia dato la letteratura del secolo XIX. Egli avrebbe potuto soggiungere che la donna di quel drama era George Sand, la donna che si sarebbe supposto dovesse avere l'anima più consona a quella del suo grande amante, la donna che tra quante ne sopportava il mondo d'allora, meglio sembra dovesse intendere la fantasia del poeta gentile. La chiaroveggenza del mio amico gli fece tacere tutto ciò: egli più d'ogni altro in quel momento doveva avere nel cuore la sfiducia nell'intelligenza del sentimento muliebre²⁸⁹.

Bossina ha già efficacemente mostrato le connotazioni nietzschiane presenti nella formula gozzaniana²⁹⁰. Tuttavia, alla luce di ciò che è stato detto, la «spaventosa chiaroveggenza» di Totò può leggersi anche in una cornice strettamente letteraria. Non si tratta solo di una desolante lucidità offerta in dono dal dolore, come suggerisce la filosofia di Nietzsche; né esclusivamente della chiaroveggenza «dello scienziato sofisticato e positivista». Si tratta, ancora una volta, di una partecipazione – critica e consapevole – a quella peculiare fisionomia intellettuale ed esistenziale – già più volte evocata – che connota la letteratura *fin de siècle*: è, in definitiva, la stessa «chiaroveggenza»²⁹¹ di Tullio, che, venuto a conoscenza della gravidanza adulterina di Giuliana, si prefigura con orrore un'intera esistenza accanto a un figlio non suo; è, ancora, la «lucidità spaventevole» con cui, nelle «lunghe ore, interminabili ore»²⁹² d'attesa richieste dal delicato intervento chirurgico subito da Giuliana, egli arriva a contemplare la propria moglie ridotta, come tutte le altre, alla sottomissione alle «leggi inabolibili della Natura»²⁹³. Nella chiaroveggenza di Totò non sono certo implicate l'immoralità e la spietatezza che connotano il protagonista-assassino dell'*Innocente* (del quale il personaggio gozzaniano rappresenta, semmai, una derivazione borghesemente rassicurante, e dunque ironicamente attenuata); ma essa permane come segno del superamento dei modi e degli sdilinquimenti della

²⁸⁷ E. Bodredo, *Gli amanti di Venezia. George Sand e Alfred de Musset*, in «Il Piemonte», I, 23, 28 novembre 1903, p. 2.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Cfr. L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, cit., pp. 198-202.

²⁹¹ G. d'Annunzio, *L'innocente*, cit., p. 527.

²⁹² *Ivi*, p. 373.

²⁹³ *Ibidem*.

poesia romanticamente intesa, ad uso dei ventenni appassionati di de Musset, poeta dei «sentimenti buoni»²⁹⁴, scrittore prediletto dallo studente Lorenzo Stecchetti, che per lui «dimenticava troppo spesso il Codice»²⁹⁵. Così, anche in Gozzano la *clairvoyance*, dote imprescindibile dell'uomo moderno e del pensatore del «tempo nostro», rappresenta al contempo un dono e un peso, esistenziale e stilistico: «veramente non so cosa / più triste che non più essere triste!».

²⁹⁴ E. Aitelli, *Due scrittori francesi*, in «Il Venerdì della Contessa», XIII, 20 aprile 1900, p. 181: «[Rostand] veste il frack, porta il cilindro, ci tiene al nastrello della legion d'onore: ma canta con tanta grazia! Da Alfredo de Musset in qua, non si eran più letti e gustati versi così limpidi, così schiettamente improntanti a quei sentimenti buoni, che dal più al meno, ognuno sente nell'animo. E la ragione della sua fortuna sta qui, in questo rispecchiarsi quasi naturale della vita nelle pagine sue. Quanto tempo ormai gravava sulla letteratura l'artificio della ricerca scientifica? Da quali libri era egli possibile trarre quella consolante parola di gioia e di perdono che non è ultimo fra gli scopi essenziali dell'arte. Ah! dei malati dappertutto!».

²⁹⁵ O. Guerrini, *Al lettore*, in *Le rime di Lorenzo Stecchetti. Con due ritratti e un fac simile*, Bologna, Zanichelli, 1905, p. 4: «Qui [a Bologna] vivemmo dal 1865 al 1869 la vita lieta e spensierata dello studente, meno nei pochi mesi del 1866 nei quali altri doveri ci chiamarono, e qui egli dimenticava troppo spesso il Codice per Byron, Heine e De Musset, che egli chiamava la sua Trinità».

Pierre Loti: l'esotismo di consumo

«Non c'è arte, io credo, all'infuori d'Italia, e tutto il mondo dev'essere uniforme come i romanzi di Pierre Loti. Mi pare»²⁹⁶. Gozzano scrive così nella lettera indirizzata ad Amalia il 20 giugno 1908, spiegando le motivazioni terapeutiche – e non artistiche – di un giro del mondo ininterrottamente marittimo. Ma al di là della dichiarazione un poco sciovinista – nei confronti della quale sarebbe opportuno mantenere un certo atteggiamento critico, considerando che le lettere indirizzate alla Guglielminetti richiedono la stessa prudenza interpretativa che necessita qualsiasi altra opera gozzaniana – il giudizio espresso sui romanzi di Loti non si discosta dalla prospettiva critica dominante del tempo. Se ne rintraccia un esempio nel «Corriere della Sera», in un trafiletto che celebra l'inattesa elezione di Loti all'Académie française: «Nelle sue storie domina sempre l'io, ch'egli ha saputo farci amare, a forza d'ingenua schiettezza. I suoi amori son sempre gli stessi e le sue donne esotiche si rassomiglian quasi tutte, ma tutti ci piacciono, perché soffrono, piangono, e spesse volte muoiono»²⁹⁷. Non si tratta di un caso isolato: questi stelloncini indulgentemente ironici, quasi promozionali, che accondiscendono ai gusti del pubblico – non senza avanzare qualche innocua critica – sono molto frequenti nei quotidiani non specialistici. Quelli dedicati a Pierre Loti da una parte rilevano la fascinazione popolare per i bozzetti esotici e per i toni languidi, per le storie d'amore intessute dal protagonista, per le descrizioni sentimentali di luoghi remotissimi; dall'altra una ripetitività stilistica e tematica che non sfugge nemmeno ai meno esperti del settore. Loti, di fatto, gode di un larghissimo successo non pienamente condiviso dal mondo critico-letterario. Già in Francia, la sua elezione all'Académie – proposta quasi per gioco, con l'intento di creare confusione e ostacolare, attraverso un'iniziativa non prevista, quella che sarebbe stata la più che probabile nomina di Zola – suscitò stupore, se non scandalo²⁹⁸; a Torino, negli ambienti intellettuali, dopo un iniziale periodo di entusiasmo, si consolidò una certa avversione che trovò spesso espressione in critiche di matrice moralistica, più attente alla vita del personaggio-Loti e ai suoi espedienti di promozione commerciale che all'effettiva qualità letteraria.

Dino Mantovani, autorevole voce critica de «La Stampa», non si sottrae alla tentazione di formulare giudizi sulle qualità morali dello scrittore francese, che egli tratteggia come figura fatua e vanesia. Quando dedica due colonne della sua rubrica *Cronache letterarie* a *Les*

²⁹⁶ G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 124.

²⁹⁷ *Pierre Loti accademico*, in «Corriere della Sera», XVII, 100, 10-11 aprile 1892, p. 1.

²⁹⁸ *Commenti sul ricevimento di Loti*, in «Corriere della Sera», XVII, 98, 8-9 aprile 1892, p. 3: «I giornali si mostrano poco favorevoli a Pierre Loti; tanto il successo che ebbe presso le signore rende volgari i *reporters*, invidiosi, che gli rinfacciano la piccola persona, la voce breve e aspra, la pronuncia provinciale, l'abuso dell'io; l'eccessiva sincerità nelle sue antipatie letterarie, la violazione completa delle abitudini accademiche, nonché della *forme*».

Désenchantées, si lascia infatti trarre in inganno dall'espedito decadente della sovrapposizione autore-personaggio. Il romanzo, ambientato in una Costantinopoli radicalmente trasformata rispetto alla città evocata trent'anni prima in *Aziyadé*, rappresenta un contesto in cui la capitale ottomana è ormai permeata dai valori della cultura europea: ora anche le signore turche così come le giovani amanti chiuse nei serragli «dicono le preghiere del Corano, ma leggono i filosofi tedeschi e i romanzieri francesi»²⁹⁹, poiché, «educate da istitutrici europee, hanno imparato le lingue nostre, e con le lingue le idee, i gusti, i costumi»³⁰⁰. Così dagli spiragli delle musciarabie le aristocratiche ottomane soffrono maggiormente la loro condizione di asservimento: «sono infelici da far pietà, e tendono supplici le braccia invocando salvezza dal Profeta, o sussidiariamente da Loti che le redima»³⁰¹. Perché, se la prospettiva escatologica non è sufficiente a riscattare la condizione presente, «ci pensa lui, Loti, a consolare le turche sofferenti con quattrocento e tante pagine tutte piene di lui, e anche di loro, ma in quanto sono invagghite di lui, e col regalo, in capo al volume, del suo ritratto in fez, un ritratto irresistibile che lo fa parere un giovincello, benché, se le storie non fallano, egli sia nato nel 1850»³⁰². Insomma, pur chiudendosi con un elogio della straordinaria abilità di Loti di rappresentare sentimentalmente i luoghi e i tempi³⁰³, l'articolo è più che altro un'occasione per sanzionare il suo egotismo, la sua costante e immodesta contemplazione di sé, che permea tanto la sua opera quanto la sua figura pubblica³⁰⁴.

²⁹⁹ D. Mantovani, *Cronache letterarie. Pierre Loti*, in «La Stampa», XL, 216, 6 agosto 1906, p. 1.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ivi*, p. 1.

³⁰³ *Ivi*, p. 2: «Ma qua e là, a parte a parte, che vita, che sentimento del paesaggio e dell'ora, che evidenza di rappresentazione! Non so quale altro prosatore moderno renda in modo così penetrante il senso del tempo che passa, delle cose umane che si mutano e muoiono, delle cose eterne la cui bellezza non perisce mai».

³⁰⁴ Cfr. *ibidem*: «Come Azyadé, a distanza di trent'anni, la principessina circassa "uccisa dall'Occidente" scende a dormire il sonno eterno nel cimitero d'Eyub. Su la sua tomba sorge una modesta lapide, mentre con la sua storia Pierre Loti erige a sé medesimo il più curioso monumento di fatuità che scrittore possa elevarsi. Egli ha voluto trattare una psicologia falsamente nuova, atteggiarsi a rivelatore di cose a tutti fuor che a lui segrete, suscitare la pubblica pietà verso le vittime orientali della sua letteratura, ed è riuscito a rendersi squisitamente antipatico». Anche Ugo Ojetti dedica un articolo del «Corriere della Sera» alle *Désenchantées*, condividendo con Mantovani un certo scetticismo nei riguardi della trasformazione culturale delle signore turche riferita da Loti; cfr. U. Ojetti, *Romanzi francesi. Loti e le turche*, in «Corriere della Sera», XXXI, 203, 27 luglio 1906, p. 1: ««Lo so, nessun europeo ha avuto in Oriente la fortuna – e le fortune – di Loti: lo so anche perché egli ce l'ha fatto capire chiaramente in parecchi volumi. Ma approfittarsi di queste conoscenze che, ahimè, ormai restano superficiali per venirci a raccontare che nell'anno di grazia 1906 e dell'Egira 1323 le signore e le signorine di tutti gli harem mussulmani o anche soltanto di quei turchi, avendo letto Schopenhauer e... Bourget, Nietzsche e... Loti (quest'insalatina è testuale nel romanzo) sono altrettante *désenchantées* che si torcono per la disperazione, che sognano ogni notte l'emancipazione o almeno la cosiddetta libertà europea, che muojono sospirando versi di Baudelaire, o si rifiutano ai più elementari doveri conjugali suonando una *Fantasie hongroise* di Liszt, o fuggono da casa declamando versi di Verlaine, o scrivono lettere molto letterarie ai più noti romanzieri francesi chiamandoli disperatamente al loro soccorso e proponendo loro "l'amicizia dell'anima", – questo mi pare un poco ingenuo anche per i sullodati occhi di bambino».

Si dimostra critico meno severo – e dotato di maggiore intelligenza letteraria – Enrico Thovez, che sulla «Stampa» presentava in questi termini *La Mort de Philæ*:

Non c'è da attendersi da lui manifestazioni nuove e ardite, rinnovamenti di psicologia o di estetica: ogni suo nuovo libro si adagia nello stampo consueto: egli coltiva da accorto giardiniere qual è il fiore letterario da cui ha avuto fama e guadagno, che gli ha procurato fortuna fra gli uomini e molta più fra le donne: brevi quadretti di impressionismo pittorico e sentimentale, qualche punta di moderato umorismo, qualche ironia che vorrebbe esser terribile ed è innocua: il tutto avvolto in un velo molle di languore, in un profumo di fiori secchi, in un ondeggiamento verbale come di vecchia carrozza un po' lenta e sonnolenta³⁰⁵.

Il giudizio espresso da Thovez, pur reiterando le consuete osservazioni rivolte alle fragilità strutturali e tematiche dell'opera di Loti, ha il merito di non scivolare in una critica incapace di separare l'autore dal personaggio. Anche Thovez, tuttavia, è uomo del suo tempo e non si sottrae completamente a quel senso di fastidio che anima le critiche mosse da altri intellettuali come Mantovani. Tale fastidio trova origine in un successo percepito come sproporzionato rispetto al valore intrinseco delle sue opere, la cui rilevanza letteraria doveva apparire discutibile e priva di solidi fondamenti; soprattutto, mancavano quasi completamente spunti di edificazione morale. Perché il rilievo di Thovez circa il consenso riscosso da Loti presso un pubblico prevalentemente femminile – affascinato dai quadretti sentimentali, mitigati da un'ironia «innocua» e avvolti in un «velo molle di languore» – mette in luce un giudizio largamente condiviso tra la critica dell'epoca: l'opera di Loti è soprattutto gradita da un pubblico letterariamente poco critico, incline a emozioni semplici e a commozioni immediate, non disposto a impegnarsi moralmente, frivolo e superficiale, come i suoi romanzi.

Il fatto che Loti sia sfogliato e amato soprattutto da lettrici rappresenta, come accennato, una costante tutt'altro che elogiativa, percepita come cifra distintiva del suo successo sin dalle prime fasi della sua ricezione in Italia, anche al di fuori degli ambienti culturali torinesi. Tale aspetto in un trafiletto di cronaca letteraria intitolato *Pierre Loti. Il nuovo Immortale*, pubblicato dal «Corriere della Sera» ancora in occasione dell'elezione all'*Académie*. L'articolo individuava nel primo grande successo di Loti, *Le Mariage de Loti*, un'opera che esercitava il suo fascino su un pubblico di «anime sensibili» per la «dolce e soave morbidezza d'una poesia raffinata», nonché «per il carattere dell'eroina, la squisita quattordicenne Rarahua, una

³⁰⁵ E. Thovez, *La morte di File*, in «La Stampa», XLIII, 27, 27 gennaio 1909, p. 3.

Graziella della Polinesia, amata e “imbrogliata” come la Graziella di Procida»³⁰⁶. Il giudizio proseguiva non senza un’intonazione ironica osservando che «le signore furono affascinate dal colorito strano di quelle scene lontane, descritte con uno stile abile e semplice in apparenza, benché cada spesso nella *mignardise*. Se il nostro clima lo avesse consentito, Parigi sarebbe diventato una grande Taiti»³⁰⁷. Dal 1891 al 1908 questa prospettiva non muta: quando *Ramuntcho* è adattato a dramma teatrale, Loti è presentato da «La Stampa» come «il delicato autore di *Pêcheurs d’Islande*, il sottile evocatore di amori fugaci in lontani paesi d’oltremare, il magico dipintore della vita orientale, il romanziere-poeta prediletto delle signore pel sentimentalismo nostalgico di cui ha imbevuto il racconto sapientemente trasformato delle sue crociere di ufficiale di marina»³⁰⁸. Persino nelle vicende di cronaca, come quella che vide protagonista Maria Tarnowska, mandante dell’omicidio di Pavel Kamarovsky, si riflette l’immagine di un autore prediletto da un pubblico femminile, sì colto ma incline al sentimentalismo. Durante il periodo di custodia cautelare in attesa del processo, spicca infatti, tra le altre attività, la lettura da parte della donna dei romanzi di Loti, quasi a suggerire un legame elettivo tra la raffinatezza mondana e il languore emotivo evocato dalle sue pagine³⁰⁹.

Tale affinità è irrisa con sarcasmo da Guelfo Civinini in una novella intitolata *Scarlattina* e pubblicata nel «Corriere della Sera»³¹⁰ nel 1911. Il fulcro comico del racconto si fonda sull’ironia derivante dal contrasto tra la continua evocazione di *Pêcheur d’Islande*, simbolo della sensibilità raffinata e sognante, e la realtà cruda e triviale del tentativo di consumare un rapporto sessuale in una casetta nascosta in un boschetto di tamerici infestato da pulci «terribili, fameliche, feroci»³¹¹. Il titolo della novella, infatti, fa riferimento al pretesto addotto da quei

³⁰⁶ Pierre Loti. *Il nuovo Immortale*, in «Corriere della Sera», XVI, 144, 27-28 maggio 1891, p. 1. Per la «Graziella» citata nell’articolo ci si riferisce alla protagonista dell’omonimo romanzo di Lamartine, pubblicato nel 1852. Oltre all’omonimia con l’adolescente de *Le due strade*, il romanzo è interessante per l’importanza che riserva a *Paul et Virginie*, le cui vicende sono lette dal protagonista, ospite di pescatori procidani, la sera davanti a tutta la famiglia. A subirne più di tutti il commovente fascino è proprio l’adolescente Graziella. Difficile sapere se Gozzano sia venuto o meno a contatto col romanzo di Lamartine; ma ancora una volta, pur da queste stringatissime informazioni, si intuisce come i riferimenti culturali della Torino a cavallo dei secoli XIX e XX insistano intorno ai medesimi temi.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ Camillo, *Il nuovissimo dramma di Pierre Loti. “Ramuntcho” all’Odeon*, in «La Stampa», XLII, 56, 24 febbraio 1908, p. 2.

³⁰⁹ Cfr. *Reati e pene. Quando si farà il processo della Tarnowsky?*, in «La Stampa», XLI, 320, 18 novembre 1907, p. 6: «Sulla vita degli detenuti, che sono attentamente sorvegliati dai secondini, si sa pochissimo: la contessa Tarnowsky ostenta una grande indifferenza: mangia, fuma, legge i romanzi di Pierre Loti, studia l’italiano in una grammatica, prega spesso e scrive qualche volta al padre, che si trova attualmente a Vienna». Nell’ambito della stessa circostanza, Loti ritornerà di nuovo quale autore prettamente femminile in uno stralcio dell’arringa – discutibile – dell’avvocato Diena, pubblicato dal «Corriere della Sera»; cfr. *Corriere giudiziario. L’arringa dell’avv. Diena al processo dei russi*, «Corriere della Sera», XXXV, 128, 8 maggio 1910, p. 4: «D’altra parte – prosegue l’avv. Diena – la trovata dell’assicurazione, come quella del testamento, non può essere opera di donna. Questa vi parlerà se è frivola di *toilette*, se è colta dei romanzi di Bourget, di Pierre Loti, di Anatole France, non vi parlerà mai di testamenti, di assicurazioni...».

³¹⁰ G. Civinini, *Scarlattina*, in «Corriere della Sera», XXXVI, 199, 20 luglio 1911, p. 3.

³¹¹ *Ibidem*.

villeggianti i quali, appartatisi nella casetta e morsi dal parassita ematofago, cercavano di giustificare i segni sulla pelle sostenendo di aver contratto la malattia esantematica. L'espedito è svelato alla fine del racconto dal protagonista Gustavo, il quale, nel rassicurare l'amico Giannetto riguardo alla falsa epidemia che si sta diffondendo nella località turistica, ammette candidamente di aver utilizzato lo stesso stratagemma l'anno precedente. È interessante notare come sia la signora Loden, ricca borghese fintamente ammalatasi quell'anno, sia l'accompagnatrice del protagonista fossero entusiaste lettrici di *Pêcheur d'Islande*; quest'ultima, durante la passeggiata con Gustavo, aveva persino iniziato a interpretare la parte di Gaud, la protagonista del romanzo di Loti, confondendo – maliziosamente – la capanna tra le tamerici con quella di Mean. Ebbene Civinini con ironia sferza la pretesa eleganza di queste sentimentali lettrici borghesi, svelando l'incongruenza tra la loro sensibilità letteraria e la realtà delle loro esperienze amorose più immediate e materiali. Ma il discorso si ritorce inevitabilmente anche contro Pierre Loti, nel momento in cui è così qualificata la natura sensibile e sofisticata delle sue lettrici: una natura che trascende il sogno estetizzante e sentimentale, che dell'opera dello scrittore francese è attratta esclusivamente dalle storie di passione amorosa che si concretizzano poi nella realtà in esperienze volgari e prosaiche, addirittura ridicole.

Anche un'altra voce torinese autorevole, ossia quella di Giuseppe Antonio Borgese, qualche mese prima di scrivere il celebre articolo *Poesia crepuscolare*, si era espressa in termini tutt'altro che lusinghieri riguardo a Julien Viaud e al suo pubblico:

Fama di esploratore sentimentale delle terre lontane, di languido cristiano errante, di ben profumato pilota a bordo di un vascello fantasma ove le panche sono imbottite di velluto cremisi e la stiva è carica di *champagne*. Questa, a dir vero, e mi correggo subito, è la fama di cui Pierre Loti dovrebbe godere: la fama di cui gode è ben altra e ben più alta. Un pubblico internazionale, guidato da un coro di belle e sospirose signore, gli ha decretato gli allori che competono allo scrittore di razza; il pubblico francese gli ha fatto largo perch'egli, con una mossa non priva di grazia signorile, si lasciasse insignire delle palme accademiche. Lo scrittore di razza non c'era o non c'è; ma vibravano ancora in lui gli ultimi echi della nostalgica malinconia di Chateaubriand [...]. V'è forse un solo capitolo che possa reggere a quel paragone anche nei migliori libri di Loti, anche in *Madame Chrysanthème* o nel *Pêcheur d'Islande* o nel *Roman d'un Spahi*? Non uno; e tuttavia, oltre i progenitori protestanti, Pierre Loti può vantare una sua superiorità ai danni di Chateaubriand. Egli ha realmente visitato i paesi che ha descritti; ha contemplato i tramonti oceanici dal cassero della nave di guerra; ha intessuto l'idillio esotico sotto le fronde del sicomoro. È una superiorità individuale che non ha nulla da vedere con le qualità dello

scrittore; ma le donne eleganti e gli uomini di temperamento femminile (e son queste le donne e gli uomini che han fatto la strepitosa fortuna di Pierre Loti) cercano di là dall'opera la persona dell'autore³¹².

Il resto dell'articolo è un centone dei soliti punti critici biasimati all'autore francese: la presenza ingombrante dell'io narrante³¹³, alcune manchevolezze nello stile³¹⁴, una condotta di vita dedicata al lusso³¹⁵.

Dagli anni Dieci del Novecento, Loti deve poi fare i conti con un'erosione della sua stima da parte della critica tutt'altro che trascurabile. Il motivo principale, extraletterario, risiede nella sua presa di posizione antibellicista a seguito della campagna di Libia. Loti, infatti, «turcofilo», come viene spesso apostrofato dai giornali filogovernativi italiani, a poco più di due mesi dallo scoppio della guerra risponde sul «Figaro» a una lettera inviatagli dal giornalista Tito Mazzoni nella quale gli veniva richiesto di esprimere il proprio parere sulla «gloriosa» impresa libica. La risposta è perentoria: Loti denuncia la vigliaccheria dell'aggressione ed esprime la più viva solidarietà per il popolo turco e per quello arabo, «qui, surpris par la brusquerie de l'attaque et n'ayant qu'un armement d'une infériorité pitoyable, se font massacrer

³¹² G. A. Borgese, *Cronache letterarie. Il castello della bella addormentata*, in «La Stampa», XLIV, 159, 10 giugno 1910, p. 3.

³¹³ Cfr. *ibidem*: «Ora tutti i libri di Loti sembrano scritti ed impressi sopra una carta filigranata, che, vista contro luce, rivela le fattezze di un bell'ufficiale di marina, con le guance perfettamente rase su cui deposero una patina di vigoria i soli tropicali e la salsedine marina, con la bocca forte perché usa al comando e pur dolce di perenni rimpianti, con gli occhi esercitati a scrutar lontano negli orizzonti eppur tenaci nel carezzare le immagini della terra che svanisce. Un uomo cosiffatto è, meritamente, l'idolo del bel mondo».

³¹⁴ Cfr. *ibidem*: «In qualunque salotto Pierre Loti sarebbe ardentemente pregato perché parli e sarebbe ascoltato con avidità. Egli ha invece preferito di pubblicare i suoi racconti in volume; oltre il successo mondano, traendone la ricchezza e la celebrità. Ricchezza ben guadagnata; celebrità, in parte almeno, non immeritata. Giacché Pierre Loti non ha soltanto al suo attivo quell'indefinibile fascino che suscita intorno a sé ogni viaggiatore fornito di mediocre eloquenza. Ha qualità di scrittore non volgarissime: una certa sapienza di ritmo, una modellatura sobria dell'immagine, un linguaggio povero, ma di decente penuria. Certo, queste qualità ed altre ancora si trovano in migliore evidenza nei vecchi libri di Pierre Loti: quest'ultimo, *Le chateau de la belle au bois dormant*, è interessante solo perché mette in crudele rilievo quelle manchevolezze d'arte e di personalità ch'erano altre volte, non senza sapienza, dissimulate».

³¹⁵ Cfr. *ibidem*: «Questa mal celata vanità, un po' puerile e bonacciona del resto, che rivela la natura ingenuamente snobistica di un uomo cui non riesce ad assuefarsi alla ricchezza ed alla celebrità, traspare da tutti gli altri scritti del volume. Pierre Loti ricompra una casa che appartenne in altri tempi ad alcune sue vecchie zie. [...] Gli antenati, le antenate, gli avi: quanto sciupio ce n'è in venti pagine di prosetta! E con quanto gusto ci fa sapere, Pierre Loti, che suo figlio, bambinetto di dieci anni, ha un domestico per suo uso e consumo! E com'è lieto di poter dissipare l'ultimo dubbio che per avventura si fosse indugiato nell'anima del lettore intorno all'autenticità di tante grandezze, citando l'opinione di Alfonso Daudet! Già; poiché non conviene ignorare come qualmente "il mio caro Alfonso Daudet", scorrendo un giorno con l'autore delle sue origini e dei suoi antenati gli dicesse queste testuali parole: "Parecchie generazioni, che soffocavano di tranquillità regolare, hanno d'improvviso respirato perduto dal tuo petto. Tu ne paghi il fio, Loti, e non è colpa tua". Così i lettori sanno finalmente, senza alcun dubbio al mondo, che essi, i progenitori del nostro grand'uomo, erano "i saggi ed i calmi", mentre il destino di Loti "fu di correre a tutti i miraggi, di sacrificare a tutti gli dei, di traversare tutti i pandemonii e di conoscere tutte le fornaci". Tutte, capite? Non una esclusa. Come potrà un'anima bennata non intenerirsi a così delicate e interessanti sciagure?».

comme des héros d'épopée. La gloire, du reste, la vraie, la pure, ne saurait être jamais du côté des conquérants et des agresseurs»³¹⁶.

Le reazioni italiane sono aspre³¹⁷; tra i tanti, Ettore Marroni sulla «Stampa» approfitta del momento sfavorevole a Loti per criticare la superficialità della sua opera, in un articolo dal titolo *Spiritualismo turistico*³¹⁸. Lo spunto è offerto dalle ultime pagine del *Pèlerin d'Angkor*, in cui la dichiarazione secondo cui quella sarebbe stata l'ultima opera narrativa dell'autore si accompagna a una lamentazione testamentaria sconfortatamente malinconica: «Alors, vraiment, ce n'était que ça, le monde? Ce n'était que ça, la vie?»³¹⁹. Marroni ironizza su questa inedita corda esistenziale: «Lo sapevate voi che questo descrittore di tramonti, questo sfumatore di tinte tenere, rosa su grigio e grigio su rosa, questo suggeritore di emozioni ai clienti dell'Agenzia Cook (ramo *round the world tour*), lo sapevate che teneva rinserrata sotto lo *smocking* bianco di Estremo Oriente, un'anima tragica?»³²⁰. Loti per Marroni rimane un «commesso viaggiatore in finezze stilistiche, estetismo e misticismo per istitutrici», «un acquarellista freddo ma gustoso, ingegnoso se bene monotono». La dichiarazione conclusiva del *Pèlerin d'Angkor*, secondo cui «dai pellegrinaggi spirituali non si ricava nulla», non è altro se non l'ennesima posa affettata, un'affermazione di carattere elitario proveniente da chi aveva anche incentivato la diffusione di quel turismo. Così, ora che «centinaia e centinaia di aggitatori arricchiti, di vecchie inglesi, di giovini americane, interrogano i santuari di Gerusalemme [...], i fusti di Kandy intorno ai problemi dell'essere e del perché», «i santuari e le foreste, interrogate, non rispondono!»³²¹. E proprio in virtù di questa presunta ambizione spiritualistica Marroni nomina l'Immaginifico: «C'era quasi un Pascal in Pierre Loti: chi lo avrebbe immaginato? Del resto, prima che il necrologio dei due amici ci edificasse, immaginavamo che vi fosse quasi un San Gerolamo in Gabriele d'Annunzio?».

Che non ci fosse altro dietro le invariate trame, le languide descrizioni dei tramonti e la continua ostentazione di sé, è considerazione comune anche nella critica entusiasta degli anni precedenti, che lo identificava come il classico artista sedotto «dalle estrinseche qualità delle

³¹⁶ P. Loti, *Une lettre de Pierre Loti*, in «Le Figaro», LVII, 340, 6 dicembre 1911, p. 1.

³¹⁷ Innumerevoli gli attacchi personali; a mero titolo di esempio, tra quelli meno violenti, cfr. *Giornali e riviste*, in «La Stampa», XLVI, 189, 9 luglio 1912, p. 3: «Pierre Loti, ex-ufficiale di marina e scrittore per uomini molto sentimentali, si è scoperto un altro talento. Il primo era quello di ubbriacarsi d'oppio; poi venne quello di imbellettarsi e farsi fotografare in costumi orientali. Ora, il *Mattino* scopre una nuova incarnazione del letterato franco-turco. Pierre Loti canta».

³¹⁸ Bergeret [E. Marroni], *Spiritualismo turistico*, in «La Stampa», XLVI, 140, 21 maggio 1912, p. 3.

³¹⁹ P. Loti, *Un Pèlerin d'Angkor*, Paris, Calmann-Lévy, 1912, p. 221.

³²⁰ Bergeret [E. Marroni], *Spiritualismo turistico*, cit., p. 3.

³²¹ A Kandy, nota località situata nel cuore dello Sri Lanka, celebre per custodire la reliquia del sacro dente di Buddha, Gozzano trascorse l'intero viaggio in India, esclusi i pochi giorni passati a Bombay.

forme»³²². L'intervento di Marroni si spinge oltre, non tanto per la velenosa ostilità delle critiche, quanto perché sostiene il definitivo esaurimento della letteratura di impronta estetizzante, la sua incapacità di andare oltre sé stessa: non si può raggiungere la rivelazione paolina solo comprando un biglietto per Damasco, afferma Marroni, così come non si può creare un mondo ideale «per virtù d'una intensa consultazione di vocabolario». Il riferimento è, ovviamente, a d'Annunzio il quale diviene poco dopo ancora il termine di paragone di Loti:

Impiastricciando verde su verde, turchino su turchino, Loti riproduce la vibrazione luminosa del cielo indiano, e crede di aver fissato nella sua prosa il palpito dell'anima brahmanica. Così d'Annunzio giovandosi con suprema destrezza dell'ultimo bollettino della bibliografia agiografica o d'un lessico di liturgia vuol far credere d'essere entrato di colpo nel cuore d'un catecumeno o d'un santo³²³.

D'Annunzio e Loti appartengono a una «razza superiore di scenografi» perfettamente a conoscenza del fatto che nel «volgo sensuale dei loro contemporanei [...] non nascono emozioni se non per il divertimento dell'occhio»³²⁴. Oltre al bello stile, alle stupefacenti descrizioni, per Marroni di Loti rimane solo questo: uno sfruttamento letterario puramente visivo, estetico, equiparabile a quello delle «guide dei musei», della «Casa Baedeker» e dell'«Agenzia Cook»: «l'odio di Pierre Loti per questi negozianti del vagabondaggio elegante è infatti un odio di concorrente. Egli riserba a sé d'essere il fornitore spirituale delle signore orientalizzanti e vuole esser solo con loro alla ricerca d'una verità»³²⁵.

³²² Cfr. *Nel paese delle Mille e una notte con Pierre Loti*, in «Corriere della Sera», XXIX, 229, 21 agosto 1904, p. 2: «L'arte con la quale Pierre Loti ritrae ciò che vede ha sempre del prestigioso. Lo scrittore delinea e colorisce, plasma e scolpisce come un pittore od uno statuario. Insuperabile nel cogliere e rendere le apparenze, egli non scende però nell'intimo mondo delle significazioni. Delle genti che popolano quei luoghi non interroga l'anima: ritrae semplicemente gli atteggiamenti. [...] Oggi il cosmopolitismo si è tanto diffuso quanto più sono cresciuti le occasioni ed i mezzi di correre dall'uno all'altro capo del mondo. Ma cosmopolitismo ed esotismo, se hanno comune l'origine, restano nondimeno distinti, divergenti ed opposti. Le cause che avvicinano i popoli più lontani e diversi, diminuendo le distanze e attenuando le diversità, scemano nello stesso tempo ciò che è originale, difforme ed impreveduto. [...] Questo lento processo addolora ed offende Pierre Loti. Egli cerca avidamente il brivido di gioia e insieme di turbamento, l'incanto un poco angoscioso del *dépaysement suprême* "che i nostri discendenti presto non proveranno più". La Persia lo consola dell'India "profanata e saccheggiata dal grande sfruttamento manifatturiero, dove infierisce l'orribile contagio delle officine e delle ferramenta": ma quando, avvicinandosi alla frontiera russa, egli scorge le prime impronte del mondo occidentale, il piacere del viaggio è finito per lui, e quando vede i persiani – come del resto gl'indù, gli arabi, i giapponesi – copiare il nostro costume, li accusa di decadenza. Ma il pensiero che "si trovano ancora sulla terra cantucci risparmiati dal flagello del progresso" lo riconforta. Tutto un grande problema, quello del valore estetico della presente civiltà, è così risolto dallo scrittore negativamente. Se tale soluzione pecca per soverchia semplicità, è però quella che naturalmente accolgono e propongono gli artisti come lui sedotti dalle estrinseche qualità delle forme, i discendenti letterari di quel Gautier, maestro e signore della descrizione, il quale diceva: "Io sono un uomo per cui il mondo esteriore esiste"».

³²³ Bergeret [E. Marroni], *Spiritualismo turistico*, cit., p. 3.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

I rilievi messi in luce da Marroni – sicuramente mosso da una personale intolleranza che lo portava a definire Loti un «cinedo del compianto estetismo estetizzante»³²⁶ – nei dintorni negli anni Dieci sono condivisi ormai anche dai suoi estimatori. Ugo Ojetti, per esempio, sul «Corriere della Sera» afferma che «Pierre Loti non si commuove che davanti ai bei paesaggi, ai bei monumenti, ai bei cadaveri e ai bei selvaggi»³²⁷ e, seppur descriva e commenti «la sua commozione in pagine spesso perfette per sobrietà di stile e vigore d'evocazione», «le anime, diciamo, civili, le anime dei suoi simili non le ha capite mai, o almeno non le ha guardate mai»³²⁸.

Ma una voce in questo senso più notevole, e definitiva, è ancora quella di Thovez. Questi, nel 1912, pur conservando un'alta considerazione delle qualità artistiche di Loti, ne critica la perdita di originalità e di vivacità e segnala lo scadimento a cui è andato incontro cimentandosi nel libretto d'opera. Con autonomia Thovez suggerisce di non giudicare l'opera di Loti «che ora è di moda spregiare»³²⁹ sulla base dei suoi «non simpatici atteggiamenti politici» e delle sue «effeminatezze personali»: il suo vero demerito è stato quello di aver perpetrato lo stesso disegno narrativo lungo tutto l'arco della sua opera letteraria. Ormai in Loti, abilissimo a fare «della vita dell'uomo di mare un continuo e sempre rinnovato periplo erotico»³³⁰,

la freschezza delle prime rappresentazioni di quei matrimoni a breve scadenza scivola nelle ulteriori in un manierismo fisso, in quella convenzionalità di sentimentalismo piagnucoloso che doveva poi trovare la massima esaltazione della sua superficialità e banalità nel libretto e nella musica di un'opera famosa, delizia delle anime facili³³¹.

Da una parte Loti deve scontare l'appartenenza a un movimento che ha ormai esaurito ogni spinta; dall'altra, dopo vent'anni di pubblicazioni e di successi la sua totale mancanza di rinnovamento ha stancato anche la critica a lui benevola. Questo non significa che non continui a ottenere grandi successi di pubblico, in Italia come in Francia, come testimonia una curiosa ricerca svolta nel 1911 da un redattore di «Comœdia», poi riportata sulla «Stampa». L'anonimo collaboratore della rivista parigina ha voluto visitare le librerie più in voga della capitale informandosi sui ritratti delle celebrità più acquistati dalla clientela. Non c'è da stupirsi che su cento ritratti venduti sedici siano della bella Otero, la cui cartolina è presente anche nel salotto

³²⁶ Bergeret [E. Marroni], *Benvenuto al deputato Jaurès*, in «La Stampa», XLVI, 337, 4 dicembre 1912, p. 3.

³²⁷ U. Ojetti, *Pierre Loti in Egitto*, in «Corriere della Sera», XXXIV, 34, 3 febbraio 1909, p. 3.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ E. Thovez, *Letteratura navale*, in «La Stampa», XLVII, 210, 31 luglio 1913, p. 3.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ibidem*.

di Villa Amarena; più curioso il fatto che al secondo posto si attesti Pierre Loti, con tredici ritratti venduti³³². È un dato di marginale importanza, ma che in parte qualifica la natura della fama e del successo dello scrittore francese. Julien Viaud è infatti – volutamente – un personaggio mondano, una stella sospirata dalle annoiate signore borghesi; e non importa che i procedimenti della fabula siano sempre i medesimi: mutata la località, l'abilità scenografica e il nome dell'eroe saranno elementi sufficienti a dar vita a un nuovo acclamato episodio della saga dei suoi amori esotici.

In *Verso la cuna del mondo*, com'è noto, il nome di Loti³³³ è citato due volte: nel *Fiume dei roghi*³³⁴ e in *Goa: «la Dourada»*³³⁵. Per quanto nella prima prosa Gozzano dichiara di voler prendere le distanze dalle «descrizioni moderne sentimentali» dello scrittore francese, è già stato ampiamente dimostrato che *L'Inde (sans les Anglais)* presta a *Verso la cuna del mondo* non solo materiale lessicale, ma persino parte dell'itinerario del viaggio e il periodo dell'anno in cui si svolge. Sin qui non emergono elementi di particolare novità: Gozzano, infatti, tende a dichiarare la propria volontà di emanciparsi da un modello proprio nei momenti in cui maggiormente vi si conforma. Tuttavia, se consideriamo la rilevanza di Loti in *Verso la cuna del mondo* dalla prospettiva culturale da cui siamo partiti, appare opportuno dedicarle ulteriore attenzione.

Loti, infatti, rappresenta un riferimento quasi obbligato – anche in negativo – ogniquale volta ci si accinga a narrare un viaggio all'estero, non necessariamente in un luogo remoto. Borgese sulla «Stampa» sostiene che la Germania del nord si può descrivere con le quattro parole con le quali Loti ha descritto l'immensità del deserto: «*un grain de sable, deux grains de sable, trois grains de sable, l'infini*»³³⁶; sempre sulla «Stampa», nel 1909, Pastonchi pubblica a puntate il diario di un suo presunto viaggio in Islanda, da cui riporto le seguenti righe: «Mi imbarco, o meglio mi tiro su, in mancanza d'ogni scala, per i cenghioni, a bordo di

³³² Cfr. *Giornali e riviste*, in «La Stampa», XLV, 166, 17 giugno 1911, p. 3: ««Un redattore di *Comœdia* ha fatta una curiosa statistica. A Parigi tutte le celebrità di ogni genere hanno i loro ritratti esposti nelle vetrine dei librai. Il redattore del foglio parigino si è divertito a girare fra i librai più in voga a chiedere loro quali ritratti erano più acquistati. Le sue ricerche hanno dato questo risultato, che su cento ritratti venduti sedici erano della bella Otéro, nove della ballerina Cléo de Mérode, due di Deschanel, quattro di Fallières, tre di Jaurès, tredici di Pierre Loti».

³³³ Loti è fonte di altri testi di Gozzano: cfr. L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, cit., pp. 149-174.

³³⁴ Cfr. G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di R. Carnero, cit., p. 191: «Devo liberarmi dal ricordo di troppe descrizioni – da quelle deliziosamente arcaiche di Marco Polo a quelle moderne e sentimentali di Pierre Loti – per rientrare nella realtà, vedere la cosa troppo attesa con occhi miei. Vano è scrivere, vano è leggere; una bellezza non esiste se prima non la vedono gli occhi nostri».

³³⁵ Cfr. *ivi*, p. 79: «Andare a Goa, perché? I perché sono molti, tutti indefinibili, quasi inconfessabili; parlano soltanto alla mia intima nostalgia di sognatore vagabondo. Perché Goa non è ricordata da Cook, né da Loti, perché nessuna società di navigazione vi fa scalo, perché mi spinge verso di lei un sonetto di De Heredia, indimenticabile, perché pochi nomi turbavano la mia fantasia adolescente quanto il nome di Goa: Goa la Dourada».

³³⁶ G. A. Borgese, *Tra orizzonti e gloriosi anniversari*, «La Stampa», XLI, 149, 31 maggio 1907, p. 3.

una goletta bretone. Voglio vivere tra i pescatori d'Islanda, conoscere gli eroi del romanzo di Pierre Loti, vedere Yann e Sylvestre»³³⁷. Questa gita nell'isola artica, stando alla testimonianza di Zino Zini, fu soltanto di fantasia, condotta con ogni probabilità sul tavolino dello studio della non scandinava Grugliasco. L'incarico di un viaggio così insolito trae origine dal successo che riscuotevano «questi cibre letterari di gusto esotico», per cui i periodici «spedivano nelle cinque parti del mondo esploratori spirituali incaricati di svelarci le meraviglie delle civiltà o delle barbarie straniere»³³⁸. Nel tentativo di competere con i *reportages* di Luigi Barzini³³⁹, redattore del «Corriere della Sera» e corrispondente dai luoghi più remoti, Cina compresa, la «Stampa» concepì l'idea di una corrispondenza islandese: «ed ecco Pastonchi incaricato di un viaggio di scoperta all'isola dei geyser»³⁴⁰, presentato dal giornale come «nostra corrispondenza particolare». L'esito non fu felice: le prose islandesi di Pastonchi «non parvero molto significative e delusero l'aspettativa dei più»³⁴¹. Eppure nella prospettiva dello studioso gozzaniano il viaggio immaginario di Pastonchi riveste un interesse particolare: non solo per il richiamo a Pierre Loti, ma anche per l'itinerario compiuto esclusivamente sui libri, per l'adeguamento alla moda letteraria del resoconto di viaggio e per il coinvolgimento del periodico «La Stampa». Sono tutti elementi in comune con le prose di *Verso la cuna del mondo*. Inoltre, si può facilmente ritenere che Pastonchi e il quotidiano abbiano scelto l'Islanda proprio in virtù del successo del celebre romanzo dello scrittore francese. All'inizio del viaggio immaginario, Pastonchi dichiarava: «quando io mi pongo in cammino verso una meta non so arrestarmi nel cammino a considerare altra cosa»³⁴². Così la Scozia, tappa di passaggio, non riesce a entusiasmare il nostro viaggiatore immaginario se non grazie a una figura letteraria, quella di Walter Scott, le pagine dei cui romanzi rimangono «ancor oggi la miglior guida»³⁴³ di Edimburgo. Meritano tuttavia un poco di attenzione anche le righe successive, per tutto un “lessico familiare” a Guido – tra cui spicca l'isola «sperduta nell'Atlantico», sorella artica delle più miti Canarie «perdute nell'Atlantico» – e per un'impostazione retorica condivisa con le sue prose indiane:

³³⁷ F. Pastonchi, *Tra i pescatori d'Islanda*, in «La Stampa», XLIII, 285, 13 ottobre 1909, p. 3.

³³⁸ Z. Zini, *Appunti di vita torinese*, in «Belfagor», XXVIII, 3, 31 maggio 1973, p. 346.

³³⁹ Cfr. Cepperello [L. Ambrosini], *Nel giornalismo torinese*, in «La Voce», I, 10, 18 febbraio 1909, p. 39: «[...] la *Stampa* è un quotidiano provvisto di tali collaboratori quali nel complesso non può vantare nessun altro quotidiano in Italia. Nemmeno il *Corriere*. Il *Corriere* ha, con gran vantaggio su tutti, un Barzini, questo piccolo Mercurio grazioso e veloce, che passa con le sue valigie in mano, dal ponte di un transatlantico al *wagon-lit* di un espresso; e che può anche considerarsi come una divinità in un cielo nel quale l'Albertini è un Giove tonante – coi fulmini telegrafici e telefonici – e Ada Negri è Giunone, con le amabili lusinghe di una penna che quando scrive prosa ha già il merito incontestabile di non scrivere versi».

³⁴⁰ Z. Zini, *Appunti di vita torinese*, cit., p. 346.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² F. Pastonchi, *Un viaggio in Islanda*, in «La Stampa», XLIII, 240, 30 agosto 1909, p. 3.

³⁴³ *Ibidem*.

Ma tutto ciò non mi ha ispirato che un rammarico, e fuggevole, di non poterlo godere. Imaginavo altre sere, altri crepuscoli, che avrei veduto in un'isola lontana, sperduta nell'Atlantico, presso al cerchio polare, pensavo all'Islanda misteriosa che m'attendeva. Apparsa vagamente, la prima volta alla mia immaginazione nel romanzo di Pierre Loti che appena qua e là rapidamente tra le brume e le tempeste la fa intravedere con le sue cupe montagne protese nell'oceano, essa ha pur sempre, dopo le descrizioni più precise lette in qualche libro di viaggi, conservato il suo mistero. So di essa molte cose partitamente, e mi sembra di non saper nulla, poi che l'immagine, che me ne compongo, fluttua, informe, mutevole, velata in una nebbia crepuscolare³⁴⁴.

C'è un'ulteriore considerazione da fare, nel merito della contestualizzazione culturale delle prose indiane di Gozzano. Le analisi comparatistiche, seppur stringate, svolte da Grisay tra *L'Inde (sans les Anglais)* e *Verso la cuna del mondo* hanno messo in luce che il poeta torinese ha recuperato da Pierre Loti, tra le altre cose, anche una certa sensibilità, uno «schema logico-affettivo»³⁴⁵. Gozzano, scrive Grisay, «parte quasi sempre da uno spunto descrittivo [...] spesso già carico di motivi sentimentali o nostalgici o comunque affettivi»³⁴⁶. Gozzano ripropone – criticamente, come vedremo – quel modello, contraddistinto da un approccio estetico, manieristico, attingendo spesso da Loti anche i giudizi, le sensazioni, le tonalità affettive. A questo proposito, è necessario citare un articolo di una personalità che fu molto vicina a Guido, ossia Mario Bassi.

Il membro della banda Gozzano era infatti il corrispondente in Libia del quotidiano «La Stampa», inviato per documentare il conflitto italo-turco. Una volta giunto a Bengasi trasmette un articolo al giornale che, per il lessico adottato, i temi trattati e la retorica impiegata, appare molto interessante:

Bianca, tra lo sfolgorante azzurro del cielo e l'azzurro opaco del mare, circondata di sole, con le sue case quadrangolari, a un sol piano, dalle finestre ben protette di fitte grate di legno, e con le sue terrazze in luogo dei tetti, coi minareti snelli e con le cupole tondeggianti delle sue moschee, Bengasi ha veramente l'aspetto di una città orientale: a prima vista ci suscita l'impressione di quell'Oriente troppo tipico per non essere di maniera, che abbiamo sognato giovinetti attraverso la prolissità di un libro di De Amicis, o la banalità pretenziosa d'un libro di Pierre Loti, come attraverso una cartolina illustrata dai francobolli esotici o il racconto ben fiorito di un amico reduce d'oltremare³⁴⁷.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ A. Grisay, *L'India di Guido Gozzano e quella di Pierre Loti*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXI, 3, 1967, p. 433.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ M. Bassi, *Cavalcando alle trincee di Bengasi*, in «La Stampa», XLVI, 67, 7 marzo 1912, p. 3.

L'Oriente di maniera, sognato nell'infanzia sulle pagine degli scrittori, sulle cartoline, sui francobolli esotici³⁴⁸ sono temi centrali nell'immaginario gozzaniano. E appare come movenza gozzaniana anche la descrizione stilizzata e convenzionale, come quella proposta da Mario Bassi nel suo ritratto di Bengasi, che tenta di legittimarsi dichiarando esplicitamente di rifarsi a una realtà che sembra conformarsi già di per sé a un'estetica artificiosa e stereotipata. Il riferimento a Pierre Loti e a De Amicis, pur presentandosi come un filtro critico, diviene paradigma della rappresentazione: nei fatti la presa di distanza diviene parziale consolidamento della tradizione evocata. E sebbene in questo caso risulti più agevole individuare, data la collocazione cronologica, un'influenza esercitata da Gozzano poeta su Bassi, è importante osservare che diverse prose di *Verso la cuna del mondo* adotteranno questo schema. L'incipit de *Le torri del silenzio* è uno degli esempi migliori del volume:

Non è il titolo di un volume di versi decadenti.

The Towers of Silence: è la passeggiata che propone qualunque *Cook's boy* di Bombay al viaggiatore incerto sulla sua mèta. La Torre del Silenzio: anzi, le Torri, poiché sono cinque le *Dakmas*, dove i Parsi espongono i cadaveri agli avvoltoi. Io le credevo un'invenzione di quei romanzi di avventura, già cari alla nostra adolescenza, dove, per gli occhi languidi della figlia di un Marajà, un esploratore giovinetto era narcotizzato a tradimento, avvolto in un lenzuolo ed esposto agli avvoltoi dell'edificio favoloso, ma veniva salvato da un servo fedele e unito a giuste nozze con l'oggetto dei suoi desideri.

Le Torri esistono invece e sono intatte, come mille anni fa; tutto è intatto in quest'India britanna, tutto è come nei libri e nelle oleografie: danze di bajadere, templi colossali, ciurmerie di fakiri; e guai per chi soffre la ripugnanza dei luoghi comuni, o la nostalgia delle cose inedite; qui il letterato è esposto di continuo al rammarico acuto, al dispetto indefinibile che si prova quando la realtà imita la letteratura; non c'è altra salvezza che uscire dall'albergo senza guida e senza amici, perdersi nella vasta metropoli luminosa dagli edifici a ogive, a terrazze, a verande, a scalee, coronate di fiori e di palme; edifici di uno stile gotico inglese, illeggiadrito dalle esigenze del clima, immuni dal lercio stile *liberty* che appesta le metropoli europee; edifici che appaiono come tanti castelli della Bella Addormentata e sono invece il Demanio, l'Archivio, il Lazzaretto, il Tribunale, la Posta, ecc.»³⁴⁹.

³⁴⁸ Gozzano aveva affettuosamente promesso al nipote Francesco che avrebbe riportato dall'India una considerevole quantità di francobolli, cfr. G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di G. De Rienzo, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1971, p. 88, lettera s.d., attribuibile al febbraio 1912: «Ti ringrazio di questo e anche di avermi avvertito pei francobolli. Ero già in pensiero su quello che dovevo portarti. Sta pure sicuro che avrai al tuo ritorno un sacco di francobolli di tutto l'Oriente: dal Giappone all'Australia, dalla Persia all'Afganistan» e G. Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, p. 1358, indirizzata a Erina il 28 febbraio 1912: «Dirai a Francesco che spero di portargli una messe di francobolli meravigliosi».

³⁴⁹ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, cit., pp. 69-70.

Ma bisogna notare che questa posa di dichiarare esplicitamente la rappresentazione di un paesaggio artefatto mentre lo si rappresenta non costituisce, in riferimento al paesaggio indiano, una prerogativa esclusivamente gozzaniana: già lo stesso Loti affermava che a Gwalior «c'est presque trop joli, tout ce qu'on voit, trop travaillé, trop ajouré; on dirait des maisons de parade, qui seraient en fin cartonnage découpé à l'emporte-pièce ; mais elles sont en grès dur et leur luxe délicat n'est point fragile»³⁵⁰.

E piuttosto che richiamare l'aforisma wildiano («non l'arte imita la vita, ma la vita l'arte») e le sue implicazioni estetico-letterarie, in questo inizio di Novecento, specialmente a Torino, mi pare significativo rilevare che quel gusto esotico di origine ottocentesca può garantirsi la sua sopravvivenza solo mediante la consapevole dichiarazione della propria artificiosità. In un gioco pervaso da ambiguità, anche in *Verso la cuna del mondo* il significato ultimo si colloca tra la riproposizione di una tradizione letteraria del passato – non irrilevante è il fatto che entrambi gli autori richiamino questi paesaggi come incontrati in letture giovanili, forse per la loro semplicità, ma anche in quanto temporalmente distanti – e la sua corrosione, attraverso la denuncia della sua immediata impraticabilità. La scelta di assumere come modello per *Verso la cuna del mondo* *L'Inde (sans les Anglais)* si rivela significativa dell'intento del poeta di ricostruire un Oriente volutamente manierato, banale e pretenzioso, per riprendere le parole di Bassi. Un confronto tra *L'Inde (sans les Anglais)* e le trascrizioni conservate in AG V3³⁵¹ evidenzia le intenzioni del trascrittore: esasperare sistematicamente gli elementi tipici dell'immaginario orientale. Gozzano enfatizza in modo particolare le scene macabre, dimostra un vivo interesse per il lusso delle vesti e si impegna a rendere ancor più manierato e fiabesco lo scenario indiano. Mi limito a qualche esempio. Arrivato ad Agra, Loti visita la fortezza della città:

C'était déjà ici une forteresse de souverains bien des siècles avant l'arrivée des conquérants mogols, qui y ont apporté ces choses nouvelles: la pâleur laiteuse des marbres et la netteté de l'ornementation géométrique. Il y reste encore des salles, aux ciselures de grès rouge, d'un archaïsme très lointain, qui datent des rois Jaïnas. Et, en descendant les escaliers d'ombre, dans l'épaisseur des lourdes pierres, on arrive à des quartiers inquiétants ou tragiques; des oubliettes, où les gens étaient abandonnés aux serpents cobras ; une chambre pour pendre les sultanes, dont le corps, ensuite, était jeté

³⁵⁰ P. Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, Paris, Calmann-Lévy, 1903, pp.

³⁵¹ È qui seguita la lezione istituita in G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di A. D'Aquino Creazzo, Firenze, Olschki, 1984, pp. 147-166.

dans un puits perdu sous la rivi re; des trous noirs sans fond; des souterrains que l'on n'ose plus suivre, et qui m neraient   des ossements ou   des tr sors...³⁵².

Gozzano modifica in piena libert  il testo originale raffigurando quadretti tipici della scenografia di un'operetta da *Mille e una notte*:

Stanze, gallerie inquietanti tragiche sinistre: trabocchetti di dove le vittime cadevano nel fiume passando prima su un ordine di rasoi affilatissimi, prigionie dove le sultane venivano abbandonate a falangi di cobra, pozzi dove si gettavano le sultane chiuse in un sacco, meandri cupi dove pi  non s'osa avanzare e che forse ci condurrebbero a scheletri o a tesori³⁵³.

In altri luoghi, amplifica senza esitazione testimonianze gi  eccezionali;   il caso, ad esempio, di un brano dell'*Inde* che – oltre a subire una forte condensazione, operazione anche questa tipica della trascrittura gozzaniana – vede raddoppiata l'et  del gi  centenario elefante:

Cependant, on sait bien qu'il partira, le char du dieu; depuis des millénaires, jamais il n'a refusé de partir – sous l'effort d'ancêtres terrestres, dont les bras sont retournés à la pouss re, et les âmes, r incarn es depuis longtemps, ou bien délivrées d'une personnalité illusoire et anéanties en l' me universelle.

Le char partira. Ils le savent, les vieux prêtres, qui attendent là sans s'émouvoir, les yeux absents, l' me déjà presque lib r e du corps mortifié. Même les éléphants le savent aussi, qui attendent très paisibles, avec des réflexions insondables pour nous, plein leur cerveau large; surtout l' n  d'entre eux le sait bien, lui qui a vu passer trois ou quatre générations de bras sur ces câbles, et connaît la scène depuis cent ans³⁵⁴.

Elefante quasi due volte centenario che ha visto passare otto generazioni d'antenati ritornati in polvere, e l'anima dei quali reincarnate a lungo, furono finalmente degne di uscire dalla personalit  illusoria e di annientarsi nell'anima universa³⁵⁵.

Oppure, sempre nell'ambito di una forte concentrazione del testo di partenza, una ipotesi fantastica di Loti – che l'intera montagna, anche nella parte oscura, ospiti ininterrottamente gruppi scultorei – indotta dalla scarsa visibilit  si converte in Gozzano in dato reale:

³⁵² P. Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, cit., pp. 375-376.

³⁵³ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di A. D'Aquino Creazzo, cit., p. 159.

³⁵⁴ P. Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, cit., p. 175.

³⁵⁵ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di A. D'Aquino Creazzo, cit., p. 153.

Et partout, des enlacements de formes furieuses, des combats de monstres, des accouplements horribles, des tronçons humains coupés, qui perdent leurs viscères, mais qui s’embrassent encore. Siva, toujours Siva; Siva qui a pour parure des colliers de crânes, Siva qui féconde et Siva qui tue; Siva qui a des bras multiples pour pouvoir tuer de dix côtés à la fois; Siva qui, la bouche tordue d’ironie, s’accouple cruellement pour pouvoir, après, tuer ce qu’il enfante; Siva qui danse et hurle de triomphe sur des débris pantelants, des bras arrachés, des entrailles déchirées; Siva qui se pâme de joie et de rire en piétinant des petites filles mortes, et fait jaillir, à coups de talon, les cervelles. C’est par en dessous toujours que la lueur de notre lanterne joue sur ces épouvantes, et elles émergent une à une de l’ombre, pour aussitôt s’y replonger et disparaître. Les groupes, par endroits, sont devenus frustes, indistincts sous l’usure des siècles; à peine dessinés, ils s’estompent et fuient dans l’immense noir ambiant, confondus avec les roches qui en prolongent obscurément la tourmente; *on ne voit pas, on ne sait pas où cela s’arrête*, et alors on s’imagine la montagne entière, jusqu’en son cœur même, toute remplie de vagues formes affreuses, tout imprégnée de luxure et de râl³⁵⁶.

Ampleggi di forme furibonde, lotte di mostri, accoppiamenti orribili, Siva dalla collana di teschi, Siva che feconda ed uccide, Siva dalle braccia infinite per poter uccidere da ogni parte. Le sculture si prolungano all’infinitoempiendo tutta la montagna di lussuria e di morte³⁵⁷.

Un altro aspetto tipico nella ripresa dell’*Inde* è l’exasperazione delle tonalità e dei tratti macabri al fine di trarne scene in grado di evocare nel buon lettore borghese quell’orrore suscitato dai riti cruenti delle culture primitive:

D’abord, à l’entrée, à l’un des premiers tournants de la route ascendante, nous rencontrons un temple noir et sinistre, dont le sol est souillé d’éternelles taches de sang, et qui exhale une puanteur de bête morte, de vieille boucherie; au fond, dans une niche, réside la très horifique Dourga, toute petite et presque informe, l’air d’un gnome malfaisant blotti sous les plis d’une loque rouge; et un tam-tam aussi large qu’une tour est posé a ses pieds. – Là, depuis des siècles, on n’a cessé d’égorger chaque matin, dès l’aube, un bouc, au bruit du tam-tam énorme, pour en offrir à la Déesse le sang tiède, dans un vase de bronze, et, sur un plateau, la tête cornue³⁵⁸.

Tempio nero e sinistro, dal pavimento chiazzato di sangue esalante un fetore di vecchio macello; in fondo in una nicchia, risiede l’orribile Dourga, piccola e informe, simile a un feto, coi seni ignudi, gli occhi di gatto, e un piccolo cranio sogghignante al posto del sesso. Da secoli, ogni mattina, si sgozza un

³⁵⁶ P. Loti, *L’Inde (sans les Anglais)*, cit., p. 260.

³⁵⁷ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall’India*, a cura di A. D’Aquino Creazzo, cit., p. 155.

³⁵⁸ P. Loti, *L’Inde (sans les Anglais)*, cit., p. 323.

ariete al fragore d'un tam-tam enorme per offrirne alla Dea il sangue in un vaso di bronzo e la testa cornuta sopra un vassoio³⁵⁹.

E nell'immaginario esotico la violenza non può non accompagnarsi a quelle solleticazioni sensuali delle tipiche iconografie della donna orientale, le cui nudità suscitano le tendenze voyeuristiche dell'«inclito collegio» dei lettori. Gozzano in *Verso la cuna del mondo* evidenzia continuamente la bellezza dei giovani e delle giovani donne indiane, dei loro visi e dei loro corpi, anche a costo di modificare il testo originario. Mi riferisco in particolare alla visita a Madura, durante la quale al viaggiatore francese viene concesso il privilegio di conoscere due bambine di una famiglia bramini:

On ne me présentera point les femmes, bien entendu; ce serait incorrect. Mais, avant que je prenne congé, on m'amène les deux plus jeunes enfants de la maison, deux petites filles de trois à quatre ans, qui viennent très gentiment à moi, sans avoir crainte. Pour tout costume, elles portent une petite plaque en or, ayant forme du cœur, qui est suspendue à une chaînette passée autour des reins et qui descend à peu près où il faut; et des anneaux ciselés, très lourds, ornent leurs poignets et leurs chevilles. Elles sont deux petites merveilles de beauté, deux petites déesses de perfection et de charme, avec leurs corps en bronze clair, souples et musclés, avec leurs yeux d'ombre, de profondeur et de sourire, sous des cils invraisemblables, cerclés de peinture noire³⁶⁰.

Gozzano coglie le implicazioni erotiche insite in questa scena e opera una trasfigurazione significativa, trasformando le bambine quattrenni in adolescenti adornate con un copripudende a forma di cuore non più semplicemente d'oro ma addirittura «tempestato di gemme»:

Giovinette nude, di bronzo: per costume hanno soltanto una targa piccola d'oro in forma di cuore, tempestato di gemme, sospesa con una catena oscillante molto approssimativamente sul luogo che dovrebbero coprire... Ma la bellezza di queste adolescenti è tale che ogni senso inverecondo tace come dinnanzi alle divinità ignude dei loro templi; sguardo d'ombra, d'abisso, di sorriso, inverosimili ciglia fatte più notturne da un cerchio di kool segnato con una abilità sconosciuta alle nostre più raffinate mondane³⁶¹.

³⁵⁹ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di A. D'Aquino Creazzo, cit., p. 157.

³⁶⁰ P. Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, cit., pp. 182-183.

³⁶¹ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di A. D'Aquino Creazzo, cit., p. 153. Il brano sarà rielaborato poi in *Un voto alla dea Tharata-Ku-Wha*, cfr. G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, cit., p. 213: «Nessun europeo: intorno è tutta una folla indigena: nudità di bronzo, bagliore di denti candidi, occhi già troppo grandi, fatti più tenebrosi ed immensi dal bistro con un'arte sconosciuta alle nostre più

Anche sul piano stilistico, Gozzano si avvale ampiamente della retorica dell'*Inde*, arricchendola occasionalmente con formule peculiari del proprio idioletto e del proprio immaginario, secondo una modalità già rilevata da Grisay³⁶². Sempre nelle trascrizioni del manoscritto AG V3 riscontriamo un caso esemplificativo. Al testo di Loti «bienheureux qui, par ses mérites et son détachement de ce monde, est sans doute affranchi à jamais du cycle des réincarnations, délivré de l'abîme de la vie et de la mort», Gozzano aggiunge l'espressione «dal tempo e dallo spazio», probabilmente richiamata alla memoria in virtù del francese *affranchi*, presente nelle altre ricorrenze del sintagma gozzaniano³⁶³: «Santo la cui anima si diparte per sempre dal mondo, affrancato dal ciclo delle reincarnazioni, libero dal tempo e dallo spazio, dalla vita e dalla morte». In modo analogo, l'arco della falce lunare di Loti («Et à ses côtés paraît aussi la lune nouvelle, mais une lune comme on ne la voit vraiment que par des temps d'exception, dans l'air limpide des pays chauds; un mince filet lumineux trace à peine son croissant»³⁶⁴) ricorda a Gozzano l'«arco ciliare», altro suo tipico sintagma: «Luna delle notti tropicali; un arco esile come un sopracciglio infantile»³⁶⁵.

Altre volte, secondo modalità ancora propriamente tipiche di Gozzano, il testo di partenza è intrecciato con sintagmi di altri autori cari al poeta. È il caso del brano alle pp. 42-43 dell'*Inde*, nelle quali l'illusione di un paesaggio europeo – secondo un classico procedimento deduttivo ripreso poi fin troppo spesso dal poeta torinese – è dissolta da alcune presenze tropicali:

raffinate mondane, giovinette svelte con non altra veste che una catenella appesa alle reni, e un cuore di metallo oscillante, molto incertamente, sul luogo che dovrebbe coprire».

³⁶² Cfr. A. Grisay, *L'India di Guido Gozzano e quella di Pierre Loti*, cit., p. 433: «Il processo d'imitazione, per Gozzano, parte quasi sempre da uno spunto descrittivo del Loti, spesso già carico di motivi sentimentali o nostalgici o comunque affettivi; ma si sviluppa poi spesso con maggiore adesione ai modi propriamente gozzaniani».

³⁶³ Cfr. *La signorina Felicita*, vv. 363-368: «Voi che posate già sull'altra riva, / immuni dalla gioia, dallo strazio, / parlate, o morti, al pellegrino sazio! / Giova guarire? Giova che si viva? / O meglio giova l'Ospite furtiva / che ci affranca dal Tempo e dallo Spazio?»; *Perché della tua favola compianta...*, vv. 12-14: «Io non gemo, fratello, e non impreco: / scendo ridendo verso il fiume oscuro / che ci affranca dal Tempo e dallo Spazio»; cfr. anche «*L'arte nata da un raggio e da un veleno!*» (*A proposito della mostra d'arte fotografica dei signori Sciutto e Bosella di Genova*, in G. Gozzano, *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, a cura di M. Maggi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, p. 179: «Oggi l'opera di Sciutto e Bosella non ha più nulla di fotografico: s'è affrancata da ogni materialità meccanica come lo spirito si affranca dalla materia»; e *Unica fede*, in *ivi*, p. 119: «Meraviglie certo. Ma non miracoli. Il miracolo, cioè l'essenza divina, si manifesta soltanto quando la Bontà compare, la bontà intesa buddisticamente come affrancamento dall'istinto, liberazione dal proprio io, amore degli altri, fede completa»; *L'impero dei Gran Mogol*, in G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, cit., p. 151: «La consuetudine religiosa favorisce queste sette: ognuno ha vicino una ciotola, ricolma ogni giorno dalla pietà popolare. Ne interroghiamo qualcuno, offrendo un frutto, una moneta. Ma non rispondono alle nostre parole, non battono ciglio alla nostra mano protesa, ci lasciano passare senza volgere il capo, già perduti nell'increato, nella salvezza del non desiderare più, già affrancati dall'eterno ritorno, risanati per sempre nella carne e nell'anima».

³⁶⁴ P. Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, cit., p. 134.

³⁶⁵ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di A. D'Aquino Creazzo, cit., p. 152.

Ce pays, par endroits, me réservait donc la surprise de ressembler au mien, de me rendre, en plein hiver, le charme de nos fins d'étés... Et, sans tout à fait oublier au fond de moi-même que je suis dans l'Inde, en un lieu perdu, je me livre, avec une mélancolie douce, à des illusions de terre natale. Les campagnes de l'Aunis ou de la Saintonge, les tranquilles demeures de l'île d'Oleron à la saison lumineuse et dorée des vendanges, me sont rappelées nostalgiquement par ces horizons plats, ces petits murs blancs, ces jasmins, cette herbe jaunie et ces couleurs d'automne. Mille détails toutefois traversent mon rêve pour le dérouter. Un passant nu, qui frôle sans bruit les graminées du chemin, me montre un fin visage de couleur sombre. Un colibri, près des moineaux, vient se poser avec un éclat de pierre précieuse³⁶⁶.

Quel colibrì dal manto di pietre preziose deve aver evocato a Gozzano il martin pescatore di brace verde di Jammes³⁶⁷. Nella trascrizione del brano Guido intreccia dunque le due fonti:

L'illusione è rotta da un passante ignudo, da un banano che s'innalza tra le siepi il ciuffo gigantesco delle sue foglie, da un colibri [sic] color di brace verde e azzurra³⁶⁸.

Ma il martin pescatore è evocato anche da Loti: «De temps à autre quelque oiseau merveilleux, un martin-pêcheur trop éclatant et trop bleu, traverse au ras de l'eau, très vite, avec un cris de joie»³⁶⁹. Non si può non ricordare, allora, la «farfalla troppo ampia e troppo abbagliante, inconciliabile col nostro cielo»³⁷⁰.

Amplificazioni fantastiche, indugi macabri, quadretti da libretto d'opera che solleticano le fantasie erotiche del lettore: se la lettura di *Verso la cuna del mondo* restituisce l'impressione di una prosa deliberatamente artificiale e manierata, appare evidente che tale effetto non sia frutto del caso, bensì il risultato di un progetto autoriale consapevole. L'analisi delle modifiche apportate da Gozzano alla lezione originale di Loti conferma questo orientamento: Gozzano sembra impegnato a condensare ed esaltare gli aspetti più rilevanti e appariscenti della scrittura di Loti, integrandoli con altri resoconti di viaggi indiani e creando, in ultima analisi, un Loti ancor più Loti.

Questa operazione si accompagna, però, ad alcune disseminate denunce della distanza incolmabile tra l'immaginario orientale e la realtà concreta, come emerge dalla disillusione

³⁶⁶ P. Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, cit., pp. 42-43.

³⁶⁷ Cfr. F. Jammes, *Pensée des jardins*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 63.

³⁶⁸ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di A. D'Aquino Creazzo, cit., p. 149.

³⁶⁹ P. Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, cit., p. 104.

³⁷⁰ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, cit., p. 107.

espressa di fronte alle Torri del silenzio nella prosa già citata: «Le Torri esistono [...] e sono intatte, come mille anni fa», annota Gozzano, dovendo poi ammettere che «la delusione è grande. *Tower of Silence*: il nome shelleyano mi prometteva non quel cilindro imbiancato a calce, ma quanto di più fantastico ha scolpito nella pietra la poesia della morte». Anche in questo caso, tuttavia, il disappunto era già stato dichiarato da un'altra fonte di *Verso la cuna del mondo*, ossia *Le peregrinazioni indiane* di Angelo de Gubernatis, il quale si riferisce alla *dakhma* come a un «cisternone con un pozzo centrale»³⁷¹, affermando che «la ragione della premura che mettono i Parsi nel farci ammirare la loro dimora funebre e il conto grandissimo che ne fanno essi stessi nel loro culto sfuggono ancora alla mia curiosità»³⁷². Se Gozzano si discosta dalla rappresentazione di un'India manierata, da francobollo, lo fa ancora servendosi di una fonte, sfruttando un giudizio altrui; anche perché, forse, di queste Torri del silenzio sulla collina del Malabar era luogo comune parlare unicamente in termini di delusione e di distanza della realtà rispetto all'immaginario.

In ogni caso, sono molto più frequenti i casi in cui Gozzano profonde ogni sforzo per preservare l'India delle fiabe, per poterla raffigurare immacolata, «intatta». Un caso significativo è rappresentato dalla descrizione di Giaipur. Nell'*Inde*, Loti intreccia la suggestione di una città da fiaba con la rappresentazione cruda della miseria che la attraversa, soffermandosi su immagini di estrema povertà, tra cui corpi agonizzanti abbandonati nelle strade³⁷³. Gozzano, al contrario, elimina sistematicamente ogni riferimento alle condizioni di

³⁷¹ Cfr. A. De Gubernatis, *Peregrinazioni indiane. India centrale*, Firenze, Niccolai, 1886, pp. 135-136: «Di un banchetto Parsi al quale assistetti a Bombay nell'ultimo soggiorno che vi feci prima di rimpatriare, avrò occasione di discorrere, come di alcuni notabili Parsi da me conosciuti in quella settimana, quando descriverò il mio terzo viaggio indiano; al primo si riferisce ancora la visita che, in compagnia dell'amabile dastur Firoz, feci il 17 ottobre alla celebre Torre del Silenzio. Di questa così detta Torre, che non è poi precisamente una torre e si dovrebbe più tosto chiamare una cisterna, ogni Parsi vi parlerà con una certa importanza. [...] Le così dette torri o *dokhma* sono cinque, delle quali una grande, di novanta piedi di diametro, continuamente adoperata, altre di minor dimensione, sparse qua e là, o intieramente abbandonate, o adoperate, per compenso, per supplemento in ogni grande moria, quando la nuova torre non basta più alla sepoltura. Queste torri circolari hanno l'aspetto di piccoli fortilizi; il muro di recinto non è molto più alto dell'altezza dell'uomo; nell'interno è una specie di cisternone con un pozzo centrale congegnato in modo da ricevere le ossa lasciate intatte dagli avvoltoi che vengono a lacerare le carni e spogliare i cadaveri, e da trasmettere per mezzo dell'acqua piovana che dal pozzo centrale di tempo in tempo ripulito, scorre in quattro pozzi laterali, ogni rimasuglio di carne, ogni frammento d'osso alle viscere profonde della terra».

³⁷² *Ivi*, p. 135.

³⁷³ Cfr. P. Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, cit., pp. 300-301: «La terre semblait maudite. Sous une couche de cendre blanchâtre, comme semée par quelque éruption volcanique immense, tout ce qui avait été jungles, villages ou cultures se confondait en une même teinte morne. Et enfin voici, après tant de désolations, une ville qui paraît en pleine activité orientale et charmante. Les avenues qui viennent aboutir à ses hauts remparts crénelés, à ses portes ogivales, sont peuplées de cavaliers en robe blanche, de femmes en longs voiles jaunes ou rouges, de chars à bœufs, de files de chameaux en harnais de fête: des couleurs et de la vie, comme aux temps d'abondance. Mais qu'est-ce que c'est que tout ce sinistre déballage de haillons, au pied des remparts? Il y a des formes humaines cachées là-dessous... Qu'est-ce que c'est que tous ces gens par terre? Des hommes ivres, des malades? – Ah! des êtres desséchés, des ossements, des momies! – Pourtant non, cela remue encore; les paupières battent et les yeux regardent! En voici même qui se dressent, tout chancelants, sur de longs os en guise de jambes...»; pp. 307-308: «Au carrefour central, où les plus belles rues viennent aboutir, le luxe si particulier de cette ville arrive à ses plus

disagio e restituisce un'immagine di Giaipur trasfigurata, debitrice a sua volta di altri passi dell'*Inde*, e in particolare della descrizione di Gwalior³⁷⁴, la città «trop joli [...], trop travaillé, trop ajouré», da cui recupera la rappresentazione del palazzo sovrano. Ma in Loti anche nella descrizione della residenza elementi di sfarzo – «salles meublées à l'européenne ; des dorures, des brocards, des lustres de Baccarat: on se croirait au Palais-Bourbon ou à l'Élysée» – si intrecciano con l'ineludibile presenza di un'India segnata da privazioni e sofferenza: «Au milieu de ce luxe banal des appartements, on sent quand même l'Inde, qui est là derrière les murs tendus de soie; on sent la mélancolie de ces parcs, effeuillés au printemps, et l'angoisse de ce pays qui souffre»³⁷⁵. Gozzano, così, si trova obbligato a operare una rielaborazione radicale, eliminando ogni contrasto tra opulenza e indigenza e adattando la descrizione ai caratteristici stilemi della sua scrittura. Il palazzo diviene una scenografia armonizzata con l'orizzonte idealizzato del suo Oriente, privato di qualsiasi riferimento alle difficoltà sociali e materiali dell'India e trasposto deliberatamente a Giaipur:

étranges effets. Roses jusqu'à l'extrême pointe, sortes de grands ifs roses à fleurs blanches, les pyramides des temples brahmaniques, qui se dressent dans le ciel de poussière, parmi des tourbillons d'oiseaux noirs. Rose et semée de fleurs blanches, la façade du palais du Roi, qui dépasserait en hauteur nos façades de cathédrales, et qui est la répétition, la superposition d'une centaine de kiosques pareils, ayant chacun les mêmes colonnades, les mêmes grillages, les mêmes petits dômes compliqués – avec, tout en haut, des oriflammes aux couleurs du royaume, que le vent desséchant fait claquer dans l'air. Roses à bouquets blancs, les palais, les maisons, qui de tous côtés s'alignent en fuite vers les lointains poudreux des rues. La foule est là plus parée de bijoux, plus animée, à ce carrefour, plus bruyante, dans toute la diversité de ses couleurs de fête. Plus nombreux aussi, les rôdeurs de la faim, – les pauvres petits enfants surtout, car au milieu de cette place on fait cuire en plein vent des gâteaux de riz, des galettes au sucre et au miel, et cela les attire; on ne leur en donne pas, bien entendu, mais ils demeurent quand même, tout tremblants de faiblesse sur leurs petites jambes, et les yeux dilatés dans la fiévreuse convoitise des pâtisseries. Du reste, elle augmente d'heure en heure, l'invasion des affamés; c'est comme une marée funèbre, qui monterait de la campagne vers la ville, et les chemins dans la plaine sont jalonnés de ceux qui meurent avant d'arriver aux portes».

³⁷⁴ Cfr. M. Guglielminetti, *Gozzano trascrive Loti*, p. 623, in AA.VV., *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, Genève, Slatkine, 1984, vol. III, pp. 619-640. Dalla rappresentazione di Loti di Gwalior Gozzano riprende per la sua Giaipur i seguenti passi: P. Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, cit., p. 331: «Les voitures y sont de la plus diverse extravagance. Il y a les toutes petites, de louage, en cuivre étincelant, avec un toit aussi pointu qu'un dôme de pagode, qui vont comme collées à la croupe de leur cheval, et tout le temps assaillies de ruades. Il y a celles qui roulent avec une lenteur majestueuse, traînées par deux gros zébus indolents, qu'une barre de bronze maintient écartés à un mètre l'un de l'autre, de manière à encombrer toute la rue»; p. 333: «L'amusement des couleurs prend une telle importance pour les gens de Gwalior, qu'il y a des rues entières où l'on ne s'occupe qu'à teindre les mousselines, à y semer des taches harmonieuses. Cela se fait en présence des passants, qui s'arrêtent pour regarder, pour exprimer leur avis. Et, quand une pièce est achevée, on l'étend sur les balcons ajourés, ou bien on la confie à deux enfants qui, la prenant chacun par un bout, s'en vont la promener au soleil pour qu'elle sèche. Le quartier des teinturiers a l'air en perpétuelle fête, avec toutes ces étoffes légères, jetées en vélum sur les maisons, ou promenées à la main, flottant comme des banderoles»; p. 335: «Le roi de Gwalior, en ce moment, s'est retiré sur la cime des rochers voisins, pour essayer d'échapper à la fièvre qui le ronge. Je suis cependant autorisé de sa part à entrer, et les portes s'ouvrent. Des salles meublées à l'européenne; des dorures, des brocards, des lustres de Baccarat: on se croirait au Palais-Bourbon ou à l'Élysée. Mais, au milieu de ce luxe banal des appartements, on sent quand même l'Inde, qui est là derrière les murs tendus de soie; on sent la mélancolie de ces parcs, effeuillés au printemps, et l'angoisse de ce pays qui souffre».

³⁷⁵ P. Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, cit., p. 335.

Visitiamo il Palazzo Reale – la parte accessibile al forestiero – ed anche qui è l’anacronismo orientale e occidentale: sale parate di damasco europeo, sovrapposte settecentesche con episodi ellenici e pastorali, pendoli Robert, fiori sotto campana, alte finestre e telaietti; e si passa da questi appartamenti in corridoi dalle finestre ad ogiva moresca, a verande di marmo lavorato a stalattiti, a sale non arredate che di tappeti e di cuscini orientali, dalle pareti candide non decorate che di affreschi effigianti le incarnazioni di Brama³⁷⁶.

La commistione continua dei due elementi – prosaico e fiabesco, come accade spesso in Loti – è per Gozzano impraticabile. Vorrebbe dire lacerare quell’Oriente «costruito con filo e spago»³⁷⁷: cercato per una predilezione personale verso il manierismo, per un rapporto con la realtà che passa esclusivamente attraverso la letteratura e, anche, per assecondare il gusto di un pubblico ancora affezionato alle rappresentazioni convenzionali di un Oriente da sogno³⁷⁸. Al massimo, come nelle *Torri del silenzio*, può trovare espressione di tanto in tanto il rammarico per una mancata coincidenza di letteratura e realtà: si tratta di una posa di ulteriore raffinatezza, che in fondo non intacca quel modello di partenza, che anzi ne esce rinforzato dall’indicazione di quei pochi punti in cui non è presente questa coincidenza³⁷⁹.

Tale uso disinvolto e selettivo delle pagine di Loti non va valutato in termini etici o ideologici, né come una posizione consapevolmente antipositivista. Non sarebbe autorizzata, a mio avviso, la conclusione avanzata da Porcelli secondo cui l’autore avrebbe assunto un «atteggiamento svalutativo [...] nei confronti del postulato fondamentale dello scientismo positivista», vale a dire «lo scrupolo del vero»³⁸⁰. Questo *habitus* deriva invece dall’intuizione di Gozzano – davvero moderna – secondo cui ogni opera letteraria, sia anche un *reportage*, un diario di viaggio o una testimonianza in presa diretta, è un’opera di finzione. È un postulato che implica ovviamente una totale libertà di azione nella manipolazione dei testi, propri e altrui:

³⁷⁶ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall’India*, cit., p. 179.

³⁷⁷ G. Gozzano, *Nell’Oriente favoloso. Lettere dall’India*, a cura di E. Ajello, Napoli, Liguori, 2004, p. xxvi.

³⁷⁸ Anche qui Ajello è di altro avviso, cfr. *ivi*, p. xix: «I paesaggi non sono offerti per un consumo oleografico e meno che mai per un esotismo decadente di solida tradizione romantica, così *à la page* li a cavallo dei due secoli. Le “barbarie pittoresche” quando sono proposte, lo sono per un gioco ironico e del tutto privato, come illusorie “vie del rifugio” di risibile consistenza».

³⁷⁹ Ajello invece opera una distinzione tra i luoghi visitati da Gozzano e quelli percorsi solo con la matita, cfr. *ivi*, p. xxv: «Quando l’invenzione cederà il passo al *reportage*, la favola alla cronaca, l’intangibilità dell’India verrà meno. Ogni cosa si manifesterà nella sua concretezza, pulita da ogni “fantasia”, non più malferma come una “oleografia” o un passo di Jules Verne. [...] La *Tower of Silence* sarà scambiata, emblematicamente, per un “gazometro”».

³⁸⁰ B. Porcelli, *Gozzano. Originalità e plaghi*, cit., p. 14. Non è tuttavia in errore quando definisce l’operazione di Gozzano un «ricamo amplificatorio» compiuto sul testo di Loti, cfr. *ivi*, p. 25, seppur non si possa applicare a tutti i luoghi della trascrizione. Gozzano, quando gli è necessario, non esita a condensare fortemente il testo di partenza.

Gwalior può allora diventare Giaipur, e non per un mancato rispetto dei dettami della scienza positiva³⁸¹.

Alla luce di ciò che è stato detto, pare quindi impropria ogni possibile deduzione del viaggio indiano a partire da *Verso la cuna del mondo*, come quella – a mio avviso completamente inadeguata – di Giorgio De Rienzo, il quale afferma che «se quello di Gozzano voleva essere davvero un viaggio “verso la cuna del mondo”, è stato un viaggio fallimentare. Guido rimane “estraneo” all’India, separato come da “una barriera” da essa»³⁸² e che «la sua “fuga” in India diventa ben presto soltanto una vacanza sbagliata»³⁸³. Su questa stessa linea anche Ernesto Citro, il quale si riferisce al viaggio in Oriente nei termini di una «deludente esperienza indiana – delusione testimoniata in ogni pagina, in ogni frase e perfino nel tono di ogni parola di *Verso la cuna del mondo*»³⁸⁴.

Appaiono pure obsolete anche le belle pagine di Getto, il quale individuava nelle *Lettere dall’India* «un’arte veramente diversa, ormai svincolata da un troppo malizioso gioco letterario»³⁸⁵. In realtà il volume non è «tutto nutrito di un’incandescente realtà»³⁸⁶. Da questo punto di vista, *Verso la cuna del mondo* si rivela invece l’opera di Gozzano più attenta al pubblico, al mezzo di diffusione, al gusto di tendenza, alla moda letteraria del racconto di viaggio, molto spesso come abbiamo visto nel caso di Pastonchi mai neanche iniziato.

In tale prospettiva, è interessante ricordare la lettera inviata alla sorella Erina dall’Hotel Suisse & Richmond Villa di Kandy il 3 aprile 1912, al termine dell’esperienza in India: «Certo è un vero strazio lasciare quest’isola fantastica come uno scenario teatrale»³⁸⁷. In questa espressione di rammarico ravviso, forse, l’unico punto di contatto tra *Verso la cuna del mondo* e l’esperienza biografica di Gozzano: sin dall’inizio, il subcontinente indiano – e in particolare Ceylon – si configura agli occhi del poeta torinese come una scenografia teatrale, uno di quei paesaggi eccessivamente idealizzati per apparire autentici, rincorsi dal poeta tanto nella vita quanto nella letteratura. Per il resto, l’esperienza del viaggio in India e *Verso la cuna del mondo* appaiono dimensioni radicalmente distinte, divergenti al punto da risultare incomparabili, senza che sia quasi possibile stabilire nemmeno un rapporto di trasposizione letteraria. Della concreta

³⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 23: «Anche questa svalutazione dell’apparato scientifico-didascalico riteniamo di poterla inquadrare nella crisi del positivismo, sottraendoci alla facile tentazione di considerarla come esito naturale dell’attività del poeta trascendente colla fantasia l’arido dato offertogli dal predecessore, il quale è avvezzo ad osservare le cose con occhio disincantato».

³⁸² G. De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p. 167.

³⁸³ *Ivi*, p. 160.

³⁸⁴ E. Citro, *Percorsi indiani. Mantegazza, De Gubernatis, Lomonaco, Gozzano*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 116.

³⁸⁵ G. Getto, *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, 1977, p. 33.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ G. Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1362.

esperienza di viaggio si conservano, infatti, scarse attestazioni dirette, prevalentemente riconducibili ad alcune lettere che, pur attestandone la finalità terapeutica, lasciano emergere anche una dimensione propriamente turistica. Se l'hotel viene descritto come «un vero *sanatorium*»³⁸⁸ e i bollettini sanitari trasmettono costante ottimismo nonostante l'avanzato stato della malattia³⁸⁹, è ragionevole supporre che dall'altro capo della corrispondenza vi fosse una certa apprensione riguardo alle condizioni di salute di Guido, il quale alla sorella Erina, durante la traversata, arriva persino a scrivere: «sappiate che meglio di così non sono stato mai!»³⁹⁰. Quanto più queste rassicurazioni appaiono esplicite, tanto più sembrano alludere a finalità ulteriori rispetto a quella curativa.

D'altro canto, le tessere giornalistiche che Gozzano si era premurato di ottenere – dal «Momento» e dal «Resto del Carlino» – non verranno effettivamente sfruttate per ricavare benefici economici dall'itinerario. Al ritorno Gozzano pregherà la sorella di evitargli di sostare a Torino e di recarsi direttamente ad Agliè al fine di sfuggire agli amici e giornalisti³⁹¹. L'idea di un possibile guadagno legato al viaggio, se non un mero pretesto, sembra essere stata quantomeno un'esagerazione di una lontana velleità, che troverà una realizzazione concreta solo più tardi, con le prose di *Verso la cuna del mondo*³⁹². L'attenzione – che emerge dalle lettere – che l'autore dedica alla risonanza mediatica del viaggio sembra motivata dalla volontà

³⁸⁸ *Ivi*, p. 1360.

³⁸⁹ Cfr. *ivi*, pp. 1354-1355, lettera del 18 febbraio 1912: «Ma salute e morale sono ottimi. [...] spalleggiati e tranquilli sotto ogni aspetto. Non temere dunque di nulla. Non c'è il minimo episodio spiacevole»; p. 1359, 8 marzo 1912: «Salute ottima, morale ottimo [...] Siamo tranquilli. *Siamo felici*. Vi abbraccio»; pp. 1360-1361, 29 marzo 1912: «credo di farti cosa grata – tu che dubiti continuamente del mio nutrimento – nel mandarti un menu campione [...] Incoraggia Mamma per questo intervallo che ancora ci divide e dopo riprenderò la mia vita di borghese nullatenente, dopo aver avuto per pochi mesi l'illusione di essere un signore. Ma soprattutto constaterai che la salute è veramente buona»; p. 1363, 9 aprile 1912: «La salute è buona sempre, Ceylon è un paradiso che non stanca mai»; G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 90, 26 marzo 1912: «Voglio soltanto garantirti che tutto va *benissimo*: dalla salute al morale e che i vostri auguri di Genova non potevano accompagnarci meglio durante tutto il viaggio».

³⁹⁰ G. Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1358.

³⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 1362: «Io sarò a Torino il 6-7 maggio. Che cosa si fa? Andremo direttamente ad Agliè? È meglio, anche per sottrarmi agli amici e ai giornali ai quali avevo promesso corrispondenze di tutti i generi – per avere le tessere – e non ho mandato una sola parola. Ma già non scriverò su giornali mai più (dovessi morire di fame) e non so per quale aberrazione mi sia deciso l'anno scorso a collaborare al *Momento*. È una vergogna che pesa sulla mia coscienza letteraria e che non mi perdonerò mai».

³⁹² Già alla fine della traversata, nelle lettere di questioni economiche non restano che accenni alle preoccupazioni per i costi degli hotel cingalesi o all'entusiasmo per essere riusciti a ottenere un vitto a prezzi inferiori rispetto a quelli di listino. Cfr. *ivi*, p. 1360, lettera s.d. (probabilmente di metà marzo 1912, vista la lettera spedita alla madre, cfr. G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 89: «Cara Mamma, finalmente! Ho rivisto i tuoi caratteri dopo un mese di silenzio e per quanto le novelle non siano gaie mi furono di sollievo grande!»); «La stagione micidiale per gli Europei comincia alla fine di Maggio e verso la metà dovremo abbandonare quest'isola incantevole, anche per l'*anemia* delle tasche che qui procede in modo spaventoso...»; p. 1360, lettera a Erina del 29 marzo 1912: «Ma credi che mi nutro e quest'Hôtel è come vitto, altitudine, verande con poltrone a sdraio, un vero *sanatorium*... E tutto questo che dovrebbe costare 14 rupie al giorno, l'abbiamo ottenuto con 5! È una fortuna inaudita e credo sia conseguenza degli auguri vostri che ci seguirono in viaggio!».

di attestare, a differenza per esempio di Pastonchi, di essersi realmente recato, se non nei luoghi narrati, almeno nel Paese di cui avrebbe scritto l'esperienza di viaggio.

Per concludere infine questa analisi, è utile tornare a un articolo di Borgese già citato. In tale intervento, il critico, con raffinata ironia, commentava il lussuoso stile di vita di Pierre Loti, osservando:

Oh! certo; avrebbe potuto costruirsi una villa sontuosa; ma ha preferito una casa di pescatore, ove tenta, per riposarsi, di «vivere la vita dei semplici». Il che, come il mio lettore m'insegna, costituisce il colmo della raffinatezza. E chi ignora che Pierre Loti è un raffinato? Lo dice egli stesso, rievocando, in un altro scritterello di questo volume, non so quale suo squisito amoretto transoceanico. «Avevo già la coscienza d'essere troppo raffinato per lunga selezione ereditaria; e appunto perciò sentivo l'ebbrezza di amare quella creatura, così vicina all'umanità primitiva». Come ogni raffinato ama dunque la vita dei semplici³⁹³.

Non si può non richiamare alla mente *La signorina Felicita*, poemetto interamente pervaso da questa tensione che si presenta al contempo spontanea e artificiosa, orientata verso una dimensione di vita altra: umile, semplice ed in qualche modo esotica rispetto alla condizione del poeta. Ma la «semplicità che l'anima consola», quel fascino stesso emanato da «chi non mi comprende», rappresenta ancora un'evoluzione – l'ultima, potremmo dire – di una sensibilità decadente, raffinata, ormai stanca di sé. Si tratta, altresì, di un desiderio intrinsecamente borghese di una fuga da sé stessi, che trova espressione nel compiacimento derivante dalla negazione dei propri valori e dalla lusinga e dal fascino emanati dal contatto con ciò che è diverso o estraneo; e questo diverso è spesso appartenente a una cultura più semplice, primitiva anche.

L'esperienza esotica di Loti rispondeva a questa duplice esigenza, sintetizzandola in un modello talvolta eccessivamente semplificato. Al contrario, Jammes si distingue per un tentativo più sottile di ridurre la distanza tra sé e il mondo descritto, attraverso una raffinata operazione di dissimulazione che coinvolge anche la dimensione stilistica. E, d'altronde, lo stile di Loti è sempre stato descritto come spontaneo, irregolare, affascinante proprio per la sua peculiare indifferenza a ogni principio di rigore formale. Pellissier, ne *Le mouvement littéraire contemporain*, pubblicato nel 1901, afferma che Viaud è «purement sensitif» e che «il n'a rien en soi d'un intellectuel», arrivando delinearne un profilo privo di qualsiasi inclinazione speculativa:

³⁹³ G. A. Borgese, *Cronache letterarie. Il castello della bella addormentata*, cit., p. 3.

Dirai je que M. Loti pense fort peu? En tout cas, la pensée dérive immédiatement, chez lui, de la sensation. Sa morale – mais peut-on user de ce nom? – se résume en un sensualisme banal et superficiel. [...] Aucune préoccupation philosophique. Non qu'il ne soit inquiet; seulement, ses inquiétudes n'ont pas leur source dans le cerveau, mais dans le coeur. [...] Au point de vue proprement littéraire, M. Loti n'est, dans un certain sens, rien moins qu'un artiste. Le mot d'art suppose, en vertu même de son étymologie, quelque chose de combiné et de concerté. Or, chez M. Loti, la composition et le style excluent toute idée d'arrangement³⁹⁴.

In entrambi i casi si delinea un mito personale distinto – il viaggiatore per Loti, il poeta di provincia per Jammes – scaturito tuttavia da una medesima esigenza e culminante in un analogo atteggiamento di sprezzante distacco: non più diretto soltanto contro la cultura borghese, ma rivolto anche contro i presupposti stessi della sensibilità decadente e della cultura di fine secolo. Loti e Jammes recuperano motivi già presenti nella letteratura di metà Ottocento, semplificandone le premesse concettuali e rivendicandone con forza l'adesione biografica. Tra le opere sottoposte a tale processo, si impone con particolare evidenza il comune debito nei confronti di Gérard de Nerval: *Sylvie. Souvenirs du Valois* per Jammes, *Voyage en Orient* per Loti. Non sorprende, pertanto, che la raccolta poetica di Jammes, *Vers*, pubblicata nel 1895, sia dedicata proprio a Loti³⁹⁵; né può considerarsi insignificante la comune origine provinciale dei due autori – Tournay per Jammes, Rochefort per Loti – e il loro condiviso disprezzo per Parigi³⁹⁶, peraltro anch'esso motivo già letterario (si pensi ancora a *Sylvie*) e implicito persino nel paradigma estetizzante (si pensi allora all'opera di Huysmans). Analogamente, non può ritenersi fortuita la rivendicazione di Jammes di non conoscere Nietzsche³⁹⁷, in parallelo con la dichiarazione di Loti, resa a un giornalista spagnolo, di non coltivare alcun interesse per la

³⁹⁴ G. Pellissier, *Le mouvement littéraire contemporain*, Paris, Hachette, 1901, pp. 55-56.

³⁹⁵ E. Pilon, *Francis Jammes*, in «Mercure de France», XVIII, 241, 1° luglio 1907, p. 15: «Une nouvelle édition de *Vers*, parue en 1895 et dédiée, cette fois, “à Pierre Loti, maître dont la tristesse mortelle a écrit un livre immortel, et à Chassériau, qui a écrit *Deuil de fils*”, troubla plus encore les incrédules [...]. Le côté un peu gauche, un peu tremblotant, de ces vers ne laissa pas que d'émouvoir ceux que les complications exagérées du style poétique avaient déçus déjà par leur vacuité: “Mon coeur a parlé comme un enfant...”».

³⁹⁶ Cfr. G. Patricio, *Arti e Scienze. Le malinconie di Pierre Loti accademico*, in «Gazzetta Piemontese», XXVI, 56, 25-26 febbraio 1892, p. 3: «Adoro il mio mestiere di marinaio, che praticherò fino al mio estremo giorno. Parigi mi disgusta e detesto i parigini, che sono stati ben duri a mio riguardo. A proposito della mia elezione, la Stampa si mostrò ingiustissima con me. Ne ho avuto un po' la colpa io stesso, dacché presi personalmente parte nelle scene dei miei libri, locché presta il fianco alla malignità. Eppure codesto procedimento produce più intensità nell'emozione di un'opera; peccato che dia troppi particolari sull'autore».

³⁹⁷ Cfr. F. Jammes, *Ils m'ont dit...*, vv. 9-16: «Je fais ce qui me fait plaisir, et ça m'ennuie / de penser pourquoi. Je me laisse aller simplement / comme dans le courant une tige de menthe. / J'ai demandé à un ami: Mais qui est Nietzsche? // Il m'a dit: “C'est la philosophie des surhommes”. / – Et j'ai immédiatement pensé aux sureaux / dont le tiède parfum sucre le bord des eaux / et dont les ombres tout doucement dansent, flottent».

filosofia³⁹⁸; né, infine, il fatto che quest'ultimo, nel discorso pronunciato in occasione della sua elezione all'Académie, abbia apertamente affermato di non leggere mai e «lasciò intendere che non lesse nessun libro dei suoi colleghi immortali»³⁹⁹. E una conferma davvero rilevante di questa prossimità – percepita già dai lettori contemporanei – giunge da Charles Guérin, che pubblica sull'«Ermitage», addirittura nel 1897, un testo in cui le prose di Jammes e di Loti vengono significativamente definite «sœurs»:

Vraiment, vous [Jammes] êtes celui qu'on doit lire aux mauvaises heures, aux heures où l'on se semble être descendu de l'autre côté de la tristesse humaine. Car vous venez à nous avec la simplicité et la sincérité d'un vieil enfant, vous regardez la vie quotidienne avec des yeux profonds, et vous nous avez montré l'infini qu'il y a dans les petites choses avec *Pierre Loti*, *Francis Jammes*.

Prose de Pierre Loti... Prose de Francis Jammes... vous nous impressionnez comme le jour qui tombe. Vous êtes soeurs, et cependant le crépuscule d'hier fut autre que celui d'aujourd'hui⁴⁰⁰.

Gozzano, poeta-esteta irriducibile e pienamente cosciente della propria natura, recepisce criticamente questa sensibilità, integrandola all'interno di un orizzonte trasmessogli dalla lezione di d'Annunzio. Ne deriva un'operazione di rinuncia a sé stesso confinata al piano letterario, attraverso la quale Gozzano tenta un'adesione al mondo semplice degli umili, di coloro che non comprendono e non meditano Nietzsche. Ma tale adesione si compie proprio attraverso la rivendicazione dello studio di «Arturo e Federico», e si traduce così in una suprema affermazione di raffinatezza: non solo per la piena autocoscienza che la sottende, ma anche per il fatto che essa è condotta fino alla trasparenza dell'autodichiarazione. Altrettanto esplicita è l'impossibilità di una partecipazione autentica: laddove Jammes celebra i suoi amori – anche fantasticati – con le giovani ragazze dei Pirenei, evocate sia nel presente sia nel passato, e Loti concepisce la conoscenza di un luogo come intrinsecamente legata all'amore per una donna indigena, l'avvocato, dopo un breve soggiorno e una promessa romanticamente incisa sul tronco di un albero, è destinato ad allontanarsi da Villa Amarena. Tuttavia, benché Guido non possa più fare ritorno, se non col ricordo, al paese della figlia dell'usuraio – un ritorno già prefigurato come impossibile dall'ironia che pervade l'intero componimento – la memoria dei giorni di settembre trascorsi all'Amarena grazie all'arte straordinaria di Gozzano si imprime

³⁹⁸ Cfr. G. Patricio, *Arti e Scienze. Le malinconie di Pierre Loti accademico*, cit., p. 3: «Si dice che ho cambiato di idee filosofiche: come posso cambiarle se non ne ho mai avute e non ne ho?».

³⁹⁹ *Il ricevimento di Pierre Loti all'Accademia francese*, in «Corriere della Sera», XVII, 98, 8-9 aprile 1892, p. 3.

⁴⁰⁰ C. Guérin, *Litanies en l'honneur de Francis Jammes*, in «L'Ermitage», VIII, 11, novembre 1897, p. 345.

nell'animo del lettore moderno non come un mero esercizio di raffinato gioco letterario, ma come l'eco di un possibile e autentico idillio.

Jean Lorrain: il moralista sibaritico

Qualora si procedesse a un'analisi dell'intero *corpus* letterario di Guido Gozzano – dalle lettere alle composizioni poetiche, dalle prose giornalistiche alle novelle – volta a rintracciare eventuali espliciti riferimenti a Jean Lorrain, l'esito sarebbe inevitabilmente negativo: lo scrittore di Fécamp non vi compare né vi è alcuna menzione delle sue opere. Prima dello studio di Luciano Bossina, a rendere ancor più ardua una simile intuizione contribuiva il fatto che nella Torino dell'epoca – e, in misura analoga, nel resto d'Italia – Jean Lorrain rappresentava poco più di un nome, una figura marginale tutt'altro che memorabile. Uno dei primi riferimenti allo scrittore francese – peraltro limitato alla sola menzione del nome – risale alla fine di novembre del 1902, durante una lettura poetica organizzata a Genova presso la Società di Letture Scientifiche. In quell'evento, Marinetti «declamò versi di Baudelaire, Mallarmé, Jean Lorrain e Gustave Kahn»⁴⁰¹, evidenziando il suo impegno nel promuovere autori d'Oltralpe nel contesto culturale italiano.

Una prima fisionomia della figura di Jean Lorrain emerge invece nell'anno successivo, a seguito di un caso di diffamazione che gli suscitò attorno una significativa attenzione mediatica. L'episodio in questione riguarda un procedimento legale intentato dalla pittrice Jacquemin, la quale accusò Paul Duval – vero nome di Jean Lorrain – di averla diffamata in un racconto pubblicato nel gennaio dello stesso anno sul «Journal». Tale novella, in linea con l'abituale propensione di Lorrain a narrare «sotto forma di racconto fatti e indiscrezioni della vita parigina»⁴⁰², ritraeva la condotta licenziosa di una protagonista denominata Narcisse, appellativo con cui l'autore era solito chiamare la stessa Jacquemin. Le «lordure che il Lorrain diceva commesse da Narcisse»⁴⁰³ spinsero Jacquemin a ricorrere alle vie legali, ottenendo una sentenza favorevole che impose allo scrittore un risarcimento di cinquantamila franchi. Se da un lato «La Stampa» evitò di esprimere giudizi di merito sulla novella in questione, il «Corriere della Sera» non esitò a formularne una valutazione fortemente critica, definendola una novelletta di «ben poca cosa, come del resto quasi tutte le opere di questo scrittore superficiale, miglior critico d'arte che artista»⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ *Una lettura poetica a Genova*, in «La Stampa», XXXVI, 332, 30 novembre 1902, p. 3.

⁴⁰² *Chiacchiere parigine. Perché una novella è costata al suo autore 50,000 franchi*, in «La Stampa», XXXVII, 126, 8 maggio 1903, p. 2.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ *Una signora contro un articolo di Lorrain. 50,000 franchi d'indennità*, in «Corriere della Sera», XXVIII, 124, 7 maggio 1903, p. 3. Se la seconda parte dell'articolo è la breve presentazione della trama di *Femmes. Victime*, in «Journal», XII, 3755, 11 gennaio 1903, pp. 1-2, la prima è tutta incentrata sugli svolgimenti legali della vicenda; cfr. *ibidem*: «Lo scrittore Jean Lorrain, pubblicando il giorno 11 gennaio scorso nel *Journal* un articolo intitolato *Femmes victimes* [sic], raccontava la storia e le avventure di una donna di costumi deplorabili. Quella triste eroina nella novella era chiamata Narcissa: ma questo nome il Lorrain lo aveva attribuito precedentemente a una persona

Il nome di Lorrain tornò all'attenzione della cronaca giudiziaria, seppur indirettamente, nel 1904, a seguito di un episodio che suscitò grande clamore. Federico Greuling, un giovane ventiduenne nato a Ginevra ma di origini tedesche e inglesi, fu accusato dell'omicidio dell'attrice romena Elisa Popesco. L'incontro tra Greuling e l'attrice avvenne al Teatro Francese, durante una rappresentazione dell'*Hernani*, e segnò l'inizio di una breve relazione. Il dieci ottobre, Greuling invitò Elisa Popesco a pranzare presso l'Hôtel Regina, dove alloggiava. Poco dopo le quattordici, il giovane lasciò la stanza in preda all'agitazione sostenendo che l'attrice si fosse tolta la vita. Dichiarò che il tragico gesto fosse avvenuto nel corso di un acceso litigio, scaturito da un attacco di gelosia da parte della Popesco. Tuttavia, le indagini rivelarono una realtà diversa poiché la scena del crimine presentava elementi incompatibili con un suicidio: l'attrice era stata colpita da due colpi di rivoltella – uno vicino all'occhio e l'altro alla nuca –, esplosi tra l'altro con un'arma che Greuling aveva precedentemente riscattato dal Monte di Pietà.

Di particolare interesse appare il profilo che la stampa dell'epoca tratteggia del presunto assassino. In conformità alle convenzioni della cronaca giudiziaria del tempo, egli viene descritto attraverso un quadro psicologico delineato con tratti impressionistici, costruito con un linguaggio e una metodologia riconducibili agli studi positivistici ottocenteschi. Greuling appartiene a quel genere di individui «amorali [...] prodotti inevitabili e perigliosi della nostra civiltà scettica e negativa»⁴⁰⁵, «per i quali la scriminatura ben fatta tien luogo d'educazione» e il vestito «non pagato ma di ottimo taglio [...] fa le veci della distinzione»⁴⁰⁶. La sua rappresentazione assume contorni quasi letterari – secondo un costume culturale tipico dell'epoca che ricorda gli studi di Max Nordau – ed evoca la figura archetipica del personaggio

di sua conoscenza, in un periodo di tempo in cui correvano fra lui e tale persona ottimi rapporti. Ora questa signora, che è la signora Jacquemin, pittrice, pretendendo di essere stata diffamata nella novella, reclamò 100.000 franchi di danni e interessi senza pregiudizio della condanna penale. Il Tribunale correzionale oggi stesso le ha dato ragione. La sentenza fa osservare che il Lorrain, descrivendo la sua fisionomia e il suo genere particolare di talento come pittrice, parlava del suo tutore, un critico d'arte, e di suo marito, capo laboratorio al Collegio di Francia, e descriveva anche il suo appartamento. Tutti gli amici della signora dissero che la Narcissa era precisamente pittrice. Il Tribunale con molta serietà respinse le spiegazioni del Lorrain, il quale sosteneva di aver fatto un'opera di pura immaginazione e di non aver mai pensato a descrivere la querelante. La sentenza dichiara inoltre che questa diffamazione verso una persona di cui lo scrittore era stato amico e la cui onorabilità fu attestata dinanzi al Tribunale da numerosi testimoni è senza scusa e ha cagionato alla querelante un danno considerevole. Quindi il gerente del *Journal* è stato condannato a 100 franchi di multa e il Lorrain a due mesi di prigione e 2000 franchi di multa. Inoltre tutti e due, gerente e scrittore, sono condannati a pagare solidalmente alla signora la somma di 50 mila franchi a titolo di danni e interessi: la Società proprietaria del *Journal* è dichiarata civilmente responsabile».

⁴⁰⁵ *L'assassino dell'attrice rumena a Parigi. L'interrogatorio di Greuling*, in «La Stampa», XXXVIII, 89, 29 marzo 1904, p. 2.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

raffinato e decadente, alla stregua di un Andrea Sperelli del *Piacere*, con il quale condivide una totale assenza di morale⁴⁰⁷.

Un ulteriore elemento che contribuì a completare il profilo psicologico di Greuling fu costituito dalle sue letture personali, un aspetto che i giornalisti del periodo tendevano a sottolineare con particolare enfasi. L'attenzione riservata a tali dettagli non era dettata solo dalla curiosità del pubblico, ma rifletteva una concezione morale della letteratura largamente condivisa, secondo cui le letture esercitavano un'influenza determinante sul comportamento e sui valori etici degli individui⁴⁰⁸. A questo riguardo, comunque, Greuling dichiarò:

«Leggevo nel *Journal* gli articoli di Jean Lorrain: “Il signor De Phocas” e “Il vizio errante”: m'immedesimavo in quelle opere; indossavo delle vesti da camera rosa e azzurre, avevo dei turiboli per bruciare i profumi. Volli anche conoscere il mio scrittore preferito. Andai a trovarlo: ma in presenza de' suoi occhi da vipera rimasi interdetto: egli dovette trovarmi molto stupido». E infatti Jean Lorrain ha pubblicato un articolo dicendo che era uno sciocco⁴⁰⁹.

L'aura di ambiguità che avvolge lo scrittore francese sembra trasfondersi persino nelle opere d'arte che lo ritraggono. Thovez, infatti, recensendo i dipinti esposti all'Esposizione internazionale d'arte di Venezia, afferma che il *Ritratto di Jean Lorrain* realizzato da Antonio de la Gandara è «parso una delusione a quanti ricordavano i meravigliosi ritratti della contessa di Noailles, della Caraman Chimay, della Salvador»⁴¹⁰. Tuttavia, egli concede al pittore una parziale giustificazione: se può essergli imputata la posa tutt'altro che felice, non altrettanto si può dire per «la falsità e la debolezza della pittura» che «trovano una scusa nel fatto che

⁴⁰⁷ Cfr. G. d'Annunzio, *Il piacere*, in *Prose di romanzi*, vol. I, cit., p. 39: «Nel tumulto delle inclinazioni contraddittorie egli aveva smarrito ogni volontà ed ogni moralità. La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico aveva sostituito il senso morale».

⁴⁰⁸ Il lettore di Gozzano ricorderà sicuramente il caso del poeta montanaro Stefano Ala, commentata da Gozzano in *Intossicazione*. D'altra parte, cfr. *L'avant-propos* del fondamentale saggio di Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (ricordato già da Sanguineti in *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 30 nota), qui citato da P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Tome premier. Édition définitive augmentée d'appendices*, Paris, Librairie Plon, 1921, pp. XV-XVI: «Mon ambition a été de rédiger quelques notes capables de servir à l'historien de la vie morale pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle français. Cette vie morale, comme il arrive dans les sociétés très civilisées, se compose de beaucoup d'éléments divers. Je ne crois pas énoncer une vérité bien neuve en affirmant que la littérature est un de ces éléments, le plus important peut-être, car dans la diminution de plus en plus évidente des influences traditionnelles et locales, le livre devient le grand initiateur. Il n'est aucun de nous qui, descendu au fond de sa conscience, ne reconnaisse qu'il n'aurait pas été tout à fait le même s'il n'avait pas lu tel ou tel ouvrage: poème ou roman, morceau d'histoire ou de philosophie».

⁴⁰⁹ *Corriere parigino. Il dramma dell'Hôtel Regina*, in «Corriere della Sera», XXIX, 88, 29 marzo 1904, p. 3. Ma cfr. anche *L'assassino dell'attrice rumena a Parigi. L'interrogatorio di Greuling*, cit., p. 2: «Parlando delle proprie letture, dichiara d'aver particolarmente gustate le opere di Jean Lorrain, e riconosce che, per meglio gustarle, ricorreva ad una messa in scena speciale: indossava una veste da camera di color rosa ed ornava la stanza ed il letto di fiori».

⁴¹⁰ E. Thovez, *L'arte a Venezia. Il ritratto*, in «La Stampa», XXXIX, 203, 24 luglio 1905, p. 1.

l'ambigua figura del novellatore parigino, imbellettata, dipinta, non poteva offrire un'espressione di sincerità»⁴¹¹.

Proprio in conformità con questa sua immagine stilizzata e bidimensionale, quando Le Cardonnel e Vellay pubblicarono la loro celebre inchiesta sulle tendenze dominanti presenti e future della letteratura francese contemporanea⁴¹², la stampa italiana tralasciò completamente la riflessione di Lorrain sull'importanza della *réclame* ai fini del successo editoriale. Egli aveva infatti sottolineato: «aujourd'hui, il y a trop de livres, et la publicité ne se fait que par l'argent. [...] Un écrivain pauvre, qui porterait un chef-d'oeuvre en lui, ne pourrait pas l'écrire, et si, par merveille, il le faisait, le public l'ignorerait. Car la richesse seule permet la publicité sûre. Nous sommes écrasés par l'argent»⁴¹³. Inoltre, riguardo alle tendenze letterarie del momento, Lorrain affermava che «ce qui se vend le mieux aujourd'hui, ce sont les récits de voyages»⁴¹⁴, evidenziando una moda che aveva influenzato anche il panorama editoriale italiano. Ciò che fu riportato in quasi tutti i periodici furono invece le sue dichiarazioni più ciniche e un po' invereconde:

Je vais vous dire ce que je crois encore bien davantage: nous assistons à la mort de la littérature. Le public ne s'intéresse qu'à l'actualité. Il lui faut de la littérature de faits-divers. Jean Lombard est le dernier écrivain qui ait écrit un roman de reconstitution. Le journalisme a tué la littérature désintéressée, la littérature d'imagination. Autrefois, un directeur de journal n'imposait pas de sujets; aujourd'hui, il ose le faire. Je sais un journal qui exige des histoires d'apaches, et qui, aujourd'hui, n'accepterait plus ni *Monsieur de Phocas*, ni *Monsieur de Bougreton*. Et à moi, qui ai fait oeuvre de littérateur, à moi qui ai écrit *Monsieur de Phocas* et *Monsieur de Bougreton*, un éditeur a imposé tout récemment un livre sur les maisons publiques... Je suis découragé⁴¹⁵.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² G. Le Cardonnel-C. Vellay, *La littérature contemporaine (1905). Opinions des écrivains de ce temps accompagnées d'un index des noms cités*, Paris, Mercure de France, 1905.

⁴¹³ *Ivi*, pp. 261-262.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 261.

⁴¹⁵ *Ibidem*. Cfr., ad esempio, A. Vinardi, *Romanzo e teatro*, in «Venerdì della Contessa», XIX, 27, 3 marzo 1906, pp. 1-2: «Decisamente, nell'ora che passa, l'inchiesta va divenendo a Parigi un genere nuovo e piacevole di letteratura e di curiosità. L'inchiesta diviene un qualcosa – siccome notava a proposito un foglio milanese – che, in questi tempi di cooperativismo, somiglia ad una cooperativa intellettuale. Riviste di arte e di letteratura, giornali politici quotidiani, fogli quindicinali, settimanali e bisettimanali; scrittori, artisti, commediografi, pubblicisti, privati, uomini di scienza e uomini di commercio, tutti, tutti senza distinzione, si danno attorno a bandire inchieste e referendum sui temi più diversi, su gli argomenti più disparati. Il “referendum” ultimo e più interessante è quello promosso dai signori Le Cardonnel e Vellay intorno al romanzo e al teatro contemporaneo. [...] La morte prossima della letteratura e il trionfo del giornalismo annunzia Jean Lorrain, e le sue frasi amare colpiscono in specie certi scrittorelli venduti e certi editori troppo... affaristi»; *Il romanzo e il teatro contemporaneo*, in «Corriere della Sera», XXX, 349, 20 dicembre 1905, p. 2: «Jean Lorrain si limita a dei paradossi nihilisti: la letteratura sta per morire, uccisa dal giornalismo, e ora agonizza nella manipolazione di fatti di cronaca. Quanto alla critica, essa è rapidamente sostituita dagli articoli a pagamento. E i suoi paradossi s'imbellettano anche d'un singolare cinismo: “A me, che ho fatto opera di letterato, a me, che ho scritto *Monsieur de Phocas* e *Monsieur de Bougreton*, un editore ha imposto recentemente di fare un libro sulle case...”, sapete quali».

La sera del 30 giugno 1906 Jean Lorrain muore di emorragia⁴¹⁶. La notizia della sua morte, benché giunta tempestivamente alla stampa italiana, non sembra suscitare particolare clamore, occupando uno spazio limitato nei quotidiani dell'epoca. Tale esiguità di attenzione appare rivelatrice del modesto ruolo rivestito fino a quel momento dallo scrittore di Fécamp. Sulle pagine del quotidiano torinese «La Stampa», ad esempio, il necrologio si trova eloquentemente incorniciato da un articolo dedicato ai risultati di una curiosa competizione di tiro al piccione svoltasi a Livorno e a Varese⁴¹⁷ e un resoconto sull'arresto del sindaco di Torgiano, reo di aver gratificato di epiteti quali «parassiti» e «vagabondi» i carabinieri di Perugia⁴¹⁸. Sebbene il tributo al defunto scrittore non sia privo di apprezzamenti, viene riconosciuto che «la sua notorietà molto probabilmente non sopravviverà nei secoli tranne fra i cultori di una speciale arte dello scrivere»⁴¹⁹ e che «nessuno fra i suoi tre o quattro libri di versi, delle sue poche e leggere composizioni teatrali, o dei suoi numerosissimi romanzi può dirsi un capolavoro»⁴²⁰. Tali opere, infatti, non si discostano significativamente da «quei volumi poco castigati che appaiono nelle vetrine dei piccoli librai»⁴²¹. Ad ogni modo, il necrologio elogia senza esitazione l'abilità di Lorrain come cronista:

Ma Jean Lorrain era più specialmente conosciuto come *croniqueur* parigino, critico d'arte o autore di racconti apparsi soprattutto nel *Journal*. Certamente questi lavori non sono raccomandabili per le educande, e alcuni farebbero arrossire anche i pompieri. Ma non si può contrastare la sua genialità d'osservazione e l'acutezza d'analisi, che lo pongono al disopra della quasi totalità degli scrittori del medesimo genere, e che uno stile elegante ed arcaico fino alla leziosaggine rendevano ancora più smagliante⁴²².

⁴¹⁶ Cfr. T. d'Anthonay, *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Epoque*, Paris, Fayard, 2005, p. 937: «L'état de Lorrain empire subitement, ce que constatent, le soir même, à 21 heures, les professeurs Pozzi, Le Dentu et Robin revenus à son chevet. Ils délibèrent alors sur l'opportunité d'une intervention chirurgicale, puis rédigent le bulletin suivant, dont le laconisme prend les accents d'un verdict: "Etat très grave. Toute opération est jugée impossible". En s'administrant un lavement, il se sera perforé le côlon, en raison de l'amincissement des tissus consécutif à ses absorptions d'éther, provoquant une hémorragie interne. [...] Il entre alors en agonie et expire peu après, à 23 heures 30».

⁴¹⁷ *Sport. Il tiro al piccione a Livorno e Varese*, in «La Stampa», XL, 181, 2 luglio 1906, p. 3.

⁴¹⁸ *Un sindaco arrestato per oltraggio alla forza*, in «La Stampa», XL, 181, 2 luglio 1906, p. 3: «Quest'anno i mietitori chiedono prezzi maggiori per le loro *giornate*, e chi – come è avvenuto stamane – arrischia d'offrire un salario limitato viene fatto segno a minacce. Dalle minacce stavolta si passava alle vie di fatto, dandosi addirittura una caccia spietata al malcapitato offerente. I carabinieri presenziavano la scena senza intervenire. Il signor Domenico Gigliarelli, sindaco repubblicano della vicina Torgiano, indignato della loro inerzia, li investì con le parole *parassiti* e *vagabondi*. Fu arrestato per oltraggio, e sarà processato per direttissima martedì».

⁴¹⁹ *Arti e scienze. La morte di Lorrain*, in «La Stampa», XL, 181, 2 luglio 1906, p. 3.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² *Ibidem*.

Diverso il tono adottato dal «Corriere della Sera». Il 2 luglio un breve necrologio – poco più di un’epigrafe⁴²³ – è seguito il giorno successivo da un articolo di Ettore Janni che si dimostra tutt’altro che generoso. Lorrain vi è definito «scrittore fastosamente mediocre»⁴²⁴, di «scarsa importanza pe’ suoi libri»⁴²⁵ e descritto come una «meteora, lenta meteora» che «ha brillato nella sua zona di cielo con una polvere luminosa di frasi, di immagini, di figurine eleganti; e ora scompare, tutto»⁴²⁶. Janni, che ha preso più volte Lorrain a modello di riferimento negativo⁴²⁷, nel tentativo di collocarlo nel più vasto contesto letterario, lo riduce a emblema di una tendenza «che continua a dirsi artistica ed è semplicemente professionale»⁴²⁸. Per il critico, Lorrain non sarebbe altro che un «letterato professionista, che tien bottega di favole e di parole e cerca di farla prosperare contentando il gusto del pubblico, del maggior pubblico, che chiede alla letteratura qualche svago, qualche eccitamento e la massima quiete intellettuale»⁴²⁹. Egli si è dimostrato «fabbricante di libri come si è fabbricante di mobili o di cravatte»⁴³⁰ e il valore «in franchi, s’intende – de’ suoi articoli e de’ suoi libri variava come un titolo in borsa, secondo gli avvenimenti e forse anche secondo le stagioni»⁴³¹.

Una simile severità si manifesta anche in Thovez, il quale, in occasione della tragica scomparsa di Catulle Mendès, avvenuta nel 1909 in circostanze misteriose⁴³², non esita a

⁴²³ Cfr. *La morte di Jean Lorrain*, in «Corriere della Sera», XXXI, 178, 2 luglio 1906, p. 2: «Ci telefonano da Parigi, 1° luglio, notte: è morto il noto scrittore Jean Lorrain. Da alcuni mesi egli si era stabilito a Nizza. Tre settimane fa, venne a Parigi per un breve soggiorno e si ammalò di peritonite. Siccome il suo stato s’era aggravato egli si fece trasportare alla clinica del dottor Pozzi, giovedì sera. Un consulto ebbe luogo ieri sera alle nove, ma i dottori giudicarono lo stato del malato gravissimo. Ogni operazione era impossibile. Jean Lorrain aveva cinquantun’anni. La sua carriera letteraria fu brillante e lucrosa: poeta, giornalista, romanziere, egli rivelò in ogni genere le sue qualità di scrittore mordace, dallo stile scorrevole, vivace e malizioso. Era molto ardito, spesso licenzioso. Egli ha divertito molti lettori, ma non sarà ricordato a lungo. Jean Lorrain era uno pseudonimo: il suo vero nome era Paolo Duval».

⁴²⁴ E. Janni, *Jean Lorrain*, in «Corriere della Sera», XXXI, 179, 3 luglio 1906, p. 3.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ Cfr. Index [E. Janni], *Il giornalismo contemporaneo*, in «Corriere della Sera», XXXI, 174, 28 giugno 1906, p. 1, dove sotto lo pseudonimo di Index, due giorni prima della morte del cronachista francese, proponeva di stilare una lista degli scrittori dell’antichità che «si rivelarono degni dei più complicati tempi futuri», e arrivando a Petronio afferma: «E Petronio? Non potrebbe egli forse star fra Jean Lorrain e Mirbeau e sorridere a entrambi... dall’alto?». Sempre nel 1906, nella recensione al romanzo *Quelle signore* di Umberto Notari, cfr. Index [E. Janni], *Romanzi*, in «Corriere della Sera», XXXI, 306, 8 novembre 1906, p. 3, afferma: «L’argomento, che è terribilmente scabroso nei particolari, si può facilmente raccontare nelle sue linee generali: è il giornale d’una donna perduta. Marchetta, che racconta le vicende immonde di cui è testimone e attrice, e il suo amore per la figliuola avuta in tempi meno vili e la morte della piccina e il ritorno alla vita consueta, turpe ma, anche più che turpe, dolorosa e triste. E c’è anche una visita in chiesa, con lacrime, come in tutti i romanzi delle signore con o senza camelie. A portar l’arte in certi luoghi non sono riusciti felicemente scrittori più esperti del Notari: basterebbe ricordare, fra tutti, i De Goncourt e Jean Lorrain».

⁴²⁸ E. Janni, *Jean Lorrain*, cit., p. 3.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² Il corpo senza vita venne rinvenuto alle cinque del mattino all’interno del tunnel ferroviario di Saint-Germain-en-Laye, in condizioni terribili e segnato da molteplici mutilazioni. Si ipotizzò che Mendès avesse erroneamente ritenuto di essere giunto a destinazione e fosse sceso dal treno; tuttavia, non può essere esclusa la

stabilire un paragone con Lorrain⁴³³. Secondo Thovez, Mendès, al pari del collega, avrebbe raggiunto la notorietà non grazie a contributi innovativi nel genere lirico o in quello narrativo⁴³⁴, bensì per la sua abilità nel confezionare racconti galanti dal «contenuto boccaccesco, pepato e solleticante», nei quali si sarebbe rivelato «un emulo o un collega di Armand Sylvestre e di Jean Lorrain». Si tratta di una letteratura «che senza cessare di essere letteratura, non giunge sempre a dissimulare lo scopo commerciale, il lucro afrodisiaco». Come Lorrain e Sylvestre, anche Mendès padroneggiava uno stile capace di dire «le cose più scabrose, salvando in qualche modo le apparenze»⁴³⁵. Thovez cita quindi Octave Mirbeau – che aveva sottolineato l'ironia e il disincanto di questa letteratura – per farne però un bersaglio ironico, affermando che, «bontà sua», aveva scorto una profondità che «forse altri non vi hanno veduto»⁴³⁶.

Anche i pochi riferimenti degli anni successivi continuano a perpetuare l'immagine di Lorrain come scrittore e cronachista efficace ma licenzioso, scandaloso e attento alle logiche di vendita, trascurando l'ipotesi che il suo atteggiamento provocatorio potesse essere una strategia deliberata, volta non solo a conformarsi alle aspettative del pubblico, ma anche a rivelare i meccanismi ipocriti e le dinamiche mercantili che dominavano il panorama letterario dell'epoca. Tuttavia, nel 1912 sembrerebbe emergere un cambiamento significativo: Pietro Croci, nell'ambito di una riflessione più ampia sulla letteratura, offre un ritratto più approfondito di Paul Duval. Croci rileva che, in un'epoca segnata dal «trionfo dei metodi commerciali»⁴³⁷, Lorrain «prima di imbellettarsi lo spirito e il viso, aveva provato il disgusto delle pratiche a cui deve sobbarcarsi un giovane desideroso di acquistar fama con la sua penna»⁴³⁸, dovendo poi riconoscere che «lo sdegno e la ritrosia non sono i migliori strumenti di successo»⁴³⁹. Secondo il giornalista italiano, la carriera di Lorrain dimostra che, per emergere nel competitivo mondo letterario, è necessario combinare «una buona dose d'ingegno» con «una certa disinvoltura di gomiti per mettersi all'avanguardia dell'affollato gregge letterario»⁴⁴⁰.

A ben vedere, non si tratta però di un'elaborazione critica autonoma: l'analisi di Croci è infatti largamente debitrice di un lungo scritto di Marc Brésil, pubblicato poche settimane prima

possibilità di un gesto suicida; cfr. *La tragica morte di Catullo Mendès. Il poeta rinvenuto sotto una galleria ferroviaria orribilmente sfracellato*, in «La Stampa», XLIII, 40, 9 febbraio 1909, p. 3.

⁴³³ E. Thovez, *Catulle Mendès*, in «La Stampa», XLIII, 40, 9 febbraio 1909, p. 3. L'articolo segue quello di E. Ragazzoni, *La figura del poeta*, in «La Stampa», XLIII, 40, 9 febbraio 1909, p. 3.

⁴³⁴ Cfr. *ibidem*.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ P. Croci, *L'eterno enigma*, in «Corriere della Sera», XXXVII, 249, 7 settembre 1912, p. 3.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

nel «*Mercure de France*». In questo articolo, Brésil tentava di tracciare un ritratto umano e intimo dello scrittore, al di là del mito del «*génial débauché*»⁴⁴¹. Sebbene Croci non citi esplicitamente Brésil, riprende numerose tematiche trattate nell'articolo francese: l'iniziale ripulsa di Lorrain verso i metodi insinceri e dominati dalla logica del profitto dell'ambiente letterario parigino, la sua successiva scelta di aderirvi e la convinzione che l'abilità dello scrittore è «certamente migliore della sua fama»⁴⁴² sono tutti elementi che riecheggiano chiaramente l'articolo del «*Mercure de France*»⁴⁴³. Va comunque riconosciuto che Croci manterrà questa interpretazione anche l'anno successivo, quando definirà Lorrain «un esteta, assai migliore della fama creatagli dagli atteggiamenti perversi assunti nei suoi libri»⁴⁴⁴.

Non appare dunque eccessivamente severo sostenere che in Italia una comprensione più articolata di Lorrain – laddove essa si manifesti – non scaturisca tanto da una diretta analisi delle sue opere, quanto piuttosto – conformemente a una prassi consuetudinaria documentata per altri autori francesi – grazie alla mediazione degli scritti provenienti d'oltralpe. Qui, la

⁴⁴¹ M. Brésil, Jean Lorrain. *L'homme et la légende*, in «*Mercure de France*», XXIII, 364, 16 agosto 1912, p. 757: «On a tout dit sur l'écrivain: on a trop dit. Laissons à d'autres, pour le moment, le soin de dire mieux et juste. Qu'il me soit pourtant permis de protester ici contre l'élégante désinvolture de certains critiques, qui n'ont daigné voir en Lorrain qu'un écrivain décadent dont la réputation spécieuse vit sur la légende d'un dilettantisme spécial. Songeons à *Monsieur de Bougrelon*, aux *Contes pour lire à la chandelle*, à telles pages sur Venise qui sont un ruissellement de gemmes, et gardons au profond de nous la ferveur des rêves qui meurent. Je veux, aujourd'hui, me contenter de consacrer ces lignes à l'homme, à celui que l'on nous a dépeint comme un génial débauché, un chercheur, ou plutôt un collectionneur de tares; et celui-là, je voudrais le montrer tel que nous l'avons connu, nous tous qui l'avons approché et aimé, nous tous qui sommes inclinés devant sa mort avec respect et silence; nous qui avons laissé les corbeaux se repaître sans soulever de protestation sur la tombe, sans relever les maquignonnages auxquels sa mort donna lieu, sans avoir dressé, pour effarer des compétitions infâmes, quelque grotesque et facile épouvantail». L'articolo ha avuto una certa risonanza; lo cita già il 18 agosto «*La Stampa*», cfr. *Giornali e riviste*, in «*La Stampa*», XLVI, 229, 18 agosto 1912, p. 5: «Con un articolo ricco di ricordi personali, pubblicato dal *Mercure de France*, Marc Brésil rinfresca la memoria di Jean Lorrain, lo scrittore dalla fama equivoca e dalle bizzarrie audacissime. [...] Quando le accuse turpi gli avevano resa impossibile la vita a Parigi, Jean Lorrain si rifugiò in riviera. La sua rinomanza equivoca si sparse subito tra i pescatori e i marinai, coi quali si compiaceva di conversare».

⁴⁴² P. Croci, *L'eterno enigma*, cit., p. 3.

⁴⁴³ Cfr. M. Brésil, Jean Lorrain. *L'homme et la légende*, cit., pp. 758-759: «Lorsque Lorrain vint à Paris, ambitieux d'approcher les gloires hautaines et pures qu'il avait rêvées, d'œuvrer à son tour, de douloureuses désillusions l'accueillirent. Il nous les a contées. Toutes ces gloires, qu'il avait imaginées du marbre le plus pur, s'effritaient à les considérer de près, s'écaillaient comme du carton pâte. Pauvres idoles littéraires! Mais les autres... non plus les gens de lettres, mais ceux qui composent ce que l'on est convenu d'appeler le "monde parisien", ceux-là lui laissaient, à son premier contact, l'impression d'une "mauvaise odeur de mangeaille et de pierre d'évier, quelque chose de commun, de matériel et de bas...". Trop jeune et ignorant des nécessités de la vie parisienne, Jean Lorrain s'effara de découvrir des intrigues équivoques, des rivalités fielleuses, se débattant dans de la boue et des infamies. Il en demeura ingénument déconcerté. Le mercantilisme, le ruffianisme, qu'on lui montrait régnant souverainement sur le journalisme et la littérature l'écœurèrent. Il préféra s'isoler, laisser ses aînés à leur corruption, à leur vénalité, et il rejoignit les "jeunes", écrivains à leurs débuts ou poètes honnêtes, préférant la fierté de leurs misères à l'opprobre du luxe affiché, du lucre éhonté dont se targuaient les autres, les arrivés. Plus d'un soir, dans sa modeste chambre du quai Voltaire, il pleura sur lui, sur ses admirations de sa jeunesse littéraire. Il avait rêvé une gloire de vitrail, pure, harmonieuse, hostile aux éclats de la foule, amante du recueillement des nefes et des ombres sonores, et il sanglotait de la concevoir maquillée, alliciente et vénale, profilant sur des glaces ses grâces à l'encan, une gloire aguichante, toute en souplesses et sourires, et dont il voyait la face et le dos: gloire de bars à la mode et de maisons closes. Lorrain très jeune sentimentalisait. A cette gloire tarée qu'il répudiait, il devait revenir bientôt, repentant et choyé».

⁴⁴⁴ P. Croci, *Il colle moribondo*, in «*Corriere della Sera*», XXXVIII, 188, 7 luglio 1913, p. 3.

ricezione dell'opera di Lorrain ha tratto beneficio da una pluralità di letture eterogenee, conformate non solo dalle differenti premesse ideologico-letteraria, ma anche da interpretazioni originali che ne hanno enfatizzato la complessità. Henri Bataille, ad esempio, lo definiva come

une sorte de gran barbare, un barbare authentique, installé dans l'Urbs boulevardière, où il apporte et prodigue depuis vingt ans ses instincts de sang et de volupté, sa compréhension raffinée de la ville, son sens des ironies locales, sa politique madrée d'oriental ou de Celte (car on ne saurait discerner au juste son origine réelle), et mêlant à cela, au goût des arts et de la culture, les brutalités les plus solitaires ou les plus criminelles⁴⁴⁵.

Paul Adam, invece, nel necrologio apparso sul «Journal», esprimeva un'ammirazione incondizionata verso Lorrain, definendolo «le plus brillant esprit artistique de notre époque [...] fastueux héritier de la littérature qu'instaurèrent Barbey d'Aurévilly, les Goncourt»⁴⁴⁶. Secondo Adam, Lorrain era «l'apôtre écouté, l'apôtre ironique, agressif, perspicace et rieur, l'apôtre d'une vérité sévère illuminant le grouillis des médiocres et des hypocrites»⁴⁴⁷. Nessuno, a suo avviso, era stato in grado di dipingere «en quelques traits de plume un groupe d'humains et leur flagrant délit d'avarices, de luxures, de vésanies diverses. Les lecteurs du *Journal* n'oublient pas les resplendissantes chroniques signées Raitif de la Bretonne. En celles-ci se manifesta l'apogée de son talent»⁴⁴⁸. Analogamente, Michel Georges-Michel lo celebrava sul «Gil Blas» come uno degli ultimi «magnifiques prêtres de la seule et pure Beauté, des vétérans de la Régence et de la Grande Epoque»⁴⁴⁹, arrivando a sostenere che «plus que Musset, il a vécu son oeuvre. Et il est mort comme un héros de ses contes, aussi tristement, aussi magnifiquement»⁴⁵⁰.

Gli encomi di Paul Adam e Michel Georges-Michel provenivano da figure intimamente legate a Jean Lorrain, il cui giudizio risultava inevitabilmente condizionato da rapporti personali e affettivi. Paul Adam, ad esempio, testimone del celebre duello avvenuto tra lo scrittore di Fécamp e Marcel Proust nel 1897, intrattenne con lui un'amicizia che si protrasse per tutta la vita. Georges-Michel, invece, nell'articolo menzionato, offriva una cronaca diretta della cerimonia funebre dello scrittore, a cui aveva partecipato personalmente, ricordando accanto alla madre di Lorrain proprio la presenza di Adam, seguito da Antonio de la Gandara, Henri de

⁴⁴⁵ H. Bataille, *Jean Lorrain*, in «La Renaissance latine», 15 giugno 1902, p. 232.

⁴⁴⁶ P. Adam, *Jean Lorrain*, in «Le Journal», XV, 5023, 2 luglio 1906, p. 1.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ M. Georges-Michel, *Les obsèques de Jean Lorrain*, in «Gil Blas», XXVII, 9757, 5 luglio 1906, p. 2.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

Régner e Henri Letellier⁴⁵¹. Tuttavia, già prima della morte di Duval – evento che avrebbe portato amici e ammiratori a esaltarne il genio e legittimarne le scelte anticonformistiche⁴⁵² – Gaubert, sulle pagine del «*Mercure de France*», delineava un ritratto estremamente positivo e originale. Lo descriveva come uno scrittore «naïf», «du plus impulsif des écrivains d'aujourd'hui»⁴⁵³, nella cui «brutalité compliquée et atroce de ses proses, nous reverrons les traces d'une mentalité faite de désolation, de solitude et de nostalgie»⁴⁵⁴. Persino nei suoi attacchi più feroci, secondo Gaubert, mancava qualsiasi premeditazione: «s'il soulève le masque d'un faux blason, révèle l'ignominie d'un passé oublié ou l'équivoque d'une situation, il le fait, non pas avec le souci de venger l'innocence ou de nuire à une personnalité, non, mais avec le désir d'amuser»⁴⁵⁵. Si trattava di una ribellione «contre l'Humbertisme général, comme la sottise affichée et plastronnante des cabotines de la ville et du théâtre»⁴⁵⁶. Jean Lorrain veniva così ritratto come «un moraliste» capace di redigere «contre les métiers assassins un plaidoyer plus âpre que tous ceux des plus notoires socialistes»⁴⁵⁷. La sua scrittura si distingueva per un bisogno impellente di verità, privo tuttavia di intenti egualitari: ciò che lo animava era un'autenticità radicale, accompagnata da una profonda ripulsa per le convenzioni del suo tempo.

Queste letture, per quanto parziali o persino condizionate da legami affettivi, contribuiscono comunque a fornire un'immagine più complessa e sfaccettata della figura di Lorrain. In Italia, al contrario, tale tridimensionalità risulta pressoché inesistente: al di qua delle Alpi del «barbaro», dell'«homme simple et charmant»⁴⁵⁸, del moralista e del cultore della bellezza non giunge traccia alcuna. Questa difficoltà interpretativa mette in risalto tanto i tratti distintivi quanto le carenze della critica letteraria italiana dei primi del Novecento. Lorrain rappresenta, in questo senso, una vera e propria cartina di tornasole, capace di rivelare l'eredità ottocentesca della critica predominante nel contesto italiano – e torinese in particolare – ancora profondamente segnata da un approccio fortemente moralistico.

⁴⁵¹ Cfr. *ibidem*: «A côté de Mme Duval, la mère de Jean Lorrain, se tenaient Paul Adam, Henri de Régner, Henri Letellier, A. de la Gandara, qui tout à l'heure prendront les cordons du poêle».

⁴⁵² Cfr. M. Brésil, *Jean Lorrain. L'homme et la légende*, cit., pp. 756-757: «A Jean Lorrain vivant, on ne connaissait guère que des ennemis; ses amis se cachaient. A Jean Lorrain mort, tous accouraient, tous se découvraient pour lui une amitié immortelle, par quoi ils pensaient participer à sa gloire. C'est qu'un très bel article de Paul Adam venait de rappeler aux uns et aux autres que souvent le silence n'est qu'une muflerie, et tous se ruaient, avides d'étaler leur courage, leur audace; ils avouaient, ils osaient enfin avouer leur estime, leur admiration».

⁴⁵³ E. Gaubert, *Jean Lorrain*, in «*Mercure de France*», XVI, 185, 1° marzo 1905, p. 47.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 56.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Cfr. G. Le Cardonnell-C. Vellay, *La littérature contemporaine (1905). Opinions des écrivains de ce temps accompagnées d'un index des noms cités*, cit., p. 260.

Appare dunque evidente come una figura complessa, tanto per il suo stile quanto per i suoi contenuti e per la sua personalità pubblica, non potesse essere adeguatamente interpretata in un ambiente ancorato a schemi tradizionali. In Francia, anche una testata come «Le Figaro» riconosceva che Lorrain, pur avendo costruito «un personnage original et un peu excentrique qui eût suffi à sa notoriété», aveva prodotto opere brillanti «pour le désigner à l'attention des lettrés et même du gros public»⁴⁵⁹, sottolineando come le sue pagine di cronaca gli sarebbero sopravvissute «autant que survivent, à Paris, les pages les plus brillantes écrites au jour le jour...»⁴⁶⁰. In Italia, invece, Paul Duval è conosciuto quasi esclusivamente come cronista frivolo e licenzioso, rivolto a un pubblico di dubbia moralità, narratore incline al sensazionalismo e al pettegolezzo, dedito alla descrizione delle vicende private dell'élite mondana e del *demi-monde*, nonché abile sfruttatore di un mondo letterario dominato dall'affarismo.

Lorrain, dunque, benché non occupasse una posizione di primo piano, era comunque noto a figure vicine a Gozzano, come Thovez e Borgese⁴⁶¹, i quali, pur non dimostrando una conoscenza approfondita della sua opera, lo citavano come termine di riferimento. In questo scenario, le ragioni dell'interesse di Guido appaiono molteplici. Da un lato, è facilmente intuibile come i racconti mondani della società parigina, ricchi di vividi ritratti di costume, potessero affascinare il poeta torinese. Dall'altro, non si può escludere che i giudizi moralistici rivolti all'opera di Lorrain abbiano suscitato in lui una curiosità intellettuale, spingendolo a indagare uno scrittore spesso negativamente giudicato per le sue tematiche. Vi è, tuttavia, un elemento di maggior rilievo, un *fil rouge* che accomuna molti degli autori francesi letti da Gozzano, e che già abbiamo visto unire Jammes e Loti: un'avversione condivisa per la vita parigina, con le sue ipocrisie e i suoi valori superficiali, le rigidità accademiche, il conformismo estetico e un mondo letterario ormai dominato dalle logiche del profitto. Sono tutti aspetti che una parte della società culturale dell'epoca percepiva ormai come oppressive e prive di autenticità. In questa luce, accostare Lorrain a Pierre Loti o a Francis Jammes non risulta così azzardato. Gli stessi francesi, infatti, già gli riconoscevano questa doppia natura: normanno di origine, dipendente dall'etere e omosessuale, era anche un moralista che conduceva

⁴⁵⁹ *A Travers Paris*, in «Le Figaro», LII, 183, 2 luglio 1906, p. 1.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ Nel 1909, Borgese accennava a un parallelo tra Lorrain e Abel Hermant, autore de *Les confidences d'une aieule*, il cui umorismo sardonico risulterebbe a tratti assimilabile a quello di «un Jean Lorrain purificato ed innalzato nel tono». Cfr. G.A. Borgese, *La "Solferino"*, in «La Stampa», XLIII, 190, 11 luglio 1909, p. 3.

un'esistenza in aperta sfida alle convenzioni non solo per suscitare scandalo⁴⁶² ma anche per una genuina volontà di smascherare le ipocrisie della società del tempo.

A conferma di ciò, Georges-Michel, in occasione dell'erezione di un monumento in onore di Lorrain nel 1912 a Fécamp, lo definisce sì il «dernier rejeton d'une bizarre époque de parade littéraire» e sottolinea come avesse ereditato «de son parrain Barbey d'Aurévilly la superbe et l'outrance, et de ses maîtres, les Goncourt, le goût du morbide dans l'art»⁴⁶³, ma non manca di riportare il suo profondo disgusto per Parigi e sottolinea come ritrovasse invece la propria autenticità nell'ambiente popolare:

Le fond de générosité qui était en lui se révoltait devant l'injustice des destinées. Aussi, “Quelle joie, écrivait-il, de quitter ce Paris poussiéreux, fiévreux et haletant qui énerve, use et gâte d'autant plus que nous sommes bons et sensibles et ne pouvons sans souffrir supporter ses malfaiteurs et ses intrigues”⁴⁶⁴. [...] Cet extraordinaire journaliste du high-life (quelques-uns de ses pall-mall-semaine brûlent encore certains orgueils), ce mystérieux et délicat poète de légendes bleues, ce conteur d'âmes spéciales et compliquées était le plus simple, le plus pur ami des gens du peuple, du gros peuple pur et simple comme lui et chez qui, selon son expression, il retrouvait son âme, bien mieux encore que dans les plus fulgurants chatoiements d'opales ou d'émeraudes...⁴⁶⁵.

È dunque particolarmente significativo osservare come Gozzano, tra tutte le opere di Jean Lorrain, abbia scelto di trascrivere nell'*Albo* un breve estratto di *Propos d'âmes simples*⁴⁶⁶ – rielaborato poeticamente nella *Signorina Felicita* – la cui dedica a Louis Bertrand è sufficiente a comprenderne l'ispirazione:

A vous l'écrivain sensitif et sensuel du *Sang des Races*, à vous le Latin par excellence et le hardi briseur d'idoles, qui avez si cruellement fait justice du factice et du mensonge littéraire, dans un livre admirable, *le Rival de Don Juan*, en haine de tout ce que vous détestez et méprisez comme je le hais et le méprise, en horreur du faux, du prétentieux, du convenu et des écoles et des coteries et des cénacles

⁴⁶² Cfr. G. Le Cardonnell-C. Vellay, *La littérature contemporaine (1905). Opinions des écrivains de ce temps accompagnées d'un index des noms cités*, cit., p. 260: «Il lui est agréable que le public trouve en lui un grand sujet de scandale»; cfr. anche M. Georges-Michel, *Jean Lorrain boulevardier. Son monument, son oeuvre, sa vie*, in «Intransigeant», XXXII, 11693, 20 luglio 1912, p. 1: «Jean Lorrain! L'existence de peu d'écrivains s'auréola d'une aussi fantasque réputation, et dans laquelle, autant pour dérouter certains que pour s'éblouir lui-même, le prestigieux romancier se complut savamment...».

⁴⁶³ M. Georges-Michel, *Jean Lorrain boulevardier. Son monument, son oeuvre, sa vie*, cit., p. 1.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Cfr. L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, cit., pp. 175-178.

et des chapelles, et en toute sympathie aussi, je suis heureux de vous dédier ces *Propos d'âmes simples*, qui sont dans leur inconscient cynisme des propos de nature et de soleil⁴⁶⁷.

Merita di essere ricordato, inoltre, il giudizio apparso sul «*Mercure de France*» a proposito di quest'opera così atipica rispetto al resto della produzione di Duval:

On dirait que Jean Lorrain a résolu de rentrer ses griffes. Histoires comme pour les petites filles. Contes sur les animaux domestiques des vieilles femmes provinciales, idylles sur les gens des basses classes qui répandent à Marseille de si sympathiques odeurs. [...] Serait-ce alors la faute des coulisses du monde parisien si ses contes datés de la capitale respirent comme un violent parfum de perversité?⁴⁶⁸

Allo stesso modo, una consistente parte degli appunti presenti alle pp. 96-98 dell'*Albo*⁴⁶⁹, desunti ancora da Lorrain, sono tratti da *Préface. Une rencontre*, primo racconto della raccolta *Fards et poisons*. Abbiamo già fatto riferimento a questo testo: si tratta del «plaidoyer» citato da Gaubert nel «*Mercure de France*». Gozzano, che si avvicinò a Lorrain intorno alla prima metà del 1908, appare dunque attratto in particolare dalla posa critica e polemica dello scrittore francese, segnata da una manifesta insofferenza verso le ipocrisie e le maschere della società parigina. Non a caso, come si osserverà in seguito, Gozzano non trascrive estratti di natura lubrica, erotica o deliberatamente provocatoria, ma concentra la propria attenzione prevalentemente sugli aspetti critici e sulle notazioni di costume.

Non appare di particolare rilevanza interrogarsi sull'effettiva adesione di Gozzano alla validità delle critiche avanzate da Lorrain. Più significativo, invece, è il fatto che il poeta torinese abbia saputo riconoscere, in alcuni tratti della figura morale di Lorrain, elementi utili alla costruzione del personaggio di esteta disilluso e consapevole, stanco dell'artificio e delle convenzioni, protagonista dei successivi *Colloqui*. In tal senso, non è da escludere l'influenza che Lorrain può aver esercitato nella maturazione, da parte dell'ultimo Gozzano, della scelta di raffigurare poeticamente la condizione di mercificazione in cui la letteratura è venuta a trovarsi: da essa discendono, da un lato, l'esibizione del rifiuto di «vender parolette» e, dall'altro, la rappresentazione dell'impossibilità per l'artista di sottrarsi a tale logica, nonché la convinzione secondo cui, per sfuggire alla «sete di lucro», la letteratura debba necessariamente restare «paga di sé, preclusa ai molti»⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ J. Lorrain, *Propos d'âmes simples*, Paris, Ollendorff, 1904.

⁴⁶⁸ Rachilde, *Les romans. Propos d'âmes simples*, in «*Mercure de France*», XV, 174, giugno 1904, pp. 751-752.

⁴⁶⁹ La numerazione delle pagine dell'*Albo* segue l'edizione curata da Nicoletta Fabio e Patrizia Menichi: G. Gozzano, *Albo dell'officina*, a cura di N. Fabio e P. Menichi, Firenze, Le Lettere, 1991.

⁴⁷⁰ G. Gozzano, *Supini al rezzo ritmico del panka*, vv. 48 e 51.

L'abilità di Gozzano risiede nella sua capacità di individuare tali caratteristiche in una figura come quella di Lorrain, che nel panorama italiano veniva considerata prevalentemente sotto tutt'altra luce – dimostrando una più diretta dipendenza dalla critica francese –, e di rielaborarle in modo funzionale al proprio modello, condensando diverse aspettative poetiche dell'orizzonte culturale italiano e offrendo una sintesi riconoscibile di valori estetici e morali in grado di intercettare anche le esigenze di un pubblico più ampio. Ancora dall'articolo di Georges-Michel sull'«Intransigent» provengono le righe di una lettera di Lorrain inviata dall'Italia a Gustave Coquiot: «Les gens d'ici dansent étroitement enlacés et les garçons entre eux, naturellement... J'étais en tricot, sans chemise, en pantalon de toile bleue et en feutre mou...»⁴⁷¹. Si tratta dell'atteggiamento del raffinato esteta ritratto di fianco a «ses amis du peuple»⁴⁷², isolato, in abiti dimessi, alla ricerca dell'autenticità, lontano dalla società mondana; e non è difficile rievocare l'io dei *Colloqui*, sorpreso da quella visita inaspettata nell'«eremo profondo», intento a scusarsi per essersi fatto trovare «rozzo, barbuto, incolto, / in giubba di fustagno!...»⁴⁷³.

⁴⁷¹ M. Georges-Michel, *Jean Lorrain boulevardier. Son monument, son oeuvre, sa vie*, cit., p. 1.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ G. Gozzano, *Una risorta*, vv. 11-12.

II

«ONESTA, PURA, SANA, COME LA CARNE DELLA PROTAGONISTA». RICOGNIZIONE SULLA MORALITÀ TORINESE

Il sogno bello della semplicità

In un contributo pubblicato nel luglio del 1907 sul «*Mercure de France*» – su cui sarà opportuno ritornare – Edmond Pilon individua con lucidità gli elementi più innovativi, e in un certo senso anche più dirompenti, della poesia di Francis Jammes:

Par sa sincérité, sa compréhension de tous les purs spectacles naturels, Francis Jammes a su – dans un temps trop intellectuel – rafraîchir la poésie, lui redonner de la vie, du mouvement, de la réalité enfin dans le lyrisme

¹.

Sincérité, vie, réalité: sono termini che si impongono come nodi semantici cruciali, cifre irrinunciabili dell'intera opera jammiana, nonché parametri valutativi che si oppongono in modo netto alla sofisticazione artefatta e all'estenuata raffinatezza che segnarono l'estetismo decadente della *fin de siècle*. La voce poetica di Jammes si presenta sin dagli esordi come un appello diretto all'autenticità del canto, alla contemplazione del quotidiano spettacolo naturale, alla spontaneità di un sentimento amoroso che, pur se talora idealizzato o proiettato in un tempo altro, non perde mai la sua immediatezza espressiva.

Tuttavia, come già osservato, tali caratteristiche non sono prerogativa esclusiva dell'opera di Francis Jammes, ma costituiscono il tratto distintivo di un più ampio movimento poetico che, all'alba del Novecento, intende condurre nuovamente la Musa «vers la Vie»², ovvero restituire alla poesia una vitalità autentica, un rinnovato legame con l'esperienza vissuta. In tale direzione si colloca anche Henry Bataille – incluso nell'antologia *Poètes d'aujourd'hui*, annotato da Guido Gozzano nel proprio *Albo*, nonché rielaborato poeticamente nella *Signorina Felicita* – che, in occasione della scomparsa di Charles Guérin, tributa un omaggio su «Le Censeur» all'interno della raccolta *Hommage des Poètes à Charles Guérin*. L'incipit del suo intervento, in cui vengono menzionati anche Jammes e Albert Samain, appare significativo della

¹ E. Pilon, *Francis Jammes*, cit., p. 28.

² H. de Régnier, *Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain*, cit., p. 349.

consapevolezza diffusa – pur in assenza di una strutturazione programmatica – di un comune orientamento poetico: «Charles Guérin fut un sincère. Je ne sais pas de plus bel éloge, et je ne pourrais assez dire l'importance que j'ajoute à ce mot»³.

Ancora una volta, il concetto di *sincerità* si impone come criterio fondante, come vero e proprio asse semantico attorno a cui ruota la ridefinizione dell'indirizzo lirico. Eppure, mentre in Francia tale discorso permane prevalentemente nell'ambito della riflessione estetica – senza tuttavia poter escludere una implicita componente etica –, in Italia – e, più specificamente, nell'ambiente culturale torinese – esso si configura fin da subito come presa di posizione morale e ideologica. Si potrebbe affermare che la ricezione del dato letterario risulti in certa misura condizionata dalla sopravvivenza, in quella stagione, di un impianto ideologico ancora saldamente radicato in orientamenti moralistici di tradizione ottocentesca. All'interno di tale orizzonte culturale, le figure di Francis Jammes, Charles Guérin, Fernand Gregh e Albert Samain si impongono, agli occhi della critica italiana, quali modelli di un possibile rinnovamento poetico. La loro esemplarità si fonda non solo sulla coerenza con cui le rispettive opere – così come le dichiarazioni di poetica – sembrano riflettere e dare forma a quell'istanza di rigenerazione maturata in seno alla critica italiana, desiderosa di affrancarsi dai modelli dannunziani e dalle aberrazioni morali del superomismo, ma soprattutto sull'autorevolezza indiscussa che deriva loro dal riconoscimento ottenuto in ambito francese. È proprio tale consacrazione transalpina, infatti, a determinarne in Italia la piena legittimazione a paradigma, fungendo da garanzia di valore e da stimolo per un ripensamento del canone lirico contemporaneo. Notevole in tal senso è l'editoriale di apertura del primo numero de «Il Campo». Il testo definisce con chiarezza i termini della questione, opponendosi con decisione alla deriva estetizzante di parte della lirica contemporanea:

Noi combatteremo in poesia la presente dissipazione di concepimento che porta di conseguenza alla dispersione espressiva, il barbaglio pomposo che si appesantisce su gracili steli di lirica, la

³ Si cita da C.H. Hirsch, *Les revues. Le Censeur: hommage des poètes à Charles Guérin; ce que pensent de lui MM. Henry Bataille, Ch. Derennes, Abel Bonnard, L. Bocquet, T. de Visan*, in «Mercure de France», XVIII, 237, 1° maggio 1907, p. 142. L'articolo prosegue così: «Il eut du “sens humain”, un peu de contemporanéité dans les idées, de l'intelligence (et pour un poète ce don inappréciable est d'excessive rareté) qui se mêlait à sa sensibilité ainsi que du feuillage à des fleurs. Il a su en mourir, comme tout vrai cœur, comme toute âme élue le savent faire. Et en ce temps littéraire si timide, si effarouché, où les jeunes gens innocemment poncifs chantent les nymphes, les satyres, les tityres, se satisfont allègrement d'un vague petit sentiment idyllique, tout bourgeois et tout minuscule, décrivent à qui mieux mieux leurs “natales” et croient avoir satisfait à toutes les exigences de la pensée, de la vie et des dieux, lorsqu'ils ont écrit une lettre en vers à Francis Jammes. – par ce temps-là, dis-je, des songeurs de meilleure race et frappés d'un don plus réel, comme Guérin, sont de bienfaisantes compensations. Hélas! ces “cœurs solitaires” ne font que passer. Il n'avait pas le génie libre, l'audace expressive, ni la maturité, ni, non plus, l'universalité de conception, sans lesquels il n'est pas de suprématie; mais il était un inspiré et un clairvoyant. Il eût compris le frisson moderne et il y participa. C'est un doux comme Samain, avec je ne sais quoi de pantelant et de pathétique en plus. Sa gloire n'était pas suffisante et le public l'ignorait. Quoi d'étonnant à cela?».

torbidezza e l'indefinito che, sembrando celare pensieri profondi e copia di inusate immagini, riescono al tedio e alla confusione. [...] Vorremo dire ai giovani: Studiate sì, poiché senza la conoscenza dei mezzi sareste come chi avrebbe potenza di vedere ma lascia uno schermo dinnanzi agli occhi, come chi saprebbe levare un grande inno e ha le labbra sigillate; ma quando la vostra conoscenza sia piena, abbandonatevi al flutto creativo, sinceramente. *Sincerità*: ecco ancora una parola che solleveremo ben alto sull'opera nostra, ecco una virtù che cercheremo e praticheremo ad ogni costo, con ogni forza: e prima che fra gli altri fra i nostri amici⁴.

Per quanto tali posizioni possano in parte coincidere con alcune delle riflessioni sviluppate da Benedetto Croce, ad esempio nell'*Estetica come scienza dell'espressione*⁵, è necessario precisare che si tratta di concezioni differenti. La nozione di «sincerità» qui in gioco precede infatti la sistematizzazione crociana e non si fonda su una teoria dell'espressione artistica intesa come libera attività spirituale. Essa si configura piuttosto come una pre-categoria vaga e sfuggente, priva di un preciso fondamento teorico, fortemente segnata da una connotazione moralistica e sovente ridotta a una forma di biografismo etico-estetico, in cui il valore dell'opera viene misurato sulla base della coerenza tra esperienza vissuta, dichiarazione d'intenti e immediatezza della resa espressiva.

Appena due mesi più tardi rispetto all'articolo del «Campo», in apertura del nuovo anno, Edoardo Augusto Berta – sotto lo pseudonimo di Doctor Alfa, con cui firmava gli interventi sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica», di cui era fondatore e direttore – pubblica l'articolo *Per il nostro Anno XXIII di vita*. Al di là delle consuete formule augurali, tipiche di questo genere di scritti, Berta coglie l'occasione per ribadire una visione etica dell'arte, riaffermando la necessità che essa si ponga come guida e modello di educazione morale, in netta opposizione alle torsioni narcisistiche dell'arte fine a sé stessa. In un passaggio particolarmente significativo, egli scrive: «Poiché dell'arte per l'arte fu dichiarata solennemente

⁴ «Il Campo», I, 1, 20 novembre 1904, p. 1.

⁵ Cfr. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione*, Terza edizione riveduta, Bari, Laterza, 1908, p. 62: «E, finalmente, la sincerità imposta come obbligo all'artista (questa legge etica, si dice, ch'è insieme legge estetica) riposa su un altro doppio senso. Giacché, o per sincerità s'intende il dovere morale di non ingannare il prossimo; e, in tal caso, essa è estranea all'artista. Il quale, infatti, non inganna nessuno, perché dà forma a ciò ch'è già nel suo animo; e ingannerebbe solo se tradisse il suo dovere d'artista, venendo meno all'intrinseca necessità del suo compito. Se nel suo animo è l'inganno e la menzogna, la forma che egli dà a questi fatti, appunto perché estetica, non può essere, essa, inganno o menzogna. L'artista purifica perfino l'altro sé stesso, ciarlatano, menzognero, malvagio, col rispecchiarlo artisticamente. – Ovvero per sincerità s'intende la pienezza e verità dell'espressione; ed è chiaro che questo secondo senso non ha nessun rapporto col concetto etico. La legge, insieme etica ed estetica, ci si svela, in questo caso, per un vocabolo, ch'è usato insieme e dall'Etica e dall'Estetica». Cfr. anche B. Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», V, 1907, p. 178, dove, dopo aver distinto un primo periodo (1865-1885) contrassegnato da Carducci e un secondo (1885-età a lui coeva) contrassegnato dalla triade d'Annunzio-Fogazzato-Pascoli, il filosofo afferma: «Ora, se si fa il paragone tra i due periodi così, all'ingrosso, distinti, si noterà, io credo, la maggiore finezza e complicatezza spirituale del periodo più recente; ma si noterà anche un'altra differenza tra i due, che non saprei esprimere altrimenti se non dicendo: che, nel periodo più recente, *spira vento d'insincerità*».

la bancarotta, procureremo non di asservire (giacché l'arte è Sovrana e Dea), ma di accompagnare sempre all'arte un intento di bontà morale, di utilità pratica, sì che essa assurga all'altezza di vera ed indispensabile funzione di vita»⁶. Si tratta di dichiarazioni che ripropongono, con sfumature quasi ottocentesche, i principi già espressi da Vittorio Bersezio, e che insistono su una concezione edificante dell'arte, benché sovente espressa in termini vaghi e genericamente programmatici. Una delle poche concretizzazioni letterarie di tale visione si manifesta nell'elogio della semplicità espressiva, in cui si salda un nesso implicito ma persistente tra scelta stilistica e valore etico. Berta ritorna più volte su questo tema, anche in contesti non strettamente letterari, come nel suo editoriale *Il sogno bello della semplicità*⁷, dove si fa portavoce di una retorica di impronta borghese e nostalgica, che denuncia la perdita di un rapporto diretto e autentico con la natura e rimpiange un *mos maiorum* idealizzato, radicato nella terra e immune dagli artifici della modernità. Le sue diffidenze nei confronti di un «mondo falso e artificiale»⁸ sono espresse con toni che oscillano tra il moralismo e un certo compiacimento elitario. Scrive infatti: «La nevrasenia è la malattia dominante, quasi endemica, della nostra generazione ha il torto gravissimo di essere troppo evoluta, troppo progredita sulla scala della civiltà. [...] La nostra psiche è malata perché non la nutriamo di cose sane. E la colpa non è tutta nostra, poiché le cose semplici e sane, di cui essa si alimenterebbe con tanta avidità e con tanto vantaggio, oramai non esistono più»⁹. Non è facile, in effetti, non sospettare, se non una punta di ironia, almeno un'involontaria comicità nel tono con cui Berta, dopo aver stigmatizzato «le ferrovie e le automobili» per il loro contributo all'inquinamento, e l'industria per le «infami sofisticazioni che ci servono a tavola», giunge infine a inveire luddisticamente contro «il calorifero», reo di «asciugarci d'inverno gli umori vitali», e contro «la luce elettrica», la quale «congiura terribilmente contro la pupilla dei nostri occhi»¹⁰. Ci si trova dinanzi, in definitiva, a una riedizione del mito della vita naturale, a una retorica anti-moderna che si oppone indistintamente al progresso, senza distinguere tra suoi effetti benefici o degenerativi. Un'opposizione, peraltro, spesso più formale che sostanziale:

Così è: la tabe della civiltà artificiosa e della raffinatezza delle sensazioni e dei godimenti, ci è così penetrata nei pori, si è tanto addentrata nel nostro organismo, che oramai ne siamo saturi, e siamo riusciti a falsare le nostre sensazioni ed i nostri sentimenti così che non abbiamo più una nozione esatta

⁶ Doctor Alfa [E.A. Berta], *Per il nostro Anno XXIII di vita*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIII, 1, 1° gennaio 1905, p. 1.

⁷ Doctor Alfa [E.A. Berta], *Il sogno bello della semplicità*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXVI, 32, 9 agosto 1908, pp. 249-250.

⁸ *Ivi*, p. 249.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

di ciò che sia la gioia della vita [...] Una vita la nostra? No: un'angoscia, un affanno, una vertigine, un incubo. Una terribile battaglia di uomini falsi, che sognano false gioie, anelano ad aspirazioni false, cibandosi di cose false e dicendosi cose false. Falsi i nostri amori; false le nostre gioie; false le nostre famiglie¹¹.

Già l'anno precedente, con gli stessi toni queruli e ideologicamente retrogradi, il Doctor Alfa aveva affrontato analoghe riflessioni nell'articolo *La semplicità*¹². In quell'occasione, egli aveva ribadito con enfasi la convinzione che concetti come ingenuità e semplicità appartenessero ormai al passato, sostenendo persino – in un registro che alterna paternalismo e moralismo – che «non esistono più bambine» perché «dalla primissima infanzia [...] si passa d'un salto alla civetteria più o meno scaltra» affermando che «una volta si cominciava a civettare a venti anni: oggi si è civettine perfette a 15, e qualche volta anche prima»¹³. In un contesto discorsivo segnato da affermazioni inconsistenti di scarsa tenuta teorica, Berta giunge infine a una sorta di diagnosi culturale, laddove attribuisce alla società moderna un sistematico rifiuto della semplicità a favore della complessità ostentata, percepita come segno di distinzione sociale e intellettuale:

Eliminato tutto ciò che è semplicità e schiettezza, noi amiamo farci avvelenare da tutte quelle cose che sono enunciate con nomi difficili e incomprensibili, che sono servite in forme complicate ed astruse. È verissimo che tutte queste cose non fanno altro che guastarci lo stomaco; ma noi sacrifichiamo volentieri il nostro stomaco alla moda, allo snobismo che ci fanno amare e preferire le cose complicate a quelle semplici e sane. Noi abbiamo smarrito completamente la nozione della semplicità. Le nostre case, i nostri abiti, la nostra arte, le nostre mense, i nostri gusti ne sono la più aperta negazione. Ed anche la nostra psiche si è attorta, aggrovigliata in giri ed evoluzioni che quanto più sono strani ed astrusi, tanto più godono la nostra simpatia¹⁴.

Tale è, in definitiva, il tono dominante degli editoriali di prima pagina della «Gazzetta del Popolo della Domenica», e si comprende facilmente quali esiti estetici e quali orientamenti di gusto letterario possano derivare da simili posizioni. Sempre sulle pagine del periodico torinese, merita particolare attenzione un articolo firmato da Leopoldo Serazzi e pubblicato nell'ottobre del 1904. L'incipit del testo esplicita la prospettiva critica adottata dall'autore: «Non credo di cadere nel paradosso, asserendo che l'arte moderna è un parassita anarchico, un

¹¹ *Ibidem*.

¹² Doctor Alfa [E.A. Berta], *La semplicità*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXVI, 38, 22 settembre 1908, pp. 297-298.

¹³ *Ivi*, p. 297.

¹⁴ *Ibidem*.

parassita di cui si potrebbe fare a meno, tanto s'è allontanata dal concetto sano e reale della vita»¹⁵. Pur condividendo con altri collaboratori della testata una diagnosi negativa sull'arte contemporanea, Serazzi si distingue per un approccio meno gravato dal paternalismo retrivo che caratterizza, ad esempio, gli interventi del Doctor Alfa. Aspetto centrale del suo articolo è un tema ricorrente nel dibattito critico dell'epoca: la progressiva sottomissione dell'attività artistica alle dinamiche del mercato. In tal senso, l'autore dimostra – almeno in alcuni passaggi – una discreta lucidità di analisi, capace di cogliere le tensioni che attraversano la produzione culturale del tempo, al di là di generici moralismi o nostalgie antimoderne:

Riesce assai difficile produrre alcunché di grande all'infuori del lavoro servile, retribuito, mancipio del *trust* artistico che domina il mondo, poiché nella società nostra si deve, per ineluttabile forza di cose, discendere alla soluzione pura e semplice d'una quistione economica anche per gli artisti. L'editore deve vendere i suoi libri; il pittore deve vendere i suoi quadri; un teatro non può sussistere senza pubblico, come un giornale non può vivere senza abbonati. La logica di questa concatenazione non si può scuotere, e pur tuttavia molti sono pronti a negarla, a bandire le più allegre teorie, a giurare sulla libertà dell'arte, a battersi a morte per amore dell'arte¹⁶.

Fino a questo punto, l'argomentazione di Serazzi si mostra puntuale: egli riconosce con realismo che, nella modernità, non è più possibile concepire un'attività artistica del tutto svincolata dagli interessi economici, e che l'artista è ormai costretto «ad inchinarsi al dio dell'oro, a farsi umile servo di Mercurio, onde l'ideale di perfezione umana, cui l'Arte mira, diventa una chimera»¹⁷. L'acume dell'analisi tende a spuntarsi là dove l'autore approda a una concezione politicamente ideologica della funzione artistica, secondo cui la validità di un'opera dipenderebbe dalla sua capacità di originarsi dalla vita vissuta e di rispecchiare, oltre ai bisogni individuali dell'autore, i sentimenti e le aspirazioni della collettività. Il bersaglio polemico è, com'era prevedibile, l'individualismo estetizzante dei poeti decadenti e, più in generale, degli esponenti di un'arte concepita come *art pour l'art*. Serazzi non esita infatti a ironizzare su quella che definisce una «coorte di superometti, che parlano d'un nuovo ideale artistico, destinato a elevare le masse, a far dimenticare il lato volgare dell'esistenza, a far rinascere il culto dell'eterna bellezza»¹⁸. Pur evitando di aderire apertamente a una precisa corrente letteraria – arrivando persino a dichiarare che «idealismo, naturalismo, simbolismo, romanticismo sono tutte parole vuote, parole senza significato profondo» – Serazzi esplicita chiaramente la propria

¹⁵ L. Serazzi, *Arte e vita*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXII, 41, 9 ottobre 1904, p. 323.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

adesione a una concezione della letteratura orientata verso una precisa finalità politica, riconducibile a una visione ideologica di matrice socialista. Da tale impostazione discende la convinzione che l'arte debba assumere una funzione sociale imprescindibile, obbligando moralmente l'artista a operare nell'interesse della collettività¹⁹, rappresentando con fedeltà e schiettezza anche gli aspetti più miseri, umili o degradati della vita quotidiana. A suo avviso, il momento storico che sta attraversando è contraddistinto da una profonda frattura tra arte e vita, con la conseguente perdita di ogni «nesso sincero» fra esperienza concreta e creazione estetica. Secondo la formulazione proposta da Serazzi, infatti, il panorama culturale contemporaneo appare dominato da artisti interamente ripiegati sulla propria interiorità, definiti polemicamente «snaturati decadenti e miseri individualisti – scrutatori del proprio *io*», impegnati esclusivamente a manifestare nell'opera «il sentimento egoistico, la propria personalità, l'ammirazione di sé stesso».

Rimane, in ogni caso, un nodo teorico irrisolto nel discorso di Serazzi: egli non chiarisce in che modo una scrittura che si proponga come espressione autentica della collettività, che intenda emanciparsi dall'angustia soggettiva dell'io per accogliere le istanze comuni, possa effettivamente sottrarsi alle logiche pervasive del mercato culturale. In quali termini, infatti, un artista che non rifugga «la vita prosaica delle classi umili», che scelga consapevolmente di confrontarsi con «tante miserie, tante brutture, tanti orrori», potrebbe evitare di essere egli stesso inglobato in un sistema che tende a proletarizzare strutturalmente la figura dell'intellettuale? Su questo punto Serazzi non fornisce risposte definitive, ma avanza un'indicazione che assume la forma implicita di un invito. Se è vero, come egli afferma, che «la maniera di produrre del nostro tempo rende sistematicamente proletari anche gli artisti, le cui doti devono servire al mestiere», e se è altrettanto vero che coloro che si proclamano autonomi e devoti all'arte per l'arte risultano, paradossalmente, i più esposti alla subordinazione mercantile, allora l'unica forma plausibile di resistenza consisterebbe in un atto di eroica ribellione: quello di mettere deliberatamente il proprio talento artistico al servizio della società nel suo insieme. Un atto che, pur nella coscienza della fragilità e della marginalità di tale posizione, potrebbe aspirare a rappresentare – con le parole stesse dell'autore – «una novella aurora». In tal modo, Serazzi porta a compimento il risvolto politico che sottende l'intero suo discorso: l'arte, per non tradire la propria vocazione, deve farsi carico di una funzione civile, rifiutando tanto l'estetismo autoreferenziale quanto la subordinazione passiva alle logiche dell'economia culturale dominante, secondo modalità che traspongono sul piano letterario le istanze e le battaglie del socialismo politico.

¹⁹ Cfr. *ibidem*: «L'artista lavora per la collettività».

Al di là della maggiore o minore condivisibilità di tali posizioni, ciò che qui preme sottolineare è come le riflessioni relative al rapporto tra società e opera d'arte, nonché alla definizione di un'estetica individualistica in contrapposizione alle istanze collettive – talvolta anche nei loro risvolti implicitamente politici – fossero già state elaborate, con ben altro rigore argomentativo, da figure di primo piano del panorama intellettuale italiano. Il riferimento va in particolare ad Arturo Graf, eminente studioso e docente presso l'Università di Torino, la cui autorevolezza si impone ben al di sopra di quella del pur volenteroso collaboratore della «Gazzetta del Popolo della Domenica». Tra i numerosi interventi pubblici di Graf, l'articolo *Per la nostra cultura*, apparso sulla «Nuova Antologia» già nel marzo del 1898, rappresenta il contributo più rilevante ai fini della presente analisi. In esso, Graf articola una riflessione che, pur improntata a una maggiore sistematicità e profondità teorica, non si discosta nella sostanza dalle istanze che si sono rilevate in filigrana anche nella prosa di Serazzi. Egli denuncia con decisione l'errore, da lui definito «volgarissimo», di quanti ritengono la cultura separabile dalla morale, osservando che:

C'è chi crede che la cultura nulla abbia a spartire con la morale, se pure questa non nuoce a quella. Volgarissimo errore di raffinati! Una cultura senza morale è, non solo una cultura imperfetta, ma ancora una cultura contraddittoria, perché, se in apparenza promuove la civiltà, nel fatto la insidia, e porta dentro di sé il principio della propria distruzione²⁰.

Il discorso di Graf si concentra poi, con maggiore puntualità, sullo statuto dell'arte e sull'isolamento sempre più pronunciato degli intellettuali. Lo studioso denuncia la tendenza crescente degli artisti a ritirarsi in un'autosufficienza estetica, elitaria e inintelligibile, che rifiuta ogni relazione con la realtà sociale:

Ed ecco che dopo la segregazione degli scienziati comincia ora in Italia quella ancor degli artisti. Romanzieri, poeti, musicisti, pittori, scultori, ostentano un crescente disgusto dello *spretum sine nomine vulgus*, e, pieni di fastidio e di nausea, più non soffrono di abbassare lo sguardo sulle dure cervici cui grava e incallisce il giogo servile della vita ordinaria. Sempre più essi tendono a trarsi in disparte, o (come presumono) in alto; sempre più vagheggiano un'arte sibillina e jeratica, la quale non possa essere dissuggellata e intesa se non da pochi, in virtù di una iniziazione sempre più sottile e più stretta. E autnandosi *superuomini*, o tali stimandosi in lor segreto, sognano di non so quale perfezione di eletti conseguita in odio alla società e sopra di essa; chiamano ostentatamente dissimili coloro tutti cui la natura li fece simili di così stretta simiglianza e minuta che essi ne strabilierebbero se avessero

²⁰ A. Graf, *Per la nostra cultura*, in «Nuova Antologia», 630, 16 marzo 1898, p. 198.

discernimento da scorgerla sotto le illusorie apparenze; reputano non darsi altra cultura, degna di cotal nome, fuor della loro; non vivere se non in essi e per essi. A questi anacoreti estetici e omfalopsichi posticipati, bisognerebbe pur fare intendere in qualche modo che la illusione loro è una delle più insensate e puerili che possano capire in anima umana²¹.

Gli omfalopsichi – come chiarisce lo stesso Graf in una nota esplicativa – «furono monaci del monte Athos, i quali se ne rimanevano gl'interi giorni immobili, con gli occhi fissi sul proprio ombelico, aspettando di vederne scaturire il raggio della luce increata e di partecipare così della natura divina»²². L'immagine, di forte suggestione simbolica, si carica in Graf di un valore polemico: metafora estrema di un ripiegamento narcisistico e sterile sull'interiorità, essa è impiegata per stigmatizzare una forma di estraniamento dalla vita che, dietro una maschera spirituale, si traduce nella negazione della funzione etica e civile della cultura. Va però osservato che, nel suo stesso discorso, Graf si premura di distinguere tra forme diverse di isolamento: la solitudine dell'uomo che si sottrae alle contingenze della quotidianità per meditare i fini supremi dell'umano non è affatto da condannare. Anzi, essa rappresenta, a suo avviso, la condizione per una più autentica partecipazione al bene comune:

L'uomo che toltosi ai rumori e alle brighe del comune consorzio medita nel silenzio e nella quiete i più alti fini umani, e cerca le vie di raggiungerli, è un finto solitario, è anzi per eccellenza un uomo pubblico. Ma nella solitudine in cui il Nietzsche fa riparar Zarathustra muore la cultura, muore l'uomo, muore il superuomo²³.

La distinzione tra la solitudine feconda e quella sterile appare dunque cruciale. Ed è precisamente su questa linea di demarcazione che si rende necessario il confronto con *La via del rifugio* di Gozzano. Nei celebri versi: «Sognare! Il sogno allenta / la mente che prosegue: / s'adagia nelle tregue / l'anima sonnolenta, / siccome quell'antico / brahamino dei Pattarsy / che per riconsolarsi / si fissa l'ombilico»²⁴ la solitudine evocata dall'io lirico non si configura come spazio di tensione spirituale o di meditazione sui fini supremi dell'esistenza, bensì come dolce regressione onirica. Nessuna tensione verso «i più alti fini umani», nessun tentativo di ripensare il nesso tra soggetto e collettività: l'io lirico si rifugia, al contrario, in un distacco malinconico dal mondo, e trova nella contemplazione immobile una forma di equilibrio privato, fragile ma consolatorio. Come ha osservato Zaccaria, l'aggettivo «resupino», attribuito al soggetto lirico,

²¹ *Ivi*, p. 206.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 207.

²⁴ G. Gozzano, *La via del rifugio*, vv. 145-152.

è da intendersi come segno di una disposizione rinunciataria, di chi ha dismesso ogni volontà di azione, «di chi ha rinunciato non solo alla lotta ma anche a tentare la sorte e non nutre più speranze per il futuro»²⁵. E l'affinità figurale tra il brahamino evocato nei versi e gli omfalopsichi descritti da Graf solleva in maniera piuttosto evidente l'ipotesi di un influsso significativo, anche se non necessariamente diretto. Sebbene non sia possibile affermare con certezza assoluta che Gozzano abbia effettivamente letto il testo grafiano del 1898, non si può negare una vicinanza concettuale estremamente marcata tra le due figure. Al di là di questo problema di natura strettamente filologica, ciò che risulta chiaramente delineato nel componimento è l'adesione a una visione esistenziale incentrata sulla rinuncia, sul superamento del desiderio, e su una forma contemplativa di distacco dal mondo. E la postura assunta dal soggetto lirico implica anche – e forse in maniera ancor più incisiva – una precisa dichiarazione poetica: la rivendicazione risoluta di un'arte disimpegnata, consapevolmente sottratta alle richieste pressanti provenienti dalla cultura dell'epoca, che auspicava una letteratura orientata in senso etico, civile e pedagogico. Da questo punto di vista, *La via del rifugio* può essere interpretata come un atto di resistenza estetica nei confronti delle istanze ideologiche prevalenti: una risposta poetica polemica, ironica e consapevole, indirizzata proprio verso quelle voci – di cui Graf era uno dei principali rappresentanti – che esortavano l'arte a un necessario recupero di responsabilità collettiva.

Questa lettura trova un ulteriore sostegno in un testo che, pubblicato due anni prima dell'intervento di Graf, conobbe una certa diffusione e che appare plausibile ipotizzare come fonte indiretta o comunque come suggestione presente sullo sfondo della riflessione grafiana. Si tratta de *L'avvenire della letteratura in Italia* di Ugo Ojetti, in cui si formula una concezione dell'arte come distacco consapevole dalla materialità immediata del reale. Rivolgendosi «a quei materialisti che tengono la faccia volta alla terra e contano i fili dell'erbe e le foglie degli alberi e le pietre delle case», Ojetti ammonisce severamente: per costoro «il cielo è muto»²⁶. L'artista, al contrario, è chiamato ad assumere una postura altra, «supina» appunto, e Ojetti traduce questa esigenza in una rappresentazione che peraltro non manca di trovare significative analogie con l'opera di un poeta a lungo vicino a Gozzano, ossia *Un giorno* di Vallini:

Vi siete mai stesi supini su la roccia nuda in cima a un gran monte, aprendo le braccia lasciando il vento invisibile passar fra i capelli, investirvi con un sibilo leggero, volar via sopra gli immobili licheni verdi e gialli, sopra la rupe grigia? Avete mai allora guardato il cielo senza che albero, nube o monte vi

²⁵ G. Zaccaria, «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, Novara, Interlinea, 2009, p. 63.

²⁶ U. Ojetti, *L'avvenire della letteratura in Italia*, cit., p. 35.

facesse velo? Voi poggiate con tutto il vostro corpo su la terra soda, voi sentite dal declivio rapido del monte salire il brusio degli ultimi cespugli, gli odori acri degli ultimi vegetali pallidi sotto i geli diurni; pure vi sembra di essere fuori del mondo, sollevato da una qualche miracolosa leggerezza negli spazi, e anche vi sembra che soltanto il sole sia più in alto di voi. Questo contemplativo eremita che, pur tenendosi con tutta la persona sul mondo, non ha che la memoria del mondo e la proietta nell'infinito luminoso e misterioso, questo deve essere l'artista, anzi il poeta moderno²⁷.

Solo così l'artista può accogliere integralmente la realtà per poi purificarla e sublimarla nell'opera d'arte, intesa come «pura continuazione della natura»²⁸. Ojetti stesso segnala come tale concetto non sia di sua esclusiva invenzione, rimandando esplicitamente al *Trionfo della morte*, nella cui prefazione d'Annunzio afferma che il libro ideale deve armonizzare conoscenza e mistero, ma soprattutto deve proporsi non di «imitare ma continuare la Natura»²⁹. E ciò può realizzarsi esclusivamente nell'ambito di una scelta ben precisa: quella della solitudine, del distacco – anche fisico – dal consorzio umano. Secondo Ojetti, gli unici autori autenticamente moderni, Fogazzaro e d'Annunzio, vivrebbero entrambi una condizione di isolamento volontario – il primo a Vicenza, ma «per lo più in villa», il secondo a Pescara –, secondo una visione che sembra ancora tributaria dell'immaginario romantico dell'artista ritirato dal mondo. È la solitudine stessa, infatti, a rendere l'autore libero da ogni «tirannia della società ambiente»³⁰. Essa rappresenta per Ojetti la «madre dell'arte», perché, come egli afferma, «non basta possedere una verità, bisogna che la verità ci possieda; e perché noi ci abbandoniamo ad essa, bisogna essere soli e silenziosi a udire tutte le voci dell'anima nostra e dell'anima delle cose sorelle a noi nella solitudine»³¹. È una visione che Gozzano conduce deliberatamente al parossismo ne *L'ultima rinuncia* – testo fra i più incompresi dai suoi contemporanei – dove un io assorto nell'interrogazione delle «Stelle», della «Luna» e del «Tutto» giunge a rifiutare il soccorso alla madre, abbandonandola alla morte.

Ma per chiarire ulteriormente come, in ogni caso, sia proprio questa la prospettiva entro cui collocare le influenze che plasmano l'atteggiamento morale sotteso alla lirica posta ad apertura della prima raccolta gozzaniana, conviene richiamare la prima redazione de *La via del rifugio*, apparsa sul «Piemonte» nel febbraio del 1905 con il titolo *Convalescente*. Se da un lato Lorenzo Mondo ha interpretato tale titolo come una metafora della liberazione di Gozzano dal giogo stilistico e ideologico del dannunzianesimo³², risulta senz'altro più persuasiva l'ipotesi

²⁷ *Ivi*, pp. 35-36.

²⁸ *Ivi*, p. 36.

²⁹ G. d'Annunzio, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, vol. I, cit., p. 639.

³⁰ U. Ojetti, *L'avvenire della letteratura in Italia*, cit., p. 48.

³¹ *Ivi*, p. 44.

³² Cfr. L. Mondo, *Natura e storia in Guido Gozzano*, Roma, Silva, 1969, p. 8.

avanzata da Patrizia Menichi, la quale – raccogliendo un'intuizione già formulata da Marcovecchio³³ – riconduce la figura del convalescente a un modello intertestuale dannunziano ben preciso: quello di Andrea Sperelli, ritratto durante il periodo di convalescenza a villa Schifanoja, in seguito alla ferita riportata nel duello con Giannetto Rutolo.

Secondo Menichi, alcuni tratti caratterizzanti il testo gozzaniano – ovvero «l'assenza di desiderio [...], la capacità di sentirsi in sintonia con la natura [...], una sorta di sereno torpore [...]»³⁴ – configurano una condizione psicologica che avvicina significativamente l'io lirico gozzaniano a quella del celebre convalescente dannunziano. Oltre ai passaggi già indicati dalla studiosa, è possibile richiamare un ulteriore brano del *Piacere* che sembra confermare e rafforzare tale interpretazione:

Comprende egli che la sua vita reale è quella, dirò così, non vissuta da lui; è il complesso delle sensazioni involontarie, spontanee, incoscienti, istintive; è l'attività armoniosa e misteriosa della vegetazione animale. [...] Quella vita appunto compie in lui i miracoli della convalescenza: richiude le piaghe, ripara le perdite, riallaccia le trame infrante, rammenda i tessuti lacerati, ristaura i congegni degli organi, rinfonde nelle vene la ricchezza del sangue, riannoda su gli occhi la benda dell'amore³⁵.

Convalescente si chiude coi seguenti versi: «Non so. Mi par ch'io intenda / il fiore e la formica: / da me cadde l'antica / benda, l'antica benda?»³⁶. Accanto al sentimento di riconciliazione con la dimensione naturale – elemento, anch'esso, riconducibile *Piacere* dannunziano³⁷ – il riferimento all'«antica benda» parrebbe alludere, diversamente da quanto sostenuto da Guglielminetti³⁸, proprio alla «benda dell'amore» evocata da Gabriele d'Annunzio nel passo citato. Tuttavia, se nel *Piacere* tale benda, riannodata sugli occhi, segnava il ritorno

³³ A. Marcovecchio, *I crepuscolari*, in «Terzo programma. Quaderni trimestrali», V, 3, 1965, p. 179.

³⁴ P. Menichi, *Gozzano e d'Annunzio*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del Convegno nazionale di studi, Torino 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985, p. 176.

³⁵ G. d'Annunzio, *Il piacere*, cit., p. 131.

³⁶ G. Gozzano, *Convalescente*, vv. 53-56.

³⁷ Dello stesso parere Guglielminetti, per cui cfr. M. Guglielminetti, *La musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschki, 2007, p. 74: «La lirica eponima, *La via del rifugio*, è stata stampata col titolo dannunziano di *Convalescente* (si pensi al *Piacere*) il 12 febbraio 1905 sul «Piemonte». Ed è ancora dannunziana, paradisiaca nella fattispecie, la sensazione dominante rilasciata da queste quartine di settenari, dopo che è stata rappresentata inizialmente la caccia alle farfalle delle giovani nipotine del poeta, Simona e Gaspara (ritornano nel *Frutteto*, a stampa pochi mesi dopo sempre sul «Piemonte»). Sulla scorta di una posizione contemplativa che è delle *Laudi* («Eccomi su l'erba supino / col braccio sotto la testa», *Maia*, 8331-8332; ed anche *Alcione*, *Commiato*, vv. 62-64), Gozzano avvia successivamente un discorso sulla «dolcezza», che «ancora» può riservare «la Vita»; e poiché è motivato dal contatto con l'erba, appunto i fiori, ed in specie con «l'Olea fragrante», suona come un discorso tipicamente dannunziano».

³⁸ Cfr. M. Guglielminetti, *La musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, cit., p. 313: «Propongo che la «benda» sia la scienza zoologica ed antropologica positivista, che aveva impedito di avvicinarsi ad una comprensione della natura non estranea alle vicende dello spirito. Nasce qui, se così è, l'impianto filosoficggiante delle future *Farfalle*».

della passione, qui essa assume piuttosto il valore di una liberazione, di un distacco dal vincolo amoroso. In questo senso, Gozzano sembrerebbe compiere una sorta di correzione del maestro, riconducendo la convalescenza dell'io poetico a una più rigorosa declinazione ascetica di matrice schopenhaueriana, intesa come dissoluzione del desiderio e pacificazione interiore. Ma converrebbe richiamare un'ulteriore – e forse ancor più significativa – fonte intertestuale: il sonetto *Fra i due*, incluso in *Belfonte* di Pastonchi, la cui quartina d'apertura recita: «Dice alcuno: “Che fa dunque il poeta? / Agli occhi suoi pone le antiche bende, / una rima ozioso a vol sorprende, / poi di sonanti sillabe l'allieta». In tal prospettiva, l'«antica benda» – sulla cui perfetta coincidenza sintagmatica conviene insistere – verrebbe ad assumere il valore della poesia intesa come tabe letteraria: non esclusivamente riconducibile all'estetismo dannunziano, bensì intesa più ampiamente quale filtro artificiale e costruzione retorica che si interpone a un'autentica adesione alla vita e alla realtà naturale. La sua caduta, qui solo ipotizzata ma significativamente tematizzata, segnerebbe l'accesso a un contatto risanante con la sfera del vivente, capace di attenuare, sia pure provvisoriamente, la sofferenza esistenziale dell'io. Tale passaggio si iscrive comunque all'interno di un orizzonte inequivocabilmente votato alla rinuncia, alla solitudine e alla quieta dissoluzione nella «grande / felicità del sogno». Si tratta, in ogni caso, di un'oscillazione ideologica – peraltro espressa in forma interrogativa – destinata a essere espunta nella redazione conclusiva del testo.

Menichi osserva d'altra parte come il passaggio dalla redazione di *Convalescente* a quella definitiva de *La via del rifugio* implichi un progressivo distacco dal romanzo dannunziano: nella versione in volume, afferma, «ritroviamo sì l'episodio costitutivo della caccia alla farfalla (vv. 85-124), ma la sostituzione del titolo, l'eliminazione dei versi che descrivevano la condizione del “convalescente”, cancellano i palesi legami che la poesia intratteneva con *Il piacere*». Sebbene quest'ultima considerazione risulti senz'altro pertinente per quanto riguarda la scelta del titolo, che riduce il riferimento esplicito al contesto romanzesco, e riguardo all'espunzione dei vv. 53-56 («Non so. Mi par ch'io intenda / il fiore e la formica: / da me cadde l'antica / benda, l'antica benda») che troppo pedestremente parevano ripetere il messaggio dannunziano, appare meno persuasiva la dichiarazione secondo cui sarebbero stati espunti gli evidenti riferimenti al *Piacere*. Al contrario, si potrebbe affermare che *La via del rifugio* metta in scena sul piano sensoriale e percettivo dell'io lirico alcune riflessioni teoriche già presenti nelle pagine centrali del *Piacere*. Mi riferisco, in tal senso, ai vv. 29-32 («Socchiudo gli occhi, estranio / ai casi della vita. / Sento fra le mie dita / la forma del mio cranio») che sembrano quasi figurare poeticamente un passo del romanzo dannunziano, in cui si legge: «Il desiderio aveva abbandonato il suo regno; l'intelletto nell'attività seguiva

libero le sue proprie leggi e rispecchiava il mondo oggettivo come un puro soggetto della conoscenza [...]; spariva ogni sentimento della persona»³⁹. Tale parallelismo risulta ancor più significativo se si considera il trattamento del lemma desiderio. Assente nella redazione di *Convalescente*, esso riemerge due volte, significativamente collocato nelle ultime due strofe de *La via del rifugio*: «La Vita? Un gioco affatto / degno di vituperio, / se si mantenga intatto / un qualche desiderio. // Un desiderio? Sto / supino nel trifoglio / e vedo un quatrifoglio / che non raccoglierò»⁴⁰.

Ancora più sorprendente appare la ripresa del detto vedantico presente nel *Piacere* (e, prima ancora, in Schopenhauer⁴¹): «E tornava a risplendergli singolarmente la formula sanscrita, chiamata Mahavakya cioè la Gran Parola: “TAT TWAM ASI”; che significa: “*Questa cosa vivente, sei tu*”»⁴². Com'è noto, i vv. 33-36 della *Via del rifugio* recitano: «Ma dunque esisto? O strano! / vive tra il Tutto e il Niente / questa cosa vivente / detta guidogozzano». Si tratta di un riferimento già notato da Marcovecchio⁴³ e che non era sfuggito neanche a Sara Calì, la quale osserva come tale formula, «riversata nella *La via del rifugio*», venga «screditata e derisa nell'accostamento con il proprio nome»⁴⁴. Se questa lettura coglie in parte l'effetto straniante prodotto dall'inserzione del nome proprio, va anche riconosciuto che l'accezione gozzaniana, pur giocata in chiave di ironia spersonalizzante, non si discosta nella sostanza da quella interpretazione che, passando da Schopenhauer a d'Annunzio, leggeva la formula sanscrita come espressione di una simbiosi universale, come presa di coscienza del legame che unisce ogni esistenza nella comune esperienza del dolore. In Gozzano, tale spersonalizzazione non equivale a un puro esercizio parodico: è piuttosto una forma paradossale di consapevolezza esistenziale, in cui l'annullamento dell'io coincide col riconoscimento della propria condizione vivente⁴⁵.

Quello che la tradizione critica ha a lungo considerato come l'esempio privilegiato del processo di erosione dell'io tipico della poesia crepuscolare merita, in realtà, anche una lettura

³⁹ G. d'Annunzio, *Il piacere*, cit., p. 133.

⁴⁰ G. Gozzano, *La via del rifugio*, vv. 165-172. Vanno ricordati anche i versi posteriori di *Una risorta*: «“Il Desiderio! Amico, / il Desiderio ucciso / vi dà questo sorriso / calmo di saggio antico...”» (vv. 9-13).

⁴¹ Cfr. *Ivi*, p. 1192.

⁴² *Ivi*, p. 132.

⁴³ Cfr. A. Marcovecchio, *I crepuscolari*, cit., p. 179: «Anche in questa riduzione dell'esteta dai sogni sovrumani [...] al “guidogozzano” in cui comincia ad avere il sopravvento l'anima “borghese” e chiara e buia, D'Annunzio continua, però, ad essere presente, e senza intime contraddizioni. “Questa cosa vivente / detta guidogozzano” non può non richiamarci, infatti, l'Andrea Sperelli intento a ritemperar lo spirito, durante la convalescenza, sui testi indiani».

⁴⁴ S. Calì, *Gozzano tra d'Annunzio e Pascoli. Legami intertestuali*, Tesi di dottorato, Roma, Università degli Studi di Roma Tre, 2010, p. 39.

⁴⁵ Sulla stessa linea insistono i vv. 55-56 della prima versione di *Alle soglie* (pubblicata col titolo *I colloqui*, dedicata a Giovanni Cena), poi espunti in quella in raccolta: «Eterno tu sei nell'andare di tutte le cose create: gozzano è soltanto un affare di cellule male accozzate».

più sfumata. L'apparente riduzione dell'identità individuale, spesso interpretata come un gesto ironico o svalutativo, non esaurisce la complessità di un passaggio che, al contrario, sembra inserirsi in un dialogo consapevole con le riflessioni espresse nelle pagine centrali del *Piacere*. In quest'ottica, il riferimento al *mahavakya* upanishadico va letto come ripresa attenuata – ma non deformata – del suo significato profondo: un sentimento di compassione universale, che include anche la pietà per la propria condizione esistenziale. L'impressione che si ricava, insomma, non è soltanto quella di una *deminutio* dell'io quanto anche quella di una sua ricollocazione in una prospettiva filosofica che, pur distanziandosi dal *pathos* dannunziano, ne raccoglie un'eredità meditativa.

Ma l'esperienza della convalescenza in cui si trova Sperelli – tanto apprezzata nella sua raffigurazione anche dalla critica non fedelissima a d'Annunzio⁴⁶ – è, nel romanzo, destinata a concludersi rapidamente: Andrea sarà presto costretto a rientrare a Roma e a riprendere quei modi di vita solo temporaneamente sospesi. In Gozzano, invece, si tratta di un'acquisizione permanente. È in questa trasformazione che si gioca il vero allontanamento da d'Annunzio, e in ciò, credo, risiede anche il senso del mutamento di titolo: non più una fase transitoria, eccezionale, ma una condizione definitiva. Il passaggio da *Convalescente* a *La via del rifugio* non cancella dunque i legami con il romanzo dannunziano; e tuttavia ciò non contraddice l'osservazione di Menichi circa una presa di distanza. Si avvera così il paradosso già messo in luce da Boggione, secondo cui «la citazione, che inizialmente segnalava l'affinità, sottolinea ora una visione opposta e inconciliabile»⁴⁷. Tutto ciò consente di ricondurre il discorso al nodo centrale e di sostenere che, se risulta convincente la posizione di Guglielminetti, quando afferma che l'evocazione della figura del brahamino indica un interesse verso filosofie orientali che paiono «un antidoto alla dannunziana esaltazione, in *Maia*, della “Vita”»⁴⁸, appare comunque altrettanto chiaro come questo orientamento poetico rappresenti, allo stesso tempo, un netto e ulteriore distacco dalle posizioni di Arturo Graf e, più in generale, dalle istanze sociali e morali promosse da quella parte della cultura torinese che attribuiva alla letteratura una funzione pedagogica e un ruolo imprescindibile nel contesto della collettività.

In conclusione, è opportuno menzionare due ulteriori elementi che contribuiscono ad arricchire la lettura de *La via del rifugio*. Il primo concerne la presenza, nell'*Albo dell'officina*, di un appunto che sembra costituire un abbozzo dei versi 145-148 della lirica: «Sognare! Il

⁴⁶ Cfr. A. Galletti, *I contemporanei. Gabriele d'Annunzio*, «Il Campo», I, 12, 5 febbraio 1905, p. 1: «Nel *Piacere* le più belle pagine del romanzo son forse quelle che ritraggono il rinascere della vita elementare, l'estasi quasi buddistica di Andrea Sperelli convalescente innanzi alla calma stellata delle notti estive sul Mediterraneo».

⁴⁷ V. Boggione, *Gozzano e la citazione*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano dopo cent'anni. Atti del convegno internazionale*, cit., p. 83.

⁴⁸ M. Guglielminetti, *La musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, cit., p. 75.

sogno allenta / la mente che prosegue: / s'adagia nelle tregue / l'anima sonnolenta». In particolare, alle righe 22-24 di p. 48 dell'*Albo* si leggono i versi: «Non sento la canzone / sento soltanto / il silenzio delle tregue»⁴⁹. La «canzone» a cui si fa riferimento è presumibilmente la filastrocca infantile intonata dalle tre nipoti del poeta, come suggerito dal contesto stesso della lirica: ai versi 75-76 si legge infatti «Ancora si prosegue / il canto che m'assonna», mentre i versi 145-148 seguono immediatamente un frammento del medesimo canto popolare. L'accezione del termine «tregue» è dunque coerente: indica le pause nel canto, le interruzioni che scandiscono lo scorrere riflessivo del componimento. Questa stessa accezione, così come l'intreccio tra sogno, suono e stati liminali di coscienza, ricorre in un'altra lirica particolarmente significativa, *Risveglio sul Picco d'Adamo*. Anche in quel testo il sogno – questa volta non più vissuto ad occhi aperti – è bruscamente interrotto da un suono reale; e le «tregue» tornano a indicare gli intervalli di silenzio tra un canto e l'altro. Tale funzione semantica è confermata nei versi 9-12, nei quali ricorre inoltre il medesimo rimante «prosegue»: «Cantava un gallo in sogno... Ma un gallo ben vivo risponde. / Sobbalzo. Ascolto. Il cuore col battito colma le tregue. // Regna il Re dei cortili le vergini selve profonde? / M'illude un negromante per gioco? Il mio sogno prosegue?».

Un secondo elemento meritevole di approfondimento riguarda la scena della tortura della farfalla, situata nei versi centrali della *Via del rifugio*. Come ha osservato Andrea Rocca nel suo studio *Gozzano debuttante*, un possibile antecedente del gesto crudele inflitto all'insetto può essere individuato nel *Trionfo della morte* di Gabriele d'Annunzio⁵⁰, opera che esercita un'influenza determinante non solo su questo specifico episodio, ma anche ne *La passeggiata*, pubblicata sul «Venerdì della Contessa» il 5 dicembre 1903. Alla fine di questo racconto, infatti, il giovane protagonista ricorda come da bambino, «con fra le mani una bella Cetonia dorata o una Vanessa variopinta», si divertisse per ore «a punzecchiare la vittima nella testolina e nel torace, godendo lo spasimo delle zampine agitate nel martirio»⁵¹. Accanto al romanzo dannunziano, si può ipotizzare l'intervento di un ulteriore elemento di matrice più popolare e pedagogico-morale. Mi riferisco a una figura evocata da Berta in un articolo apparso sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica», ove si legge:

⁴⁹ Nell'edizione del manoscritto, cfr. G. Gozzano, *Albo dell'officina*, cit., p. 48.

⁵⁰ Cfr. A. Rocca, *Gozzano debuttante. Cinque sonetti e una prosa*, in «Lettere italiane», 3, 1978, p. 386.

⁵¹ G. Gozzano, *La passeggiata (Frammenti di studio moderno)*, in *I sandali della diva. Tutte le novelle*, cit., p. 8.

Ve lo ricordate quel famoso piccolo Davide che nelle nostre antologie, o meglio, nei nostri primi libri di lettura, si divertiva a strappare le ali alle mosche, le gambe ai grilli ed ai maggiolini e ci veniva proposto come un famigerato esempio di crudeltà neroniana?⁵²

Gli indizi a nostra disposizione non sono purtroppo sufficienti per identificare con certezza il libro di lettura al quale Berta faccia riferimento; è certo, tuttavia, che non si tratta del *Buon Giannetto*, richiamato da Gozzano nel discorso pronunciato in occasione della laurea dell'amico Ettore Colla⁵³, ove non si rinviene alcuna menzione di un pestifero Davide. Si può comunque ipotizzare che si trattasse di una figura diffusa trasversalmente nell'immaginario scolastico dell'epoca, nota al pubblico per la sua esemplarità negativa.

A partire da questo riferimento infantile, l'articolo di Berta sviluppa una più ampia riflessione. Il direttore afferma che «il piccolo Davide» non è soltanto un personaggio scolastico, ma rappresenta un simbolo universale: un archetipo, una modalità primordiale dell'essere umano che soltanto l'educazione, con fatica, riesce a reprimere o a contenere. Il gusto per la violenza, per la spettacolarizzazione del dolore, per la crudeltà insita in certe forme di rappresentazione non costituirebbe, secondo Berta, una deviazione patologica, bensì un tratto originario, connaturato alla psiche. Non sarebbe dunque naturale, come comunemente si tende a credere, provare orrore dinanzi ai ludi gladiatorii o alle corride: al contrario, il piacere per tali manifestazioni di brutalità risulterebbe innato, mentre il loro rifiuto costituirebbe un'acquisizione tardiva, espressione della civiltà moderna e, in particolare, di quel sentimentalismo che ne rappresenta una delle prerogative più evidenti. Questo impulso ancestrale, che l'educazione moderna si limita a reprimere senza riuscire a cancellare del tutto, affiora ancora nella società contemporanea, sotto forme più o meno mascherate: ad esempio negli spettacoli circensi, nei quali non si mette in scena la sofferenza effettiva, bensì la tensione drammatica verso il suo possibile verificarsi.

Alla luce di tale quadro interpretativo, anche le tre nipoti che popolano *La via del rifugio* possono essere ricondotte a questo immaginario: incarnazioni inconsapevoli di una brutalità primigenia, profondamente radicata nell'inconscio. L'io lirico, di fronte alla crudeltà istintiva di «Sandra, Simona e Pina», che torturano senza pietà una creatura indifesa, non si erge a

⁵² Doctor Alfa [E.A. Berta], *Il piccolo Davide*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIV, 12, 25 marzo 1906, p. 97.

⁵³ Cfr. G. Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, a cura di M. Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 157: «Si legge nel *Buon Giannetto* libro di lettura della 2a elementare ad uso del ragazzino dabbene, si legge questo aureo ammonimento: "il Lavoro nobilita l'uomo, lo fa sano e felice". Io credo questa massima una solenne corbelleria. Perché si può benissimo essere nobili e sani e felici senza far niente». La medesima citazione nella lettera spedita a Erina nel luglio del 1905, in G. Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1238: «Si legge nel *Buon Giannetto* che il lavoro nobilita l'uomo. Per conto mio, credo mi ridurrà nel modo che vedi...».

giudice, non interviene a sanzionare il gesto secondo una prospettiva pedagogico-morale; al contrario, egli sceglie il distacco, la rinuncia, inaugurando un percorso di convalescenza spirituale che si configura come sottrazione radicale rispetto al mondo. Il rifiuto della reazione educativa sottolinea, così, la distanza tra il soggetto lirico e il consorzio umano, e iscrive la poesia in una più vasta meditazione –di carattere chiaramente schopenhaueriano – sulla condizione esistenziale, sul male originario e sull'unico possibile rifugio: la sospensione del desiderio, il sogno come unica vera alternativa alla violenza insita nella realtà.

Di natura parzialmente diversa si configura il caso de *La passeggiata*. In questa prosa, l'atteggiamento ambigualmente persecutorio che il protagonista assume nei confronti di Giacinta – donna che egli finge di trovare «mutata», deperita, pur riconoscendone in realtà tra sé l'intatta bellezza – si chiarisce solo al termine del racconto, quando egli stesso rievoca un crudele passatempo dell'infanzia: il sadico divertimento di mutilare insetti. È in quel momento che il parallelismo si fa esplicito e inevitabile, e sarà Giacinta stessa a trarne le conseguenze, riconoscendo in quell'infantile spietatezza la matrice del presente: «la vittima solo è mutata»⁵⁴, ma il «fanciullo spietato», il «bambino crudele e caparbio» è il medesimo. L'accostamento tra l'«esteta elettissimo» e il fanciullo che nei sussidiari scolastici si diverte a torturare gli insetti può essere letto, nel contesto gozzaniano, secondo una duplice direzione interpretativa: da un lato, produce un evidente abbassamento del registro complessivo della prosa, che, pur muovendosi entro coordinate marcatamente dannunziane, si sviluppa in una tonalità volutamente più dimessa; dall'altro, contribuisce a delineare una figura di protagonista consapevolmente impostata come antimodello, e che tale risulta nella forma meno eroica possibile, infantile persino, come suggerisce l'archetipo a cui si ricollega il testo.

In antitesi a tale figura, si delinea il fanciullo «tenero e antico» degli ultimi versi dei *Colloqui* – evidente calco del «jeune homme un peu antique et tendre» jammesiano – che, in un gesto di sommessa compassione, porge un filo d'erba alle zampe di una cetonia rovesciata. Anch'egli riconducibile all'iconografia scolastica dei libri di lettura – sebbene idealizzato secondo un paradigma etico e affettivo radicalmente divergente rispetto al fanciullo de *La passeggiata* – egli appare come il corrispettivo umano, e quasi normativo, della villa-tipo di Totò Merumeni, costruita a propria volta come proiezione di un ideale borghese d'ordine, di nostalgia, di quieta assicurazione. Ma Gozzano non esita a dichiarare, con trasparenza assoluta, la propria familiarità con le filosofie di Schopenhauer e, soprattutto, di Nietzsche. E lo fa non per prenderne le distanze, ma per integrarne consapevolmente il portato entro la propria scrittura. Anzi: è precisamente il fatto che un simile *io* poetico – in apparenza innocuo, quasi

⁵⁴ G. Gozzano, *La passeggiata* (Frammenti di studio moderno), cit., p. 7.

pedagogico – possa rivendicare tali letture senza rinunciare a un orizzonte morale, a rappresentare una delle operazioni più sottili e anche disorientanti della sua poesia.

Non è un caso, dunque, che i versi in cui questa dialettica si rende più evidente chiudano *I colloqui*: essi ne offrono, a tutti gli effetti, un compendio ideale. In quella conclusione Gozzano condensa mirabilmente il suo programma poetico e intellettuale: da un lato, l'assimilazione delle filosofie contemporanee, con tutto il loro carico di crisi dell'io, di sospetto verso i valori assoluti, di ironica destrutturazione dell'identità; dall'altro, la sopravvivenza di un codice etico, di un residuo giudizio morale che, pur non più garantito e non più operante, resta centrale almeno come struttura culturale. Questa capacità di continuare a misurarsi con un'etica – e non di rifiutarla *tout court* – pur assumendo un impianto intellettuale radicalmente altro rispetto a quello del moralismo ottocentesco, costituisce uno degli aspetti più innovativi della poesia gozzaniana. È in questo equilibrio instabile, in questa volontaria ambiguità tra il gesto ironico e la fedeltà a una certa visione del mondo, che si gioca la modernità profonda della sua letteratura.

Qualche mese prima della pubblicazione di *Convalescente*, sempre sulle pagine del «Piemonte», Guido Badino, collaboratore del periodico incaricato prevalentemente delle recensioni letterarie, inaugurava la rubrica intitolata *Cronache di letteratura narrativa*⁵⁵. Nelle intenzioni dichiarate dallo stesso Badino, tali cronache non vogliono limitarsi «a raccogliere una serie qualunque di giudizi discutibili sui libri di prosa narrativa», bensì intendono segnalare ciò che le nuove opere rivelano «di rinnovato pensiero letterario, di più larga ed organica comprensione di vita, di più esatto adattamento dell'arte al suo compito»⁵⁶. Considerando il profilo culturale del periodico su cui Badino scrive, non è difficile intuire quale sia questo compito assegnato all'opera d'arte:

Io penso che la creazione del godimento estetico sia meta precisa e indubitabile dell'opera d'arte e che ne siano quindi condizioni essenziali quelle qualità di armonica bellezza che a tale intento corrispondano, ma penso altresì che quella meta non si possa raggiungere e che ogni qualità di bellezza formale sia vana, come corpo senz'anima, se non frema in essa uno spirito di vita. La sincerità è condizione essenziale dell'opera d'arte; quando questa non sorga che da un desiderio di fama e da uno sterile sforzo retorico, si sarà pervenuti soltanto all'artificio che l'estetica sdegna e ripudia⁵⁷.

⁵⁵ G. Badino, *Cronache di letteratura narrativa* (Chiara, Steno, Pirandello, Rosny), in «Il Piemonte», II, 49, 10 dicembre 1904, pp. 1-2.

⁵⁶ *Ivi*, p. 1.

⁵⁷ *Ibidem*.

Del resto, Badino è persuaso di trovarsi in un «periodo di rinascita» – una convinzione, come già osservato, che attraversa trasversalmente la critica letteraria torinese dell'epoca. Tale rinascita si manifesta, secondo l'autore, nella constatazione che «le clamorose battaglie di scuole, per loro natura forzanti all'esclusivismo, si sono di molto attenuate se non affatto spente». Le argomentazioni critiche esposte da Badino risultano dunque sostanzialmente affini a quelle rintracciabili in altri interventi coevi, e riformulano tutte, più o meno indirettamente, le parole dell'autorevole articolo di Henri de Régnier pubblicato nel 1900 sul «*Mercure de France*», già più volte richiamato nella presente indagine. Non stupisce, pertanto, che Badino identifichi il segno più eloquente di tale risveglio letterario proprio «in tutto un risveglio generale del giusto senso della vita».

Sulla stessa linea interpretativa, insistendo ostinatamente sui medesimi motivi critici, Piovano, nel dicembre del 1905 presentava, all'interno delle sue *Cronache poetiche* del «Piemonte», le opere di Vittore Vettori e Mercurino Sappa:

Terra lontana raccoglie tutta l'opera poetica del primo, e sono duecento paginette di poesia; le *ballatette* dell'altro, in tutto 18 sono l'unica cosa edita non ripudiata fieramente dall'aristocratico autore. Al lettore cui capitano tra mano questi libri rimane buona compagnia della scarsezza che impedisce anzitutto la noia, il godimento che dà a menti giuste tutto che è pensato e finito bene, con molto equilibrio di pensiero e d'arte, che è sano nell'onestà e nella sincerità degli intendimenti come nella fierezza delle linee e della sentimentalità. La stessa probità contenuta e saggia dell'arte che li fa classici impedisce i grandi voli come i tumulti moderni che nell'evanescenza e nei fitti veli dello strano, celano la nullità o la bruttura del corpo⁵⁸.

Che la nozione di sincerità si configuri come un *topos* critico ricorrente – spesso scarsamente rivelatore del valore stilistico dei testi, ma assai più significativo rispetto all'orientamento ideologico e alle istanze di poetica che ne informano la produzione – risulta particolarmente evidente nel caso di Mercurino Sappa. È infatti difficile, se non apertamente contraddittorio, comprendere in quali termini un autore come Sappa possa essere considerato “sincero”, a fronte di una scrittura fortemente segnata da un formalismo rigidamente precettistico, che finisce con il comprometterne tanto la tenuta espressiva quanto la genuinità comunicativa. Basterebbe, in tal senso, soffermarsi sulla quartina d'esordio del sonetto *Quando la luna l'ombra non conquide* – peraltro lodato, con toni generosi, anche da Arturo Graf sulle

⁵⁸ G.A. Piovano, *Cronache poetiche VIII. Vittore Vettori e Mercurino Sappa*, in «Il Piemonte», III, 49, 3 dicembre 1905, p. 1.

colonne della «Stampa»⁵⁹ – per cogliere appieno la natura eminentemente artificiosa della sua poesia. I versi «Quando la luna l'ombra non conquide, / e più giulivo Sirio sfavilla, / di luce in luce va la mia pupilla, / per la volta del ciel, che tutta ride»⁶⁰ restituiscono infatti l'immagine di una composizione rigidamente codificata, nella quale l'attenzione alla simmetria ritmica e alla levigatezza formale prevale nettamente su qualsiasi urgenza espressiva autentica, riducendo l'intero impianto lirico a un esercizio retorico.

È vero che le *Ballatette*, raccolta pubblicata da Streglio nel 1904 e qui presa in esame da Piovano, si discostano parzialmente dall'impostazione rigidamente formalistica rilevata in altri testi di Sappa. Tale scarto, tuttavia, si manifesta principalmente sul piano dei contenuti, attraverso una lieve apertura concettuale, più vivace e talora ironica, mentre non si accompagna a una significativa innovazione stilistica. La componente espressiva rimane infatti sostanzialmente vincolata a moduli di rigido classicismo carducciano, tanto da non intaccare quella struttura retorica che costituisce la cifra prevalente dell'autore. Lo stesso Arturo Graf coglie il tratto satirico che attraversa la raccolta, osservando come i componimenti, pur esordendo con incipit dal tono arcadico e apparentemente convenzionale – con descrizioni «di uccelletti in baldoria, di grilli che trillano, di foglie appassite che cascano» – subiscano poi, «con una gentil giravolta», una brusca deviazione tematica, per affrontare argomenti ben più prosaici e attuali quali «i versi in prosa e l'arte di farsi ascoltare senza dir nulla, e della poesia che non si capisce; [...] della nuova morale, [...] del Lotto, della Camera dei Deputati, della Mafia»⁶¹.

D'altra parte, lo stesso Arturo Graf si vede costretto ad ammettere che «certe sue predilezioni, e certe sue riluttanze [...] lo possono far parere, alle volte, un tantino manierato»⁶². L'apprezzamento che porta Piovano a considerare Sappa tra i «migliori interpreti dello spirito poetico e della possibilità poetica contemporanea»⁶³ sembra dunque fondarsi su due elementi distinti ma complementari: da un lato, sulla rigorosa adesione dell'autore a un classicismo formale ostinato e sistematico, elevato a cifra stilistica distintiva; dall'altro – ed è in questa direzione che va intesa la tanto esaltata sincerità – sulla sua decisa presa di distanza da una poesia avvertita come artificiosamente raffinata, e quindi corrotta, falsa, lontana dalla vita

⁵⁹ Cfr. A. Graf, *Un poeta troppo modesto*, in «La Stampa», XXXVIII, 347, 14 dicembre 1904, p. 1: «Questo è un bel sonetto, e non è, come a qualche ottuso critico potrebbe parere, un sonetto puramente descrittivo. V'è, sì, il cieo veduto, e mirabilmente veduto, come ben pochi sanno vederlo; ma, ancora e più, v'è il cielo sentito, sognato, desiderato. Non solamente lo sguardo, ma anche l'anima si bea. Questo sonetto è una elevazione dell'anima in cielo e richiama in memoria i versi di Dante nel quattordicesimo del *Purgatorio*».

⁶⁰ M. Sappa, *Le pie rime*, Casanova, Torino, 1896, p. 21.

⁶¹ A. Graf, *Un poeta troppo modesto*, cit., p. 1.

⁶² *Ivi*, p. 2.

⁶³ G.A. Piovano, *Cronache poetiche VIII. Vittore Vettori e Mercurino Sappa*, cit., pp. 1-2.

vissuta e dalla sua autenticità. È proprio questo il discrimine che consente a Piovano di definire sincera la voce di Sappa: la sua poesia si configura come un atto polemico contro le sofisticazioni decadenti percepite come segni di decadenza morale. Non a caso, Sappa denuncia apertamente «più d'un Macchiavelluccio da strapazzo / con altra molta italica lordura»⁶⁴, per poi rifugiarsi, quasi per contrappasso, in un'ideale rappresentazione del paesaggio naturale, elevato a simbolo di purezza primigenia: «Eccomi in alpe, un lieto sprazzo / piove da un sasso in mezzo a la verdura. / Avido io bevo l'aria fresca e pura, / guardo il cielo infinito e gli orizzonti / aperti, fra i pinacoli de' monti, / e de l'acqua che spiccia odo il gorgoglio»⁶⁵. Si tratta, ancora una volta, della ben nota retorica della natura, in cui il paesaggio incontaminato assume la funzione di antidoto simbolico alla corruzione del moderno: uno spazio idealizzato, depositario di autenticità e purezza, capace di offrire ristoro morale e rigenerazione spirituale alla sensibilità dell'artista. Tale purezza non si limita alla sfera dei contenuti, ma si riflette anche sul piano formale, divenendo cifra stessa della scrittura poetica. Rappresentativa, in tal senso, è la ballata d'apertura della raccolta, *Verdolina*, nella quale si registra una critica esplicita nei confronti di un dettato poetico oscuro, criptico, ostentatamente raffinato, incapace di comunicare significati autentici. La derisione del linguaggio poetico vuoto, seduttivo ma privo di sostanza, culmina nell'amara constatazione che, all'interno di un sistema letterario ormai rovesciato, è proprio l'inconsistenza espressiva a garantire il successo: «O s'avessi irrorato il calamaio / D'essenze note solo a le Sibille, / Or non andrei confuso infra la greggia: // Sembrerei cigno, essendo coccoveggia, / E con nuove armonia di versi in prosa / Vero è che non direi nessuna cosa, Pur sarebbe mia voce al mondo accetta»⁶⁶. In modo analogo, in *Volucraria*, l'ironia si carica di evidente valore polemico, laddove il poeta dichiara che la lingua degli uccelli gli appare «assai più chiara [...] di quella / oggi usata da molti in poesia»⁶⁷.

Piovano, infine, afferma che una poesia come quella di Sappa risulterebbe incomprensibile ai «mestatori moderni, ironici per manco di forza e di cuore, selvaggi nella furia dell'utile e del furto». Per questi lettori – prosegue con tono apertamente polemico – i versi dell'autore sarebbero soltanto «miseria e vanità», dal momento che essi sono affascinati unicamente dalla «Nave del D'Annunzio» o dal «Santo del Fogazzaro»⁶⁸. Una simile presa di posizione contribuisce a chiarire con particolare evidenza quale sia il nodo critico sotteso all'intera questione: la cosiddetta sincerità si rivela, in ultima analisi, non tanto una categoria

⁶⁴ M. Sappa, *Dormigliosa*, vv. 6-7, in *Ballatette*, Torino, Streglio, 1904, p. 21.

⁶⁵ *Ibidem*, vv. 9-14.

⁶⁶ M. Sappa, *Verdolina*, vv. 8-14, in *Ballatette*, cit., p. 10.

⁶⁷ M. Sappa, *Volucraria*, vv. 13-14, in *Ballatette*, cit., p. 11.

⁶⁸ G.A. Piovano, *Cronache poetiche VIII. Vittore Vettori e Mercurino Sappa*, cit., p. 2.

estetica fondata su criteri di autenticità espressiva, quanto piuttosto una costruzione ideologica, utilizzata come strumento di opposizione culturale. La poesia viene dunque definita non in virtù di una sua effettiva trasparenza o spontaneità creativa, ma unicamente nella misura in cui si ponga in antitesi rispetto a determinati modelli percepiti come moralmente e stilisticamente deprecabili – e, in primo luogo, al paradigma dannunziano, la cui influenza è qui non solo rifiutata, ma demonizzata. Ci troviamo di fronte, pertanto, a definizione in negativo che si configura come una costante distintiva – se non come uno dei tratti fondanti – dell’orizzonte critico torinese nei primi anni del Novecento.

In linea con quanto precedentemente esposto, e in particolare con le riflessioni di Guido Badino, anche per Balsamo Crivelli il concetto di sincerità coincide con il rifiuto di ogni allineamento alle dispute fra scuole letterarie e alla subordinazione alle mode stilistiche del tempo, rappresentando dunque una qualità imprescindibile dell’opera d’arte. È in questa prospettiva che Crivelli, nelle sue *Cronache letterarie* pubblicate sull’«Avanti!», accoglie con favore il romanzo *L’Oasi* di Lucio d’Ambra, definendolo «vibrante della stessa intensa e profonda ispirazione»⁶⁹ del precedente *Miraggio*. Egli scrive infatti:

Poiché *L’oasi* ha il gran pregio, di cui senza ridicola iattanza può vantarsi l’autore, di essere stato scritto sotto la norma severa d’una sincerità illimitata. E non vi è arte, dice assai bene Lucio D’Ambra, senza sincerità. Non vi è alcuno scrittore che possa rinunciare ad una dote ch’è tanto facile avere per quanto è seducente, che possa non volere profumare le pagine dei suoi libri di un aroma che non subisce alti e bassi di mode letterarie o di vangeli di scuole, di un aroma ch’è la ragione prima dell’arte, come ne è il mezzo ed il fine: la sincerità⁷⁰.

Pur rimproverando all’autore una certa «ampollosa prolissità», Balsamo Crivelli afferma che l’ispirazione del libro non è «distillata dagli alambicchi di una artificiosa retorica» né si perde, come molti contemporanei, nel cercare «il dolce rivolo della poesia nelle evanescenti immagini del simbolo fuori della vita».

In Balsamo Crivelli, d’altra parte, l’interpretazione della sincerità artistica si intreccia spesso con le sue personali istanze politiche, come emerge con chiarezza dal suo commento alla pubblicazione delle *Rime* di Stecchetti per Zanichelli. Come può, infatti, essere considerato sinceramente autentico un poeta come Olindo Guerrini, noto per la sistematica adozione di pseudonimi e finzioni letterarie? Secondo Balsamo Crivelli, Guerrini avrebbe avuto «il gran

⁶⁹ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. D’Ambra e Capuana*, in «Avanti!», VI, 2083, 24 settembre 1902, p. 1.

⁷⁰ *Ibidem*.

merito di finirla una buona volta colla poesia arcadica e accademica, colla poesia cresciuta negli orti della retorica imbevuta di falsi idealismi», e di aver voluto, invece, «essere soprattutto sincero»⁷¹. Tale sincerità consisterebbe nella volontà di riportare la poesia alla concretezza quotidiana, lontano dai circoli chiusi delle accademie, rendendola accessibile a tutti, facendola camminare «a braccetto cogli studenti e colle sartine innamorate pei sobborghi di Bologna». Guerrini, insomma, avrebbe dimostrato che «dappertutto è materia di poesia», adottando uno stile volutamente semplice, diretto e comprensibile. Tuttavia, lo stesso Crivelli ammette onestamente che nelle poesie di Stecchetti «qua e là si insinua un po' di sentimentalismo», e riconosce che il poeta «non è certamente originale», avendo tratto «molti motivi dei suoi versi da Baudelaire e da altri poeti», salvo poi dover precisare, subito dopo, che questi versi «non risentono tuttavia di una fredda imitazione. Egli ne toglie lo spunto e basta»⁷².

Anche Mario Vugliano si iscrive nel medesimo orizzonte critico quando, sulle pagine di «Forum», dedica un articolo a Giovanni Cena in occasione della pubblicazione del romanzo *Gli Ammonitori*⁷³. Rievocando l'impatto emotivo suscitato dalla lettura di *Madre* – all'epoca in cui egli stesso era ancora «sui banchi del ginnasio» – Vugliano ricorda come l'opera, «nutrita di sincerità e accesa d'umana passione», fosse apparsa capace di «redimere la poesia perduta allora, come un poco anche adesso, dietro a preziose vanità formali»⁷⁴. I termini critici si mantengono coerenti: anche per *Gli Ammonitori* la scrittura di Cena conserva, secondo Vugliano, i tratti distintivi della sincerità e dell'autenticità espressiva⁷⁵, sebbene emergano alcune significative riserve. L'autore lamenta infatti una certa disorganicità strutturale dell'opera, sottolineando come Cena abbia finito per sacrificare l'unità narrativa a favore di una visione ideologica precostituita:

⁷¹ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Lorenzo Stecchetti*, in «Avanti!», VII, 2296, 29 aprile 1903, p. 1.

⁷² È difficile stabilire con esattezza quanto le valutazioni critiche di Balsamo Crivelli risentano dell'orientamento ideologico del periodico socialista per cui scrive. Del resto, Stecchetti stesso non godeva di particolare favore presso l'orizzonte culturale torinese, tradizionalmente restio ad accogliere con benevolenza poco incline a tollerare tanto le sue pose quanto i suoi frequenti scadimenti sul piano formale. Fortunato Rizzi, sul «Piemonte», scorrendo sul contesto letterario precedente a Gabriele d'Annunzio, chiosa velocemente – e severamente – sulla poesia di Stecchetti, cfr. F. Rizzi, *Gabriele d'Annunzio. Simbolismo e decadenza*, in «Il Piemonte», II, 34, 27 agosto 1904, p. 3: «Egli, a parer mio, pur avendone la natura e la forza, non fu, complessivamente, vero poeta: fu un felice combinatore di concetti, di versi e di rime; null'altro. Alcune poesie, ispirate a nobili concetti, fanno eccezione; lo Stecchetti vero è lo Stecchetti di *Postuma* e quello Stecchetti non è poeta. Egli, facile rimatore, in un quarto d'ora di trionfante materialismo, recò in leggiadri versi le sozzure, che l'arte la filosofia mettea di moda; non ebbe alcun concetto teorico civile da sostenere, nessuna idea, nessuna meta: in un'età materialistica fu un verista: null'altro; e il suo verismo, a differenza di quello dello Zola, è sciocco, vacuo, stolto. Pure egli, facendosi l'eco delle voci risuonanti in quell'età, creò la propria fama, poiché s'atteggiò e fu in verità tra noi il rappresentante più schietto della letteratura verista».

⁷³ M. Vugliano, *Giovanni Cena*, in «Forum», IV, 21, 22 maggio 1904, p. 4.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Cfr. *ibidem*: «Giovanni Cena è rimasto in questo romanzo, personale come una lirica, pur sempre quello che era nei precedenti volumi di poesia: (*Madre*, *In Umbra*), poiché la sua vita d'oggi passa ancora come un tempo fra alte sponde ombrate che il sole non attraversa con luminosa vittoria di raggi».

Il romanzo non è organico: manca d'una linea direttiva. [...] Costui non vede, meglio non vuol vedere e ricordare della vita null'altro all'infuori di quello che può confermare le proprie idee. E questo, senza dubbio, per desiderio dell'autore che non volle compiere un'opera di mera dilettazione letteraria. Tanto che si lasciò prendere la mano dalla "tesi" attribuendo l'attuale miserando stato di cose ad una convenzione di leggi imposte dagli uomini e non dalla natura⁷⁶.

Nonostante queste obiezioni, Vugliano riconosce al romanzo una serie di qualità fondamentali: «la sincerità che lo anima, il senso reale delle cose, il color locale efficacemente reso, la vivezza delle persone»⁷⁷. In questa sintesi valutativa si cristallizza un vero e proprio canone critico, che coinvolge tanto la prosa quanto la poesia e si fonda su valori ricorrenti – sincerità, aderenza alla realtà, chiarezza espressiva – riconosciuti come garanzie di autenticità artistica. Come già osservato, si tratta di una linea interpretativa trasversalmente condivisa da una vasta parte dell'intelligenza torinese del tempo, e che assume una fisionomia ben definita soprattutto per opposizione: il suo bersaglio privilegiato resta Gabriele d'Annunzio. A lui, infatti, è rivolta – più o meno esplicitamente – l'accusa di insincerità; egli incarna il modello di un'estetica decadente e artificiosa, percepita come forma degenerata e persino patogena della scrittura. È il traviatore della poesia italiana⁷⁸, il campione della "malattia" letteraria, la cui influenza – nonostante le trasformazioni stilistiche delle sue opere più recenti – continua ad esercitare un'irresistibile fascinazione nei primi anni del Novecento.

In questa stessa direzione critica si muove anche Guido Badino, che nella recensione al romanzo *L'Ombra* di Emilio Dolfi lamenta esplicitamente la persistenza di certe modalità narrative dannunziane. Fin dalle prime battute, Badino chiarisce con severità inequivocabile il suo giudizio negativo, definendo il libro «una cosa triste», proveniente da un autore «mai sentito nominare, probabilmente un giovane, forse un esordiente»⁷⁹. La ragione di questa critica risulta subito evidente nel prosieguo della recensione:

Ancora, dunque, non è spenta fra noi la malattia che travolse, qualche anno fa, tutti i giovani spiriti volti alla letteratura; tanto ancora, anzi, infierisce da pervadere di sé tutto un così potente sforzo di creazione? Il fascino snervante di certa passata opera d'annunziana, che perfino sembrano rinnegare ora le più recenti opere dello scrittore, tanto può ancora sopra una mente piegata alla fatica letteraria?⁸⁰

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Polifemo [G.A. Piovano], *Per l'endecasillabo*, in «Il Piemonte», II, 7, 20 febbraio 1904, p. 3.

⁷⁹ G. Badino, *Malattie in ritardo*, in «Il Piemonte», II, 8, 27 febbraio 1904, p. 3.

⁸⁰ *Ibidem*.

Secondo Badino, *Ombra* non sarebbe altro – e ci sia scusato il bisticcio – che «un’ombra, pallida, confusa, deforme, dell’*Innocente*»⁸¹. Egli si trova costretto, con tono quasi rassegnato, a constatare che, pur essendo trascorsi ormai dodici anni dalla pubblicazione del romanzo dannunziano, quest’ultimo conserva ancora «l’incredibile forza di curvare al suo giogo nuovi impulsi e nuovi sogni». Un’osservazione, questa, che risulta pertinente anche per Guido Gozzano: oltre alle osservazioni già proposte, va segnalata – come elemento decisivo di un’intertestualità non ancora evidenziata dalla critica – una precisa coincidenza nell’uso di una citazione biblica come epigrafe.

Il riferimento in questione è alla *Novella bianca*, pubblicata da Gozzano l’11 novembre 1906 sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica». Oltre alla dedica alla sorella Erina, il testo reca in apertura la citazione «Beati immaculati...», tratta dal Salmo 119. Tuttavia, più che dal testo biblico in sé, appare assai più plausibile che Gozzano abbia desunto l’epigrafe proprio dal romanzo dannunziano, che esibisce la medesima citazione, completa persino della caratteristica sospensione puntata. Nell’*Innocente*, infatti, il passo biblico ricorre due volte: inizialmente posto in esergo al romanzo – esattamente come nella novella di Gozzano – e successivamente richiamato in conclusione, durante il funerale del piccolo Raimondo, l’“innocente” del titolo, nato dalla relazione adulterina di Giuliana con lo scrittore Filippo Arborio:

Federico e Giovanni di Scòrdio si sollevarono, presero la bara. Pietro apriva d’innanzi a loro le porte. Io li seguivo. Dietro di me venivano il prete, i chierici, quattro familiari con i ceri accesi. Passando per gli anditi silenziosi, giungemmo alla cappella, mentre il prete recitava il salmo: – *Beati immaculati...*⁸²

Oltre al fatto che anche *Novella bianca* si conclude, com’è noto, con la morte di una bambina – la piccola Gasparina – sebbene in circostanze profondamente diverse rispetto a quelle narrate nell’*Innocente*, ciò che rafforza il legame tra i due testi è un’ulteriore

⁸¹*Ibidem*. Il testo continua così: «Ma il suo Massimo, di cui s’ignora ogni cosa, anche il nome, anche la città in cui vive, troppo ricorda un altro triste e incompatibile eroe; la sua Giuliana troppo riconduce il pensiero ad un’altra Giuliana (ahi, anche il nome!) in tutto, in tutto simile a lei; e troppi particolari del suo libro ci fan risorgere davanti un altro libro, che col ricordo lo schiaccia. Poiché l’imitazione peggiora tutto, e il suo Massimo, meno direttamente colpevole di Tullio Hermil, ci appare assai più assurdamente malvagio, e il suo frate Guido, se imperiosamente ci richiama Giovanni di Scordio, ne appare al confronto una caricatura; e tutto appare più meschino, più falso, e più impuro. Anche più impuro, poiché l’arte può, fino a certi limiti, nobilitare anche la sozzura; ma dove l’arte infiacchisce, la turpitudine resta tale, e null’altro».

⁸² G. d’Annunzio, *L’innocente*, cit., p. 634.

corrispondenza lessicale. Oltre al riferimento a Gasparina con l'epiteto «l'innocente»⁸³, il termine «cadaverino», impiegato da d'Annunzio per indicare il corpo del piccolo Raimondo – «già chiuso in una cassetta bianca, ricoperta da un cristallo»⁸⁴ –, riemerge infatti con analoga carica patetica nella prosa gozzaniana. Nella *Novella bianca* Ciaramella, vedendo il corpo senza vita della figlia, «cadde sul cadaverino, l'avvinse, inondando le guance gelide, la bionda capellatura di un rivo di sangue, senza lacrime»⁸⁵. Anche il latino formulare recitato dal sacerdote nella parte conclusiva dell'*Innocente*⁸⁶ ricorre nella *Novella bianca*, poco prima del ritrovamento del corpo di Gasparina, nel canto corale delle oranti, durante la veglia dell'Ascensione. Infine, un ultimo riferimento merita attenzione: nell'*Innocente*, l'insistenza descrittiva sul motivo cromatico del bianco – dalla «corona di crisantemi bianchi» sul capo, al «crisantemo bianco» tra le mani, fino alla «bianchezza cerea»⁸⁷ delle dita – domina la rappresentazione del rito funebre, caricandolo di un evidente valore simbolico. Il bianco, manifesto emblema della purezza e dell'innocenza del bambino, culmina nella descrizione conclusiva: «A traverso il cristallo quel piccolo viso livido, quelle piccole mani congiunte e quella veste e quei crisantemi e tutte quelle cose bianche parevano indefinitamente lontani»⁸⁸. È proprio a partire da questa associazione tra il bianco e l'innocenza che anche a partire dal titolo *Novella bianca* sembra poter essere ricondotto a un'eco diretta del romanzo dannunziano.

Ebbene, «di questa letteratura noi siamo stanchi; e l'Italia nostra n'è sazia», ribadisce Guido Badino nella recensione citata. Egli si riferisce, naturalmente, alla tendenza dannunziana, in particolar modo evidente nell'*Innocente*, a «piegarsi ad osservare di noi la parte peggiore, e riprodurla così nudamente senz'altra meta visibile, quasi in atto di compiacenza pur sentendone la corruzione»⁸⁹. Non si tratta certamente dello stesso approccio adottato da Gozzano, la cui novella appare invece influenzata dai moduli del racconto del terrore non senza tratti fiabeschi. Tuttavia, è altrettanto evidente – e sembra quasi una volontà esplicita dell'autore torinese – che la *Novella bianca* intenda dichiaratamente confrontarsi con il secondo romanzo del ciclo dannunziano della rosa, ponendo in atto una strategia intertestuale assai esplicita e significativa. Badino conclude infine la sua analisi con il consueto invito a rivolgere l'ispirazione verso la

⁸³ G. Gozzano, *Novella bianca*, in *I sandali della diva. Tutte le novelle*, cit., p. 36: «Alle grida più alte i grilli vicini cessavano di cantare, poi riprendevano, accompagnando la disperazione dell'innocente, con un coro festevole».

⁸⁴ G. d'Annunzio, *L'innocente*, cit., pp. 633-634.

⁸⁵ G. Gozzano, *Novella bianca*, in *I sandali della diva. Tutte le novelle*, cit., pp. 41-42.

⁸⁶ G. d'Annunzio, *L'innocente*, cit., p. 634.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, p. 635.

⁸⁹ G. Badino, *Malattie in ritardo*, cit., p. 3.

vita autentica, reale, allontanandosi dalla pagina scritta e dall'artificio letterario che rischia continuamente di separare la scrittura dall'esperienza vissuta:

Dagli scrittori acclamati impari [Dolfi] solo, ove davvero si trovino migliori, i pregi dell'arte; e si volga ad osservare la vita. In essa è la fonte inesaurita, e da essa, anche, potrà attingere quella saldezza di pensiero che nutrirà le sue opere future di forza viva⁹⁰.

Questa opposizione morale nei confronti di Gabriele d'Annunzio si configura chiaramente come fenomeno trasversale, capace di attraversare periodici tra loro molto differenti per impostazione e pubblico di riferimento. Un esempio rilevante, in tal senso, è rappresentato da una pubblicazione indirizzata espressamente a un pubblico femminile come il «Venerdì della Contessa», rivista dai toni prevalentemente mondani e improntata al costume, che tuttavia, nel 1904, ospita un articolo di Ciriaco De Michelis incentrato su una conferenza tenuta da Filippo Crispolti nell'inverno del 1902. Oggetto dell'intervento erano i quattro autori che Crispolti riteneva maggiormente rappresentativi e influenti della cultura letteraria contemporanea: Carducci, d'Annunzio, Fogazzaro e Salvadori. Di fronte all'esclusione di Pascoli da tale novero, De Michelis manifesta dapprima una cauta perplessità, salvo poi aderire alla giustificazione proposta dallo stesso conferenziere, secondo cui la minore incidenza pascoliana non andrebbe attribuita a eventuali insufficienze della sua poesia, bensì al fatto che, nel «nostro secolotto borghese», il poeta di San Mauro «non ha trovato che pochi e solitari, sebbene intelligenti, ammiratori e pochissimi imitatori»⁹¹. La marginalità pascoliana, dunque, viene presentata non come segno di una debolezza intrinseca, ma come il riflesso della sua distanza rispetto alla sensibilità dominante.

Ben diverso è il giudizio riservato a d'Annunzio, la cui figura viene sì riconosciuta come quella di un «artista supremo», ma al tempo stesso denunciata con durezza sotto il profilo etico. D'Annunzio viene definito da Crispolti, secondo quanto riferisce De Michelis, una «mente traviata e spirito corrotto, la cui poesia satura di immoralità, di falsità, di vergogne, di errori, lo pone *al disotto del livello della terra*». A questa condanna morale si associa la denuncia del potere seduttivo che l'autore esercita su larghi settori del pubblico, rappresentato come una «folla innumere di vagellanti ammiratori» che si lasciano affascinare dalle sue teorie del superuomo, dal culto dell'eccezione, da un individualismo radicale che giunge fino al disconoscimento di ogni ordine morale: «una legge che va *al di là del bene, o al di là del male*»⁹².

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ C. C. De Michelis, *Quattro poeti*, in «Il Venerdì della Contessa», XVII, 11, 6 febbraio 1904, p. 1.

⁹² *Ibidem*.

È proprio all'interno di questo contesto che si manifesta con particolare evidenza quanto l'ideologia politica di Balsamo Crivelli concorra a determinare, in misura non trascurabile, l'orientamento dei suoi giudizi critico-letterari. Il critico socialista giunge – in modo a prima vista sorprendente – a proporre una parziale rivalutazione di Gabriele d'Annunzio: un gesto che potrebbe apparire dissonante rispetto all'intransigenza morale e al rigore etico che, di norma, caratterizzano i suoi giudizi sulle manifestazioni letterarie a lui contemporanee, comprese quelle sullo stesso d'Annunzio. Nel 1898, ad esempio, sulle pagine di «Germinal», cogliendo lo spunto offerto dalla pubblicazione del *Sogno di un tramonto d'autunno*, arriva a formulare un giudizio fortemente critico sui primi tentativi drammatici dell'autore, estendendo la sua valutazione a una riflessione più ampia, di carattere generale, sulla sua intera produzione. Il tono della stroncatura non ammette equivoci: «Egli è anzitutto un temperamento letterario trasmutabile in tutte guise, a seconda della influenza che di un particolar influsso artistico può esercitarsi sopra il suo mobile spirito. Ma altro è far della letteratura, altro è far dell'arte, altro è l'arte ed altro il bizantinismo! Avviene così che i suoi libri invecchiano, se ne toglia da essi qualche limpida pagina di prosa e qualche fuggevole ed isplendevole visione di colori»⁹³. Anche Gozzano, ne *L'Ipotesi*, riferendosi ironicamente al «coro febeo / con tutto l'arredo pagano» del «Re-di-Tempeste Odisseo», annoterà con amara consapevolezza: «È triste pensare che i versi invecchiano prima di noi!». Si tratta di un'ulteriore conferma di quella mimesi, tipicamente gozzaniana, della retorica del tempo, su cui si è cercato fin qui di far luce. Ma la requisitoria di Balsamo Crivelli proseguiva, con toni ancor più caustici:

La sua forma è sempre qualche cosa di postumo al pensiero: non ne nasce connaturata con esso, come ad esempio nel Leopardi e nel Manzoni: ma risente in ogni sua movenza dello stucchevole artificio. E voi uscite da quella lettura quasi con un senso di nausea e stanchi di quel massimo sforzo, diretto a conseguire il minimo degli effetti. – E ci viene ancora fatto di domandarci in qual mondo vivano e da qual mondo piovano questi fantocci, che smaniano, lasciviscono e delirano, dicendo delle sciocchezze coll'aria di sentenziare cose profonde, e se al postutto non siamo noi i grulli a discuterne sul serio...»⁹⁴.

Ciò che indusse il critico a rivedere radicalmente il proprio giudizio nei confronti del poeta pescarese va ricondotto a una contingenza storica tutt'altro che secondaria. Nel 1900, infatti, in seguito al tentativo del governo Pelloux di introdurre una serie di provvedimenti

⁹³ G. Balsamo Crivelli, *Cronaca letteraria. Gabriele D'Annunzio*, in «Germinal», I, 19, 1° dicembre 1898, p. 8.

⁹⁴ *Ibidem*.

repressivi – le cosiddette «leggi liberticide», volte a comprimere significativamente le libertà di stampa, di associazione e di riunione – Gabriele d’Annunzio rompe con la maggioranza parlamentare e si schierò apertamente a sostegno dell’ostruzionismo parlamentare promosso dai deputati dell’estrema sinistra. Il suo intervento alla Camera, pronunciato il 24 marzo di quell’anno, si concluse con una dichiarazione destinata a farsi ricordare: «Come uomo d’intelletto, vado verso la vita».

Balsamo Crivelli non esita allora a proporre sulle colonne dell’«Avanti!» una lettura favorevole di alcune opere dannunziane. Tale apertura si giustifica anche alla luce della possibilità – da lui stesso implicitamente riconosciuta – di ricondurre l’ispirazione di determinati testi del poeta pescarese entro i limiti di una visione della letteratura che, in certi casi, appare compatibile con i principi che lo stesso il critico torinese difende. Un esempio significativo è rappresentato dall’articolo dedicato alla raccolta *Novelle della Pescara*. Balsamo Crivelli segnala fin da subito che l’opera in sé non rappresenta una svolta nella carriera dell’autore, né introduce elementi radicalmente nuovi nella sua produzione: «questo nuovo libro di Gabriele d’Annunzio [...] non segna una nuova fase della sua arte né ci apporta un nuovo frutto della sua fervente operosità letteraria. Da gran tempo noi conoscevamo queste novelle, di cui la prima figurava nel *Libro delle vergini*»⁹⁵. Tuttavia, ciò che le *Novelle* contengono è, per il critico, degno di lode. A essere elogiata è in particolare la capacità di d’Annunzio di attingere alla realtà quotidiana, restituendo un’immagine verace e non estetizzata dell’universo popolare:

Il libro è tutto colto dalla realtà della vita quotidiana e respira rozza e selvaggia l’anima di quel popolo ancora superstizioso e idolatra di pastori e di marinai. E il d’Annunzio mostra in esso non ancora estenuate dall’artificio le sue possenti qualità di coloritore audace e vigoroso, sapendosi conservare, pur nella ispirazione di altri modelli (come ad esempio nella novella del *Traghetttore*, che ne ricorda per il suo motivo un’altra del Maupassant) schiettamente originale. I tipi che egli vi profila sono i più vivi ed i più veri di tutta la opera sua poiché non trovano riscontro che nella vita⁹⁶.

In tal senso, d’Annunzio è accettato – e persino apprezzato – quando la sua scrittura si volge alle esistenze marginali, quando si fa interprete di una realtà misera e umile, e non riflesso delle elaborazioni intellettualistiche o delle astrazioni decadenti. In questi termini Balsamo

⁹⁵ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Le novelle della Pescara*, in «Avanti!», VI, 1999, 1° luglio 1902, p. 1.

⁹⁶ *Ibidem*.

Crivelli può anche perdonargli evidenti debiti letterari, in particolare verso la narrativa francese, che non inficiano tuttavia l'autenticità espressiva complessiva.

Accanto a questa adesione tematica, il critico riconosce con lucidità anche il valore formale della prosa dannunziana:

Il d'Annunzio addimostra diggià in queste descrizioni quella magistrale virtù di stile, che verrà perfezionando in seguito nelle pagine migliori dei suoi romanzi. Singolar virtù d'immagini, di movenze, di ritmi onde la sua prosa assume i rilievi di un bronzo e canta e scivola via come una festosa acqua corrente ed ha quasi il dilettono sapore di un frutto. E ad ottenere questo effetto in lui concorre la perfetta conoscenza della lingua ch'egli usa ed un senso vivissimo quale pochi altri prosatori ebbero del valor musicale della parola⁹⁷.

Si tratta, in ogni caso, di un apprezzamento che appare senz'altro più cauto rispetto a quello formulato da Balsamo Crivelli l'anno precedente, in occasione della pubblicazione della *Canzone di Garibaldi* presso l'editore Treves, nel 1901. In quell'occasione, infatti, il critico dell'«Avanti!» aveva inaugurato la sua recensione con un'apertura fortemente enfatica, che lascia trasparire un entusiasmo inatteso nei confronti dell'autore pescarese:

Non invano Gabriele D'Annunzio ebbe Omero custode negli ozii giocondi e non invano sulla riva del selvaggio mare nativo udì cozzare nel verso l'armi del Pelide. Un soffio veemente e gagliardo di quella antichissima poesia investi le corde della sua arpa, che tremò digià in un sogno infinito di lusso e di piacere di tutti i fremiti del senso vigile e acuto, sicché con maggior voce imprende egli ora a cantare maggior argomento, rifacendo sua in nuova forma la lassa monorima dell'antica canzone francese⁹⁸.

La scelta del tono e della retorica altisonante, così come il paragone con la tradizione epica classica e medievale, testimoniano non solo una piena legittimazione estetica dell'opera in questione, ma anche – almeno in questo frangente – una etico-morale. La *Canzone di Garibaldi* appare dunque agli occhi del recensore come un momento di rara consonanza tra l'ispirazione poetica e la funzione civile della letteratura, nella misura in cui l'autore si piega, almeno temporaneamente, a un dettato epico-nazionale che lo sottrae agli eccessi

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. La canzone di Garibaldi*, in «Avanti!», V, 1527, 12 marzo 1901, p. 1.

individualistici e superomistici di tanta parte della sua produzione; ed è una lettura condivisa a Torino, testimoniata anche, ad esempio, da Dino Mantovani⁹⁹.

La lode che Balsamo Crivelli riserva alla *Canzone di Garibaldi* è priva di esitazioni. Il critico riconosce nel componimento un esito poetico di eccezionale efficacia, al punto da affermare che, nel rievocare i ricordi di Garibaldi e dei caduti nelle sue battaglie – da Milazzo a Roma – «il poeta non si poteva meglio riuscire nel difficile cimento, cui si era posto, e dinanzi alla visione che con tanta potenza egli vi rievoca io non so se in me più forte siano la meraviglia e lo stupore o lo sgomento»¹⁰⁰. L'intensità emotiva della rievocazione epica si unisce così a una piena ammirazione per la riuscita formale dell'opera. Torna inoltre, anche in questo caso, il *topos* critico della semplicità, applicato qui alla rappresentazione del personaggio di Garibaldi. Balsamo Crivelli elogia infatti la raffigurazione del Generale «nella schietta ed ingenua semplicità, in cui sopravvive per il d'Annunzio qualcosa dell'antico Pelasgo, pastore e guerriero»¹⁰¹. L'aderenza al modello dell'epica primitiva, popolata da figure eroiche e archetipiche, diventa così garanzia di autenticità espressiva e di profondità storica, in netto contrasto con l'estetismo artificioso che altrove il critico denuncia nell'opera del Vate.

La chiusura dell'articolo, infine, è particolarmente significativa per comprendere la portata dell'entusiasmo con cui Balsamo Crivelli accoglie questo specifico esito poetico dannunziano. L'opera è infatti letta come segno di una possibile rinascita del genere epico, storicamente ritenuto esaurito:

⁹⁹ Cfr. D. Mantovani, *Rassegna letteraria. Marzo*, in «Nuova Antologia», 703, 1° aprile 1901, p. 558: «È questo forse il lavoro letterario più puro che il d'Annunzio abbia compiuto; perché è quello in cui, pur serbando il suo personal modo d'immaginare e di dire, egli s'è serbato più schiettamente oggettivo, e ha infuso nelle cose descritte tutta la sua molteplice anima d'artista. Garibaldi è certamente, tra tutti gli uomini della storia contemporanea, il più poetico per la sua natura e per i suoi fatti; e il d'Annunzio ha saputo effigiarlo in una forma di poesia che dona alle memorie recenti il nitido e quasi lontano splendore delle memorie antiche». Ben diverso risulta invece il giudizio nei confronti della canzone *In morte di Giuseppe Verdi*, ove riemergono le consuete riserve critiche, cfr. *ivi*, pp. 560-561: «Nella canzone *In morte di Giuseppe Verdi* egli credette invece opportuno, e fu giustissimo criterio, di attenersi alla forma della canzone petrarchesca: la più maestosa e, direi, architettonica forma lirica nostra che si offra a dare di un concetto un'espressione monumentale. Maestro di ogni ritmo, il D'Annunzio ha scritto una canzone di struttura e di suono veramente magnifica, con versi che cantano in vario tono stupendi, formando stanze agili e ricche, in cui su' due *piedi*, come su svelte e robuste colonne, punta e s'involve la *sirima*, a guisa d'un'arcata armoniosa; e il congedo chiude la sinfonia con uno squillo superbo. [...] Poi, ammesso che tra gli elementi di un'opera letteraria il contenuto tenga il secondo luogo dopo la forma, chi consideri il contenuto di questa canzone ha da rimanerne mortificato, dovendo riconoscere ch'essa è concepita retoricamente, che cioè i pensieri e le immagini non derivano dalla sostanza stessa del soggetto, ma si sovrappongono ad esso come una decorazione esteriore. [...] Il D'Annunzio s'è fitta in capo la concezione dell'eroe, la cui possanza feconda è simile a quella di un elemento della natura, il cui sforzo vince il destino: concezione generica, ch'egli applica al Verdi, come ai tre sommi creatori evocati nella canzone, come a più altri, e che non gli lascia discernere ciò che ciascuno ha di personale e di suo. Troppo letterato, troppo imbevuto d'idee generali attinte dai libri, egli smarrisce così il senso della realtà storica e della realtà moderna. Ne' suoi scritti e ne' suoi discorsi divien continua l'enfasi verbale, a cui s'accompagna l'enfasi mentale: a sentirlo, ei non fa altro che celebrare, magnificare, glorificare le città, le arti liberali, le arti manuali, i morti, i vivi, i vecchi, i giovani, con una costanza veramente pindarica. Ma Pindaro è il più morto dei poeti antichi, e i suoi cronici entusiasmi ci lasciano freddi come ghiaccio».

¹⁰⁰ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. La canzone di Garibaldi*, cit., p. 1.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 1-2.

È codesta poesia dell'epica che risorge? I critici l'avevano dichiarata morta da un pezzo e ne avevano a doppio suggello chiusa la tomba. Impossibile si credeva trar nuova materia di canto dai fatti consegnati alla storia, ma ecco la morta risorgere più viva che mai. Epica e tradizione popolare restano al postutto una cosa sola e finché l'una viva l'altra non morrà. Rifrughino a loro posta gli eruditi negli archivi del passato: di esso nella tradizione vive quanto visse nel cuore del popolo. Tutto il resto è fumo, cenere, ombra che dilegua. E l'epopea della camicia rossa non vuole altre storie che questa, intessuta dal ricordo non oblioso del popolo, in cui la fiamma dell'ideale mai non si estingue. Gabriele D'Annunzio illuminò di questa fiamma in un riflesso d'incendio la sua poesia¹⁰².

Si tratta di una rivalutazione che si colloca in posizione divergente rispetto alle linee interpretative prevalenti all'interno del medesimo orizzonte ideologico di appartenenza. Un caso rilevante è rappresentato dalla sua reazione al volume *I delinquenti nell'arte*, di Enrico Ferri, futuro direttore dell'«Avanti!». Già autore, nel 1884, della *Sociologia criminale*, Ferri applicava in quest'opera le teorie dell'antropologia criminale alla letteratura, proponendo un'analisi delle figure artistiche deviate secondo i parametri del positivismo scientifico. Crivelli riconosce al lavoro un'impostazione metodologicamente brillante – osservando che Ferri «genialmente applica questo metodo di critica ad alcune figure artistiche di delinquenti»¹⁰³, – ma prende le distanze da alcune delle conclusioni più nette del volume, in particolare là dove l'analisi tocca l'opera dannunziana. Significativamente, è proprio il giudizio negativo espresso da Ferri su *Le vergini delle rocce* a suscitare la reazione del critico, che coglie in quella valutazione una limitatezza metodologica e un fraintendimento estetico:

Interessante l'esame dei delinquenti di Zola e Bourget. Altri soggetti non meno interessanti gli avrebbe potuto fornire la raccolta completa delle novelle del Maupassant, ch'egli a torto trascura. Come a torto mi pare ch'egli giudichi quale un saggio di un vuoto umanistico le *Vergini delle rocce* del D'Annunzio, di cui esalta ed ammira altri lavori. In quel romanzo, se ne toglia un po' di ciarpame retorico o di melensaggini egoistiche, v'è assai di buono nella figurazione di quelle tre anemiche giovinette, che vi paiono disegnate tra un languir di fiori o il morir frivolo di un accordo in minore d'una vecchia spinetta sullo sfondo di un arazzo un po' scolorito. V'è assai di buono e di bello nella visione di quella pazza, che attraversa come un'ombra tragica il giardino primaverile, e nel senso ch'egli vi dà pieno e completo del finir di una razza¹⁰⁴.

¹⁰² *Ivi*, p. 2.

¹⁰³ G. Balsamo Crivelli, *I delinquenti nell'arte*, in «Avanti!», V, 1492, 5 febbraio 1901, p. 1.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 1-2.

L'indulgenza espressa riguardo alle *Vergini delle rocce* pare, a Torino, davvero notevole. Basterà ricordare la nota lettera di Giovanni Cena inviata al pittore Anton Maria Mucchi all'uscita del romanzo per capire fino a quali estremi poteva giungere il giudizio sul Vate:

Leggi *Le Vergini delle Rocce*. Quel mago di D'Annunzio è un Liszt, un Rubinstein, un Paganini della penna, un nobile clown, un virtuoso. Ma non è l'artista nato. [...] Io che ho pianto leggendo *Cuore* di De Amicis a 20 anni, non ho sentito il menomo moto per tutte le finzioni dannunziane. È falso, falso, falso. Falso Hermil nell'*Innocente*, falso Aurispa nel *Trionfo*, falso Cantelmo in questo, anzi non c'è, manca il protagonista. Insomma gran disillusione, caduta vera¹⁰⁵.

Del resto, anche all'interno dello stesso «Avanti!», la svolta politica di d'Annunzio non determinò un'immediata revisione complessiva del giudizio critico sulla sua produzione. Ne è prova l'articolo di Garzia Cassola – padre del futuro scrittore Carlo – che già nel dicembre 1901 stronca la *Francesca da Rimini*, riconoscendo nella sola *Canzone di Garibaldi* un tentativo, peraltro isolato, di reale mutamento poetico¹⁰⁶. Analoga diffidenza si legge nel commento ironico di Adone Nosari¹⁰⁷, che nell'estate del 1902 recensisce con tono caustico il volume di

¹⁰⁵ G. Cena, *Opere complete*, a cura di L. Bistolfi, E. Balegno, A. Pastore, vol. V, *Lettere scelte*, Torino, «L'Impronta», 1929, p. 22.

¹⁰⁶ Cfr. G. Cassola, *La Francesca da Rimini*, in «Avanti!», V, 1799, 11 dicembre 1901, pp. 1-2. In particolare, p. 1: «Gabriele d'Annunzio ha voluto fare una tragedia storica e c'è riuscito, secondo pare ad alcuni, perché dell'epoca di Francesca non ha trascurato nessun particolare. Egli stesso ha sorvegliato la preparazione del meccanismo teatrale, perché dell'apparato scenico cominciasse la fedele riproduzione dell'ambiente. I versi sonori ha rimpinzato di cronistorie, affinché tutte le faccenduole e le costumanze di allora si rappresentassero alla fantasia dello spettatore. Così, si grida, si fa il dramma storico. E sia. Ma il particolare non deve prendere il sopravvento sul disegno fondamentale dell'opera, la forma non deve tornare a scapito dell'azione. Ora nella *Francesca* del d'Annunzio, c'è la cura, squisita per alcuni, per me esagerata, delle forme; e, si noti, delle forme meno necessarie, di quelle, anzi, che gonfiano il lavoro sì da farlo idropico. Non c'è relazione di armonia tra la forma e il contenuto. La pittura delle scene, le vesti, le armi, la mobilia sono le forme più curate: e sta bene: ma sono eccessive; qualche volta soffocano l'azione e distolgono necessariamente l'attenzione del più scrupoloso spettatore dallo svolgimento del dramma» e p. 2: «La musa di Gabriele d'Annunzio è per eccellenza soggettiva. Perciò, quando deve rappresentare uomini o sentimenti, si fa l'eco dell'anima del poeta. L'*io* ritorna insistente in ogni opera; tutte le fantasie, tanto di Francesca quanto di Gioconda, sono le fantasie dell'*imaginifico*. Niente più del teatro è ribelle alle dominazioni dell'uno. Il dramma vuol essere oggettivo. [...] Pareva che il d'Annunzio, che ha l'anima perpetuamente piegata sopra sé stesso, fosse andato alla vita, secondo egli disse, quando la battaglia politica lo trasse dalle sue interiori contemplazioni; e pareva ch'egli volesse effondere il suo spirito tutt'intorno, mescolandolo tra la gente, per raccogliarlo poi ricco di osservazioni, carico di materia greggia che, polita dalla mano sapiente dell'artefice, diventa poesia. Fu un attimo; e fu bastevole perché l'ingegno fervente ci desse la prova, in brevi scritti di occasione, di saper andare oltre l'usata maniera. E in quell'attimo, forse, egli ebbe il concepimento della *Canzone a Garibaldi*».

¹⁰⁷ Cfr. A. Nosari, *Letteratura contemporanea*, in «Avanti!», VI, 2014, 16 luglio 1902, pp. 1-2. In particolare, p. 1: ««D'Annunzio è indubbiamente il letterato creatore o, come taluni vogliono il geniale *emprunteur*, più ammirato d'Italia e l'ammirazione s'è estesa dai salotti della dama intellettuale ai teatri ed alle Università popolari. La "gran bestia", dopo il titanico ostruzionismo, lo ha iniziato a misteri sconosciuti così che il poeta dal cranio lucidissimo siccome ginocchio immacolato di vergine preraffaellita, l'esteta dal bel gesto sulla *mandria umana*, l'egoarca nietzschiano, per *snoob* filosofico ed estetico dei *Vornehmen*, è venuto tra i vivi dopo aver teso l'inclito orecchio al verbo dominatore di Zarathustra. Dopo questo salto, apparentemente improvviso, verso la Vita, gli studi, le monografie a torno al poeta della Rinascenza si moltiplicarono sino a formare una vera biblioteca dannunziana studiandolo, scrutandolo nella sua artistica e filosofica compagine»

Busolli sull'evoluzione poetica del Vate¹⁰⁸, alludendo – con *verve* polemica – alla rapida crescita dell'interesse critico verso d'Annunzio in seguito alle sue scelte politiche, insinuando che dietro di esse si celasse più una strategia di visibilità personale che una sincera adesione ideale.

A emergere, nella posizione di Balsamo Crivelli, è dunque qualcosa di più profondo di una semplice inclinazione personale o di un riformismo esteso anche al piano culturale: il critico sembra infatti aver colto, con acume strategico, le potenzialità insite nell'apertura verso una figura come Gabriele d'Annunzio. Lo scrittore pescarese – ancora, almeno fino al 1907, in una fase di parziale consonanza con alcune istanze del socialismo riformista – poteva essere interpretato non più come un nemico da estromettere attraverso l'anatema, bensì come un interlocutore ambivalente, ma non per questo irrecuperabile. Alcuni aspetti della sua produzione – in particolare quelli più attenti al quotidiano, alle sfumature psicologiche e a una tonalità espressiva più sommersa – risultavano sufficientemente prossimi alla poesia di tono minore tanto apprezzata dal critico da rendere plausibile un'operazione di redenzione dall'interno: un tentativo, cioè, di piegare d'Annunzio contro sé stesso, non per assumerlo come modello ideologico, bensì come possibile veicolo per superare l'*impasse* dogmatica in cui rischiava di irrigidirsi la riflessione estetica di matrice socialista.

D'altra parte, anche tra gli ammiratori più convinti di Gabriele d'Annunzio si registra l'impossibilità di emanciparsi pienamente da quei criteri valutativi che dominano il discorso critico coevo. In effetti, neppure i sostenitori del poeta riescono a svincolarsi del tutto da una griglia interpretativa che continua a privilegiare – esplicitamente o implicitamente – la questione morale quale parametro essenziale per la legittimazione dell'opera d'arte. Chiarificatrice, in tal senso, è la posizione di Ugo d'Arco, espressa in una lettera indirizzata alla redazione del «Venerdì della Contessa», in cui prende le difese dell'autore in occasione della pubblicazione de *La Gioconda*.

Pur dichiarando una ferma ammirazione per il testo, d'Arco sente comunque la necessità di difenderne la legittimità anche sul piano etico, come se l'adesione estetica non potesse bastare di per sé a giustificare l'apprezzamento. Egli scrive infatti: «l'arte non istà soltanto nel vero; ma nel saper colorire le cose belle, nel saper dar rilievo alle espressioni nobili, nel provocare nell'anima altrui un'impressione di maestà e di grandezza»¹⁰⁹; e tuttavia prosegue dovendo respingere le accuse mosse alla *pièce*:

¹⁰⁸ G. Busolli, *Gabriele d'Annunzio e sua evoluzione poetica*, Treviso, Zoppelli, 1902.

¹⁰⁹ U. d'Arco, *L'opera ultima di Gabriele d'Annunzio*, in «Il Venerdì della Contessa», XII, 1, 7 gennaio 1899, p. 2.

Contro l'evidenza di simili potenzialità artistiche, cade certamente la critica cattedralica di certuni. Discuterla quest'opera, sì; trovarvi dei difetti, sì; riconoscerla all'infuori dell'ambiente nostro, sì; ma negare un senso grandissimo d'arte, equivarrebbe a negare la luce stessa del sole, poi che l'opera del d'Annunzio non è altro che una manifestazione continua, inalterata, piena del profondo e vivo concetto artistico. Ad un'altra questione, voi, o signora, nella vostra conversazione facile e geniale, avete accennato. Alla questione della moralità. Siete troppo spirituale per voler trovare dell'arte diabolica, dove non vi è che la sincerità di un temperamento sottilmente moderno¹¹⁰.

Ciò che colpisce è che anche un intervento apertamente elogiativo debba misurarsi con il tema della moralità – e della sincerità – dell'opera. L'autore della lettera riprende infatti un passaggio di un precedente scritto pubblicato sulla rivista, per sottolineare come non vi sia nulla di amorale nell'arte dannunziana, se non la «sincerità di un temperamento sottilmente moderno». E nella chiusa dell'intervento, la difesa assume toni quasi apologetici:

Adunque, sottilizzando, immoralità in questa ultima opera dannunziana non ve n'è. Rimane invece una caratteristica solidissima: la perfezione d'arte: la parola che raggiunge la magnificenza del suono, lo splendore del colore, la purezza della forma. Rimane l'affermazione di un'opera vigorosa che attacchi di invidiosi, lotte di incompresi, vanità di impotenti non potranno mai corrompere e far disconoscere¹¹¹.

Anche in questo caso, dunque, il giudizio estetico si trova vincolato alla necessità di una giustificazione morale, a dimostrazione di quanto l'intero campo critico – favorevole o contrario che sia – continui a essere dominato da una concezione etico-didattica dell'arte. In tal senso, la figura di d'Annunzio resta, per molti, un oggetto critico problematico e ambivalente, da accogliere o respingere non soltanto per la qualità della sua scrittura, ma per ciò che essa, inevitabilmente, continua a rappresentare sul piano simbolico e ideologico.

La formazione di Gozzano si forma dunque qui: in una Torino universitaria attraversata da fermenti ideologici e letterari ben riconoscibili. Alla luce di tale scenario, appare ancora più evidente come il dannunzianesimo iniziale, acritico e imitativo, che segna gli esordi del giovane poeta, sia stato fortemente condizionato da questo sostrato culturale e ideologico. Tuttavia, più incisiva ancora deve essere stata per Gozzano l'osservazione attenta dei risultati raggiunti dai poeti a lui contemporanei o di poco precedenti – si pensi, tra gli altri, a Thovez, Bontempelli, Pastonchi – e della loro ricezione presso la critica. È in questo orizzonte che si misura il vero

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

campo di evoluzione del suo rapporto con il modello dannunziano: non tanto, o non esclusivamente, attraverso un insegnamento diretto (per quanto significativo) da parte di figure come Arturo Graf, quanto piuttosto attraverso la valutazione attenta della fortuna critica di quegli autori che operavano consapevolmente in chiave antidannunziana. In altre parole, più che una lezione trasmessa per via pedagogica, fu per Gozzano determinante il riscontro che l'ambiente culturale torinese offriva alle scelte di stile, di tono, di atteggiamento poetico. Quello che qui si intende sostenere è, dunque, che la transizione di Gozzano verso un'espressività più personale e disillusa non si deve soltanto all'influenza contenutistica dei maestri, ma anche all'osservazione lucida delle reazioni che il mondo critico riservava a chi si era già posto in un'ottica alternativa al modello dannunziano.

La rude modernità di Enrico Thovez

Nella lettera indirizzata da Guido a Carlo Vallini la sera del 24 aprile 1907 da Ruta, dopo un rapido ringraziamento per l'invio di una missiva di Zino Zini, il poeta passa a impartire una serie di istruzioni puntuali. Particolarmente significativa, per la presente analisi, risulta la quarta disposizione, che così recita:

Attento! Salire da Ferretini, domandargli tre copie del mio libro, sederti al tavolo dell'Ufficio: tagliare accuratamente tutti i fogli (abbi pazienza: lo desidero) correggere gli errori che sai, domandare a Dadone il bollo: *omaggio* della Casa ecc. e segnarne le tre copie; poi consegnare le tre copie a Dadone per le tre seguenti persone: Giorgieri – Thovez – Ragazzoni. Ma fa in tutto così, come t'ho detto (non omaggio personale!)¹¹².

La reiterata raccomandazione di Gozzano – così minuziosamente articolata nella sequenza delle istruzioni – tradisce certo una premura volta a dissimulare, sotto il velo di una formalità editoriale, la richiesta implicita di riconoscimento e quell'ambizione alla legittimazione sociale che accompagna inevitabilmente ogni esordio autoriale. Ricorrere alla formula «omaggio della Casa» equivale, infatti, a collocare l'atto dell'invio all'interno di un ambito neutro, ritualizzato, sottraendolo al piano dell'iniziativa personale. Ma non si tratta unicamente di una cautela stilistica. Quando Gozzano fa pervenire a Pascoli una copia della prima edizione della *Via del rifugio*, non esita a segnarne con discreta confidenza il frontespizio – a caratteri ampi – con la dedica: «A Giovanni Pascoli / Mi permette d'offrirle? Guido Gozzano / Torino 8 aprile 907»¹¹³. E rivela il grado di familiarità che Gozzano si è permesso di instaurare con Pascoli anche una nota a matita, vergata a margine de *Il giuramento*, in cui annota con tono complice: «*Dai Canti Popolari Greci*: mi perdoni anche questa!»¹¹⁴. Oltre ai diversi recuperi pascoliani disseminati nell'opera – si pensi, per esempio, alla serie «tira prilla accocca» della

¹¹² G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 27.

¹¹³ Cfr. E. Tatasciore, *Pascoli, Gozzano, Vico Fiaschi. Libri, lettere, poesie*, in «Per Leggere», XXIV, 47, autunno 2024, p. 76.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 77. È un atteggiamento tipico di Gozzano quello di non mostrare eccessiva reverenza nei confronti delle grandissime personalità del tempo. A questo proposito, si leggano le seguenti righe provenienti dall'intervento di Contorbia al convegno indetto per il centenario della morte del poeta, nel quale il critico commenta il ritrovamento di una missiva spedita a Benedetto Croce: «Il *repêchage* mi pare di non ordinario rilievo sia per l'apporto che offre alla conoscenza dell'*usus scribendi* di Gozzano epistografo, per nulla intimidito, nella circostanza, dall'autorevolezza dell'interlocutore, fatto oggetto di una *captatio benevolentiae* garbata ma non più cerimoniosa del necessario («Illustre, | non darei la sua cartolina per tutta la pila di lettere fraterne accumulate dalla Signorina Felicita sul mio scrittoio... L'elogio da Lei, Benedetto Croce, m'è caro fra tutti: non so come dirle il mio piacere, per questo, e come dirle grazie. Grazie anche dei suoi buoni uffici e delle discussioni sull'esser mio», ecc.), sia per l'attestazione dell'impressionante tempestività con cui Croce intercetta la capitale composizione poetica di Gozzano» (F. Contorbia, *Per un carteggio che non c'è*, cit., p. 334).

Bella del re, calco evidente da *Il ciocco*, I, v. 15: «tiravano prillavano accoccavano» –, Gozzano si sta qui riferendo al fatto che *A una fanciulla un bacio chiesi*, canto popolare su cui si basa *Il giuramento*, era stato incluso nell'edizione dei *Canti popolari greci* di Tommaseo curata da Paolo Emilio Pavolini e pubblicata nel 1905 da Sandron nella collana *Biblioteca dei Popoli*, diretta proprio da Pascoli.

Si comprende agevolmente come Gozzano si prenda molte più confidenze con un poeta sommo e distante – come Pascoli – rispetto a quanto non faccia con scrittori minori della generazione immediatamente precedente alla sua (Giorgieri Contri e Ragazzoni nascono nel 1870, Thovez l'anno prima), e come lui residenti a Torino. In questi casi, la strategia gozzaniana è invece orientata a dissimulare la propria aspirazione all'affermazione, senza tuttavia rinunciare a una implicita sollecitazione di attenzione critica. Ma non si può escludere che tale riserva indichi anche un deliberato rifiuto di porsi sotto la loro egida, ovvero un mancato riconoscimento di tali figure come legittimi maestri. Si tratterebbe, in tal senso, di un'ulteriore attestazione della distanza – culturale, oltre che poetica – che Gozzano tende a marcare nei confronti dell'ambiente letterario torinese al quale pure apparteneva.

Ed è altresì vero che, quando Gozzano desidera ottenere una recensione, si guarda bene dal formulare una richiesta esplicita. Scrivendo ad Amalia Guglielminetti dal ricovero di San Giuliano d'Albaro, il 10 giugno 1907, il poeta le comunica che Mario Maria Martini, direttore della «Rassegna Latina», gli avrebbe riservato uno spazio nel quotidiano per ospitare una recensione sulle *Vergini folli*¹¹⁵. Nulla, tuttavia, viene concesso senza contropartita, e infatti, nella medesima lettera, Gozzano aggiunge: «Ed ora anche voi potete farmi un favore»¹¹⁶. Il favore richiesto consisteva nell'intercedere presso Dino Mantovani, critico autorevole della «Stampa», affinché questi si mostrasse benevolo anche nei confronti della *Via del rifugio*. Mantovani, com'è noto, aveva già recensito con favore *Le vergini folli*, circostanza che non era certo sfuggita a Gozzano, il quale ora auspicava che un analogo trattamento potesse essere riservato alla sua raccolta. *La via del rifugio*, osserva, ha già ricevuto «fin troppe critiche e troppo compiacenti»¹¹⁷, ma ciò che egli anela «è quella dei critici massimi». Così, mentre attende una recensione di Pastonchi sul «Corriere della Sera», nutre altresì speranze circa una possibile menzione sul quotidiano torinese: «Se dunque conoscete Mantovani influite su di lui il più che possibile bene a mio riguardo: un accenno sulla *Stampa* mi sarebbe caro più di tutti i fogli italiani»¹¹⁸. Nonostante l'impegno profuso – testimoniato anche da una lettera del 23

¹¹⁵ La recensione uscirà in «La Rassegna Latina», I, 7-8, 1-15 settembre 1907, pp. 587-589.

¹¹⁶ G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 27.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 28.

ottobre 1907, in cui Gozzano riferisce ad Amalia Guglielminetti di aver inviato a Mantovani, su suo consiglio, non solo una copia de *La via del rifugio*, ma anche il manoscritto di *Alle soglie* (all'epoca intitolato *I colloqui*) – l'auspicato riconoscimento non giungerà: Mantovani, infatti, «non volle mai impegnarsi in un alcun giudizio pubblico sulla poesia di Gozzano»¹¹⁹. Ben diversa, come si è visto, fu invece l'attenzione riservata a Guglielminetti. Nel recensire *Le vergini folli*, Mantovani apre l'articolo *Una poetessa nuova* riportando integralmente il sonetto *Anima errante*, che definisce «bello di movenza e di euritmia, sostenuto con grazia nella sua nitida semplicità»¹²⁰. Ma non si limita a un encomio formale: «Se non c'è la perfezione, c'è di meglio: c'è uno stile e c'è un'anima». La ragione di questo apprezzamento va dunque ricercata tanto nella compiutezza tecnica quanto – se non in misura maggiore – nella capacità di attingere a un'esperienza autentica. Negli abbassamenti di tono, nelle imperfezioni, persino negli inciampi stilistici, il critico coglie l'emergere di una vitalità genuina, di una poesia nutrita dall'esistenza vissuta:

Le altre, quelle che parlano al pubblico con versi d'amore o prose di romanzi, sogliono essere ben diverse da lei: pochissime tanto franche e risolte ad attingere la poesia lirica dalla sola fonte sua vera, la vita vissuta; più rare ancora le sobrie e castigate cultrici di un'arte che non risuona d'echi recenti, che non s'acconcia secondo la moda, ma che nella visione, nel sentimento stesso onde s'alimenta trova le sue ragioni formali¹²¹.

Si ritorna, ancora una volta, agli stessi *topoi* critici, perfino sul piano lessicale. Così, se da un lato ammette che «molti versi di Amalia Guglielminetti sarebbero stati belli nel Cinquecento», dall'altro riconosce che ve ne sono alcuni che «sono, per qualunque tempo della poesia nostra, duri o freddi, o dimessi, con negletta elezione delle rime». Tuttavia, tali mende non intaccano la qualità profonda dell'opera, poiché sono interpretate non già come limiti strutturali, bensì come «ombre inevitabili di una figura poetica troppo sincera per poter apparire sempre adorna ad un modo»¹²².

Non soltanto ci si trova nuovamente dinanzi a una categoria critica – quella della sincerità – già ampiamente riscontrata nel discorso esegetico coevo, ma si osserva altresì come essa venga impiegata, con modalità pressoché identiche, dallo stesso Dino Mantovani alcuni anni

¹¹⁹ M. Guglielminetti, *Gozzano recensore*, cit., p. 414.

¹²⁰ D. Mantovani, *Una poetessa nuova*, in «La Stampa», XLI, 132, 14 maggio 1907, p. 1.

¹²¹ *Ivi*, p. 2.

¹²² *Ibidem*.

prima, in riferimento a un altro poeta torinese: quel «solitario e insocievole»¹²³ Enrico Thovez. In un articolo dal titolo significativamente analogo a quello poi riservato ad Amalia Guglielminetti – *Un poeta nuovo* – Dino Mantovani recensisce *Il poema dell'adolescenza*. Il pezzo, apparso con circa un mese di ritardo rispetto alla pubblicazione del volume, afferma con convinzione il valore dell'opera e il riconoscimento del suo autore come una delle voci più autentiche e rilevanti del panorama poetico torinese. Fin dalle prime battute, infatti, il giudizio si annuncia risolutamente positivo: «Non un nuovo poeta, di quelli che sorgono tra noi tutte le mattine per tramontare nell'oblio tutte le sere; ma un poeta nuovo, nuovo di sostanza e di forma, d'anima e d'intendimento»¹²⁴. Thovez non rappresenta certo una figura marginale nella critica italiana del primo Novecento: non solo per le note e reiterate denunce dei plagi dannunziani, ma anche per l'intensa attività svolta in ambito estetico, come critico d'arte, di musica e di pittura. È proprio tale versatilità intellettuale ad avergli garantito una ricezione critica ampia, non circoscritta all'ambiente torinese, ma estesa all'intero orizzonte culturale nazionale. La sua fama è legata, in particolare, a quei «giudizi talora aspri e sdegnosi, sempre improntanti a una quasi selvatica indipendenza di gusto e di pensiero» che ne hanno consacrato la reputazione di spirito libero e di osservatore refrattario a ogni forma di convenzionalismo. Mantovani, tuttavia, si affretta a mettere in guardia da un possibile equivoco: non si deve pensare che Thovez appartenga a quella categoria di critici che cercano il successo personale sollevando artificiosamente contrasti polemici. Al contrario, Thovez appare, nelle sue intenzioni, nient'altro che «un sincero, un ingenuo, il quale dice la sua idea per ciò solo che è la sua idea, senza pensare a dissimularla o a castigarla»; è, insomma, «sincero fino all'ingenuità, timido fino alla selvatichezza».

Questa sua disposizione naturale trova espressione particolarmente compiuta proprio nel *Poema dell'adolescenza*, definito da Mantovani «opera di candore e di fede che tanto più vale quanto più sola e ignuda si offre ai facili colpi della critica letteraria». Ne emerge così la figura di «un poeta vero», capace di conservare, anche nell'atto creativo, quella schiettezza di sentire che costituisce il tratto più autentico della sua personalità artistica:

Forse non è proprio altro che un poeta, troppo schietto, troppo “ebbro del sogno che porta in sé” per accettare codesta disciplina tradizionale dell'arte, di cui egli ripugna l'elemento inevitabile di finzione. Ed oggi che l'arte letteraria giunge all'estremo della sua raffinatezza, di contro ai vanti di coloro che, o rifacendo le forme poetiche di altri tempi, o tormentando con incontentabile industria le

¹²³ G. Bergami, *Thovez e alcuni protagonisti della cultura torinese*, in «Studi Piemontesi», vol. XVII, 1, marzo 1988, p. 33.

¹²⁴ D. Mantovani, *Un poeta nuovo*, in «La Stampa», XXXV, 181, 2 luglio 1901, p. 1.

più elette forme moderne, cercano le squisitezze rare della parola e dello stile, il gioco sapiente di ritmi e di rime, il pregio delle supreme eleganze ottenute o delle sottili difficoltà superate, egli si leva con un libro di versi che ai più non paion versi, con un poema lirico che sembra materia poetica greggia, senza adeguata elaborazione letteraria¹²⁵.

Chi, infatti, meglio di Thovez poteva essere assunto a paradigma di una versificazione che, dettata direttamente dal sentimento, si articola senza mediazioni, nemmeno quelle imposte dal rigore metrico? Il *Poema dell'adolescenza* si presenta, infatti, «scritto in una specie di esametri, composti ad orecchio di due ottonari con gli accenti mobili; versi senza rima, di ritmo a un tempo troppo vago e troppo costante». Agli occhi dei «verseggiatori sapienti, sacerdoti di un culto pauroso e quasi ermetico del dio verso», Thovez non poteva che apparire come «uno scomunicato, un profano, un guastamestieri». Analogamente a quanto si verificherà per Amalia Guglielminetti, anche nel caso di Thovez la scelta stilistica non viene interpretata da Mantovani come un'opzione di natura estetica, o quantomeno dovuta a una ragione squisitamente poetica, bensì trova il proprio fondamento in una scelta morale. Così, se nel caso della poetessa torinese la sincerità giustificava talora il carattere apparentemente dimesso di alcuni versi, in Thovez non viene colta la portata innovativa della sua sperimentazione metrica – che prefigura, per molti aspetti, il verso lungo e prosodicamente mobile della poesia pavesiana di *Lavorare stanca* – quanto piuttosto si insiste sulla sua natura ingenua e autentica, sulla necessità quasi fisiologica di una poesia che non avrebbe potuto assumere diversa espressione. E che Mantovani, in fondo, non abbia non abbia colto appieno l'intenzionalità del *Poema dell'adolescenza* è affermazione che trova conferma nelle stesse parole dell'autore. Nel suo diario, alla data del 3 luglio 1901, Thovez annota infatti un episodio particolarmente significativo, che merita di essere riportato integralmente:

Stasera Mantovani che ringraziai per l'entusiastico articolo sul mio libro, mi domandò se non credevo che, dato che io avessi potuto impraticarmi alla perfezione delle forme consuete della lirica italiana, non avrei raggiunto uguale efficacia di rappresentazione. Gli risposi: no, per la semplice ragione che nessuno di quegli abilissimi virtuosi che abbiamo avuto ha mai raggiunto quell'immediatezza che volevo raggiungere io. Eppure, disse, io mi domando se per noi latini quelle forme non siano più naturali e logiche per quanto artificiose e a me ripugnanti. Non crede che per esempio la sua materia poetica avrebbe trovato degna veste nella strofa petrarchesca resa libera dal Leopardi? Non sarò abbastanza italiano: gli risposi, ma dentro di me pensai: a me basta essere coi greci: poco m'importa di non essere italiano se posso sembrar greco! Neanche lui è persuaso. In fondo anche i migliori sono legati dalle

¹²⁵ *Ibidem*.

tradizioni, dalle formule, dall'uso: nessuno che osi mettersi faccia a faccia colla natura e creare tutto secondo il puro giudizio proprio¹²⁶.

Stefano Jacomuzzi, nel confutare l'interpretazione proposta da Giuseppe Prezzolini nel saggio *Thovez il precursore*¹²⁷ – dove si tendeva a risolvere il cosiddetto «problema Thovez» attraverso la categoria dell'anacronismo, attribuendogli il merito di aver precorso i tempi con la propria produzione poetica – ha affermato con decisione che «non è di anticipo che si tratta»; si tratta, piuttosto, «del generoso velleitarismo della primitiva poesia romantica, in una perenne e sterile mitologizzazione della poesia come inesprimibile»¹²⁸, così come «tutta romantica» appare la coscienza «della perenne analogia e insieme dell'originalità assoluta dei sentimenti»¹²⁹. Già Mantovani, del resto, aveva avanzato questa prospettiva, come dimostra l'annotazione contenuta nella recensione: «C'è sempre del lirismo romantico, c'è sempre del Byron in un adolescente»¹³⁰. Ma in cosa, allora, risiederebbe la novità poetica di Thovez?

Se pochi uomini hanno la sensibilità estrema, la visione pittrice delle cose e l'elevatezza morale di questo poeta, nessun poeta contemporaneo ha la profonda, virginea, candida sincerità della sua parola. Leggendo le sue pagine, si dimentica ch'esse sono state scritte da un artista, per non vedere, per non sentire che l'uomo, il simile e fratello nostro [...]. Il suo carattere letterario è l'ingenuità¹³¹.

Anche il giudizio di Mantovani resta iscritto, come avviene con altissima frequenza nel contesto torinese del tempo, entro quell'orizzonte ermeneutico a dominante moralistica già ampiamente rilevato. E, tuttavia, un elemento di tempestività non può essere negato a Thovez: *Il poema dell'adolescenza* giunge infatti negli stessi anni in cui la ricezione italiana di Jammes inizia a prendere forma, mentre, parallelamente, il gusto estetico-decadente presso il pubblico più sensibile sembra avviarsi verso un esaurimento, segnato da ripetizioni stilistiche ormai prive d'originalità e consapevolezza, e non ancora trasfigurate in chiave parodica. Thovez intercetta questo snodo espressivo, opponendosi al verso libero che avrebbe potuto evocare suggestioni simboliste e preferendogli, invece, una forma in versi lunghi, che costituisce un consapevole punto d'incontro tra la tensione lirica e la registrazione diaristica, e rivendicando, come si è letto dalla pagina di diario citata, un ritorno alla poesia greca che scavalcasse le soluzioni di

¹²⁶ E. Thovez, *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, a cura di A. Torasso, Milano, Garzanti, 1939, pp. 1028-1029.

¹²⁷ G. Prezzolini, *Thovez il precursore*, in «Il Messaggero», XLIII, 289, 9 dicembre 1921.

¹²⁸ E. Thovez, *Il poema dell'adolescenza*, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1979, p. XI.

¹²⁹ *Ivi*, p. XIII.

¹³⁰ D. Mantovani, *Un poeta nuovo*, cit., p. 2.

¹³¹ *Ibidem*.

Carducci e di d'Annunzio. La vera novità del *Poema*, dunque, risiede essenzialmente nella scelta espressiva. Per il resto, come osserva con lucidità Jacomuzzi, «Thovez è ancora indietro»¹³². Ciò che manca in una poesia che presenta resistenze di esondazioni sentimentali, di concitazioni esclamatorie è l'abbassamento tonale, quella resa alla dimensione prosaica e quotidiana, anche mediocre, che verrà a caratterizzare la poesia realmente innovativa del primo Novecento.

Quel «sapore di novità» del *Poema dell'adolescenza*, con cui Mantovani aveva cercato invano di convincere Zanichelli a pubblicarne l'edizione¹³³ – poi realizzata, com'è noto, dalla torinese Streglio – non risiede in una sperimentazione formale consapevolmente proiettata verso un orizzonte futuro, ma piuttosto nel suo radicale discostarsi da ciò che egli identifica come l'arte corrente, percepita come artificiosa, manierata, inautentica:

Diciamolo forte, in un'epoca di tanta arte posticcia, falsa e bugiarda; qui è l'originalità e la poesia per eccellenza, nel non derivare dall'arte altrui, nell'esser stata attinta direttamente alle fonti della vita a cui tutti bevono. [...] Ma non c'è lode che basti per un poeta, il quale, potendolo, non si mette a risuscitar forme morte, per quanto gloriose; non distilla nelle sue pagine quel che ha imparato nelle pagine altrui; non imita, non si gonfia, non s'infinge; ma [...] torna all'originale eterno, alla verità della natura e della vita quale egli la sente¹³⁴.

Col suo prestigio, Mantovani fa scuola. Non tanto per i punti toccati, condivisi dalla critica del tempo, ma riguardo alla segnalazione dell'opera. Così Oreste Fasolo, sul «Venerdì della Contessa», rifacendosi alla critica apparsa sulla «Stampa», peraltro ricordata apertamente¹³⁵, intesse un elogio dell'opera, in un articolo di scarso interesse critico, d'altra parte riconosciuto dallo stesso Fasolo, il quale chiude la recensione affermando di non aver voluto «scrivere una critica. Non ho qui questo ufficio; né questo sarebbe giornale adatto. Semplicemente volli additare alle lettrici ed ai lettori del *Venerdì* un libro che *bisogna leggere*»¹³⁶. Tant'è vero che si tratta di un «meraviglioso libro di amore e di dolore, – di poesia

¹³² E. Thovez, *Il poema dell'adolescenza*, cit., p. XVI.

¹³³ Cfr. E. Thovez, *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, cit., pp. 979-980: «Zanichelli interrogato da Mantovani se sarebbe disposto a pubblicare *«un libro di versi belli con sapore di novità, e con certezza di réclame»*, ha risposto che non pubblica libri di versi a meno di un corrispettivo. Mantovani mi scrive di non lasciarli inediti e mi esprime la sua ammirazione per essi».

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Cfr. O. Fasolo, *Il poema dell'adolescenza*, in «Il Venerdì della Contessa», XIV, 32, 9 agosto 1901, p. 381, dopo la citazione di *Addio*, componimento che chiude la raccolta: «Così con questa superba esclamazione finisce il poema, – questo fortissimo poema che è l'improvvisa affermazione di un nuovo poeta italiano; non solo, ma di un *poeta nuovo* come sottilmente ebbe a dire Dino Mantovani».

¹³⁶ *Ibidem*.

e di arte». E ritorna in Fasolo, esattamente come in Mantovani, quel tema dell'allontanamento virtuoso e radicale dalla letteratura contemporanea, quella sua assoluta sincerità e ingenuità:

In questi tempi in cui poeti e romanzieri si dilettono nel presentarci simboli inafferrabili e nel parlarci in paludata lingua preziosa, nell'essere insomma – e per gioco – ermetici o strambi, Enrico Thovez osa, con singolare audacia di essere semplice ed ingenuo. Il suo *Poema dell'adolescenza* non è infatti che la solita ed eterna storia d'amore, – scritta in versi scorrevoli piani, e con parole che tutti possono comprendere senza bisogno di uno speciale dizionario da iniziati. [...] Il segreto? Sta tutto qui: Nell'arte e soprattutto nella sincerità dello scrittore. Sì, poesia sincera, questa di Enrico Thovez; sottilmente, spietatamente sincera, tanto che nell'eroe del suo poema ognuno trova un po' di sé stesso¹³⁷.

Ma non tutti, nemmeno tra coloro che condividevano l'orizzonte ideologico all'interno del quale si inscriveva l'operazione poetica de *Il poema dell'adolescenza*, si dimostrano disposti a difendere *in toto* le scelte di Thovez. Un mese prima dell'articolo di Mantovani, Balsamo Crivelli presenta l'opera sulle colonne dell'«Avanti!», riconoscendole, almeno in apertura, una certa coerenza con l'istanza di verità e immediatezza che caratterizzava il clima torinese dell'epoca: Thovez, scrive, canta «le malinconie, le speranze ed i fremiti e trascrive le sensazioni fresche e vigorose in una schietta nota sincera»¹³⁸. Tuttavia, le concessioni terminano rapidamente. Secondo Balsamo Crivelli, la componente descrittiva risulta eccessiva e soverchiante:

Senonché la nota descrittiva vi sovrabbonda fino al tedio e di rado in questo sovrapporsi d'immagini e di note pittoriche il poeta riesce a fissarne la linea essenziale. C'è in questo volume della materia poetica greggia, non elaborata tuttavia dall'artefice industriale e paziente. È il taccuino di un poeta che raccoglie con la diligenza di un erborista le sue sensazioni, ma che non riesce a trarre di esse palpiti e fiamme di poesia. E della lirica che sogna, canta e sospira manca a queste immagini della natura l'agile movenza del ritmo¹³⁹.

Oltre alla dispersione dell'intensità lirica, compromessa – secondo il giudizio del critico – dalla sovrabbondanza delle notazioni naturalistiche, è il piano metrico-ritmico a costituire l'aspetto più problematico dell'opera di Thovez. Come prevedibile, la struttura in esametri adottata nel *Poema dell'adolescenza* risulta, agli occhi di Balsamo Crivelli, del tutto inadeguata: essa viene liquidata come «un'esteriore ed inutile unità di forma», una soluzione

¹³⁷ *Ivi*, p. 380.

¹³⁸ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Versi e poeti*, in «Avanti!», V, 1610, 4 giugno 1901, p. 1.

¹³⁹ *Ibidem*.

«infelice» che mal si concilia col procedere lirico della raccolta. Segue, come spesso accade negli articoli di Balsamo Crivelli, una digressione – dal tono marcatamente scolastico – sull’impiego dell’esametro nella tradizione classica¹⁴⁰, la quale non apporta un contributo sostanziale all’argomentazione critica, ma si limita a conferire all’intervento un’aura di erudizione alquanto pedante. Ma è nella chiusa polemica che si manifesta con maggiore evidenza l’intransigenza teorica del suo impianto valutativo: «Come valendoci di un lingua straniera non è in nostro arbitrio di variarne i costrutti sintattici, non è parimenti in nostra facoltà di scompigliare le leggi assai più precise di una metrica di già schematicamente determinata dall’uso e dalla teoria»¹⁴¹. In questo passaggio si manifesta con maggiore evidenza il limite intrinseco della posizione del critico torinese, ovvero l’aspetto meno fecondo della sua prospettiva critica: un attaccamento quasi dogmatico ai precetti metrici e retorici, tale da subordinare l’indagine estetica a criteri rigidamente normativi, fino a ridurla, talora, a un esercizio di ortodossia formale. Da tale impostazione discende la valutazione *tranchante* che arriva a negare a Thovez qualsiasi statuto «di artefice letterario o di poeta»¹⁴².

Sempre negativa, ma certo più avveduta, si rivela la valutazione – riservata tuttavia alle pagine del diario – di Zino Zini. A proposito del *Poema dell’adolescenza*, oltre a rilevare, in linea con Balsamo Crivelli, l’assenza di un adeguato *labor limae*, Zini vi individua con fine intuito una «certa enfasi di nuova retorica»¹⁴³, che, pur senza invalidare completamente il tentativo, ne compromette in parte la tenuta formale. Tale enfasi risulterebbe infatti rivelatrice – sorprendentemente anche nel caso di Thovez – di quella «egolatria dell’esteta moderno» che proprio l’autore si proponeva di superare.

Su una medesima linea di giudizio si colloca anche il breve – e acrimonioso – intervento critico di Gargano sulle colonne del «Marzocco». Con tono ironico, il recensore manifesta sin da subito la propria perplessità di fronte al fatto che Thovez, già noto per la sua inflessibile

¹⁴⁰ Cfr. *ibidem*: «Nella lirica descrittiva l’usarono gli antichi ma alternandolo com’è nel primo e nel secondo archilocheo e nell’alcmario di Orazio di un trimetro dattilico, di un giambelego e di un alcmario. Usato dal Thovez riesce nella lettura stucchevole e toglie nella sua uniforme monotonia ogni varietà di piani e di prospettive alla lirica. Non è più dell’acqua che corra, saltelli e spumeggi in una festevole corsa gioconda ma un’onda che in un letto troppo largo muove lenta, pigra e fangosa».

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Z. Zini, *Pagine di vita torinese. Note dal diario (1894-1937)*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1981, p. 27. Vale la pena riportare l’intero passo: «Thovez ha pubblicato i suoi versi, barbari, anzi addirittura selvaggi; una bella scappatoia per sottrarsi ai legami d’una tecnica, che vuole studio ed assiduo lavoro per conquistarla. C’è in quel volume la materia greggia della poesia, non altro, ed ancora non sono che impressioni metafisiche, poco originali, scarse d’epiteti significativi, un lungo elenco di frasi simmetricamente registrate, senza intima fusione, non scevro d’una certa enfasi di nuova retorica. È uno sforzo di gonfiare sé stesso e di empire il mondo della propria eco sonora. Non basta questo per fare un poeta: manca assolutamente in lui la nota umana, non c’è che un esaltamento voluto, poco spontaneo della bellezza naturale, oggettiva. Ma l’uomo, l’onda di simpatia che fa calda e viva la poesia di tutti i grandi non c’è. In fondo si tradisce l’egolatria dell’esteta moderno, che passa nel mondo senza il palpito. Ora è questo soltanto che fa i grandi, i soli poeti!».

severità di giudizio nei confronti altrui, abbia potuto, nel momento in cui si accinge a rivestire egli stesso il ruolo di poeta, sospendere quel rigore analitico che aveva lungamente esercitato nella pratica critica¹⁴⁴. Per Gargano, infatti, appare troppo evidente l'incoerenza tra l'asprezza polemica adottata da Thovez nel valutare la poesia altrui e il risultato, ai suoi occhi assai deludente, della propria proposta poetica. Da qui la sua conclusione, sferzante quanto limitante, secondo cui *Il poema dell'adolescenza* altro non sarebbe se non il «programma d'una scuola»¹⁴⁵.

Nel prosieguo della recensione, oltre alla rilevata assenza di una tensione ideale e alla mancanza di un'apertura verso dimensioni universali capaci di trascendere la mera soggettività del dolore individuale¹⁴⁶, tornano ad essere segnalati i medesimi limiti strutturali già denunciati da Balsamo Crivelli: un'assenza ritmica pressoché totale¹⁴⁷ e un eccesso di notazioni naturalistiche, le quali, accumulandosi in modo disorganico e privo di un principio ordinatore, finiscono per indebolire la densità lirica complessiva dell'opera¹⁴⁸. *Il poema dell'adolescenza* non solo non riesce, secondo Gargano, a conseguire una compiuta dignità poetica, ma si presenta addirittura come «prosa schietta» – tanto da esigere, scrive con tono mordace, una «bella forza di resistenza» per giungere alla fine del volume. E il recensore si chiede, infine, se sia davvero «per accreditare questo genere che Enrico Thovez si è scagliato altra volta così ferocemente sugli altri»¹⁴⁹.

Non è arduo scorgere, dietro l'invettiva di Gargano, una componente non trascurabile di risentimento personale, verosimilmente alimentato – come si vedrà più avanti – dal tono severo e intransigente che aveva contraddistinto l'attività critica di Thovez negli anni precedenti. La pubblicazione del *Poema dell'adolescenza* finisce per costituire, per il collaboratore del «Marzocco», nient'altro che un pretesto per una replica polemica, che assume sin da subito il

¹⁴⁴ Cfr. G.S. Gargano, *Versi di Enrico Thovez, Giovanni Chiggiato, Francesco Paternostro*, in «Il Marzocco», VI, 45, 10 novembre 1901, p. 1.

¹⁴⁵ *Ibidem*. Per quanto l'osservazione risulti restrittiva nella sua formulazione, essa non manca tuttavia di cogliere un aspetto strutturale del testo: la raccolta si apre con *Grido di liberazione in un mattino di primavera*, in cui la volontà di collocarsi in netto contrasto con una certa tradizione lirica conferma – almeno in parte – la lettura di Gargano.

¹⁴⁶ Cfr. *ibidem*: «Tale è questo *Poema*, nel quale io mi sarei aspettato di trovare il verbo dell'arte nuova, cioè dell'arte sana, e nel quale quasi credevo che si manifestasse quel carattere che nell'evoluzione della poesia un critico acuto vedeva sicuramente: il poeta non sarà più egli stesso la materia del suo canto: egli non ci stancherà più col racconto delle sue avventure, o dei suoi dolori, egli rinfrescherà la sua ispirazione alle sorgenti della natura, della storia, della scienza... Ed invece siamo ancora alle solite».

¹⁴⁷ Cfr. *ibidem*: «nel quale [nel *Poema dell'adolescenza*] è scomparso uno dei più meravigliosi elementi della nostra poesia, la rima, e nel quale a furia di cesura è spezzata l'unità del ritmo, che è, se non m'inganno, un altro elemento essenziale, non solo della nostra, ma d'ogni poesia».

¹⁴⁸ Cfr. *ibidem*: «Raramente egli arriva a cogliere quello che è più essenziale alla rappresentazione, quel carattere che rivela tutto un aspetto delle cose. Egli accumula, affastella particolari su particolari, e allunga e ripete, e ci annoia e ci stanca. E così noi ci sentiamo, in cospetto della natura, non esaltati, ma oppressi, e questa che sarebbe stata la miglior dote del libro, diventa un difetto assai grave».

¹⁴⁹ *Ibidem*.

carattere di una rivalsa. Sarà tuttavia lo stesso Gargano, in occasione della vicenda relativa allo svelamento dell'identità celata sotto lo pseudonimo di Giulio Orsini, ad ammettere implicitamente il carattere strumentale di quell'attacco. In un articolo del giugno del 1904, infatti, Gargano scrive che «tutta la morale che si può trarre dal caso Orsini si riduce alla constatazione di questi due fatti principali: la noia da cui si sente oppresso l'animo nostro in presenza di tutta la retorica del bel paese, il bisogno che tutti sentono di respirare un po' d'aria libera e mossa»¹⁵⁰. Proprio in coda a questo intervento, la riabilitazione di Thovez si compie attraverso un esplicito invito rivolto a chi lamenti la perdita di Giulio Orsini: a costoro, Gargano consiglia la lettura di un altro libro, quello di «un giovane autentico questa volta, a cui nocque, e non a torto, d'essere troppo manifesto. È il *Poema dell'adolescenza* di Enrico Thovez». Non solo Gargano giunge ad affermare che lo stato d'animo sotteso al *Poema dell'adolescenza* «ha molte affinità con quello di Giulio Orsini», ma arriva persino a ipotizzare che Orsini «sol passando a traverso quelle interiori vicende possa essere giunto alla sua furia di annientamento». La chiusura dell'articolo, significativamente formulata come un gesto riparatorio, suona come una vera e propria palinodia:

Se questo stato d'animo è parso così pieno di seduzioni al pubblico italiano, ebbene esso può esser colto fresco e sincero in quelle pagine in cui vibrano le promesse della giovinezza. È una rivendicazione questa che mi par doveroso di fare in questo momento¹⁵¹.

Thovez, profondamente sorpreso dalla clamorosa ritrattazione pubblicata da Gargano sulle pagine del «Marzocco», decide di scrivere direttamente al critico, con l'intenzione – come annoterà più tardi ne *Il pastore, il gregge e la zampogna* – di «aprirgli un poco le fauci»¹⁵². La risposta che riceve si distingue per una notevole onestà intellettuale:

Ella ha molte ragioni di dolersi di me, ed io sono lieto di aver pubblicamente e lealmente corretto il mio primo giudizio sui suoi versi, ispiratomi non già da non voluta sincerità, ma da passione che legittimamente faceva velo in quel tempo all'animo mio: poiché ne' suoi attacchi mi turbava grandemente il modo. Tornata in me la calma, rilessi in quelle condizioni il suo poema ed aspettavo l'occasione di un suo nuovo libro di versi per l'ammenda doverosa. L'occasione m'è stata data da questo trucco ed io non ho tardato a coglierla¹⁵³.

¹⁵⁰ G.S. Gargano, *Il caso Orsini*, in «Il Marzocco», IX, 23, 5 giugno 1904, p. 1.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² E. Thovez, *Il pastore, il gregge e la zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*, Napoli, Ricciardi, 1910, p. 340.

¹⁵³ *Ivi*, p. 341.

Thovez aveva, a buon titolo, ragione di dolersi: l'accoglienza riservata al *Poema dell'adolescenza* – almeno per quanto riguarda le pagine del «Marzocco» – appare chiaramente inficiata da risentimenti personali, generati dalle sue pubbliche denunce contro i plagi dannunziani. Tuttavia, al di là di questo episodio circoscritto nella sua portata polemica, lo stesso Thovez tenta di individuare le cause più profonde del mutamento di gusto che aveva progressivamente trasformato l'orizzonte di ricezione della sua opera. La spiegazione da lui proposta chiama in causa la pubblicazione della *Laus vitae*, che, a suo giudizio, avrebbe introdotto nel sistema critico italiano una maggiore disponibilità ad accogliere forme poetiche emancipate dai canoni metrici tradizionali¹⁵⁴. Sarebbe stato dunque questo «rivolgimento estetico» – per usare l'espressione adottata dall'autore – a rendere possibile una lettura più benevola della propria raccolta e persino il sorprendente ravvedimento critico di Gargano.

Al di là della spiegazione che lo stesso Thovez offre in termini di servilismo da parte di una vasta porzione della critica italiana nei confronti del Vate – un atteggiamento di incondizionata deferenza che non solo autorizzava ogni sua licenza espressiva, ma finiva col determinare retroattivamente anche il giudizio sulle opere altrui, quasi che d'Annunzio fungesse da istanza normativa del gusto – è necessario riconoscere la presenza di un ulteriore elemento. Nel breve arco temporale che separa la pubblicazione del *Poema dell'adolescenza* dal ravvedimento critico di Gargano (1904), la sensibilità estetica di lettori e recensori aveva subito un'evoluzione significativa favorita anche dalla progressiva diffusione, nel contesto culturale italiano, delle nuove suggestioni transalpine – in particolare di matrice jammesiana.

A tal proposito merita particolare attenzione un'ulteriore dichiarazione di Thovez, contenuta anch'essa nelle pagine de *Il pastore, il gregge e la zampogna*. L'autore del *Poema dell'adolescenza* attribuisce infatti l'insuccesso critico della propria raccolta alla sua «originalità», rivendicando una grande distanza dai principali modelli letterari del tempo. È evidente che simili affermazioni tradiscono, più che una serena analisi retrospettiva, una forma

¹⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 344-346: «Sicuro, Gabriele d'Annunzio si era accorto a quarant'anni che le usate forme sono povere di ritmo ed irrigidite, che quella del rimatore italiano è una *dura costrizione* a petto della libertà del cantore greco, che la canzone dantesca in confronto di una strofa greca in cui pulsa la vita, non è se non *un organo meccanico duramente articolato*. Già: ciò che sempre avevo pensato io fin dal primo uso della ragione, anche prima di conoscere le strofe logaediche. Se n'era accorto un po' tardi: ma si giunge sempre a tempo quando si ha un'anima di trasformista e si fa della poesia per diletterismo estetico. Se qualunque altro poeta italiano avesse enunciato questa verità, non ci sarebbero state abbastanza ingiurie nel vocabolario nazionale per seppellire sotto un cumulo di vituperi l'iconoclasta temerario, insozzatore delle più pure glorie del genio italiano, dispregiatore della più sacra ed intangibile maestà letteraria della lingua patria. Ma Gabriele d'Annunzio può permettersi di dire in Italia qualunque cosa, persino cose sensate. Se Gabriele d'Annunzio, giovane sconosciuto, avesse esordito nella letteratura italiana con la *Laus vitae*, la opera sua sarebbe o caduta nel vuoto, sepolta sotto il più cupo silenzio, o stroncata sotto l'esplosione di un'indignazione senza limiti, o messa in burla e derisa come stravaganza grottesca, aberrazione pazzesca».

di orgogliosa autolegittimazione, se non addirittura una punta di albagia: la spiegazione dell'insuccesso, infatti, non può che essere cercata – secondo Thovez – in una qualità che il pubblico non sarebbe stato ancora pronto a riconoscere e premiare. L'«ingenuità grave» di cui egli si accusa consisterebbe, appunto, nell'aver dato alle stampe «un libro di versi che non era né carducciano, né d'annunziano, né pascoliano, né fogazzariano, che non era neppure manzoniano, o praghiano, o boitiano, che non lucidava nemmeno Francis Jammes»¹⁵⁵. È proprio quest'ultima affermazione, apparentemente secondaria, a risultare particolarmente interessante, in quanto anacronistica e sintomatica. Le liriche del *Poema*, come dichiarato dallo stesso autore, furono infatti composte tra il 1887 e il 1895, in un arco cronologico ben anteriore alla fortuna di Jammes in Italia e, in larga misura, anche in Francia: era perciò impossibile che il *Poema* risentisse della lezione del poeta di Orthez.

E ciò vale anche per quanto concerne la ricezione del pubblico, che nel 1901 non poteva certo attendersi una poesia di ascendenza jammesiana. La dichiarazione contenuta nel *Pastore*, secondo cui *Il poema dell'adolescenza* non «lucidava nemmeno Francis Jammes», solleva allora un interrogativo: si tratta di una confusione sincera, frutto del decennio intercorso tra la composizione del *Poema* e la redazione del *Pastore*, oppure di una deliberata distorsione operata da Thovez per attribuire *a posteriori* alla propria opera un'indipendenza – se non una vera e propria precedenza – rispetto ai modi della poesia contemporanea? L'una e l'altra ipotesi conducono comunque a un'unica, significativa constatazione: la dichiarazione thoveziana si configura come una delle più eloquenti testimonianze del successo clamoroso riscosso da Jammes in Italia. È proprio tale successo – e la sua forza pervasiva – a generare, nell'autore torinese, l'esigenza di una rivendicazione retroattiva della propria originalità, fino al punto da spingerlo a formulare un anacronismo tanto evidente quanto rivelatore. In questa distorsione cronologica si coglie, forse meglio che altrove, la centralità assunta dalla poesia di Francis Jammes nell'orizzonte estetico del primo Novecento.

La dichiarazione di Thovez consente così di chiarire maggiormente anche un aspetto cruciale della ricezione gozzaniana. Nel volume curato da Mariarosa Masoero, che raccoglie le recensioni apparse in occasione della pubblicazione della *Via del rifugio*, emerge con evidenza la ricorrenza del nome di Francis Jammes: limitatamente alle sole recensioni del 1907, l'accostamento fra Gozzano e il poeta di Orthez è formulato esplicitamente – o perlomeno accennato – da De Paoli, De Frenzi, Pastonchi e Monicelli¹⁵⁶. Tale convergenza interpretativa

¹⁵⁵ E. Thovez, *Il pastore, il gregge e la zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*, cit., p. 323.

¹⁵⁶ Cfr. Cito da M. Masoero, *Un nuovo astro che sorge. Giudizi "a caldo" sulla Via del rifugio*, Firenze, Olschki, 2007: G. De Paoli, recensione a *La via del rifugio*, p. 21: «Il poemetto *L'amica di Nonna Speranza* è di una grazia e di una leggiadria incomparabili: può stare a pari, senza perder nulla nel paragone, coi dolcissimi poemetti di Francis Jammes»; G. De Frenzi, *Conversazioni letterarie. Ironia sentimentale*, p. 25: «Taluno ha

non può essere considerata marginale, ma va intesa come segnale eloquente della rapidità con cui il modello jammesiano si impose all'interno del discorso critico quale chiave ermeneutica privilegiata per l'inquadramento di un lirismo minore, somnesso, dimesso. A ciò si aggiunga un ulteriore riscontro, finora rimasto negletto dalla critica: si tratta della recensione pubblicata sulla «Rivista di Roma» a firma di Goffredo Bellonci, il quale scrive che *La via del rifugio* «porta una nota di poesia assolutamente nuova nella nostra letteratura, se bene ricordi gli atteggiamenti lirici di alcuni poeti francesi contemporanei, di Francis Jammes tra gli altri»¹⁵⁷. Tuttavia, è fatto ben noto – e largamente acquisito dalla critica – che l'influenza di Jammes, e più in generale della coeva poesia francese, si manifesta in maniera ben più incisiva nei *Colloqui* rispetto alla raccolta d'esordio. In tal senso, Guglielminetti ha giustamente rilevato come, all'interno della *Via del rifugio*, un solo componimento presenti, in forma riconoscibile e sostanziale, inflessioni e modulazioni riconducibili alla lirica jammesiana: *L'amica di nonna Speranza*, testo che sarà successivamente incluso anche nei *Colloqui*¹⁵⁸. La centralità di tale componimento, quale luogo privilegiato del riconoscimento critico del debito nei confronti di Jammes, trova peraltro riscontro nelle stesse recensioni coeve: quando il nome del poeta francese viene evocato, come nella già menzionata nota di Bellonci, è quasi sempre *L'amica di nonna Speranza* a essere esplicitamente richiamata.

Anche in questo caso, la rilevazione critica di un'influenza jammesiana – pur effettivamente presente, ma certo non in modo predominante – appare dunque rivelatrice più delle predisposizioni interpretative dei lettori che non delle effettive ascendenze dell'opera. Il nome di Francis Jammes si presenta infatti talmente ricorrente nello sguardo della critica dell'epoca da rendere sufficienti minimi richiami, o semplici somiglianze tonali, per far scattare immediatamente l'accostamento, anche là dove la filiazione è labile o incipiente. Va inoltre osservato come, nel panorama del tempo, le recensioni critiche tendano non di rado a influenzarsi reciprocamente, alimentando un circuito interpretativo in cui alcuni accostamenti – una volta stabiliti – finiscono per cristallizzarsi e replicarsi, anche in assenza di riscontri

paragonato il Gozzano, anzi che al Civinini, a Francis Jammes, il poeta di Orthez, soavissimo cantore dell'intimità delle vecchie case provinciali, sottile sensitivo che si confessa a mezza voce»; F. Pastonchi, *Primavera di poesia*, p. 28: «[...] *La via del rifugio* (Streglio – Torino) mi rivela un poeta: un poeta che ha cacciato il suo spirito, forse per reazione, sotto l'influenza degli ultimi francesi, ma che tuttavia riesce a comporsi una figura abbastanza delineata. Francis Jammes è il suo spirito simpatico»; T. Monicelli, *Un distruttore sentimentale*, p. 35: «Il Gozzano fu avvicinato a Francis Jammes. Non è esatto».

¹⁵⁷ A. Bellonci, *Le cronache. Letteratura contemporanea*, in «Rivista di Roma», XI, 19, 10 maggio 1907, p. 280. Si commenterà la recensione più agevolmente in altra sede, insieme ad altre due, anch'esse passate sotto silenzio dalla critica: O. Schanzer, *Cronaca di poesia. Per un vero poeta. Guido Gozzano*, in «Rivista di Roma», XI, 24, 25 dicembre 1907, pp. 789-790; [Pasquino], *Bibliografia*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXV, 23, 9 giugno 1907, pp. 182-183.

¹⁵⁸ Cfr. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. XIII: «Ebbene, le ragioni della predilezione [per Jammes] da parte di Gozzano, illustrata da una serie di riscontri testuali davvero imponente, e che ha lambito appena *La via del rifugio* (è sintomatico, però, che vi coinvolgesse *L'amica di nonna Speranza*)».

testuali particolarmente solidi. Ancora una volta, dunque, l'insistenza sul nome di Jammes dice molto più dell'orizzonte d'attesa della critica e del pubblico che dell'effettiva genealogia poetica della *Via del rifugio*.

Tale constatazione introduce a una questione ulteriore. Se Gozzano si mostra visibilmente infastidito quando Gargano, in una recensione poco benevola, accosta la sua poesia a quella di Graf e di Orsini – rimproverandogli una certa carenza di «freschezza giovanile», che invece attribuiva a Thovez –, non lascia trasparire alcun segno di disapprovazione di fronte ai frequenti accostamenti con Francis Jammes. È chiaro, da un lato, come il poeta di Orthez goda in quegli anni di un prestigio critico pressoché unanime, tale da rendere ogni richiamo al suo nome una sorta di consacrazione; dall'altro, che Graf e Orsini rappresentino, per Gozzano, modelli da cui marcare con decisione la propria distanza.

Le stanche malinconie di Cosimo Giorgieri Contri

Il primo nome – accanto a quelli di Thovez e di Ragazzoni – della triade a cui Gozzano intendeva indirizzare *La via del rifugio* è quello di un altro protagonista della vita culturale torinese del tempo: Cosimo Giorgieri Contri. *Il convegno dei cipressi*, sua opera più nota, costituirebbe, secondo Giuseppe Antonio Borgese, uno degli accessi privilegiati per la comprensione dell'arte gozzaniana¹⁵⁹. La pubblicazione della raccolta fu salutata con favore e ottenne un consenso critico significativo. Tra le attestazioni più precoci spicca quella di Jolanda – pseudonimo di Maria Majocchi Plattis – che già nel 1893, in uno dei primissimi interventi critici dedicati a Giorgieri Contri (il quale non aveva ancora dato alle stampe *Il convegno dei cipressi*), osservava che le sue liriche «non possono passare inosservate ai raffinati della vita intellettuale»¹⁶⁰. La sua poesia è, a suo dire, «di una dolcezza tenera, insinuante, semplice, aristocratica, come quella che spira in certi delicati versi di Bourget, di Verlaine»; e i due amanti del breve ciclo di rime *Autunni antichi* «si delineano diafani e vissuti come certe evocazioni di Pierre Loti, l'insuperato mietitore d'asfodeli»¹⁶¹. È una testimonianza rilevante, che già prefigura il tipo di ricezione che, anche negli anni successivi, avrebbe accompagnato la figura del poeta lucchese.

Ma non sono mancati, sin da subito, anche rilievi critici incentrati su una certa inclinazione all'artificiosità e al compiacimento formale. Nel 1895, in una recensione apparsa su «La Stampa», Augusto Ferrero invita il lettore a non «sofisticare troppo» sul titolo *Il convegno dei cipressi*, osservando come in Giorgieri Contri si manifesti una predilezione per «certe stranezze [...] volute e lambiccate», che finiscono per nuocere all'efficacia complessiva dell'opera¹⁶². Sul piano tematico, inoltre, Ferrero segnala una certa monotonia nei motivi poetici ricorrenti. Ciononostante, pur nella consapevolezza di tali limiti, il critico non esita a riconoscere in quelle composizioni una qualità lirica autentica, affermando che si tratta di poesia «vera, purissima», nella quale «si sente il vero poeta».

Considerazioni analoghe circa il carattere genuino attribuito all'opera di Giorgieri Contri erano state espresse anche in riferimento alla sua produzione in prosa. Sulle colonne del «Venerdì della Contessa», infatti, Balsamo Crivelli nel gennaio del 1894 – celandosi, come

¹⁵⁹ Cfr. G.A. Borgese, *Guido Gozzano*, in «La Stampa», XLV, 58, 27 febbraio 1911, p. 3: «Al "Poema Paradisiaco" e all'altre apparizioni liriche di quella costellazione (alludo specialmente al "Convegno dei Cipressi" di Cosimo Giorgieri-Contri) bisogna ritornare per intender l'arte di Guido Gozzano».

¹⁶⁰ Jolanda [M. Majocchi Plattis], *Pleiade nuova. Cosimo Giorgieri Contri*, in «Vita Moderna», II, 9, 26 febbraio 1893, p. 77.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² A. Ferrero, *Versi e poeti. G. Marradi-C. Giorgieri-Contri*, in «La Stampa», XXIX, 105, 16-17 aprile 1895, p. 1.

d'abitudine, dietro l'alter ego decadente di D'Esmandia – recensisce il romanzo *Lo stagno*, insistendo, fin dalle prime righe, su quella che egli ritiene la qualità fondamentale del testo: «è un romanzo triste; ma di una tristezza sincera ed umana»¹⁶³. Dopo un rapido compendio dell'intreccio narrativo, il critico riconosce al testo una forza che non risiede in una compiuta e solida architettura romanzesca – «non è un romanzo forte ed organico» –, bensì in una rara intensità espressiva. *Lo stagno*, osserva Balsamo Crivelli, è «un'opera sentita ed originale [...] non è dell'arte di scuola o di posa, non è un libro fabbricato con intendimenti preconcepi d'estetica». Riaffiora così, con consueta insistenza, il motivo della sincerità, da intendersi – come già più volte rilevato – non tanto quale semplice qualità stilistica, quanto piuttosto quale virtù etica, principio fondante di ogni forma autentica di espressione artistica. È proprio in virtù di tale disposizione interiore – «la sua sincerità, grande ed invidiabile sincerità, ch'è la forza più grande di un'artista [*sic*]» – che Balsamo Crivelli giunge a una conclusione tanto perentoria: Giorgieri Contri rappresenterebbe, a suo giudizio, «l'unico dei giovani sul quale si possa ancora sperare; gli altri sono caduti quasi tutti per via. E neppure di quelli che cominciano alcuno dà speranza di poter continuare»¹⁶⁴. In termini pressoché analoghi si esprime anche Ugo Ojetti, che nella sua nota sulla romana «Nuova Rassegna» apre così la propria riflessione: «Da tre giorni ho finito di leggere *Lo Stagno* di Cosimo Giorgieri Contri, e ancora non riesco a lineare nettamente critiche e lodi. Questo soltanto posso certamente dire: che la massima lode dello strano volume è la sincerità, il massimo difetto la mancanza di unità e la disuguaglianza fra le varie parti»¹⁶⁵. Pochi anni più tardi, Lucio d'Ambra celebrerà Giorgieri Contri come «poeta squisito e moderno, sottile ed ironico», definendolo «uno dei nostri migliori lirici contemporanei», mentre *Sentieri di giovinezza* riceverà un'accoglienza piena e convinta¹⁶⁶.

Ma che cosa, agli occhi del pubblico e della critica coeva, veniva assunto come segno tangibile della profonda sincerità attribuita a Giorgieri Contri? A costituirne l'indizio principale era quell'intonazione costantemente elegiaca, malinconica e «sospirosa», nella poesia così come nei romanzi; la voce sommessa di un io che, pur muovendosi talvolta su registri di apparente frivolezza, sembrava esporre i propri dolori con autentica partecipazione emotiva. A

¹⁶³ D'Esmandia [G. Balsamo Crivelli], *Novità letterarie*, in «Il Venerdì della Contessa», VII, 2, 12 gennaio 1894, p. 15.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 16.

¹⁶⁵ U. Ojetti, *Romanzi e novelle*, in «La Nuova Rassegna», II, 10, 11 marzo 1894, p. 307.

¹⁶⁶ L. d'Ambra, *Le opere e gli uomini. Note, figure, medaglioni e saggi (1898-1903)*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1901, p. 307. Di *Sentieri di giovinezza*, scrive: «È una piccola serie di episodi staccati che giungono ad una conclusione generale. E questi episodi ci sono narrati con l'abituale squisitezza d'arte e la morbidezza di forma dell'autore dello *Stagno* e di *Desiderata*. Egli si è formato uno stile elegante, signorile, colorito, in cui la poesia si sposa all'ironia con un sottile sapore heiniano. Tuttavia il Giorgieri-Contri, se è triste, non è amaro: anzi la sua è malinconia più che tristezza, una malinconia che non ha lacrime. È inutile, credo, che io esalti le delicatezze, le grazie, le sottigliezze di questo libro di Cosimo Giorgieri-Contri. Le sue bellissime doti letterarie sono oramai note anche al gran pubblico».

ciò si accompagnava, soprattutto nelle prove liriche, una lingua mediana, convenzionale, pressoché priva di tensioni espressive, che si dispiegava entro i limiti di un'omogeneità lessicale e ritmica sorvegliata quanto prevedibile. Ed è proprio questa monotonia linguistica, melodica e tematica a delineare la cifra stilistica di Giorgieri Contri.

Che tutta la critica del tempo abbia dunque ignorato gli ingenti debiti contratti nei confronti del *Poema paradisiaco*, cui Giorgieri Contri guarda con una diligenza che rasenta la scolastica devozione, se non addirittura la pedanteria imitativa¹⁶⁷? Non è così. Nelle colonne della «Nuova Antologia», all'interno di un *Bollettino bibliografico* non certo indulgente, si legge infatti, a proposito del *Convegno dei cipressi*, quanto segue:

Dalla lettura di questo volume emergono due conclusioni critiche, le quali, apparentemente contraddicendosi, in sostanza si bilanciano e si integrano. La prima è che l'autore, anziché esprimere i suoi sentimenti con piena sincerità, sempre, più o meno, si compiace di atteggiarli secondo il gusto della scuola decadente in genere, secondo il gusto del D'Annunzio in specie. L'altra è che egli si palesa artista in ogni pagina, ad onta che in ogni pagina faccia capolino un certo elemento di affettazione. Cosimo Giorgieri-Contri è dunque a parer nostro un poeta avviziato dalla sua idolatria per la produzione contemporanea francese o da essa derivata, ma pure un poeta. Nel concetto, nel sentimento, nella forma è morboso e fine a un tempo; musicale quantunque troppo languido, volontariamente languido, nel verso; monotono nello stile e impuro nella lingua, ancora per quella idolatria che abbiamo già accennata¹⁶⁸.

Dalle osservazioni apparse sulla «Nuova Antologia» si comprende con chiarezza come la fortuna di Giorgieri Contri fosse indissolubilmente legata al successo del gusto decadente e come, con il tramonto di quella stagione e il progressivo affievolirsi dell'attrazione per un estetismo languido e malinconico, le stesse qualità che ne avevano in parte sancito il successo

¹⁶⁷ Cfr. G. Romani, *La poesia di Cosimo Giorgieri-Contri tra D'Annunzio e Gozzano*, in «Studi Piemontesi», vol. XVII, 1, marzo 1988, p. 45: «Spesso leggendo il Contri si prova l'impressione di passare in visione la produzione banalizzata di una tematica che in D'Annunzio dà prodotti di alto artigianato, ma che nel Contri rimane sciatta produzione di serie».

¹⁶⁸ *Bollettino bibliografico. Poesia*, in «Nuova Antologia», vol. LVII, fasc. XII, 15 giugno 1895, p. 778. Anche Sem Benelli, qualche anno più tardi, evidenzierà gli importanti prestiti dannunziani, cfr. S. Benelli, *Rassegna italiana*, in «La Rassegna Internazionale della Letteratura e dell'Arte Contemporanea», II, 2, 15 aprile 1901, pp. 124-125: «Cosimo Giorgieri-Contri possiede come romanziere alcune ottime doti le quali, perché accompagnate da un temperamento troppo sentimentale da una natura femminile degenerano fino a costituire esse stesse un difetto. Egli non è mai umano; lo studio della psiche esalta la sua fantasia spesso fino a dare immagini barocche di una cosa semplice e facile a spiegarsi e a definirsi. Egli è uno di quei giovani che sono venuti su col romanzo psicologico del D'Annunzio e che, solamente esagerandolo, sono riusciti a far cosa diversa, non dirò originale [...]. In questo solo il Giorgieri-Contri è originale: nell'osservazione minuziosa delle menti esaltate e dell'anime sofferenti. Non è poco invero per quanto una parte sola di un campo vasto e necessario alla libera fantasia d'un romanziere. Egli sa dare una forma piacevole ai suoi romanzi che sono fra i pochi d'indole psicologica che si possono leggere con interessamento».

iniziale avrebbero cominciato a essere percepite, almeno da una parte della critica, come indizi di una maniera ormai consunta, stilisticamente esausta. Restio a qualsiasi aggiornamento e poco incline a tentare nuovi lidi (tradurrà nel 1942 *Les trophées* di De Heredia!¹⁶⁹), il poeta finì per incarnare, agli occhi di chi già guardava con sospetto alla sensibilità simbolista, l'esempio di un'eleganza compiaciuta e autoreferenziale, priva di autentica tensione espressiva.

La pubblicazione de *La felicità del sonno* – opera che si distingue per un dettato solo lievemente più sobrio e leggibile sul piano sintattico, con variazioni minime e prive di autentica volontà di rinnovamento – offrì così non tanto l'occasione per sottolineare un'evoluzione stilistica, quanto piuttosto quella di ribadire le riserve già espresse nei confronti della maniera inaugurata con *Il convegno dei cipressi*. Guido Badino – da sempre poco incline a indulgere nei confronti della letteratura eccessivamente sentimentale – evidenziava nella poetica di Giorgieri Contri una «delicatezza spinta a un grado fortissimo», e ulteriormente aggravata, nelle prime opere, dall'«influsso di qualche altro scrittore troppo languido, e certo manierismo invalso a quel tempo nella letteratura italiana e volgente a furia verso il mare lacrimoso, e lacrimevole e vacuo, del sentimentalismo»¹⁷⁰. Badino insomma riconosceva sì un progresso stilistico¹⁷¹, ma lo giudicava ancora insufficiente: auspicava un ulteriore slancio, una più alta tensione spirituale, dichiarando di voler vedere «il suo spirito innalzarsi ancora, e accoglierne in sé di più grande. Egli ritornerà allora ad amare la vita». Sullo sfondo permane una visione desolata: «nel cumulo triste delle rovine», tutto tende, secondo il critico, a «confondersi in uno stesso pallore monotono».

Appena sei giorni prima, Mario Vugliano – su «Forum» – aveva offerto un giudizio non dissimile. Pur riconoscendo in *Felicità del sonno* «un progresso ed un rinnovamento»¹⁷², era costretto a esprimersi in questi termini:

Tranne il titolo e qualche pagina in sul finire, nulla esiste di più manierato, di cincischiato, di troppo letterario. Cosimo Giorgieri ha aperto sul mondo le finestre della sua chiusa torre d'avorio. Contrariamente, però, a quelli che pensano esser tutto la vita e nulla la letteratura, egli volle provare la necessità, invece, della loro unione per la bellezza d'un lavoro¹⁷³.

¹⁶⁹ J.M. De Heredia, *I trofei*, traduzione di C. Giorgieri Contri, Lanciano, Carabba, 1942.

¹⁷⁰ G. Badino, *Felicità del sonno*, in «Il Piemonte», II, 15, 16 aprile 1904, p. 1.

¹⁷¹ Cfr. *ibidem*: «Lo scrittore più maturo e più forte ha volutamente abbandonato certo preziosismo di ricerca per cui si appesantiva prima l'opera sua di un senso conturbante di artificio, e cercato invece di rendere, sola e sincera, l'impressione sua della vita».

¹⁷² M. Vugliano, *Felicità del sonno*, in «Forum», IV, 15, 10 aprile 1904, p. 3.

¹⁷³ *Ibidem*.

Le due recensioni – entrambe datate aprile 1904 – attestano dunque il progressivo scollamento tra la poesia di Giorgieri Contri e buona parte della critica torinese. Agli occhi di questi osservatori, la lirica del poeta lucchese appariva eccessivamente languida e sofisticata nella sua modulazione sentimentale, inadeguata a confrontarsi con la concretezza dell'esperienza e segnata da una ripetitività sempre più evidente, tanto nei temi quanto nei registri espressivi. Col passare del tempo il giudizio della critica si è progressivamente inasprito, dando poi ragione – in larga parte – a posizioni come quelle espresse da Badino o Vugliano. Se Domenico Oliva, intervistato da Ogetti nel 1899, lo annoverava tra i più moderni poeti d'Italia, accanto a d'Annunzio¹⁷⁴, oggi la sua poesia appare saldamente ancorata a un'epoca e a un sistema espressivo di cui ripropone pedissequamente gli stilemi. Gli evidenti debiti contratti nei confronti del *Poema paradisiaco* non vengono mai riletti in chiave personale, ma si traducono in una ricezione ossequiosa, priva di riformulazione critica o tensione dialettica¹⁷⁵. Lo scarto che separa la poesia di Contri da quella del *Poema paradisiaco* non nasce da una consapevole istanza di differenziazione stilistica, ma appare piuttosto riconducibile a una «minor perizia artistica»¹⁷⁶: è questa – e non una scelta estetica autonoma – a determinare la minore tenuta formale, l'affievolimento tonale, la monotonia tematica, che finiscono per indebolire – in modo irrimediabile – la tensione lirica dell'originale dannunziano. Il risultato è una poesia attenuata, che si pone come elemento di transizione non per consapevole scelta, ma per necessità, inserendosi in quel passaggio tra il tardo estetismo *fin de siècle* e la più smorzata sensibilità novecentesca più per la sua limitata dotazione espressiva che non per la forza intrinseca della sua opera.

Non sorprende dunque, in questa prospettiva, che un lettore come Balsamo Crivelli – fine conoscitore della letteratura francese e sensibile alle sfumature della poesia decadente, sebbene pienamente inserito nella temperie torinese che qui si è cercato di delineare – ancora nel 1902 continuasse a riconoscere in Giorgieri Contri un autore meritevole di attenzione e di lode¹⁷⁷. Né

¹⁷⁴ Cfr. U. Ogetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 290: «È un mal vezzo dei nostri critici ripetere ciò che era vero dieci o venti anni fa sul letargo delle nostre arti, non ora. Dei giovani francesi pochi sono originali, come il Rosny o il France, ma poco assimilabili; gli altri sono inferiori ai nostri, certissimamente. Al più, qualcuno dei nostri poeti più moderni, Gabriele d'Annunzio, Cosimo Giorgieri-Contri, Remigio Zena, io stesso, è stato dalla letteratura di Verlaine e dei suoi indotto verso il misticismo. Null'altro».

¹⁷⁵ Cfr. F. Pessana, *La sospirata elegia di Cosimo Giorgieri Contri*, in «Sigma», IX, 3, 1976, p. 66.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 69.

¹⁷⁷ Cfr. G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie*. «La principessa lontana», in «Avanti!», VI, 1860, 11 febbraio 1902, p. 1: «Il dramma che il Rostand compose fin dal '95 fu rappresentato ora per la prima volta in Italia a Torino e vi ottenne attraverso molte repliche un trionfo di applausi, grazie ai nuovi scintillanti gioielli di cui adornò la principessa straniera nella sua traduzione in versi un fine e delicato poeta italiano, Cosimo Giorgieri Contri. Dell'opera francese egli riuscì quasi a far opera nuova, superando nella prova altri valenti traduttori. A differenza del Panzacchi, che poltronescamente voltò in endecasillabi gli alessandrini del *Torelli* di Francesco Coppée, conservò, come il Giobbe per *Cirano* e per la *Samaritana*, il metro dell'originale ma quanto più facili e più preziose seppero trovare le rime a battere quasi sopra un nuovo stampo i suoi versi».

stupisce, d'altra parte, che a cogliere con maggiore lucidità l'affaticamento espressivo dell'opera di Giorgieri Contri sia stato proprio Gozzano, il quale gli aveva dedicato sì *Il viale delle statue*, ma soltanto nella versione manoscritta: la dedica venne infatti significativamente espunta nell'edizione a stampa¹⁷⁸. La presenza, nella scrittura gozzaniana, di riprese, attenuazioni o trasposizioni ironiche di motivi riconducibili a Giorgieri Contri si configura, da un lato, come indizio di una lucida presa di distanza critica; dall'altro, come segno della persistente operatività di quel modello all'interno di un gusto ancora vigente, la cui immagine Gozzano si proponeva, in certa misura, di intercettare e di sfruttare. A questo proposito, ha osservato giustamente Pessana che in Gozzano «ciò che vi è di emotivamente corvivo nel Contri [...], si smorza in una tonalità affettuosamente ironica»¹⁷⁹. Tra gli esempi indicati dallo studioso – e senz'altro tra i più convincenti – spicca la ripresa della poesia *Domanda vana*, tratta da *La donna del velo*. I versi iniziali: «Tu guardi taciturnamente il mare che dorme / che chiedi alla fuggente onda che mai non sta? / Ecco: e in alto, nel bacio lunare, a torme a torme, / valicano leggere nubi l'immensità»¹⁸⁰, trovano una palese rielaborazione, trasposta però su un piano parodico, nei celebri versi della *Signorina Felicita* (vv. 372-376): «La Luna, prigioniera fra le sbarre, / imitava con sue luci bizzarre / gli amanti che si baciano in eterno. // Bacio lunare, fra le nubi chiare / come di moda settant'anni fa!»¹⁸¹.

Il legame intertestuale tra *Domanda vana* e la *Signorina Felicita*, osserva ancora Pessana, è «tanto evidente da non richiedere ulteriori indugi»¹⁸². E tuttavia, va precisato che l'immagine del «bacio lunare» non costituisce un'esclusiva della poesia contriana. Un riferimento di particolare interesse – soprattutto in relazione al contesto culturale e figurativo di Gozzano – si trova in uno scritto di Carlo Linati, pubblicato sul «Venerdì della Contessa» ben quattro anni prima dell'uscita della *Donna del velo*. Si tratta del poco noto *Salotti nubili*, la cui densità evocativa – e la contiguità tematica con l'immaginario gozzaniano – merita uno sguardo attento. Fin dalle prime righe, Linati mette in scena un universo domestico che sembra anticipare in modo sorprendentemente preciso la scenografia sentimentale e dimessamente borghese della *Signorina Felicita*, delineando un'atmosfera che si potrebbe definire “gozzaniana” nella sua accezione più scolasticamente consolidata:

Certi salotti di vecchie zitelle dagli sfondi gialli, odoranti di rinchiuso e di patchouly con grandi bomboniere rosee e panciute chilificanti sulle *consolles* di mogano tra un *bouquet* di verbene artificiali

¹⁷⁸ Cfr. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 705-706.

¹⁷⁹ F. Pessana, *La sospirata elegia di Cosimo Giorgieri Contri*, cit., p. 56.

¹⁸⁰ C. Giorgieri Contri, *Domanda vana*, vv. 1-4.

¹⁸¹ G. Gozzano, *La signorina Felicita*, vv. 372-376.

¹⁸² F. Pessana, *La sospirata elegia di Cosimo Giorgieri Contri*, cit., p. 59.

e un zampognaro di terracotta dipinta, con un divano e quattro sedie stinte corteggianti un tavolo maledettamente rotondo a tre gambe rachitiche; certi salotti di vecchie zitelle nei quali un sonnolento raggio di sole londinese dagli smorti broccatelli sbadiglia su tutto un piccolo mondo di archeologie rassegnati e memori, furono una delle più strane e celebri sensazioni della mia vita vana¹⁸³.

Ci troviamo nella medesima costellazione figurativa che presiede alla costruzione dei celebri «salotti atroci» di Gozzano¹⁸⁴. Come gli interni descritti da Linati sono pervasi da un'atmosfera stagnante e immobile, da quella «fragranza del rinchiuso» in cui si scorge la «fotografia di un ufficiale austriaco» – e tali da suscitare, in chi possieda quella «felice e tormentosa sensibilità olfattiva che costituisce [...] l'indice più sicuro di una squisita sensibilità artistica e di un senso storico parimenti profondo», una visione improvvisa e straniante, capace di trasportare «nel centro di un idillio italo-slavo, in piena rivoluzione» – così in *Garibaldina* un «odore di muffa» grava sull'ambiente domestico, sopraffatto soltanto dal profumo di glicine, mentre le pareti, rivestite di un «ricco damasco», sono compromesse nella loro eleganza da una fitta e disordinata presenza di «miniature, dagherrotipi, fotografie»¹⁸⁵. Similmente, nel salotto di villa Amarena, oggetti-simbolo quali «la pirografia / sui divani corinzi dell'Impero» o «la cartolina della Bella Otero» si trovano immersi in quell'«odore d'ombra», di passato e di abbandono che pervade tutta la casa. La padrona di casa, poi, è una signora «che non è bella più» – si pensi all'amante delle *Due strade*, «non più bella tra poco» –, ma in cui permane «quell'aspetto austero d'italica Fedra e la dolce rassegnazione del volto sfatto che ci concedono alla fantasia d'intravedervi gli atteggiamenti della Giulietta dell'Hayez e l'impronta di un bacio lunare»¹⁸⁶: ecco il sintagma che ci interessa, che ricorrerà in Giorgieri Contri così come in Gozzano.

Ed è sufficiente proseguire di poche righe la lettura della prosa di Linati per imbattersi in un ulteriore esempio del medesimo registro figurativo: «La tua gioventù fragrante di bosco e d'amore si sente quasi a disagio fra quel piccolo regno esalante il ricordo e il chiostro...»¹⁸⁷. È impossibile non ricordare la celebre descrizione della villa di Totò Merumeni, «in quel silenzio di chiostro e di caserma». Pessana richiama invece un'altra poesia di Giorgieri Contri, *Terme di Caracalla*, inclusa nella raccolta *Primavera del desiderio e dell'oblio*, pubblicata nel 1903:

¹⁸³ C. Linati, *Salotti nubi*, in «Il Venerdì della Contessa», XIV, 17, 26 aprile 1901, p. 193.

¹⁸⁴ G. Gozzano, *Garibaldina*, in *I sandali della diva. Tutte le novelle*, cit., p. 209.

¹⁸⁵ *Ivi*, pp. 208-209.

¹⁸⁶ C. Linati, *Salotti nubi*, cit., p. 193.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

«eravam soli, nani tra quelle ombre giganti, / vivi in quell'erma pace di sepolcro o di chiostro»¹⁸⁸.

Ma i rapporti di contiguità tra l'immaginario gozzaniano e i salotti di Linati non si esauriscono qui. Se Sara Calì ha individuato nel racconto flaubertiano *Un cœur simple* numerose affinità con l'ambiente descritto in *L'amica di nonna Speranza*¹⁸⁹ – fra cui la presenza di un pappagallo imbalsamato che tanto ricorda il celebre «Loreto impagliato»¹⁹⁰ –, è altrettanto significativo che una figura affine compaia, non senza rilievo, anche nella prosa di Linati. Basterà proseguire nella lettura del testo:

L'alito del tuo essere giocondo e invadente può offenderlo nella sua secreta essenza di tristezza. Difatti l'ufficiale della fotografia, il barbagianni trapuntato sul parafuoco, l'enorme gatta bianca intervenuta ti aprono addosso i loro occhi estatici e curiosi... Cosa ne pensino è difficile arguire. Ma certo è che ti incutono anche una sconfinata venerazione¹⁹¹.

Ed è proprio in questa tensione emotiva – tra lo stupore del visitatore moderno e la solennità affettuosa degli oggetti – che si gioca la chiave più autentica del testo. Linati invita infatti il lettore a superare l'iniziale riluttanza, a non opporre resistenza all'incanto sottile di quel salotto di «pessimo gusto», lasciando che esso sottragga, quasi a sua insaputa, «un po' del tuo estetismo teorico, della tua modernità elegante». Così facendo – scrive l'autore – «comprenderai la ragion d'essere della fotografia smunta sopra il tavolo rotondo. E anche questo ti può essere un buon metodo per fare della critica storica. Certi salotti di vecchie zitelle, come ne ho veduti io, sembrano tombe allegre». L'identificazione fra l'ambiente linatiano e quello evocato nella *Garibaldina* si fa, a ogni passo, sempre più stringente. Lo stesso Linati annota infatti:

vi si penetra da un andito luminoso e le finestre occhieggiano sulla piazza principale. Il giardino suburbano manda a primavera molti effluvi di resede e di cinerarie a una affittuaria sessantenne. E l'effluvio ci penetra pure da due finestre a mezzogiorno piene di sole¹⁹².

¹⁸⁸ C. Giorgieri Contri, *Terme di Caracalla*, vv. 35-36, in *Primavere del desiderio e dell'oblio*, Torino, Lattes, 1903, p. 99.

¹⁸⁹ Cfr. S. Calì, *Felicità, Speranza e un cuore semplice: Gozzano e Flaubert*, in «Levia Gravia», 10, 2008, pp. 55-64.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 56.

¹⁹¹ C. Linati, *Salotti nubili*, cit., p. 193.

¹⁹² *Ivi*, p. 194.

Una scena che trova il proprio corrispettivo, quasi speculare, nel salotto della sessantottenne ritratta da Gozzano, dove, «quando la porta s'aperse, mi salutò una luce vivissima che veniva da un bel giardino verde e m'accolse un profumo di glicine e di rose così acuto che vince l'odore di muffa delle stanze secolari»¹⁹³.

Non poteva mancare, inoltre, il rito serale della partita a carte. «A sera si fa la scopa. [...] La scopa si fa sempre in salotto» – scrive Linati – alludendo a un cerimoniale domestico che trova immediato riscontro nella rappresentazione gozzaniana della casa di Felicità, dove la partita, canonica e inamovibile, fissata «verso ventun'ore», raduna «tutto l'inclito collegio / politico locale». Come ha già puntualmente osservato Edoardo Sanguineti nella nota *ad locum*, oltre a costituire un evidente richiamo alla scena dell'*Ipotesi*¹⁹⁴, il motivo della partita serale a carte si configura come un vero e proprio *topos* della rappresentazione della vita di provincia, e trova un antecedente di rilievo nel già ricordato *Un cœur simple* di Flaubert¹⁹⁵.

E, ancora, le tele d'ispirazione risorgimentale «di Massimo d'Azeglio» che ornano le pareti del salotto di nonna Speranza trovano un corrispettivo preciso nei dipinti di Mazzini e di Carlo Cattaneo¹⁹⁶. E sotto le «miserabili oleografie di Guerrazzi e di Abramo Lincoln» – di cui «è cortesia tacere», come «sarà bello tacere» del passato di Totò Merumeni – campeggia una «pendola d'epoca innominabile che non batte e non segna più», la quale richiama immediatamente l'orologio di villa Amarena («da quel tic-tac dell'orologio guasto»), peraltro già in possesso di un antecedente letterario. Mi riferisco al cucù de *La salle à manger* di Jammes, vv. 8-9: «Il y aussi un coucou en bois / je ne sais pourquoi il n'a plus de voix», già trascritto da Gozzano nell'*Albo dell'officina*¹⁹⁷.

Il finale dello scritto di Linati chiarisce senza ambiguità la predilezione per una sensibilità di tipo archeologico, la quale finisce per connotare il soggetto come un «sensitivo», un «esteta», intimamente attratto dalle sopravvivenze del passato, sottratte al fluire del tempo e alla logica del presente:

Esse sono l'ombre del passato queste solitarie tombe. In mezzo alla fervida e solare agitazione del mondo, circuiti dal morbo febbrile del progresso e delle modernità, incalzati dal ritmo canoro della vita nuova essi sono là oscuri e obliati asili di figure e di sogni moribondi, affondati e sepolti nel tempo

¹⁹³ G. Gozzano, *Garibaldina*, in *I sandali della diva. Tutte le novelle*, cit., p. 208.

¹⁹⁴ Cfr. G. Gozzano, *L'ipotesi*, vv. 37-38: «Da me converrebbero a sera il Sindaco e gli altri ottimati, / e nella gran sala severa si giocherebbe, pacati».

¹⁹⁵ Cfr. G. Gozzano, *Le poesie*, cit., p. 140: «Tous les jeudis, des habitués venaient faire une partie de boston... Ils arrivaient à huit heures bien juste, et se retiraient avant le coup de onze».

¹⁹⁶ Cfr. C. Linati, *Salotti nubi*, cit., p. 194.

¹⁹⁷ Cfr. G. Gozzano, *Albo dell'officina*, cit., p. 12.

che per loro non avanza e non fugge. L'anima nostra amante di sofferenza e di tristezza troverà là dentro anche una squisita fragranza d'urna e di cipresso¹⁹⁸.

Resta difficile pronunciarsi con piena sicurezza circa la possibilità di qualificare lo scritto di Linati come fonte diretta per la poesia gozzaniana. E tuttavia, al di là di ogni verifica documentaria, il suo valore ermeneutico non muta: che si tratti del sintomo di una più ampia tendenza culturale o, viceversa, di un testo effettivamente transitato sul tavolo di lavoro del poeta, esso attesta comunque l'esistenza di una *koiné* figurativa *fin de siècle*, di una lingua condivisa e di un immaginario stilistico fortemente connotato, che trova nel *milieu* letterario-mondano del primo Novecento uno spazio privilegiato di elaborazione e circolazione. Un linguaggio che si cristallizza in moduli sintagmatici, repertori iconici e convenzioni descrittive ricorrenti, destinati a godere di ampia cittadinanza poetica.

Ciò premesso, occorre tuttavia interrogarsi con maggiore precisione circa la posizione assunta da Gozzano nei confronti di tale tradizione. Se infatti Linati si limita a registrare – con una sensibilità partecipe, per quanto controllata – l'esistenza di un universo estetico costruito su reliquie, residui e malinconie domestiche, senza mai prenderne realmente le distanze, Gozzano, fin dai suoi primi testi, adotta una postura diversa, più problematica e stratificata. A quella «venerazione» con cui Linati accoglie gli interni imbalsamati delle sue zitelle – ambienti sospesi nel tempo, permeati di eleganza *rétro* e di languore borghese – Gozzano oppone il suo consueto atteggiamento ironico, distaccato, talora persino irridente. La sua è, per riprendere un'espressione felicemente coniata dallo stesso Linati, una «gaiezza crudele»; una disposizione ambigua e bifronte, che si esercita su un mondo immobile, congelato nel tempo mitico del «mille ottocento cinquanta», impigliato nei simulacri sbiaditi di un Risorgimento scolorito e nella retorica compiaciuta della propria passata centralità storica. A tale universo «di archeologie rassegnate e memori» – abitato da scrigni di valve, pendole mute, pappagalli imbalsamati e miniature – Gozzano non riserva alcuna indulgenza nostalgica: non lo idealizza, non lo trasfigura, non lo consacra al culto dell'elegia. Lo contempla piuttosto con uno sguardo consapevole, intriso di tenerezza ma sempre mediato da una lucidità ironica, che disattiva ogni compiacimento e sottrae l'immagine poetica al rischio della fossilizzazione decorativa.

La distanza reale che separa Gozzano da Linati – e, più in generale, da quella moda che celebrava con indulgenza il cattivo gusto antiquato, le reliquie borghesi e le eleganze desuete – risiede in un nodo cruciale: Gozzano non è, propriamente, il cantore del passato, come talora è stato superficialmente affermato, bensì dell'inattualità, dell'«anacronismo», come ha affermato

¹⁹⁸ C. Linati, *Salotti nubili*, cit., p. 194.

Marco Maggi¹⁹⁹; e ciò che lo muove non è tanto un fascino nostalgico verso l'antico, quanto piuttosto una curiosità ironica, lucidamente esercitata, per tutto ciò che manifesta la propria irriducibile impraticabilità, sia essa di natura estetica, esistenziale o poetica. È con questo stesso sguardo disincantato che Gozzano deve aver letto la poesia di Giorgieri Contri: lo stesso sguardo con cui osservava gli interni imbalsamati delle zitelle linatiane e, più in generale, le rappresentazioni del gusto sorpassato.

Va tuttavia rilevato come, all'interno della complessa e articolata costruzione dell'autoritratto gozzaniano – nei testi, nei paratesti, nelle dichiarazioni pubbliche e nella gestione dell'immagine d'autore – una componente non trascurabile dell'armamentario impiegato con cui finge di assumere i tratti del poeta sentimentale derivi proprio da quella tradizione lirica che egli, con sguardo ironico e disincantato, si diverte poi a decostruire nelle sue stesse poesie. Gozzano non esita, infatti, a indossare – nei suoi consueti giochi di maschera e di travestimento letterario – anche le sembianze di un poeta *à la* Giorgieri Contri, salvo poi, mediante tale identificazione parodica, evidenziarne con maggiore lucidità tanto i limiti espressivi quanto le fragilità poetiche.

In tale prospettiva, si rivela particolarmente utile richiamare un articolo di Balsamo Crivelli dedicato all'opera del poeta e prosatore lucchese. Sin dalle battute iniziali, vi si delineano i consueti tratti distintivi della poesia contriana: una voce modulata «in sordina, nell'ombra, con una melodia un po' frivola e un po' stanca»²⁰⁰, nella quale «vi par distillata qualche goccia di sentimentalismo aleardiano e odora qualche ricordo di Alfredo de Musset»²⁰¹. Ma subito il recensore si premura di avvertire che «non avviene di sentire [...] neppur per vaghe reminiscenze l'eco di altri poeti, tanto è immediata e sincera l'impressione di cui nasce il suo verso piano, facile ed armonioso»²⁰². È il medesimo paradosso già più volte rilevato: una scrittura fortemente derivativa che viene tuttavia nobilitata in nome di una presunta immediatezza espressiva. Se la sua lira è definita «monocorde», anche nella prosa, prosegue il critico, «voi ritrovate lo stesso uomo e la medesima arte. Come Pierre Loti egli non ha il potere di sdoppiarsi ed evocar altre anime, che non siano la sua»²⁰³. È dunque un eccesso di spontaneità a configurarsi, secondo Balsamo Crivelli, come la causa principale della monotonia che grava sull'intera produzione di Giorgieri Contri, nuovamente accostato a Loti, del quale condivide – in questo primo scorcio del Novecento – una fortuna in progressivo declino. Ma il passaggio di

¹⁹⁹ Cfr. G. Gozzano, *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, cit., p. XX.

²⁰⁰ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Cosimo Giorgieri Contri*, in «Avanti!», V, 1541, 26 marzo 1901, p. 1.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

maggior rilievo si incontra quando il critico si sofferma sull'ultima opera dell'autore, *Sentieri di giovinezza*, raccolta di otto racconti pubblicata da Roux e Viarengo nel 1901. Nell'introdurre il volume, Crivelli adopera espressioni che, a un lettore anche solo mediamente familiare con l'universo poetico di Guido Gozzano, non possono che risultare di sorprendente affinità:

Oh! il triste vagabondaggio sentimentale di chi attraverso gli amori amò soprattutto l'amore e non riuscì ad imporsi la dolce e suprema tirannia di un ultimo sogno definitivo cui l'anima resti fedelmente avvinta! Lionello ama e poi disama, muta continuamente nel suo amore di oggetto e di nessuno mai risolutamente si appaga. E l'anima corrosa, scalfita da troppi amori, perde infine la sua potenza di amare e finisce col rimpiangere, in sul tramonto della giovinezza, al cadere delle ultime speranze, la felicità perduta, ch'era forse in qualcuno o in ciascuno di tutti quegli amori, se ad alcuni d'essi fosse per sempre rimasto fedele²⁰⁴.

Numerosi sono i riferimenti riconducibili all'universo gozzaniano. Basti ricordare la lettera indirizzata dal poeta torinese al direttore del «Momento» il 22 ottobre 1910, in cui egli definisce *Il giovanile errore*, sezione inaugurale dei *Colloqui*, una raccolta di «episodi di vagabondaggio sentimentale». L'espressione affonda le sue radici nello stesso Giorgieri Contri, che nella dedica all'editore Roux presentava le vicende di Lionello Sorsolo come narrazione di «quel vagabondaggio amoroso che è pieno di fascini, che insegna alla giovinezza, invece della grande strada, monotona ma sicura, certi piccoli sentieri, fioriti e ingannevoli»²⁰⁵; ma poi accompagna con insistenza la ricezione critica del volume contriano. Così, ad esempio, Giulio De Frenzi scrive sulla «Rivista di Roma» ben otto anni dopo la pubblicazione che *Sentieri di giovinezza* mette in scena «il vagabondaggio sentimentale d'un'anima oppressa da desideri che temono d'essere appagati»²⁰⁶. E sarà forse utile ricordare, a ulteriore conferma del favore ancora goduto da Giorgieri Contri presso una parte del pubblico, che De Frenzi in quello stesso articolo lo definisce «uno degli scrittori prediletti della mia prima giovinezza»²⁰⁷, e afferma che *Felicità del sonno* «è un libro meraviglioso, di purissima bellezza», che tuttavia non è riuscito a

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ C. Giorgieri Contri, *Sentieri di giovinezza*, Torino, Roux e Viarengo, 1901, p. VII. Nel *Bollettino bibliografico* della «Rivista d'Italia» si ritrova il medesimo sintagma, cfr. *Bollettino bibliografico*, in «Rivista d'Italia», IV, 6, giugno 1901, p. 402: «Sentieri di giovinezza sono quelli che sovente gli uomini percorrono nei loro vagabondaggi amorosi».

²⁰⁶ G. De Frenzi, *I libri inutili*, in «Rivista di Roma», XII, 14, 25 luglio 1909, p. 490.

²⁰⁷ Di particolare interesse, al riguardo, risultano anche altre affermazioni contenute nel medesimo articolo, per cui cfr. *ibidem*: «Su le pagine dello *Stagno*, il monotono e disordinato romanzo col quale egli esordì, sognai lunghe ore di malinconia dolcissima, e ancora forse le sognerei, se non dovessi spendere più utilitariamente, ossia più inutilmente il mio tempo... E so ancora a memoria parecchie liriche di quell'adorabile *Convegno dei cipressi*, ch'ebbe oscurata la sua grazia discreta dal simultaneo trionfante sbocciare del *Poema paradisiaco*, ma che resta una delle più sincere, squisite e singolari opere della modernissima poesia italiana».

raggiungere un largo pubblico oltre alla sua schiera «fedele di raffinati» per via del nostro Paese «sviato dietro gli allettamenti grossolani d'una letteratura parolaia e bottegaia». Per quanti non avevano ripudiato quella poesia, né preso posizione ideologica contro d'Annunzio e le raffinate torsioni del decadentismo francese precedente alla svolta jammesiana, e per chi, inoltre, non apparteneva al *milieu* torinese, Giorgieri Contri continuava ancora nel 1909 a essere riconosciuto come un grande poeta.

Anche nella recensione di Ada Negri alla *Signorina Felicita* pubblicata dal «Corriere della Sera» ritroviamo il sintagma «vagabondaggio sentimentale», in una testimonianza che nella prospettiva gozzaniana risulta la più interessante. La lettura della scrittrice lodigiana si distingue, infatti, per aver saputo cogliere – almeno in parte – lo spirito che anima la scrittura gozzaniana all'altezza dei *Colloqui*. Negri riconosce al poeta una «grazia quasi fanciullesca (ma non ve ne fidate)» e una «noncuranza ondeggiante ed arguta (ma non ve ne fidate)» nel raccontare «il suo dolce amore, che forse non era amore»²⁰⁸; osservazioni che, pur non emancipandosi del tutto da certe categorie critiche allora dominanti, rivelano una comprensione più flessibile e penetrante dell'atteggiamento ambiguo e sapientemente artificioso che caratterizza la poesia gozzaniana. La poetessa, infatti, si interroga esplicitamente sul grado di autenticità dell'io lirico, osservando: «non si sa, veramente, se il poeta è sincero». E citando gli ultimi versi della *Signorina Felicita* («un buono / sentimentale giovine romantico: quello che fingo d'essere e non sono!»), commenta che Gozzano appare «un po' Francis Jammes nella goffaggine voluta e piena di un singolarissimo fascino, un po' De Musset nel vagabondaggio sentimentale e negli atteggiamenti di fanciullo viziato dalle donne e dalla vita».

Fra le molte voci critiche evocate, è forse questa la lettura che più può aver colpito il poeta di Torino: a poco più di un anno di distanza, Gozzano riutilizzerà l'espressione «vagabondaggio sentimentale» probabilmente avendola desunta proprio da qui. A chiusura dell'articolo, Ada Negri scrive che le «piacerebbe sapere se Guido Gozzano crede ai suoi versi...»: è una delle prime riflessioni, anteriore anche alla più celebre lettura di Serra, che tenta di mettere a fuoco la complessa ambiguità della poesia gozzaniana, pur restando, come si è detto, ancora interna ai parametri interpretativi consueti dell'epoca²⁰⁹.

²⁰⁸ A. Negri, *La signorina Felicita ovvero la felicità*, in «Corriere della Sera», XXXIV, 145, 27 maggio 1909, p. 3.

²⁰⁹ Cfr. R. Serra, *Scritti*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1938, vol. I, p. 295: «Ognuno conosce la ricetta per far del Gozzano: argomenti provinciali e infantili, signorine un po' brutte, cose un po' vecchie, crinoline, ricami, e del colore di rosa tea: ambiguità dell'amore senza passione, del sentimentalismo senza sentimento e dei profumi senza odore; e poi i versi che son prosa, le monotonie che diventan varietà: e la cascaggine che diventa forza; l'enfasi dell'accento e della rima messa su tutti i punti più banali, quell'aria di dar come nuove e commoventi tutte le cose trite e mediocri. Potremmo ricordare parecchi giovani che son riusciti bene in questo trucco. Ma il guaio è che l'hanno preso sul serio».

Ma per tornare all'articolo di Balsamo Crivelli, merita ancora la nostra attenzione l'immagine dell'«anima corrosa», peraltro già incontrata. Quando Guido Badino denunciava il carattere eccessivamente languido di una certa moda poetica, faceva chiaramente riferimento a questo mondo di figure verso il quale Gozzano volge lo sguardo con ironia, senza però sottrarsi al riuso di molte delle sue stesse immagini e tessere lessicali. Espressioni come «anima corrosa» erano divenute, all'epoca, talmente consuete da entrare persino nel registro del linguaggio giornalistico, come abbiamo già osservato. È dunque evidente che, nel momento in cui Gozzano ne fa uso, egli richiama volutamente un immaginario riconoscibile, parte di quella temperie sentimentale di largo consumo.

In questa prospettiva, torna utile richiamare l'osservazione di Giuseppe Antonio Borgese già citata secondo cui sarebbe necessario riprendere in mano *Il convegno dei cipressi* per intendere davvero l'arte di Guido Gozzano. L'affermazione, pur se ambigua nei suoi presupposti, non è del tutto infondata: ma va intesa in senso opposto a quello che lo stesso Borgese probabilmente intendeva. Tornare a Giorgieri Contri può infatti servire non per affermare una continuità, bensì per misurare la distanza: comprendere quanto, in Gozzano, quel sentimentalismo sia oggetto di recupero consapevole, di rilettura critica, e quanto egli si muova deliberatamente all'interno di uno scenario stilisticamente e ideologicamente codificato, per sfruttarlo, da una parte, ed eroderlo dall'interno, dall'altra.

Al di là delle differenze di registro e di costume, le due esperienze poetiche appaiono dunque lontane già nell'intenzione profonda che le anima. Non è un caso, dunque, se la vicenda letteraria di Giorgieri Contri abbia finito per occupare una posizione marginale all'interno della storia letteraria, relegata in una nicchia e poco meno che dimenticata.

La pedanteria della forma e la natura salutare: Bontempelli e Pastonchi

Il 1° ottobre 1904 Gozzano pubblica su «Il Piemonte» la poesia *A Massimo Bontempelli*. La scelta del periodico – che aveva già ospitato *L'Antenata* nel primo numero di settembre – non è certo fortuita: Bontempelli figurava tra i principali collaboratori della rivista ed era una delle voci più rappresentative di quella generazione di intellettuali torinesi accomunati da una solida fede antidannunziana. L'orientamento che caratterizza il periodico si coglie già nel primo numero, aperto da un suo articolo significativamente intitolato *L'ultima maschera di Gabriele d'Annunzio*. La tesi è netta: l'unico d'Annunzio autentico sarebbe quello delle prime prove, capace di intercettare i gusti di una generazione «stanca delle eroiche fatiche e desiderosa di riposo e di gaudio», in tempi «piuttosto eleganti che forti e più vaghi di musiche che non di linee»²¹⁰. Ma, prosegue Bontempelli, mentre l'«educazione morale del pubblico procedeva più rapida della artistica di lui», il poeta, anziché rinnovarsi, si imbellettava – allusione a *Le vergini delle rocce* e a *Il poema paradisiaco* – e cominciava «a portare la maschera». Pochi i componimenti meritevoli di considerazione: *L'otre*, *La morte del cervo*, *In morte di Giuseppe Verdi*. Si tratta di testi che rientrano in diversa misura nel dibattito critico torinese: la canzone a Verdi era già stata citata – non senza riserve – da Mantovani, mentre *L'otre* e *La morte del cervo* – quest'ultima ripresa anche ne *La medicina* – verranno lodati da Borgese nel celebre articolo *Poesia crepuscolare*, quali esempi in cui «la nostra lingua mostrò veramente tutto il suo potere»²¹¹.

L'ultima maschera è rappresentata dalla *Laus vitae*, definita da Bontempelli «veramente impresa da sgomentare», per la totale assenza di un principio ordinatore, di autentica ispirazione poetica, di rispetto persino delle più elementari norme metriche. Particolarmente eloquente risulta l'ironica chiusa dell'articolo, che rivela con chiarezza il livello di ostilità maturato nei confronti del poeta abruzzese:

Noi lodiamo nel d'Annunzio la volontà del dominio, e l'opera di conquista del pubblico ch'egli ha così tenacemente perseguito e che va mano a mano nutrendo di una esca sempre rinnovata. Ammiriamo la sua come opera di vita intensamente sentita e dominata: ma non vogliamo subire il fascino volgare; non vogliamo partecipare al coro delle lodi stolide e disoneste; non vogliamo che esso si faccia troppo sonoro, sì che i posteri possan ridere di questa come noi ridiamo della generazione poetica che ha dato la corona di lauro a Bernardino Perfetti²¹².

²¹⁰ M. Bontempelli, *L'ultima maschera di Gabriele d'Annunzio*, in «Il Piemonte», I, 1, 27 giugno 1903, p. 1.

²¹¹ G. A. Borgese, *Poesia crepuscolare*, cit., p. 3.

²¹² M. Bontempelli, *L'ultima maschera di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 3.

Proprio «Il Piemonte», il 16 settembre 1905, darà alle stampe *Costanza*, prima prova teatrale dello stesso Bontempelli, ispirata a vicende garibaldine. E non è privo di ironia il fatto che l'opera, secondo le parole di Dino Mantovani sulla «Stampa», tradisca apertamente l'influenza dello stile dannunziano: «in questa idea stessa, e in certi modi del dialogo verseggiato e in più altri particolari del suo lavoro si riconosce che l'esempio del d'Annunzio ha potuto molto sul Bontempelli»²¹³. Un giudizio confermato anche dalla critica posteriore: Luigi Baldacci, in particolare, non esiterà a definire *Costanza* «una tragedia di tipica industria dannunziana»²¹⁴. Nel medesimo articolo della «Stampa» Mantovani ricorda anche le prime prove poetiche di Bontempelli, *Egloghe* e *Verseggiando*, giudicandole espressione di un tecnicismo freddo e inconsistente, degno più di un apprendistato acerbo che non dell'esordio di un poeta promettente. Le raccolte, afferma Mantovani, rivelano «non tanto un poeta caldo di fervore giovanile, quanto un artefice intento a esercitarsi ne' sottili scaltrimenti della tecnica, e già esperto in martellar versi e armonizzar suoni di rime». Il loro merito consisterebbe unicamente nel tentativo di misurarsi con forme metriche della tradizione; ma, prosegue il critico, vi si riscontra «troppo tecnicismo, senza dubbio, troppo studio di oreficeria letteraria», sebbene «condotto con una certa severità di gusto, con visibile disdegno delle vezze civetterie di maniera»²¹⁵. Ancora più severo Marco Lessona, che sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica», prende le *Egloghe* a paradigma di una tendenza culturale «che accetta la modernità del contenuto, ma rifiuta la modernità della forma»²¹⁶. «Credere che ci possa essere una forma bella per sé, indipendentemente dal pensiero che deve significare e dal sentimento che deve rappresentare», scrive, «è una vera assurdità»²¹⁷.

Non dissimile, benché non del tutto coincidente, è il giudizio formulato da Pastonchi, il quale, a proposito delle *Egloghe*, afferma con tono perentorio: «Troppe industrie senza giungere all'effetto!»²¹⁸. A suo avviso, l'autore si muove attorno alla poesia come in un corteggiamento esitante: la accarezza, la blandisce, ne coglie qualche grazia effimera, ma non riesce mai a penetrarne l'essenza profonda, a farla davvero sua²¹⁹. Paradossalmente, osserva Pastonchi,

²¹³ D. Mantovani, *Cronache letterarie. Una tragedia garibaldina*, in «La Stampa», XXXIX, 343, 11 dicembre 1905, p. 1.

²¹⁴ L. Baldacci, *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Napoli, Ricciardi, 1963, p. 109.

²¹⁵ D. Mantovani, *Cronache letterarie. Una tragedia garibaldina*, cit., p. 1.

²¹⁶ M. Lessona, *Forma vecchia contenuto nuovo*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXII, 30, 24 luglio 1904, p. 235.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ F. Pastonchi, *Cronache di poesia. Mazzoni, Vittori, Bontempelli*, in «Corriere della Sera», XXIX, 176, 28 giugno 1904, p. 2.

²¹⁹ Cfr. *ibidem*: «Sembra che l'autore si aggiri intorno alla poesia, la vezzeggi, la blandisca, ne assapori qualche grazia, la tormenti con acri sottigliezze e non si risolva a prenderla d'un tratto in assoluto dominio».

manca proprio ciò che, in un'opera di questo genere, dovrebbe rappresentare il fulcro espressivo: «il sentimento della natura». Nonostante ciò, il poeta non può esimersi dal riconoscere – questa volta senza esitazioni – la nobiltà dell'intento e la perizia tecnica dell'autore, che si riallaccia con rigore e consapevolezza alla grande tradizione poetica italiana, sottraendosi alle mode letterarie del presente. Tale adesione, tuttavia, non appare sufficiente a riscattare, agli occhi di Pastonchi, un'opera che, pur nobilmente concepita, risulta priva di un'autentica forza ispirativa:

Oggi io lo ammiro e lodo quale abilissimo versificatore, mi compiaccio della sua arte immune da influenze contemporanee e intesa al nostro grande passato, mi rallegro per tutte le sue virtù che molto gioverebbero, se diffuse, alla moderna poesia distratta e dispersa; ma lo aspetto ancora: poeta²²⁰.

D'altra parte, anche Pastonchi fu poeta di solida tempra formale, cultore rigoroso dell'architettura metrica e della precisione lessicale, e non mancarono neppure nei suoi confronti – come si vedrà – rilievi critici che gli imputavano una certa sovrabbondanza tecnica, un compiacimento talora eccessivo per la perfezione strutturale del verso. Ma è lui stesso, del resto, a rivendicare con fierezza quella fine cesellatura non come esercizio ornamentale, bensì come scelta consapevole, fondamento programmatico e irrinunciabile della propria idea di poesia. Esemplare, in tal senso, è il sonetto liminare *Invocazione*, posto in apertura a *Belfonte*, in cui il poeta prende con nettezza le distanze dai «ritmi languidi» di un d'Annunzio «randagio», «innamorato della sua fortuna» e seguito da «una stridula turba». A tale estetica effusiva e decadente, Pastonchi oppone la perdurante dignità del sonetto, che erige a baluardo stilistico e ideale contro le derive delle mode contemporanee, esaltandone la funzione di presidio formale e culturale «contro i nuovi barbari»: «magnifico intangibile immortale, / come, sul fosco Medioevo, Roma!».

Versi enfatici, quelli dell'*Invocazione*, che celebrano con solennità quasi liturgica una misura metrica innalzata a simbolo di civiltà, e che non possono non evocare certi formalismi *rétro* e compiaciute saccenze accademiche: difficile, in effetti, non scorgervi il riflesso di una temperie torinese che sembra talvolta rimanere invischiata in una sorta di reverenza per la tradizione che, invece di farsi forza propulsiva, rischia di irrigidirsi in forma, in culto della norma, in una classicità perentoria e non più interrogata. Ed è in questo contesto che il lettore di Gozzano potrebbe richiamare alla mente – non senza ragione – *Elogio del sonetto*. Tralasciando qui le fonti già individuate da De Marchi e da Sanguineti nei rispettivi commenti,

²²⁰ *Ibidem*.

non parrebbe ipotesi peregrina includere anche *Invocazione* di Pastonchi tra i testi che Gozzano poteva avere sott'occhio nel momento in cui stendeva il suo componimento. Oltre alla coincidenza tematica, quei «metri novi in gallico artificio» dell'*Elogio* paiono richiamare in modo trasparente i «nuovi barbari» contro cui Pastonchi invocava il ritorno del sonetto. E se sinora è risultato arduo identificare con esattezza cosa Gozzano intendesse con l'espressione «in gallico artificio», l'analogia con *Invocazione* consente quantomeno di orientare l'interpretazione: il riferimento sembra indirizzarsi verso d'Annunzio, il più illustre mediatore delle sperimentazioni francesi in Italia, e in particolare verso quella frantumazione del verso condotta alle sue estreme conseguenze nella *Laus vitae*. In tale prospettiva, si comprende appieno il rilievo di Valter Boggione, che ha giustamente osservato come l'*Elogio del sonetto*, proprio per il suo schema rimico eterodosso (ABBA nella prima quartina e BAAB nella seconda), «non è, a stretto rigor di termini, un sonetto»²²¹. Lo stesso Boggione ricorda che «non si tratta, a onor del vero, di un'invenzione gozzaniana: lo schema delle rime di *Elogio del sonetto* ripete esattamente quello del carducciano *Al sonetto*»²²². E andrebbe forse aggiunto, a completamento del quadro, anche il sonetto *Il tennis* di Giorgieri Contri, incluso ne *Il convegno dei cipressi*²²³. Resta tuttavia il fatto che esaltare «la forma esatta più che ogn'altra mai» e, contestualmente, alterarne i principi basilari costituisce una sottile e calibrata postura ironica. L'*Elogio del sonetto* si configura così, anche sul piano della sua stessa struttura – senza contare l'accostamento del sonetto ai «vecchi gioielli ereditari» – come un'esemplare retorica dell'ambiguità: il tono elogiativo, anziché confermare la solidità della forma celebrata, ne espone implicitamente la vacuità, ne rovescia il dettato elogiativo in una beffarda messa in scena della convenzione²²⁴.

Ma Pastonchi ha saputo equilibrare quella sua rigorosa devozione alla forma con la costruzione, altrettanto calcolata, del mito del poeta appartato: un'immagine che, negli anni di *Belfonte*, lo rappresenta volontariamente ritirato nella campagna di Grugliasco, alla ricerca di una quiete sottratta tanto al frastuono mondano quanto alle vanità del cenacolo letterario. Dino Mantovani, che in passato non aveva esitato a definirlo «un grammatico», «un linguista o

²²¹ V. Boggione, *Gozzano: l'arte della bugia*, in «Non chiederci la parola...». Gozzano, Sbarbaro, Montale, a cura di G. Balbis, Mallare, Matisklo, 2015, p. 108.

²²² *Ibidem*.

²²³ Cfr. C. Giorgieri Contri, *Il convegno dei cipressi*, Milano, Chiesa e Guindani, 1894, vv. 1-8, p. 21: «L'autunno a torno i radi alberi sfronda: / ride un riso fuggente entro la vasca, / ove qualch'esil foglia umida casca, / simile al bacio di una donna bionda. // Che è quell'accennar dietro la frasca? / Niuna voce è che al suon chiaro risponda: / un'altra foglia penzola e si affonda... / ahi! quanto tempo pria che un fior rinasca?».

²²⁴ Cfr. ancora V. Boggione, *Gozzano: l'arte della bugia*, cit., p. 109: «Fingendo di collocarsi esattamente nell'alveo della tradizione, indicando a modello il precedente canonico e sublime della poesia siciliana, ma facendo poi ricorso ad uno schema carducciano peregrino e non del tutto regolare, Gozzano mente».

metrologo un po' pedante»²²⁵, riconosce che con *Belfonte* qualcosa è mutato. Pur non essendo ancora capace di affrancarsi da certi sfoggi di tecnicismo – da quell'«affettazione scolastica» che un giorno finirà col dispiacerli – Pastonchi ora trae alimento non più dai libri, ma «dal mondo esteriore e dalla sua propria vita rinnovellata». Il trasferimento a Grugliasco – che il poeta non mancherà di esibire con costanza negli anni successivi²²⁶ – pare insomma aver avuto effetti benefici sul piano dell'autonarrazione pubblica. Così, «la sana aria del piano laborioso gli ha sgombrata la mente di molti pregiudizi letterari; i vasti spazi hanno fatto metter l'ali al suo pensiero; la natura gli è maestra di naturalezza». E, tuttavia, Mantovani avverte come la sua poesia rimanga ancora prigioniera di un'eccessiva premeditazione formale: «l'impressione complessiva che danno le sue nuove poesie è quella di un'opera d'arte ancora troppo studiata», pur se «pervasa già d'uno spirito poetico pieno d'umanità e di simpatia»²²⁷.

E anche in questo caso, non è forse singolare che Mantovani intelligentemente riconosca, persino in Pastonchi, un'influenza ancora operante dell'Immaginifico, nonostante le proteste del sonetto liminare di *Belfonte*? «È lui il maestro, non c'è caso», afferma il critico senza esitazione, «anche per il Pastonchi, benché questi gli allunghi qualche colpetto. Ma i discepoli hanno diritto di ribellarsi ai maestri, purché sappiano poi governarsi bene e meglio da soli»²²⁸. Diverso sarà il riscontro critico per *Sul limite dell'ombra* – edita ancora da Streglio nel 1905 – in cui Mantovani denuncerà la carenza di reali novità e una certa inflazione di dichiarazioni programmatiche, sovente accompagnate da posture eroiche che non trovano riscontro effettivo nella sostanza lirica²²⁹. La raccolta, in definitiva, non segna «un gran passo in avanti»²³⁰. Non sarà fuori luogo, allora, ricordare a margine che anche questa raccolta deve qualcosa a d'Annunzio. *L'innocente*, infatti, si chiude con le seguenti parole: «Sotto le lampade la canizie del vecchio era luminosa, così china sul limitare dell'Ombra». Un dettaglio che solleva più d'un sospetto sull'origine dannunziana del titolo della raccolta.

Anche Balsamo Crivelli si trova in piena sintonia con la narrazione critica coeva:

²²⁵ D. Mantovani, *Cronache letterarie. Belfonte*, in «La Stampa», XXXVII, 89, 30 marzo 1903, p. 1.

²²⁶ Cfr., ad esempio, E. Corvetto, *Francesco Pastonchi a Grugliasco*, in «La Nuova Lettura», I, 1, 1-15 maggio 1905, pp. 10-15, corredato anche da fotografie del poeta nella sua casa grugliaschese.

²²⁷ D. Mantovani, *Cronache letterarie. Belfonte*, cit., p. 2.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ Cfr. D. Mantovani, *Poeti lirici*, in «La Stampa», XXXIX, 179, 30 giugno 1905, p. 1: Pastonchi «fa troppi programmi e assume qua e là certe impostature eroiche». Di ben altro tenore, invece, l'accoglienza riservata da «Il Campo», che – forse anche per ragioni editoriali, dato che Streglio pubblicava anche il periodico – dedica alla silloge l'intera prima pagina del 26 marzo, mentre nel numero precedente aveva definito quei versi «spogli di ogni artificio, privi di ogni declamazione, di una freschezza limpida, azzurrina», cfr. *Chiose. «Sul limite dell'ombra»*, in «Il Campo», I, 18, 19 marzo 1905, p. 2.

²³⁰ *Ivi*, p. 2.

Il Pastonchi si è ritirato da parecchi anni nella solitudine della campagna e in questa sua vita novella ha rinnovato nell'assiduo contatto cogli umili ed in una comunione più intensa coi cieli, cogli alberi e colle acque l'anima sua. Di qui la fresca semplicità della sua ispirazione. Lunge ormai da ogni molesto strepito cittadino egli canta la gioia dell'uomo risorto alla gioconda serenità di una nuova vita più semplice e più pura²³¹.

Su questa stessa linea si colloca anche l'omaggio poetico di Bontempelli, che nella lirica *Autunnale* – dedicata a Pastonchi, inserita nelle *Egloghe* e successivamente ripubblicata sul «Piemonte» del 7 maggio 1904, all'interno della rubrica *Antologia* – ribadisce i tratti essenziali del mito pastorale pastonchiano. I versi iniziali ne riprendono l'immagine dell'anacoreta, intento a innalzare la sua voce dalla quiete del rifugio solitario: «Ti sento ancor nel tuo rupestre ospizio / gettar, la sera, al monte algido il canto / di che il buon mattin ti fu propizio; / e ti ammiro durar senza rimpianto / l'opera e la fatica solitaria / onde a dritto trarrai sì largo vanto». Ma la differenza di condizione esistenziale e poetica tra i due autori si esplicita con chiarezza nei versi conclusivi della lirica, dove Bontempelli rivendica, con un misto di rammarico e orgogliosa consapevolezza, l'irredimibile attrazione per l'esperienza urbana:

Tal, se già non t'ingannin le pretese
eglogiche e la scorza rusticana,
forse leggendo scorgerai palese

come sotto la forma umile e piana,
tra un cespo verde e il murmure d'un rio,
vibri una stolidi anima mondana,

che usa alla folla e all'arti e al fragorio,
pur tra gli amplessi a sì divina amante
osa volgere il fior del suo desio

ai foschi amor della città fiammante²³².

Nella lirica indirizzata a Bontempelli, Gozzano colloca in esergo una terzina tratta da *Le Compagne* e, al terzo verso, riprende l'incipit de *L'indovina*. L'intera sezione iniziale si configura, almeno in apparenza, come un omaggio di riconoscenza per il dono del «libro

²³¹ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Belfonte*, in «Avanti!», VII, 2271, 1° aprile 1903, p. 1.

²³² M. Bontempelli, *Autunnale*, vv. 61-70, in *Egloghe*, Torino, Streglio, 1904, p. 60.

salutifero», *Le Egloghe*. Tuttavia, le tre successive sezioni chiariscono in modo inequivocabile la postura dell'autore: la riaffermazione di un'adesione convinta e lucidamente consapevole al modello dannunziano – «troppo m'illuse il sogno di Sperelli, / troppo mi piacque nostra vita ambigua» – segna un deciso disallineamento rispetto all'orizzonte valoriale incarnato da Bontempelli.

Ma *A Massimo Bontempelli* esibisce due riprese lessicali, tratte direttamente da *Autunnale*, che consentono di cogliere la sottigliezza del dialogo intertestuale instaurato da Gozzano con il suo interlocutore. Il primo caso riguarda la dichiarazione gozzaniana di amare «stolidamente, come il Fabro, / le musiche composite e gl'inganni / di donne belle solo di cinabro». Al proposito, Natale Tedesco, nel suo intervento al convegno per il centenario della nascita del poeta, osserva che l'avverbio «stolidamente» «denota negativamente la qualità dell'amore per una pratica letteraria e un costume di vita assegnabili come tipici di un certo d'Annunzio almeno»²³³. L'osservazione è fondata, ma può essere ulteriormente precisata: è infatti lo stesso Bontempelli, nei versi finali di *Autunnale*, a rivendicare quella medesima inclinazione mondana, parlando di una propria «stolida anima mondana» capace di volgere «il fior del suo desio / ai foschi amor della città fiammante». Anche il secondo riferimento si muove nella stessa direzione: mentre l'«anima mondana» di Bontempelli è «usa alla folla e all'arti e al fragorio» – sempre in contrappunto alla solitudine agreste di Pastonchi –, Gozzano si autodefinisce «uso alla penombra esigua / che avvolgon le cortine delle alcove», fino a riconoscere che «or troppo il sole aperto mi commuove». Gozzano, insomma, fa propria le formule che Bontempelli aveva impiegato in dialogo con l'appartato Pastonchi e le rivendica apertamente come espressione di una scelta consapevole e definitiva.

La domanda rivolta a Bontempelli nella sezione finale del componimento («Tu pur malato / fosti e guaristi del mio stesso male?») appare dunque, letta in controluce rispetto ai versi citati, molto significativa. Gozzano, a differenza dell'interlocutore, esclude ogni possibilità di riscatto: «Me non solleverai», dichiara, contrapponendo alla fiducia in una redenzione estetica la coscienza irreversibile di un'appartenenza. Bontempelli, al contrario, poteva ancora scrivere che il proprio cuore «si estolle / pur ripensando a sì divini incanti» – lo stesso predicato che, con amara consapevolezza, Pastonchi impiegava nel sonetto *A Giosuè Carducci*, dove lamentava che il dardo carducciano nessuno più «lo estolle / vibrandolo nell'ombra che sottentra». Il verbo «estolle» – è significativamente presente anche in Gozzano, nel componimento *A un demagogo*, e viene a configurarsi, dunque, come un nodo lessicale carico

²³³ N. Tedesco, *Lo specchio a due ante: Gozzano e Bontempelli, 1904*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, cit., p. 232.

di valore simbolico e intertestuale, per cui, rispetto alle note occorrenze tassiane nella *Gerusalemme liberata* già segnalate da Sanguineti, paiono più importanti queste due fonti, in cui l'elevazione del cuore o della mente appare sempre legata a una tensione verso l'ideale. Infatti, in *A un demagogo* il verbo è usato in un contesto sorprendentemente affine per tono e intento ai testi di Pastonchi e Bontempelli: «Tu dici bene: è tempo che consacri / ai fratelli la mente che si estolle / anche il Poeta, citaredo folle / rapito negli antichi simulacri! // Non più le tempie coronate d'acri / serti di rose alla Bellezza molle; / venga all'aperto! Canti tra le folle, / stenda la mano ai suoi fratelli sacri!». Anche si ribadisce una concezione della poesia come rifugio appartato e insieme gesto di pietà, resistente tanto alle lusinghe del potere quanto alla seduzione dell'utilità: «E tu non mi perdoni se m'indugio / poiché di rose non si fanno spade / per la lotta dei tuoi sogni vermigli...». E tuttavia, pur dal margine, la voce poetica non rinuncia a un'offerta: «Ma un fiore gitterò dal mio rifugio / sempre a chi soffre e sogna e piange e cade. / Eccoti un fiore, o tu che mi somigli!».

Occorre allora anche ricordare come il v. 13 di *A Massimo Bontempelli* citi, con tanto di virgolette, proprio *A Giosuè Carducci*: lì il poeta esprimeva il rimpianto per una poesia che si allontanava dall'insegnamento carducciano («tralignano le genti dal cammino») per seguire invece il verbo «d'un altro evangelista», ossia Gabriele d'Annunzio. Nessuno, lamenta Pastonchi, «ritrovò quel dardo» scagliato da Carducci, e ancora si attende «un gagliardo / che lo ricerchi». È evidente, allora, che l'impiego di quella perifrasi da parte di Gozzano non ha valore esornativo né tantomeno costituisce un gesto di omaggio o di deferenza nei confronti di Pastonchi: al contrario, si configura come una rivendicazione, fin troppo esplicita, della propria appartenenza a una linea poetica radicalmente divergente rispetto a quella vagheggiata dal «metrologo» torinese. Non sarà certo lui, sembra affermare Gozzano, a dissotterrare quel dardo che «ogni giorno sempre più s'addentra».

Il dialogo che si instaura tra questi tre componimenti – *A Massimo Bontempelli*, *Autunnale* e *A Giosuè Carducci* – consente dunque di illuminare con maggiore precisione la natura di *A Massimo Bontempelli*, che va inteso non già come un atto di ripudio del modello dannunziano, bensì come la prima articolazione di una prerogativa squisitamente gozzaniana: quella, cioè, di affermare la propria posizione poetica adottando il linguaggio, i motivi e perfino le immagini dei poeti dai quali si prendono consapevolmente le distanze. Ancora Natale Tedesco ha rilevato, in tal senso, come nella lirica a Bontempelli si possa scorgere il deliberato tentativo di delineare il ritratto di un «dannunziano di maniera»²³⁴, in un disegno, quindi, che risulta «volutamente e chiaramente autocritico». Una componente indubbiamente presente; ma

²³⁴ *Ibidem*.

ciò che prevale è soprattutto la volontà di marcare una distanza, non già attraverso il rigetto, bensì mediante una operazione di assimilazione e superamento, attuato per via mimetica e riflessiva.

In *A Massimo Bontempelli* – come già osservato a proposito dell’*Elogio del sonetto* – il processo di dialogo mediato dall’appropriazione non si esaurisce sul piano tematico, ma investe in maniera altrettanto significativa la dimensione formale. La scelta di adottare la terza rima – lo stesso metro delle *Egloghe* – non va certo intesa né come adesione sostanziale all’universo lirico dell’interlocutore, né semplicemente come rispetto di una consuetudine retorica, per cui il componimento di risposta assumeva la stessa forma metrica del testo cui si rivolgeva. Anche in questo caso si riconosce invece una tipica strategia gozzaniana di appropriazione distanziante: sotto l’apparente conformità alla convenzione, si cela infatti una sottile vena ironica. Le *Egloghe* di Bontempelli, infatti, avevano attirato l’attenzione più per l’impianto formale – considerato da taluni come segno di rigore stilistico al limite della pedanteria – che non per la loro sostanza poetica. È significativo, allora, che, dopo aver riconosciuto la propria irrimediabile appartenenza a un diverso orizzonte estetico – «forse già sono / troppo malato» – , Gozzano giunga anche a dichiarare l’inutilità di perseverare in quella forma metrica: «forse più non vale / temprarmi alle terzine del tuo dono».

In questa prospettiva, la carica eversiva di *A Massimo Bontempelli* si manifesta anche nella scelta della sede editoriale. Si è già accennato alla linea letteraria del «Piemonte», ma va ricordato che il direttore della rivista, Piovano, si era espresso con particolare entusiasmo proprio a proposito della lirica di Bontempelli. Nella seconda puntata delle sue *Cronache poetiche*, recensiva infatti le *Egloghe*, definendole come il libro che «meglio di ogni altro risponde al nostro concetto della modernità e al nostro spirito d’arte»²³⁵, aggiungendo: «Credo che nessun altro libro ci abbia dato in questo anno maggiore equilibrio di forze e più pura italianità». A sostegno di tale giudizio, Piovano commentava come segue la scelta della terza rima:

L’A. voleva una forma pianamente narrativa che gli permettesse quasi di far della poesia un discorso di familiare moderazione; ma non sopportò, naturalmente, per la sua severa scuola e per lo spirito d’arte elegante ed italiana, di abbandonarsi ad alcuna comoda (e sciatta) licenza di metri, né convenne al suo ideale di stringatezza il verso sciolto che la mancanza di moti larghi e concitati avrebbero certo diluito²³⁶.

²³⁵ G.A. Piovano, *Cronache poetiche. II. Massimo Bontempelli*, in «Il Piemonte», II, 22, 4 giugno 1904, p. 1.

²³⁶ *Ibidem*.

Per Piovano, dunque, Bontempelli incarnava una tale forza di italianità e un tale rigore formale da fare delle *Egloghe* «il libro più classicamente nostro, di forma e di spirito, che sia in questo tempo uscito»²³⁷. È un elogio che difficilmente trova riscontro nella coeva critica torinese, la quale – pur riconoscendone i meriti – non aveva mancato di rilevarne anche le rigidità formali. Ecco allora l'ironia implicita nella decisione di pubblicare *A Massimo Bontempelli* proprio sulle colonne di un periodico così intransigente nella sua concezione estetica. Gozzano vi aderisce solo in apparenza: assume i codici di quella poetica – il metro dantesco, le formule encomiastiche, persino la finzione del ringraziamento per un «libro salutare» – per sovvertirli dall'interno, per rivelare la propria distanza. Come sempre accade nella scrittura gozzaniana, l'adesione è soltanto mimetica, simulata, e deliberatamente ambigua.

D'altra parte, in questo componimento giovanile e in larga parte dichiarativo, manca ancora – com'è naturale – quell'abilità straniante e quell'ironia obliqua che caratterizzeranno le prove più mature del poeta. Ciò che tuttavia preme sottolineare è come anche in questa fase iniziale si manifesti un processo di elaborazione poetica che si definisce costantemente in rapporto dialettico con il *milieu* torinese: è da questo contesto culturale che provengono i linguaggi, le immagini e i sistemi di valori su cui la voce poetica si esercita, spesso allo scopo di prenderne le distanze o di sottoporli a sottile deformazione. Non stupisce, allora, che nella lirica affiori esplicitamente anche quel repertorio retorico che, tra Otto e primo Novecento, si incaricava di riaffermare la necessità di una poesia radicata nel reale, capace di riconnettere il lettore a un'esperienza vissuta, autentica, non artefatta: un'istanza, questa, che nel componimento prende la forma del ritorno del «senso della Vita» «alle vene dell'io», grazie al dono delle *Egloghe*. Si tratta di una formula tutt'altro che isolata, che si colloca all'interno di quell'orizzonte poetico che, come già osservato, trova la propria origine in Francia – basti ricordare ancora il discorso di de Régnier, che vi riconosceva, con Jammes, Guérin e Gregh, una poesia orientata «vers la Vie» – e in rapporto alla quale è opportuno richiamare altri due interventi coevi.

Il primo è di Balsamo Crivelli, che in una recensione ad *Amor di sogno* di Anton Mario Antonioli ammonisce contro le derive dell'estetismo romanzesco: l'autore, pur dotato di indubbie qualità, si perderebbe in «sentieri ingannevoli», avviluppati da «fronde di un idealismo malsano, in cui s'annebbia lo schietto e sano senso della vita, in cui si ottenebra e si perde la radiosa visione della realtà»²³⁸. Non meno severo il giudizio sull'«ideal tipo d'uomo

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Amor di sogno*, in «Avanti!», VI, 2041, 12 agosto 1902, p. 1.

vagheggiato da tanti romanzieri di eccezione», che «fu per qualche tempo o un criminale o un pazzo da Tullio Hermil dell'*Innocente* a Carlo Maironi [*sic*, è Piero Maironi] del *Piccolo mondo moderno*». E, infine, chiude:

Io capisco che l'arte abbia glorificato l'eroe classico o il cavaliere romanzesco, ma non digià questo tipo moderno di delinquente sfuggito alle Assise o di degenerato che finirà al manicomio. Li accolga pure il romanzo ch'è multiforme specchio della vita nelle sue pagine, ma ad un patto: di farne esatta la psicologia e di non scambiare questi ammalati per uomini superiori²³⁹.

La seconda ricorrenza è in un articolo apparso su «Forum», in cui Bertinetti, occupandosi proprio di Pastonchi, lo definisce significativamente «poeta della vita». Pur riconoscendo la precoce fascinazione esercitata da d'Annunzio, Bertinetti insiste sul fatto che con *Belfonte* si inaugura per Pastonchi «la grande via serena della propria personalità»²⁴⁰, tutta tesa a riattivare, nella poesia, una funzione etica e rigeneratrice. E qui il discorso si fa dichiaratamente programmatico:

Ufficio del poeta nella società moderna deve essere quello di incitare ed innalzare negli uomini il senso della vita; questo senso della vita, che le infinite cure e gli infiniti dolori cercano di deprimere continuamente. La malattia del secolo è un generale sconforto, per cui noi ci sentiam giorno per giorno affievolire quel gagliardo impeto di vita che già fece di noi latini un popolo grande. Noi viviamo con orribile fatica: sulle nostre spalle gravano innumeri dolori, e, come sepolti sotto il piombo d'un pesante incubo, noi sentiamo appena la forza di sollevare le ciglia per guardare la vita. Ora, è la poesia che ci deve porgere la salvezza. la poesia, come un elesire generoso, deve infondere alla nostra anima quel calore che la lotta quotidiana ci spegne. E non può essere vera poesia se non quella che sa ritemperare in noi il senso della vita²⁴¹.

Belfonte è, nelle parole di Bertinetti, «un olimpico inno alla bellezza del mondo», un testo che si configura come «programma d'una vita piena ed integra», in antitesi con le «vane malinconie di sogni infranti» e con quegli «urli imprecati alla nullità dell'esistenza» che l'estetismo e il decadentismo avevano elevato a cifra dominante del sentire moderno. Dai sonetti di *Belfonte* si leva invece – come scrive ancora Bertinetti – un «gagliardo desiderio di vita», che trova la propria enunciazione più compiuta nel sonetto *L'uomo novello*, posto a sigillo ideale della raccolta:

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ G. Bertinetti, *Il poeta della vita*, in «Forum», III, 9, 1903, p. 3.

²⁴¹ *Ibidem*.

Odio colui che piange sulla traccia
Dei sogni e, per dolor ch'abbia sofferto,
Fa sermone al fratello e vuol ch'esperto
Sia d'ogni mal che il vivere procaccia.

Malinconia, l'età nuova ti caccia;
Fuggi col Pentimento in un deserto.
Noi crediamo alla vita, e offriamo un serto
Ad ogni capo e ad ogni amor le braccia.

L'uomo novello con possente petto
E quadre spalle ride fra 'l travaglio;
Di buon sangue gli pulsano le tempie.

Ama e lavora, altro non cerca: eretto
Contro il nascente sol, brandendo un maglio,
Terra e cielo del suo canto riempie²⁴².

Anche il fratello di Gozzano, nel sonetto *Il più atto*, incarna il modello vitalistico dell'«uomo novello» auspicato da Pastonchi: anch'egli ha «quadre spalle», «sdegna i pensieri torpidi, gli studi vani», ed è su di lui che si proiettano le speranze dell'io poetico, il quale, rinunciando a ogni forma di identificazione, si augura semplicemente che «sia quell'uno felice ch'io non fui!». L'io gozzaniano, infatti, non può essere l'uomo novello: non lo è per temperamento, per destino, ma, ancor più profondamente, per ragioni interne alla propria poetica. Non è, dunque, questione di biografismo, né di una coincidenza necessaria tra arte e vita. Come ha acutamente osservato Barberi Squarotti, nella malattia Gozzano individua la possibilità di una vita altra, non assimilabile ai codici borghesi dominanti²⁴³; ma vi è di più, e riguarda il livello stesso della scrittura: la malattia – che sia la tisi o la «tabe letteraria» non importa – si fa segno e marchio di un'appartenenza culturale a una letteratura ormai screditata,

²⁴² F. Pastonchi, *L'uomo novello*, in *Belfonte*, Torino, Streglio, 1903, p. 142.

²⁴³ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, 1976, pp. 48-49: «La malattia rende possibile il privilegio della letteratura, con le concomitanze del sublime dell'arte e della vita, che si concretano nell'esperienza amorosa come nella necessaria allegoria. L'extrapolazione dalla norma rappresenta, sia pure nell'attenuazione ironica del discorso gozzaniano, la misura del vivere per la letteratura, del commercio con la letteratura: i romanzi, gli agi, la mutevolezza, la bellezza, la raffinatezza, la sapienza (o la saccenteria). È una situazione di eccezionalità: proprio perché Gozzano la sa assolutamente per sé garantita, può immaginare, per forza di visione ironica, una situazione radicalmente capovolta, di vita per la vita, di adeguazione perfetta alla norma».

ma che egli rivendica. È la «cicuta» dannunziana bevuta nei vent'anni, e da cui non è più possibile redimersi. A fronte della poesia che «sa amare e cantare la vita» – quella che, per Bertinetti, rappresenta la proposta positiva di Pastonchi – Gozzano pone il proprio male, la propria impotenza, la propria letteraria condanna, trasformandoli in consapevole chiave ironica del proprio stile.

Un simile atteggiamento è rintracciabile anche ne *La medicina*, altra poesia peraltro contraddistinta da una marcata componente dichiarativa. Anche qui tornano utili le considerazioni di Balsamo Crivelli, nel già menzionato articolo *I delinquenti dell'arte*, laddove, polemizzando contro la deriva libresca e artificiosa della letteratura contemporanea, rivendica la necessità di un'educazione sentimentale e poetica radicata nell'esperienza naturale:

Quanti hanno occhi e non vedono e quanti occhi furono accecati da un'educazione falsa di lettura e di tavolino, nell'illusione che si impari a scrivere lucidamente le pagine dei classici! Altro ci vuole. Bisogna guardare alla campagna, stendersi sull'erba, seguire il volo di un insetto e il vagar di una nuvola, aspirare tutti i profumi dei fiori, notare e distinguere il canto degli uccelli, saturarsi l'anima di tutte le voci della natura²⁴⁴.

Nel sonetto della *Via del rifugio*, un «triste affanno» consuma il poeta, che confessa: «sono malato e nei miei dì peggiori». E tuttavia, pur di fronte al «mar che scintilla» – forse quello ligure di Pegli, come ipotizza Calcaterra –, immerso in un paesaggio di profumi e fioriture, non è la natura a promettere sollievo. A «rifarlo sano e forte» sarebbero, piuttosto, i volumi «di tutti i nostri dolci ingannatori», la «grande virtù delle parole», che valgono «più che l'aria e più che il sole». Un atteggiamento, questo, radicalmente opposto a quello auspicato da Balsamo Crivelli, il quale, proprio in analoghe condizioni di immersione nel mondo naturale, individuava il fondamento di una vera rigenerazione. La ricorrenza del sintagma «rifarebbe sano» in *Ex voto* riconduce a una simile dialettica esistenziale: davanti al santuario di Oropa, di fronte alla possibilità di «salire per la grazia» e trovare guarigione, il soggetto lirico non può che ribadire l'impossibilità di percorrere quella via.

Se si accetta la cronologia proposta da Calcaterra, che colloca *La medicina* poco prima della stesura di *Convalescente*²⁴⁵, si può cogliere in espressioni come «queste buone piante», «questi buoni odori», nell'«Olea fragrante» in fiore e nella «Vita» che «ancora rinnamora», un tentativo di inglobare anche il discorso torinese sulla salute e la poesia come rigenerazione

²⁴⁴ G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. I delinquenti dell'arte*, cit., pp. 1-2.

²⁴⁵ Cfr. G. Gozzano, *Opere*, a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1948, p. 1203: «Il sonetto fu scritto probabilmente a Pegli, poco prima di *Convalescente*».

vitale. Ma non è privo di significato il fatto che, nella redazione definitiva, come abbiamo già osservato, tutte queste aperture saranno espunte, sostituite da un'adesione più rigorosa a una poetica ascetica, d'impronta schopenhaueriana e buddistica, assai diffusa nei primi anni del secolo. Lo rileva anche Trojano, che sul «Campo» annotava:

Il culto del Nietzsche, che crebbe per quasi un ventennio in tutta Europa, va già, da un paio d'anni, di molto scemando, almeno in teoria. Ritorna in onore il Buddha, cioè il pessimismo e il sogno di pace profonda e del nulla, dopo il breve intermezzo di delirio ottimistico e di fede nella potenza rigeneratrice degl'istinti²⁴⁶.

«Non agogno / più nulla: le ghirlande / intesso nella grande / felicità del sogno...», scriveva Gozzano in *Convalescente*.

²⁴⁶ P. R. Trojano, *Il tramonto d'un astro*, in «Il Campo», I, 19, 26 marzo 1905, p. 2.

Il filisteismo e l'arte: Gozzano e Vallini

Il rapporto di Gozzano con categorie critico-morali quali la sincerità poetica trova, a mio parere, un chiarimento forse decisivo in un testo secondario: la recensione pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica» in occasione dell'uscita del volume di Angelo De Gubernatis *Gemiti e fremiti di un mezzo secolo*. Alla luce degli esempi sin qui analizzati, risulta evidente fin dalle prime battute come l'articolo non possa essere assunto con serietà di tono e d'intenti. Scrive infatti Gozzano:

È confortante per l'appassionato di poesia aprire un libro di qualche sincerità... Sincerità: specie rara ai nostri giorni, qualità né apprezzata, né riconosciuta²⁴⁷.

Da questo momento in avanti, l'intero scritto si sviluppa lungo il filo di una divertita – e nemmeno troppo dissimulata – ironia. Se la poesia contemporanea, osserva Gozzano, si presenta spesso avvolta in «fogli di preziosa carta», ornata da «incisioni di stile arcaico», sfoggiando una «principesca aldina eleganza», nel momento in cui se ne sfoglia il contenuto la delusione si fa «terribile»: vi si trovano infatti «sbrodolature, superfetazioni civili, voluttuose, pastorali; i dannunziani da una parte, i pascoliani dall'altra: imbellettati di ellenismo gli uni, di arcadia gli altri: artificiosi tutti, oltraggianti i capiscuola con i loro imparaticci». Di qui l'effetto, quasi di sollievo, suscitato dalla «comparsa di un libro sincero» come quello di De Gubernatis. La nota, tuttavia, si fa presto sarcastica: Gozzano rileva come, tra gli «imaginifichini» e i «pascoli abusivi», il primo volume realmente sincero non provenga da un giovane, ma da un autore di lunga data. E aggiunge subito, con finta premura, che «bisogna pur considerare che il poeta ebbe la prima visita della Musa – dice egli stesso – appena tredicenne...», lasciando così affiorare non solo il sospetto di una precocità poco credibile, ma anche l'idea che i versi di De Gubernatis siano degni di un preadolescente.

La stoccata successiva è rivolta all'immagine stessa dell'autore: se la fotografia in frontespizio propone il profilo di un austero “Saggio” dalla barba candida, Gozzano si affretta a precisare che De Gubernatis «non è un vecchio», e aggiunge, con finta ammirazione, che i versi del 1858 mostrano «la medesima, se non maggiore, agile freschezza di cose del 1905...»²⁴⁸. È evidente che l'affermazione va intesa in senso rovesciato: De Gubernatis invecchia male sotto ogni profilo – anagrafico e poetico – e i componimenti più recenti, lunghi

²⁴⁷ G. Gozzano, *Gemiti e fremiti di un mezzo secolo. Le liriche id Angelo De Gubernatis*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIV, 29, 22 luglio 1906, p. 230.

²⁴⁸ Ne *L'altra risorta*, l'interlocutrice femminile «tra il cupo argento della chioma densa / [...] appariva giovanile e fresca / come una deità settecentesca...».

dal mostrare alcun affinamento dello stile, rivelano un logoramento espressivo che li rende indistinguibili dai versi scritti mezzo secolo prima. D'altronde, il poeta avrebbe compreso fin da giovane «la necessità di non tarpare le ali dell'impeto lirico con accademismi retorici», e ne sarebbero prova alcuni versi «dolorosi», scritti nell'«accasciamento di una fatica troppo assidua attorno alla compilazione di un dizionario sanscrito-italiano»: «Musa, a che resti? / Io, solitario, come chiusa lampa / senz'alimento, su volumi inerti, / il genio affaticato addormentando, / mi preparo a morir». L'effetto comico è intenzionale e persino accentuato dal commento di Gozzano, che, tra l'altro, loda con ironica deferenza la freschezza di alcune immagini muliebri – «deliziose», talvolta «procaci», persino «audaci» – che risalirebbero al 1854 ma «palpitano vive e sorridenti» come le «belle sorridenti nei dagherrotipi, con i capelli a benda e l'ampia crinoline». È chiaro che, per Gozzano, l'intera opera di De Gubernatis ben si collocherebbe tra gli oggetti del salotto di Speranza.

Il terzo volume di *Gemiti e fremiti, Affetti intimi e domestici*, si rivela il più scopertamente sentimentale: vi si celebrano le «umili cose che fanno la dolcezza della vita domestica», con toni di tenerezza rivolti tanto ai familiari quanto – significativamente – agli oggetti, come nel caso dell'orologio, al quale è dedicata una quartina di memorabile ingenuità: «Io non so gli anni tuoi, pigro oriuolo; / ma cricchii così male, / che, se la bizza un brutto dì mi sale, / ti fo pigliare il volo». La scelta di infelici versi di tale bruttezza non può certo dirsi casuale: in una raccolta già di per sé debole, Gozzano esibisce con studiata perfidia i brani più poveri, offrendoli al ludibrio del lettore che riesce a cogliere il gioco ironico dell'implicita stroncatura.

E dopo aver ancora ricordato quale grande «sincerità umana» ispiri «tutta l'opera del De Gubernatis» e l'«originalità indipendente da qualunque scuola», salvo un vago ricordo del Carducci «per la semplicità quasi classica», Gozzano così chiude questa recensione che si configura, a tutti gli effetti, come uno sberleffo sarcastico e liquidatorio:

Come sarà, mi domando ora, commentato questo libro di poesia buona e sincera e modesta? Ohimè! La giovane generazione è educata dal Zarathustra magnanimo, che ha proclamato la modestia un vizio immondo e la bontà indizio di animo mediocre.

Zaccaria, riportando integralmente l'articolo nel suo studio «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, aveva già manifestato qualche dubbio circa la serietà della recensione²⁴⁹. D'altra parte, siamo a mio parere di fronte a una dichiarazione

²⁴⁹ Cfr. G. Zaccaria, «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, cit., pp. 180-181: «è comunque più che legittimo dubitare del fatto che Gozzano condividesse appieno il programma di una poesia "sincera", "ingenua" e "modesta", a meno di inserire questo giudizio nel ben più complesso sistema

programmatica tra le più trasparenti di Gozzano: il bersaglio non è solo un volume malriuscito, quanto piuttosto un'intera tradizione lirica e, soprattutto, il sistema critico che vi si aggrappa. È l'indice di un mondo poetico – torinese in particolare – che si irrigidisce su categorie inconsistenti, animate unicamente da un'ostinata opposizione a d'Annunzio. Il libro di De Gubernatis diviene così l'occasione per denunciare implicitamente che, se non si accetta il confronto con il dannunzianesimo, se non si riconosce la necessità di farci i conti, la poesia è condannata a ripiegarsi su formule stanche, a replicare sé stessa in un eterno passatismo. Ne è emblema De Gubernatis: i suoi versi, vecchi già alla nascita, sanno di rigattiere e carta ingiallita; e la sua figura – quel profilo barbuto e ieratico – non è altro che il simulacro decrepito di un tempo che si ostina a non finire. Così la critica che ancora si abbandona a simili lodi finisce per scambiare per autentica poesia ciò che non ha più voce né vita.

Su questa medesima linea critica si colloca uno dei più stretti sodali di Gozzano, ossia Carlo Vallini. Questi, com'è noto, aveva esordito giovanissimo nel novembre del 1902, pubblicando sul supplemento letterario dei «Diritti della Scuola» di Milano una coppia di sonetti, *Burrasca vicina* – poi confluito nella *Rinunzia* come quinto componimento del ciclo *Mare nostrum* – e *Meriggio campestre*, dedicato a Mario Vugliano²⁵⁰. Il periodico «Forum», diretto dallo stesso Vugliano, ospitò successivamente, nel gennaio del 1904, il componimento *All'autunno*²⁵¹. Sanguineti, nell'edizione Einaudi, ne aveva incluso il testo nella sezione *Altre poesie*, dimostrandone la pubblicazione a partire da un ritaglio conservato tra le carte dell'autore, pur senza riuscire a identificarne con esattezza la sede originaria. Più rilevante appare, invece, il componimento in terzine dantesche *Iuvant arbusta?*, dedicato a Mario Bassi, non tanto per il suo valore intrinseco, quanto per le affinità che lo legano al componimento *A Massimo Bontempelli* di Gozzano, affinità che non si esauriscono nella sola adozione della terza

dell'opera gozzaniana, all'apparenza nostalgica di quel passato che De Gubernatis rappresenta. [...] In piena temperie gozzaniana ci riporta comunque la conclusione del brano, anche se l'«Ohimè!» deprecativo del poeta può legittimamente lasciare il dubbio sulla «sincerità» di quanto afferma».

²⁵⁰ Sempre Vugliano, tra l'altro, in una sorta di tributo a distanza di anni, pubblicò su «Forum» due sonetti anepigrafi dedicati a Vallini, di scarso rilievo dal punto di vista letterario, ma significativi come ulteriore testimonianza del sodalizio che legava alcuni fra i principali protagonisti della scena torinese del primo Novecento. Cfr. M. Vugliano, *Sonetti*, in «Forum», IV, 34, 21 agosto 1904, p. 3. Si propone qui la trascrizione per comodità del lettore, I: «Amico, noi de l'arte adolescenti / sacerdoti, dal lungo crin selvaggio, / come spade levando rilucenti / i nostri versi plaudiamo al maggio. // Canti su l'ali sciogliere dei venti / fingendo inganni, al dolce tempo è saggio: / ma qual di pianto serberan gli eventi / prova suprema al giovanil coraggio? // Pensar non giova; a l'alba che s'avanza / luminosa, preghiamo: a noi, il verso / che tutta risfavilli l'esultanza // del sole e il riso delle donne e il terso / vin racchiuda – e sul fato la Speranza / a noi, possente cuor de l'universo»; II: «O Speranza che i miseri mortali / di tua luce conforti nel profondo / baratro de la vita, a tutti i mali / insuperato farmaco giocondo; // Speranza che riposi su i guanciali / de la morte e sorridi al moribondo / ancora, mentre il capo vai con l'ali / dei giovinetti accarezzando biondo; // Speranza che pe'l mondo in ogni parte / con ridevole viso sempre accorri / e sopra tutte le sventure hai sparte // le tue chiome, com'edera a le torri; / or, ne' cimenti nobili de l'arte / Speranza cara, pure a noi soccorri!».

²⁵¹ C. Vallini, *All'autunno*, in «Forum», IV, 2, 10 gennaio 1904, p. 9.

rima – peraltro presente in Vallini, oltre che in questo testo, soltanto nella *Leggenda del principe Siddharta*. Anche *Iuvant arbusta?*, che riporta in calce la data 1° agosto 1904, propone una riflessione amara sull'impossibilità di aderire a un ideale di pace campestre: quella via salutare che il titolo stesso pone in forma dubitativa si rivela inaccessibile, e la notte che cala – simbolo trasparente di una condizione esistenziale ineludibile – vanifica ogni anelito di quiete. Così, all'«ora mesta de l'avemmaria», l'io lirico si sente sopraffatto dall'«ombra», mentre una citazione esplicita dalla *Francesca da Rimini* dannunziana (««è nata la stella Diana / e vannosene via le gallinelle...»»²⁵², a sua volta citazione di *Il Fratello*, canto popolare greco tradotto da Tommaseo), introduce l'irrompere del «Nulla, il Nulla!». E quel pensiero disperato «può infrangere / i sogni più divini, ecco mi straccia // il cuore a brani e non mi lascia piangere!». Non si tratta, forse, di corrispondenze profonde, ma le analogie tematiche e tonali sono tutt'altro che trascurabili, soprattutto se si tengono presenti le osservazioni precedentemente sviluppate intorno a quella retorica del vivere salutare, vagheggiato in chiave polemica come alternativa alla città moderna. Non siamo dunque soltanto, a mio parere, dinanzi a una presa di distanza dalla «versione bozzettistica dell'idillio agreste di *Myrica*»²⁵³, quanto piuttosto all'elaborazione di una forma più inquieta e consapevole di crisi, maturata nello stesso ambiente e animata da analoghe istanze di revisione poetica.

Negli anni che precedono la pubblicazione de *La rinunzia*, Vallini fa uscire su diverse riviste torinesi componimenti che confluiranno, con lievi varianti, nella sua prima raccolta. Si è già ricordato *Burrasca vicina*; ancora Sanguineti segnala che anche il primo sonetto della collana *Mare nostrum* era apparso in un periodico, col titolo *Ricordo*, pur non riuscendo a identificarne con precisione la sede e limitandosi, anche in questa circostanza, a dedurre la cosa da un ritaglio conservato tra le carte del poeta. Il sonetto fu pubblicato, come si può ora precisare, sulla già più volte menzionata rivista «Il Piemonte», nei primi giorni di settembre del 1905²⁵⁴. Non era inoltre sinora noto che la stessa testata accolse, negli ultimi mesi di quell'anno, l'intera serie dei *Sonetti di Settembre*, della quale si riportano in nota le poche, e invero trascurabili, varianti rispetto alla versione in volume²⁵⁵. Ma non è tutto: nel 1906, «La Gazzetta

²⁵² G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, I, V, in *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli, con la collaborazione di G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2013, vol. I, p. 499. Anche nella *Francesca da Rimini* la citazione è virgolettata; per il canto popolare greco, cfr. N. Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, Venezia, Stabilimento tipografico enciclopedico di G. Tasso, 1842, vol. III, p. 231: «Scillodimo mangiava sotto gli abeti, / E Irene al fianco avea per mescergli: / “Mescimi, Irene bella, mescimi, fin ch'aggiorni, / Finch'esca la stella diana, e vadansene le gallinelle: / E poi ti mando a casa tua con dieci de' prodi”».

²⁵³ M. Guglielminetti, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984, p. 38.

²⁵⁴ C. Vallini, *Ricordo*, in «Il Piemonte», III, 36, 3 settembre 1905, p. 2.

²⁵⁵ C. Vallini, *Sonetti di settembre*, in «Il Piemonte», III, 52, 24 dicembre 1905, p. 1. Di seguito le varianti: I, v. 12: «o»; II, v. 1: «umana», v. 4: «Terra», v. 8: «», nel sole», v. 12: «M'appar», v. 13: «Ove»; III, v. 2: «ove splendeano i bei grappoli d'oro, v. 4: «perduto», v. 8: «bacchico su dall'alte erbe rossigne», v. 13: «io senta quella dolce estasi estrema»; IV, v. 1: «viveste», v. 6: «del Mito, onde per me divin tu sei», v. 11: «funebri, soli, vissero

del Popolo della Domenica» pubblica *La canzone del mare*, anch'essa poi confluita nella raccolta, e anche in questo caso le differenze testuali sono minime²⁵⁶.

Ebbene, la consonanza di pensiero che unisce Guido e Carlo si manifesta con particolare evidenza nel numero della «Gazzetta del Popolo della Domenica» successivo a quello che ospitava la recensione gozzaniana a De Gubernatis. Vi compare infatti l'articolo *I "filistei" e l'opera d'annunziana* di Vallini – finora passato sotto silenzio dalla critica – che merita attenzione soprattutto per alcune ricorrenze lessicali significative e per l'intelaiatura culturale che ne sorregge l'impianto argomentativo. Chi sono, per Vallini, i «filistei»? Sono coloro che vogliono a ogni costo giudicare dell'arte a dispetto della loro inettitudine artistica e il cui metro critico si fonda esclusivamente su un «fil di logica borghese»²⁵⁷. Il vero problema, scrive Vallini, è che «dietro il parere di costoro va quello delle moltitudini amanti dei giudizi fatti e delle fame stabilite, tutta la *mobiliium turba Quiritium* dell'intellettualità». Oggi, osserva, il bersaglio prediletto di tali attacchi è Gabriele d'Annunzio, fatto segno di critiche che Vallini liquida come «chiacchiere!», citando il *Prologo* anteposto da Guerrini alla *Nova polemica*, ripubblicata proprio nel 1906²⁵⁸. Può forse sorprendere che Vallini citi positivamente Stecchetti, spesso assunto a idolo polemico. E tuttavia, in questo caso, la rivendicazione della libertà dell'arte rispetto alla morale – centrale nell'apologia guerriniana²⁵⁹ – offre un comodo appiglio polemico. Se i medesimi filistei hanno avversato tanto Stecchetti quanto d'Annunzio, la figura del «finto tisico» può fungere, almeno in questa circostanza, da utile strumento retorico.

«Stabilita così l'esistenza e l'essenza del filisteo» – prosegue Vallini – «va da sé la sua avversione per l'opera d'annunziana eminentemente lirica: poiché a giudicare tal genere

i cipressi:», v. 12: «ora, immoti»; V, v. 9: «no virgola dopo cipressi», v. 13: «no virgola dopo plaghe»; VI, v. 5: «Ma», v. 6: «no virgola dopo vagare», v. 8 «sospir», v. 12: «io sento, mentre il suon senza parola»,.

²⁵⁶ C. Vallini, *La canzone del mare*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIV, 17, 29 aprile 1906, p. 130. Di seguito le varianti: v. 26: «Vita», vv. 34-35: «[...] quand'io, di tra la rena / cocente», v. 40: «Ma dove, o mare, più risplende accesa», v. 46: «Quivi», v. 53: «O mare, o mare», v. 56 «dove», v. 57: «sulla sabbia?», v. 58: «dove», v. 62: «e il giogo», v. 68: «[...] con un rombo sordo», v. 73: «[...] quasi il bianco d'un sorriso!», v. 83: «[...] tutti gli orizzonti», v. 87: «su le», v. 92: «o mare, o mare», v. 94: «[...] che accora», v. 101: «sfolgorar», v. 102: «nel fulgor», v. 103: «dileguarsi l'alta mole», v. 104: «sole», v. 111: «, a onde», v. 121: «sfiorala insieme all'alito del mare».

²⁵⁷ C. Vallini, *I "filistei" e l'opera d'annunziana*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIV, 30, 29 luglio 1906, p. 236.

²⁵⁸ Cfr. L. Stecchetti, *Nova polemica*, Bologna, Zanichelli, 1906, p. 73: «Ruppi la lancia pei veristi, feci un bel castelletto di carte dove fortificai gli argomenti della scuola nuova. Ma la lancia fu di legno dolce ed il castello con un soffio rovinerà. Infatti, tutte queste distinzioni di veristi realisti, idealisti, scuola nuova, scuola del Manzoni, e simili sonanti parole, non sono che vane apparenze, *flatus vocis*, imaginati e fatti apposta per leticarci sopra e sfogare il vapore battagliero che, dal Caro in qua, fuma su dai fegati letterati in Italia: Chiacchiere. Altro è l'intento d'un libro, altro è l'arte con cui fu scritto. Mi pare che se facciamo una critica d'intenzione siamo fuori dal campo letterario».

²⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 74: «Ma che cosa c'entra la moralità, nell'arte di un libro? Ma io nego l'arte morale, educativa, pudica, poiché la moralità, l'educazione, il pudore non sono niente affatto tropi, ritmi, ornamenti, rettorica; sono ben altro! Non confondiamo l'arte di uno scrittore co' suoi concetti».

d'opera è necessario sentire oltre che capire; cosa della quale il filisteo è incapace»²⁶⁰. Ecco allora il suo tipico atteggiamento:

Allora lo vedrete soffiare, agitarsi e dire: «Basta *stringere* e si vede che non c'è nulla. Ci vuol del pensiero, altro che parole! Del pensiero!». Avete mai osservato il filisteo quando, gratuitamente disperandosi, invoca *il pensiero*? È un caso interessante. Lo sguardo s'intorbida, la fronte si corruga, il braccio si agita, il pugno si chiude nervosamente ad indicare la forza; e la magica parola: – il pensiero! – esce sibilando dai denti stretti e dalle contratte²⁶¹.

A tale proposito, Vallini richiama Zola, il quale ricordava come l'arte consista nel «mondo visto attraverso un temperamento», non attraverso un «ragionamento». Ma che cosa intende davvero per pensiero il filisteo? Il poeta afferma, con tagliente sarcasmo, che «in fatto di pensiero si accontenta di poco»:

purché in un sonetto, con le rime in *neve* e *lieve* e *cade* e *strade*, venga ricordato che una madre *lacera* e *smunta* non ha pane per il suo bambino, mentre il marito si ubbriaca all'osteria, egli si commuoverà, com'è vero ch'io l'ho già veduto commuoversi, e dirà che lì c'è del pensiero²⁶².

In nome di una letteratura che si limiti a rappresentare la miseria dell'esistenza, il “filisteo”, osserva Vallini, si arroga il diritto di giudicare l'opera dannunziana, senza nemmeno comprenderne la portata o la genealogia culturale. La vita, invece, sostiene il poeta, dev'essere trasfigurata «sino a renderla visione d'arte», nel rispetto di un'autonomia dell'esperienza estetica che egli oppone con forza a ogni forma di moralismo o utilitarismo critico. Chi non è in grado di elaborare per sé una propria «favola bella» finisce inevitabilmente per deformare l'arte, chiedendole di aderire alla miseria della realtà. A questo proposito Vallini indica in Angelo Conti l'esempio più alto di consapevolezza critica: nella *Beata riva*, egli avrebbe saputo cogliere come pochi il «puro e vero significato dell'arte», distinguendosi da quella «turba di gente che dall'arte esige tutto, fuorché d'essere cosa bella».

Angelo Conti non rappresenta certo una figura marginale negli studi dedicati a Gozzano: oltre all'evidente omaggio costituito dal sonetto *La beata riva*, che riflette apertamente l'influsso dell'omonimo volume contiano, è stato Valter Boggione, nel saggio *Ad Arturo per Ariele. Gozzano lettore della Beata riva*, a dimostrare con precisione filologica quanto l'opera

²⁶⁰ C. Vallini, *I “filistei” e l'opera d'annunziana*, cit., p. 236.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ibidem*.

di Conti abbia avuto un ruolo fondamentale nella formazione intellettuale del giovane poeta torinese, incidendo profondamente anche sulle sue scelte poetiche. La menzione di Conti da parte di Vallini, in tal senso, non solo ribadisce la centralità del filosofo in questo orizzonte estetico, ma conferma anche la condivisione profonda di valori tra lui e Gozzano, accomunati da una volontà di sottrarsi al canone torinese, nel quale Conti – per inclinazione e posizionamento culturale – non godeva di grande riconoscimento.

Leggendo queste righe di Vallini, è del tutto plausibile che allo studioso di Gozzano sia tornato alla mente un sonetto presente nel manoscritto originario della *Via del rifugio*, successivamente espunto nella redazione definitiva della raccolta. Mi riferisco a *Il modello*, che riporto di seguito:

Perché non tenteremo la fortuna
d'un bel sonetto biascicante in *ore*
e dove il core rimi con amore
e dove luna rimi con laguna?

Pensiero! - E non bellezza inopportuna.
Sincerità! - Il tema delle «otto ore».
Amore! - Un tal che si trapassa il core
per una sarta, al chiaro della luna.

«Ma che arte, che lima!... Chi s'adopra,
scrivendo, a farsi intendere con poca
fatica, sarà valido e sincero...»

Così farò. Così, lasciata l'opra
del paiolo e del mestolo, la cuoca
dirà con te: «Ma qui c'è del pensiero!».

Tra le ricorrenze più rivelatrici spicca, sul piano sintagmatico, l'espressione «c'è del pensiero!», che nei due contesti in cui ricorre rivela una funzione insieme polemica e programmatica. Se infatti la retorica della «sincerità» ha senz'altro goduto di maggiore fortuna nel discorso critico coevo, non va sottovalutata – in particolare nell'ambito torinese – la centralità attribuita alla dimensione intellettuale della scrittura poetica, genericamente riassunta nell'etichetta del «pensiero», quale elemento costitutivo e inscindibile tanto dell'esperienza lirica quanto della sua espressione formale. Essa rappresenta, anzi, uno snodo caratteristico del

lessico critico locale, a cui conviene dare attenzione attraverso alcuni esempi. Il primo è offerto da un intervento di Berta, comparso sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica» in occasione dell'uscita postuma del volume di versi di Giovanni Camerana, pubblicato da Streglio nel 1907. Il tono dell'articolo è ampiamente encomiastico e contiene quello che potrebbe apparire un rilievo – «un lieve sentore di anacronismo» – ma che si rivela, in realtà, un ulteriore tributo alla poesia di Camerana. L'apparente distanza dal presente, infatti, è lodata in quanto espressione di una fedeltà a un modello poetico che non ha abdicato alla funzione intellettuale del verso, a differenza di larga parte della produzione contemporanea:

Infatti c'è in questa poesia un po' dell'anima di Emilio Praga, di Arrigo Boito, di Carlo Baudelaire... di Victor Hugo, di tutti insomma quei poeti veri che chiudevano nei loro versi delle idee, dei pensieri, dei lampi di luce, dei barbagli di genio, convinti che poesia e pensiero fossero colla forma una cosa sola, mentre ora si ritiene che quando c'è lo specchietto della forma, le allodole... che leggono possono e debbono fare a meno di tutto il resto. Poesia di pensiero questa di Giovanni Camerana²⁶³.

Peraltro, anche Francesco Rosso sul «Piemonte» affermava proprio che gli scrittori alla moda del tempo «non sono in verità i più grandi per ingegno, ma i più notevoli per l'arte dello scrivere, per lo stile e per la lingua»²⁶⁴. Infatti «De Amicis, il Fogazzaro, il Pascoli, il Giacosa, il Marradi sono tutti più artisti della parola che del pensiero. Gabriele D'Annunzio deve poi certamente la sua fama straordinaria ad un complesso di cause varie, buone e no, ma soprattutto alla grande eleganza dello stile, alla cognizione sapiente della lingua, alla proprietà grande delle parole». Analogo riconoscimento viene attribuito ad Angiolo Silvio Novaro, la cui lirica – nella raccolta *La casa del Signore* – coniuga, secondo l'anonimo redattore delle *Chiose* del «Campo», un *labor limae* estremamente rigoroso con una riflessione pacata, tutta raccolta in una forma limpida e disciplinata:

[Novaro] martella i suoi versi per ogni virgola e li prova e riprova per ogni rima, proprio come sorveglia ed apprezza per ogni gesto e per ogni batter di ciglia il suo figliolo che gli cresce accanto. Amo anch'io la procella; però mi piace anche il sereno. Un pensiero sereno in una serena terzina: ecco il meglio di questo libro. Fra tanto sciacquio di ritmi e semiritmi un bell'endecasillabo ristora da vero!²⁶⁵

²⁶³ Doctor Alfa [E.A. Berta], *Per "I versi di Giovanni Camerana"*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXV, 27, 7 luglio 1907, p. 209.

²⁶⁴ F. Rosso, *I libri d'una volta e i libri di adesso*, in «Il Piemonte», II, 42, 22 ottobre 1904, p. 3.

²⁶⁵ *Chiose. La casa del Signore*, in «Il Campo», I, 28, 28 maggio 1905, p. 3.

Boggione, nel saggio *Vallini oltre Gozzano*²⁶⁶, ha opportunamente ricollocato l'amico di Guido nel suo alveo naturale, liberandolo da una lettura subordinata all'influenza gozzaniana e restituendolo a una piena appartenenza alla linea simbolista, anche per quanto concerne *Un giorno*. La chiusa del poemetto – «irriducibile al modello crepuscolare»²⁶⁷ – testimonia infatti una tensione all'assoluto che culmina nella fusione estatica con il «Tutto ed il Nulla, / la Vita e la Morte», sotto la «mirabile luce del Vero»: una prospettiva in cui il nichilismo iniziale non rappresenta l'approdo, bensì il tramite necessario per accedere, in chiave dannunziana e nietzschiana, a una dimensione altra. «Quella di Sanguineti» – osserva Boggione – «che riconduce tutto Vallini a Gozzano e al crepuscolarismo – è bene dirlo chiaramente –, è una ricostruzione falsa, fors'anche per difetto di informazione»²⁶⁸.

D'altronde, anche nella sezione *La folla* emerge quanto Vallini sia concettualmente vicino a d'Annunzio. Guglielminetti vi ha voluto vedere una «esplicita palinodia di un tipico contegno di D'Annunzio e dei dannunziani del primo Novecento: vale a dire della riduzione della folla a materia della volontà di sopraffazione verbale ed eroica, secondo gli ammaestramenti offerti con insistenza da Stelio Effrena nel *Fuoco*»²⁶⁹. Ma si tratta, a mio avviso, di una lettura troppo semplificata del testo valliniano. Se è vero, infatti, che l'ironia – quella «divina ironia» – ha mostrato come sia ormai «roba stantia» il desiderio di compiere un gesto «ma eterno», capace di «stupefacere l'ignava / sovrana, per renderla schiava», e dunque di consacrare il poeta come dominatore della moltitudine, è altrettanto vero che la consapevolezza della vanità di tale slancio non nasce da una critica morale, ma piuttosto da un giudizio sulla natura stessa della folla, descritta come una «cosa pietosa e meschina». Il testo sembra, così, ricondurre implicitamente alla centralità della prospettiva dannunziana, tanto da far apparire l'ambizione stessa di soggiogare le masse come superflua: il disprezzo, più ancora che la rinuncia, scioglie l'anelito eroico. A questo punto, dunque, non si tratta tanto di negare il desiderio di egemonia quanto di rifiutarne la fatica e la teatralità, giudicate indegne per un oggetto tanto infimo. Non a caso, nella strofa conclusiva, l'io lirico si rivolge direttamente alla folla con parole che ne disvelano l'irrimediabile distanza: «la tua gioia ed il tuo lamento, / la tua pace ed il tuo tormento / son così inutili e sciocchi, / che se dal buio ove sei / potessi trarti nel Vero / con una parola, davvero / non so se la direi!». Ed è forse non privo di significato che l'appellativo impiegato da Vallini per definire la folla sia tratto proprio da d'Annunzio: quella «gran bestia» da rendere

²⁶⁶ V. Boggione, *Vallini oltre Gozzano*, in «Levia Gravia», XVIII, 2016, pp. 59-80.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 60.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 63.

²⁶⁹ M. Guglielminetti, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e vicini*, cit., p. 50.

schiaiva, è la medesima che ricorre due volte nelle *Vergini delle rocce*²⁷⁰. Ed era una formula largamente circolante, se Doctor Alfa intitola *La Gran Bestia* un suo editoriale apparso sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica», chiarendo fin dalle prime righe di riferirsi esplicitamente a d'Annunzio²⁷¹.

D'altronde, a una lettura più avvertita anche i celebri versi della sezione *Alcuni desideri* spesso citati come emblematiche dichiarazioni di poetica antidannunziana – in cui si formula il proposito di scrivere versi «senza / fatica», «bizzarri», «rimati / secondo la mia prosodia, / con molta malinconia / e quasi niente grammatica» – dovrebbero essere intesi in tutt'altra luce²⁷². Essi, infatti, andrebbero letti nello stesso registro parodico con cui si interpretano i versi del *Modello*, destinati «a farsi intendere con poca / fatica», come quelli sgrammaticati del *Commesso farmacista* – intento a comporre «rime rozze» prive di «euritmia» – che «chiude la porta, accende la candela / e piange con la sua malinconia». Basterebbe, del resto, non isolare i versi più noti, ma proseguire nella lettura per cogliere l'ironia che li sorregge. Il tema di una scrittura poetica di tal sorta si lega infatti a quello, già ricorrente in Vallini, della vita «meschina», vagheggiata come rimedio alla disarmonia del moderno – «Non chiedo la grazia divina / del sogno, né la scintilla / del genio: una vita tranquilla / mi basta, una vita meschina» – salvo poi rivelarsi essa stessa, con spietata lucidità, un'illusione fallace, addirittura una caricatura dell'idillio piccolo-borghese. È Vallini stesso a mettere in crisi il proprio immaginario, nella chiusa della sezione: «Se un semplice regime uguale / bastasse a guarirmi dal tedio! / Ma in simile caso il rimedio / sarebbe peggiore del male. / Non guarirei, ne son

²⁷⁰ Cfr. G. d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, vol. II, cit., 1989, pp. 28-29: «Ma nessuno tra loro, più generoso e più ardente, si levava a rispondere: "Difendete la Bellezza! È questo il vostro unico officio. Difendete il sogno che è in voi! Poiché oggi non più i mortali tributano onore e riverenza ai cantori alunni della Musa che li predilige, come diceva Odisseo, difendetevi con tutte le armi, e pur con le beffe se queste valgano meglio delle invettive. Attendete ad inacerbire con i più acri veleni le punte del vostro scherno. Fate che i vostri sarcasmi abbiano tal virtù corrosiva che giungano sino alla midolla e la distruggano. Bollate voi sino all'osso le stupide fronti di coloro che vorrebbero mettere su ciascuna anima un marchio esatto come su un utensile sociale e fare le teste umane tutte simili come le teste dei chiodi sotto la percussione dei chiodajuoli. Le vostre risa frenetiche salgano fino al cielo, quando udite gli stallieri della Gran Bestia vociferare nell'assemblea» e p. 31: «Il nobile demagogo Alcibiade, perito quant'altri mai nel governo della Gran Bestia, così dava principio a una sua concione per l'impresa di Sicilia: – *A me, più che ad altri, si aspetta, o Ateniesi, il comando; e del comando io mi stimo degno*».

²⁷¹ Cfr. Doctor Alfa [E.A. Berta], *La Gran Bestia*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXII, 9, 28 febbraio 1904, p. 66: «Così l'ha chiamato Gabriele d'Annunzio, ed il pubblico, che ha capito subito, nella sua sagacia, il significato preciso dell'appellativo, non se l'ebbe per male e continuò a decretar successi, talvolta scaturiti da indulgenza o da snobismo, a chi l'aveva gratificato del titolo apparentemente assai poco lusinghiero [...] Il pubblico ragionò mentalmente così: bestia è l'asino, ma bestia è anche il leone. E naturalmente - poiché ne usciva salvo l'amor proprio - pensò che l'appellativo di cui l'aveva insignito il poeta tenesse assai del leone e niente affatto del quadrupede orecchiuto».

²⁷² Cfr. C. Vallini, *Un giorno e altre poesie*, cit., p. 24: «Ma la "tubercolosi" psichica genera poi soprattutto il doppio, ambiguo esito del poemetto, sospeso tra l'evasione nel sogno, nell'illusione, nell'oblio, e la resa al principio della realtà, a quella "vita tranquilla" e "meschina", a quella vita borghese, consolata appena, per servirci ancora di modi gozzaniani chiaramente concordi, da "una fiorita d'esili versi consolatori", ultima espressione della crepuscolare "anima riarso": versi "bizzarri", carichi di "malinconia", composti di "bislacche parole"».

certo, / da tutte queste torture / immaginarie, neppure / se andassi in mezzo al deserto». Ancora una volta, non ci si trova di fronte a un esito, ma a un percorso ipotetico, a un congegno discorsivo che svela l'inadeguatezza della soluzione proposta senza mai sancirne la legittimità poetica. Non si dà, dunque, vera poesia «senza grammatica», né versi bizzarri come manifestazione deliberata di poetica: si dà, piuttosto, la ricerca ironica e fallibile di un'alternativa. Questi esempi dimostrano come le letture critiche tradizionalmente offerte dell'opera valliniana trascurino spesso un aspetto decisivo: le sconfessioni interne al poemetto, che rappresentano invece il vero snodo argomentativo del testo. *Un giorno* si struttura infatti come una sequenza dialettica di ipotesi formulate e subito dopo disattese, in un continuo movimento di autonegazione che riflette l'irrisolutezza e la complessità dell'io lirico. Si tratta di una dinamica già colta da Gozzano, nella nota recensione poi firmata da De Paoli, laddove osservava acutamente che Vallini «considera le cose pensate e successivamente demolite in quel giorno e dubita di sé stesso»²⁷³.

Detto ciò, quel che preme qui affermare è che, se è ormai fuori discussione la necessità di sottrarre Vallini all'orbita gozzaniana e crepuscolare, è altrettanto urgente procedere nella medesima direzione con Gozzano. Solo così sarà possibile riavvicinarlo a Vallini, sì, ma in tutt'altro luogo. Non si può non riconoscere, infatti, che *Un giorno* rechi l'impronta di un debito contratto con Gozzano. Non mi riferisco alla struttura complessiva del poemetto – che nel suo fluire associativo, nelle sezioni titolate a margine, guarda ovviamente alla *Laus Vitae*²⁷⁴, – né alla scelta della terzina dantesca impiegata nella *Leggenda del principe Siddharta*, chiaramente modellata su quella delle *Alle Pleiadi e ai Fati*, anch'essa in posizione proemiale. Il legame più significativo si manifesta invece sul piano versale e ritmico. I novenari e ottonari, variamente rimati, che scandiscono il poema valliniano, mostrano un'evidente prossimità con quelli di *Alle soglie*, componimento costruito su analoga alternanza di misure versali, seppure con una maggiore aderenza allo schema rimico incrociato, salvo alcune eccezioni. Ritmicamente, poi, alcuni passaggi di *Un giorno* richiamano con immediatezza l'andamento del distico gozzaniano: si considerino, a titolo esemplificativo, i versi della sezione *La morte* («giacere in quel letto profondo; / udir con un senso inumano / d'angoscia il confuso lontano / eterno fragore del mondo: / sentire che per riposare / un sonno profondo non basta, / ma occorre una pace più vasta»), o, sebbene in misura minore, quelli conclusivi dell'ultima sezione («il profilo malcerto / dei monti apparìa di lontano / sul cielo, segnato d'inchiostro / come il profilo d'un mostro / del tempo antediluviano»). Non appare dunque infondato il giudizio espresso nella recensione

²⁷³ M. Guglielminetti, *Gozzano recensore*, cit., p. 427.

²⁷⁴ Cfr. V. Boggione, *Vallini oltre Gozzano*, cit., p. 60.

di *Un giorno* apparsa sulla «Rassegna Latina» – firmata «a.v.», forse da Agostino Virgilio – secondo cui la forma del poemetto sarebbe «troppo evidentemente ispirata dall’ospite Guido Gozzano»²⁷⁵. D’altronde, è proprio su quella rivista che Gozzano pubblicò *Alle soglie*, col titolo *I colloqui*: quei versi rivolti all’«amico pensoso e lontano», con la confessione che «ancor mi rammento i colloqui / tenuti con guidogozzano!», non andrebbero dunque interpretati come una generica dichiarazione di affinità o di ascendenza poetica, ma come il riconoscimento puntuale di una comune adesione a una medesima soluzione metrica e ritmica, assunta consapevolmente come gesto formale e ideologico insieme.

Scelte, queste, che avvicinano Gozzano e Vallini proprio nella misura in cui li pongono in controtendenza rispetto alle istanze egemoni nell’orizzonte poetico torinese. Si è già visto come, attorno alla questione del metro, si concentri a Torino un dibattito acceso e non privo di risvolti polemici. Vale tuttavia la pena richiamare alcuni interventi significativi, che gravitano attorno alle pagine del «Piemonte», dove la riflessione verte in particolare sull’alternativa tra endecasillabo e novenario. È in un articolo del 12 settembre 1903 che Emilio Bodrero avanza l’ipotesi – destinata a sollevare un’ondata di reazioni – secondo cui «il nostro tempo sembra tenda ad abbandonare il nucleo ritmico su cui si fonda l’endecasillabo, per rivolgersi a preferenza verso quello da cui si organizza il novenario»²⁷⁶. A suo dire, l’endecasillabo sarebbe andato cristallizzandosi «in certe determinate espressioni», assumendo «una prosopopea tutta sua da cui non mi sembra possibile spogliarlo». Tali affermazioni suscitarono immediatamente una nutrita serie di repliche, tra cui quella di Massimo Bontempelli, che sulla «Rivista Ligure» prese le difese del verso canonico in un articolo poi proposto autonomamente in opuscolo col titolo *Per l’endecasillabo*²⁷⁷. Piovano, sul «Piemonte», riportò con puntualità gli argomenti di Bontempelli, e colse anche l’occasione per ironizzare sulle tesi di Bodrero, attribuendole alla «troppa influenza immediata dei ritmi d’annunziani della *Francesca* e delle *Laudi*»²⁷⁸. La polemica non si esaurì in quell’occasione: Bodrero replicò infatti con un lungo scritto, pubblicato a puntate sempre sul «Piemonte», talmente prolisso da meritare di essere pietosamente risparmiato alla fatica del lettore²⁷⁹. Ma è giusto ancora ricordare che sempre Piovano, in occasione della prima puntata della sua rubrica *Cronache poetiche*, dedicata a Francesco Pastonchi, prima di soffermarsi sul poeta si dilunga, con tono non privo di tediosa enfasi moralistica, sullo stato della poesia contemporanea. Egli individua una tendenza, da parte

²⁷⁵ Cito da M. Guglielminetti, *La «scuola dell’ironia». Gozzano e vicini*, cit., p. 48.

²⁷⁶ E. Bodrero, *L’evoluzione del ritmo*, in «Il Piemonte», I, 12, 12 settembre 1903, p. 1.

²⁷⁷ M. Bontempelli, *Per l’endecasillabo*, Genova, Fratelli Carlini, 1903.

²⁷⁸ Polifemo [G.A. Piovano], *Per l’endecasillabo*, cit., p. 3.

²⁷⁹ E. Bodrero, *Del ritmo. A Massimo Bontempelli*, in «Il Piemonte», III, 4, 22 gennaio 1905; 5, 29 gennaio 1905; 6, 5 febbraio 1905; 8, 19 febbraio 1905.

delle nuove generazioni poetiche (almeno di quelle che «per poco si staccino dalla ignobile e indegna folla»²⁸⁰), a prendere le distanze dalla «mala corrente d'annunziana», la quale avrebbe «capovolto i nostri concetti estetici ed odiosamente intorbidito i begli spiriti classici che vanta sue fonti». A contrapporsi a tale deriva vi sarebbe un ritrovato amore per «il verso cristallino e ben battuto, legato dai saggi accorgimenti della rima secondo le leggi inflessibili della nostra metrica nazionale, o di quella severa che il Carducci deriva dai latini»; così come un ritorno a «frasi concise e determinate», persino «nei metri più facili e popolareggianti». Vengono così banditi gli «sdilinquimenti» e soprattutto, per ciò che ci interessa, le «mollì e slegate infilzature di novenari e ritmi simili» delle *Laudi* e delle canzoni dannunziane, che non possono che suscitare «riso e sdegno». Nei poeti che Piovano celebra quali «eredi della pura tradizione italiana», risorgono dunque il sonetto, la canzone, l'endecasillabo stesso, sottoposto a un «ringiovenimento» che autorizza, secondo l'autore, a ben sperare per il futuro della poesia. In tale cornice conservatrice, Pastonchi è naturalmente assunto a simbolo di questa «ribellione» in chiave classicistica contro le «astruserie di cattivo gusto» dannunziane. Ma l'opposizione non è solo di natura formale: la poesia di Pastonchi – afferma Piovano – rifugge dalle «esagerate commozioni» e dai «paroloni», rifiuta ogni tensione verso l'eccezionale e il visionario, per trovare invece «la poesia nella realtà, nella verità dell'esistenza». Occorre, dunque, rinviare nuovamente all'*Elogio del sonetto* e riconoscere come l'ironia di quei versi fosse rivolta anche contro questa impostazione critica, classicista e retrograda, collocando così il componimento entro un più ampio contesto culturale.

In definitiva, la celebre definizione di «scuola dell'ironia» che Marziano Guglielminetti – riprendendo un'espressione di *Un giorno* – ha reso paradigmatica per delineare il sodalizio torinese fra Vallini e Gozzano, andrebbe, se non radicalmente rovesciata, quanto meno profondamente ricalibrata. Non si tratta, infatti, di un gruppo di giovani poeti uniti dal proposito di opporsi alle dominanti «cattedre dannunziane e pascoliane»²⁸¹ in nome di una poetica ironica e antiretorica, come la ricezione critica ha a lungo sostenuto. Al contrario, nel caso specifico di Vallini e Gozzano è semmai proprio la figura di d'Annunzio a costituire il *point de repère* imprescindibile: l'autore moderno per eccellenza, colui con cui è necessario misurarsi per scongiurare la ricaduta in un registro lirico ormai consunto, che indossa ancora la crinolina; o, peggio ancora, per evitare di scivolare nei moduli prosastici e dimessi di una poesia che indossa il grembiule e si affaccenda tra i fornelli, riducendosi a espressione anodina di sentimentalismi borghesi travestiti da sincerità. Quella che, per consuetudine critica, continuiamo a chiamare

²⁸⁰ G.A. Piovano, *Cronache poetiche. I. Francesco Pastonchi*, in «Il Piemonte», II, 19, 14 maggio 1904, p. 1.

²⁸¹ M. Guglielminetti, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, cit., p. 35.

«scuola dell'ironia» si è scagliata, in realtà, innanzitutto contro una certa modalità di intendere la letteratura, tesa a escludere sistematicamente la componente dannunziana, a fronteggiarla armando una batteria di categorie oppositive – sincerità, onestà, verità, affabilità del dettato – nel tentativo di negare a d'Annunzio il merito di aver profondamente innovato, e forse mutato per sempre, il corso della letteratura italiana. Si cercava di relegarlo nel serraglio delle sue virtù stilistiche, riconoscendogli un'estetica eccelsa ma sterile, autoreferenziale, irrimediabilmente inattuale. Ebbene, proprio quella «bellezza inopportuna» è ciò che Carlo e Guido rivendicano con forza; tanto che anche una poesia come *L'altro* – assunta sovente, anche in ambito scolastico, a paradigma dell'antidannunzianesimo gozzaniano – meriterebbe d'essere riletta sotto una luce ben diversa. Ma sarà questo l'oggetto del capitolo successivo.

Mi persuade poco, dunque, la narrazione di «un rapido e violento trapasso da estenuati modi estetizzanti [...] a cadenze deliberatamente minori, ostentatamente ironiche e prosaizzanti, destinate a colpire e rovesciare quella squisita poetica originaria, quel liberty d'avvio, ormai sentito come artefatto e inautentico, enfatico e ripugnante»²⁸², perché in tal modo diventerebbe assai arduo non solo rendere conto dell'evoluzione successiva della scrittura di Vallini, ma anche giustificare il sistematico recupero di lessico e motivi dannunziani che Gozzano attua nelle prose di *Verso la cuna del mondo*²⁸³, cui si affiancano le esplicite attestazioni di stima contenute ne *Le cicale sotto lo scroscio*²⁸⁴. Gozzano e Vallini non si

²⁸² C. Vallini, *Un giorno e altre poesie*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1967, p. 7.

²⁸³ Sul recupero di d'Annunzio nelle prose indiane, cfr. A. D'Aquino Creazzo, *L'ora della «Chimera» e altri studi tra Verga e D'Annunzio*, Catania, c.u.e.c.m., 1990, pp. 87-130. Alla luce di questo studio, non riesco tuttavia a trovarmi pienamente d'accordo con alcune affermazioni contenute a p. 90, secondo cui nelle *Farfalle* – e analogamente in *Verso la cuna del mondo* – si verifica un esaurimento della tensione polemica «ed il conseguente recupero della letteratura e di D'Annunzio, se non come maestro di una vita d'eccezione, ormai improponibile, almeno come “artefice della parola”». La polemica antidannunziana in Gozzano è sempre un riflesso – spesso parodiato – del contesto culturale a cui apparteneva; d'altronde Bossina ha individuato in *Alcyone* l'origine di diversi escerti contenuti nel manoscritto preparatorio di *Paolo e Virginia*, cfr. L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, cit., pp. 162-163.

²⁸⁴ Cfr. G. Gozzano, *Le cicale sotto lo scroscio*, in *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1906*, cit., p. 149: «Ma per i pochi che portano veramente nell'anima il tormento della più grande patria, l'amore e l'odio della stirpe diversa, un ideale che trascende la vita quotidiana e il problema spirituale, per costoro è giunta l'ora piena, l'ora di dover cantare, com'è giunta per il soldato l'ora di dover combattere. Io penso a Rudyard Kipling che porta da tanti anni, come una divisa, la sua avversione implacabile a tutto ciò che è tedesco – ricordate la canzone terribile alla Germania?, – penso all'ebbrezza di Gabriele D'Annunzio che vede oggi avverarsi, per compiacenza inaudita del destino, il sogno che lo tormenta da anni, quasi che la sorte, docile sempre con gli ostinati, abbia udito i suoi canti, si sia commossa ai suoi voti quotidiani e voglia oggi inscenargli – amabile attrice! – sullo spaventoso teatro della realtà la più bella delle sue tragedie non scritte: il riscatto della razza latina. Ma la poesia ultima di Gabriele D'Annunzio: *l'Ode pour la résurrection latine* è più vasta d'una tragedia ed è certo fra le cose più compiute che la sua Musa gli abbia dettato». Cfr. anche pp. 151-152, in cui d'Annunzio è definito «primo poeta»: «Mi duole di non poter scegliere che pochi brani monchi, tra le lunghe poderose undici strofe che compongono la bella canzone. Quanti italiani hanno avuto sott'occhio il numero del Figaro onorato da questi versi? Quanti li hanno letti? Quanti li hanno a memoria? Fia bello tacere. Ma penso che era modo non indegno di occupare gli ozi beati della neutralità; e ne arrossiscano gli italiani in placida vacanza, prima di fingersi costernati e sdegnati per le vicende di Reims, gli italiani – e sono il novanta per cento – che dell'opera letteraria del loro primo poeta conoscono *Ida Rubinstein*, *I levrieri* e *Le quattrocento cravatte*. – Amato, ammirato? – diceva D'Annunzio anni or sono, a Genova, in un cenacolo di amici. – Amato, ammirato? Ma non come vorrei...». Guglielminetti afferma

contrappongono tanto al «ripugnante» stile dannunziano, quanto piuttosto a quell'intelligenza borghese e moralistica cui abbiamo cercato di dare voce attraverso le testimonianze qui raccolte. In tal senso, *Il modello* di Gozzano prende di mira proprio quella sincerità spesso celebrata negli scritti critici, quella figura di poeta «valido e sincero», oggetto qui di un attacco talmente scoperto da risultare, forse, eccessivo persino agli occhi dello stesso autore.

Le strade di Gozzano e Vallini si separano, è vero, ma su un punto ben preciso: la scelta, da parte del secondo, di un rientro, dopo una fase di polemica tanto esplicita quanto intransigente contro i valori del vivere borghese, entro modalità espressive e concezioni teoriche pienamente consonanti con l'orizzonte dannunziano. Gozzano, al contrario, oppone a questa traiettoria una soluzione diversa alla mera riproposizione del modello dannunziano, una forma di assunzione ironica della prospettiva borghese, quale Vallini tenterà soltanto in *Dopo il teatro*. Pubblicato su «Pagine Libere» il 31 gennaio 1908, abbandonata l'alternanza tra ottonari e novenari in favore di «una serie di quartine d'ottonari perseguiti con accuratezza che rischia persino la monotonia»²⁸⁵, il componimento mostra interessanti consonanze con la poetica gozzaniana. I versi 77-80 – «Poiché grazie al gioco vario / della scena suggestiva, / dentro me si costruiva / tutto un mondo immaginario» – sembrano infatti recuperare non solo un sintagma, ma anche l'atteggiamento interiore già espresso nei vv. 55-56 dell'*Ipotesi*: «La sala da pranzi degli avi più casta d'un refettorio / e dove, bambino, pensavi tutto un tuo mondo illusorio». Comune all'*Ipotesi* è anche l'uso del termine «malaccorto», impiegato nei vv. 12 e 116 di *Dopo il teatro* per riferirsi all'io lirico, mentre nella poesia gozzaniana il vocabolo qualifica le «malaccorte cuoche» sorvegliate dalla moglie del poeta.

Più significativo ancora – e, sorprendentemente, taciuto da Guglielminetti – è il v. 92 di *Dopo il teatro*, «dietro il sogno che dilegea», che richiama da presso il v. 49 di *In casa del sopravvissuto*: «Dilegea il sogno d'arte che m'accese». Si potrebbe, in prima istanza, imputare

che «Gozzano, che ha già ceduto alla tentazione di farsi cantore del nuovo momento, non se la sente però di prendere le distanze da chi l'ha altisonantemente preceduto: dal d'Annunzio dell'*Ode pour la résurrection latine*» (M. Guglielminetti, *La musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, cit., p. 186). Ma più che una mancata presa di distanza, il testo si configura come un vero e proprio elogio del Vate. Appare inoltre riduttivo – e sintomatico del tentativo critico di non alterare eccessivamente l'immagine consolidata di un Gozzano antidannunziano – definire come «scivolone» le liriche tarde di ispirazione patriottica, considerate un «omaggio non sempre accorto alla musa nazionalista di d'Annunzio e dei dannunziani in genere», e motivate, secondo Guglielminetti, dai rischi impliciti nella «tendenza fondamentale di Gozzano di affidare alla letteratura, al suo linguaggio già esperito e riconosciuto, il compito di rappresentare la realtà, le passioni, i dolori: senza ironia, però, questa volta» (ivi, pp. 143-144). È vero: si tratta di prove di scarso valore artistico. Ma la questione, più semplicemente, è che Gozzano non ha mai davvero smesso di guardare a d'Annunzio come a un modello centrale e ineludibile; e ciò che muta, nel tempo, non è tanto la sua presenza, quanto le modalità – ogni volta diverse – attraverso cui il poeta decide di confrontarsi.

²⁸⁵ M. Guglielminetti, *Alla «scuola dell'ironia»: Dopo il teatro di Carlo Vallini*, in *Civiltà del Piemonte. Studi in onore di Renzo Gandolfo nel suo settantacinquesimo compleanno*, a cura di G.P. Clivio e R. Massano, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1975, vol. II, p. 737.

la somiglianza a una semplice coincidenza: la lirica gozzaniana, secondo componimento della sezione *Il reduce*, verrà infatti pubblicata sulla «Stampa» soltanto il 21 aprile 1910, ben dopo l'apparizione di *Dopo il teatro*. E tuttavia, l'evidente affinità tematica tra i due testi impone una considerazione ulteriore. In entrambi i testi, infatti, si assume consapevolmente una prospettiva borghese secondo cui l'arte non può che ridursi a intrattenimento d'evasione. Ma, proprio per questo, essa finisce con l'accentuare lo scarto tra l'illusione estetica e la concretezza del reale, offrendo non consolazione, ma un crudo disvelamento della miseria dell'esistenza, e generando così un tanto più acuto disagio. In *Dopo il teatro* il soggetto lirico confessa infatti alla Signora «tutta la malinconia / che m'ha infuso l'operetta». La scelta dell'operetta – arte minore, passatempo garbato della borghesia cittadina – non è affatto accidentale, così come non lo è il fatto che il momento di massimo smarrimento coincida con l'irruzione del canto: «Strano a dirsi, mi sentivo / ben più triste e solo, quando / d'improvviso, abbandonando / l'uso del recitativo, // quei signori in vesti chiare, / tutti grazia e compostezza, / come presi dall'ebbrezza / si mettevano a cantare: // tutti a tempo, in pieno coro...». Ebbene, anche il reduce di *In casa del sopravvissuto*, «con la Mamma vicina e il cuore in pace, / s'aggira, canticchiando un melodramma», e, ravvivata la brace, «canticchia. E tace con la cara Mamma; / la cara Mamma che sa quel che si tace». È in questo spazio di frustrazione, nel fallimento dell'arte quando ridotta a funzione ornamentale, che si origina «quel disagio indefinito / pari forse a un infinito / desiderio di morire...», quella «sottil malinconia / molto insolita» che l'io valliniano riconosce come propria nell'ascolto dell'operetta. Parimenti, l'io gozzaniano tenta, nel canto della strofa di un melodramma, una sorta di esorcismo dei segni che attestano il proprio definitivo inserimento nella quieta norma borghese; ma tace infine accanto alla madre, fino a cedere all'amarezza di fronte a una fotografia sbiadita: «che malinconia!». Le coincidenze non autorizzano ad anticipare la datazione del componimento gozzaniano – senza contare che potrebbe essere stato Gozzano ad imitare Vallini – benché già Sanguineti – a commento dei vv. 47-48 («È tempo d'essere il ragazzo / più serio, che vagheggiano i parenti») – avesse segnalato una lettera del 5 gennaio 1908, in cui Gozzano scriveva alla suocera di Erina: «Spero di ritornare a Torino assai meglio in salute e agguerrito a nuove battaglie universitarie e letterarie... Tanto da potere con le une e con le altre farmi una posizione anch'io. Ho ventiquattro anni: ed è tempo di pensare seriamente ai casi miei...»²⁸⁶. Ma ciò che resta indiscutibile è la profonda convergenza prospettica fra i due autori: nell'orizzonte borghese, l'arte risulta improponibile se valutata secondo i medesimi codici di valore che quella società pretende di imporle. Ridotta a

²⁸⁶ G. Gozzano, *Poesie e prose*, cit., pp. 1282-1283. L'espressione ritornerà nella *Signorina Felicita*, cfr. vv. 205-207: «“Avvocato, non parla: che cos'ha?” / “Oh! Signorina! Penso ai casi miei, / a piccole miserie, alla città...».

mero sollazzo, confinata nel ruolo di decoroso passatempo, l'arte viene privata della propria autonomia e del proprio senso: non più spazio privilegiato per la ricerca del bello, ma ornamento accessorio, innocuo complemento alla propria gretta quotidianità.

Si tratta, come si è detto, di un percorso che Vallini intraprende unicamente in questo testo, mentre Gozzano – là dove l'altro si arresta – riesce a portarlo a compimento, interpretando gli esiti della lezione dannunziana attraverso il filtro delle critiche moralistiche allora dominanti nell'ambiente torinese con grazia ed eleganza, in una trasfigurazione sottile sempre sorretta da un'ironia discreta, mai sferzante né acre, che gli permette di abitare quella tradizione e, insieme, di eroderla. A rendere possibile questa operazione di scarto e al tempo stesso di dissimulazione è, come già detto, anche l'introduzione profonda della letteratura francese d'impronta jammesiana. D'altra parte Gozzano aveva da subito dimostrato, già in occasione della lirica indirizzata a Bontempelli, di aver intuito la necessità di un'operazione di smascheramento mimetico: quegli atteggiamenti moralistici incarnati da figure come Graf, Pastonchi o Balsamo Crivelli andavano sì contrastati, ma per via obliqua, attraverso una mimesi ironica capace di intaccarli dall'interno, senza bisogno di proclami, anche, e soprattutto, per riuscire a conquistare una parte del pubblico che altrimenti non sarebbe avrebbe mai apprezzato una soluzione apertamente aggressiva.

E andrebbe riletta alla luce di questa prospettiva anche la recensione di *Un giorno* apparsa sul «Corriere di Genova», firmata da De Paoli ma in realtà redatta da Gozzano. Guglielminetti ha giustamente osservato come non si tratti di un articolo «balordamente incensatorio», ma è necessario aggiungere un elemento decisivo: la recensione non va assunta in chiave letterale²⁸⁷.. L'obiettivo dell'autore era chiaro: sostenere l'amico e garantirgli una qualche visibilità presso il pubblico genovese. E così Gozzano, nella recensione, si impegna a ricalcare i moduli consueti della critica d'occasione – con le sue cautele, le sue riserve, le sue idiosincrasie – preoccupandosi, al contempo, di anticipare quelle obiezioni che con ogni probabilità sarebbero state sollevate contro il poemetto dell'amico. Il risultato è un testo ibrido, costruito per mediare tra più esigenze: da un lato, non tradire completamente le preferenze di De Paoli²⁸⁸, allineandosi a un registro critico condiviso; dall'altro, predisporre il lettore a un'accoglienza più benevola,

²⁸⁷ È lo stesso Gozzano, del resto, a suggerirlo in una lettera a Vallini, scritta dopo aver appreso che a Torino l'articolo era stato giudicato una «porcata»: «è segno che l'han presa sul serio», commenta con tono compiaciuto.

²⁸⁸ Lo conferma lo stesso De Paoli nella lettera spedita a Vallini il 9 gennaio 1908, che citiamo, come tutte le altre di questa corrispondenza, da V. Trossarello, *Un piccolo Nietzsche a Torino. Lettere inedite a Carlo Vallini*, Tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Torino, aa. 2015-2016, p. 43: «Con Martini, molti altri, e di questa detta schiera io mi porrò in ultimo; non ripeterò ancora una volta quanto mi piaccia il poema, ti dirò soltanto che se gli elogi di Gozzano fossero stati a mio giudizio, soverchi o contrari alle mie vedute artistiche non avrei apposta la mia firma all'articolo, firma di pochissimo valore, ma che nella beozia genovese e di questa in relazione, non è affatto spregevole».

ammorbidendo i passaggi più urticanti dell'opera. *Un giorno* non era, del resto, un'opera destinata a incontrare il favore immediato del lettore medio: lo testimonia anche l'iniziale reazione di Mario Maria Martini, che fu in un primo momento poco incline ad apprezzare il poemetto, anche se mutò poi radicalmente giudizio «quando venne a conoscenza degli intenti che ti mossero alla concezione dell'opera, mi espresse, e ripetutamente, il suo giudizio oltremodo lusinghiero»²⁸⁹, scrive De Paoli a Vallini il 9 gennaio 1908. D'altra parte, anche il giudizio di Amalia fu tutt'altro che favorevole²⁹⁰.

In questa luce, le riserve espresse da Gozzano non vanno interpretate come diretta formulazione di poetica personale, ma piuttosto come spia della sua lucida consapevolezza dei gusti e dei pregiudizi del pubblico colto ma generalista cui si rivolge. Il fatto che, successivamente, egli abbia scelto di assecondare quelle medesime istanze ci dice molto sulle sue intenzioni future – sul desiderio, cioè, di conquistare una platea più ampia – ma non autorizza in alcun modo a leggere quel testo come fondamento teorico, né tantomeno come manifesto programmatico. Solo così si comprende come Gozzano, nel commentare l'opera di Vallini, insista proprio su quegli aspetti che erano stati individuati come punti critici anche nella ricezione de *La via del rifugio*. L'intemperanza con cui *Un giorno* proclama il proprio pessimismo – che lo rende, secondo Gozzano, «meno originale e più scomposto e più aspro» – così come quell'amarezza «arida e turbinosa» e quell'ironia «non sapientemente temperata, che qua e là raggiunge il diapason, lo sorpassa, diventa indelicata, ingenua, inopportuna», rimandano a questioni su cui il poeta aveva già riflettuto a partire dalla propria esperienza editoriale. Basterebbe rileggere la recensione di Chiesa su «Pagine Libere», dove, pur riconoscendo alla raccolta uno scetticismo «generalmente discreto e simpatico», si rimprovera a Gozzano che talvolta esso «diventa brutale, estraneo alle ragioni dell'arte»²⁹¹; oppure ancora il giudizio dello stesso De Paoli, che pure gli è amico e sostenitore, ma non manca di osservare come la sua poesia sia «nutrita da una sottil linfa di pessimismo che talvolta cresce e sovrabbonda in impetuoso dilagare»²⁹².

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Cfr. G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., pp. 75-76: «Poco dopo ricevetti "Un giorno", il suo poemetto. Ve ne parli con tristezza, Amico mio, perché v'ho avuto dinanzi, ho avuto dinanzi a me la vostra anima, non quella del vostro amico. Ho veduto una intelligenza bella, che potrebbe essere bella per sé e di sé con la sua propria luce e con la sua propria forza truccarsi malinconicamente per somigliare ad un'altra, adoperare il rossetto dell'ironia, il *cold cream* del sogno, il bistro della negazione dell'essere per uscire e farsi applaudire alla ribalta falsa della letteratura. Buon Dio! Come esclamate Voi così spesso, vi confesso che gli avrei battuto volentieri le mani. Invece gli ho scritto, dicendogli, in termini meno crudi, quello che ho detto a Voi, parlandogli francamente dell'"amico pensoso che scrive a lettere piccole il nome suo grande", rimproverandogli di aver guardato troppo il vostro sogghigno di aver troppo assaporato il vostro veleno».

²⁹¹ Cito da M. Masoero, «Un nuovo astro che sorge». Giudizi "a caldo" sulla *Via del rifugio*, cit.: F. Chiesa [P.], recensione a *La via del rifugio*, p. 20.

²⁹² *Ivi*, p. 21.

Allo stesso modo vanno intese le affermazioni di ordine metrico contenute nella recensione, che si rifanno a una visione marcatamente normativa e tradizionalista della poesia italiana:

Passerà il vizzo dei giovani d'oggi di ostentare la disobbedienza più irriverente alle tradizioni poetiche italiane e questa smania di affastellare peregrinità inaudite in metri non mai visti e questa metrica anarchica ansimante che pare voglia soffocare il respiro maestoso dei nostri modelli; e si ritornerà alle fonti prime: all'equilibrio mirabile del sonetto petrarchesco, all'ordine infrangibile della terzina dantesca; con sangue rinnovato e nuove energie²⁹³.

Gozzano non intende davvero colpire la struttura metrica di *Un giorno*, né ripudiare l'impiego del novenario, tanto criticato da Piovano e da certa critica classicista. Ciò che Gozzano denuncia, piuttosto, è il rischio che un uso non sufficientemente temperato di quelle forme possa far apparire Vallini – e, per riflesso, sé stesso – come un poeta eccessivamente sperimentale, disallineato rispetto al canone, e dunque potenzialmente inadatto a un pubblico più ampio. È in questa stessa ottica strategica che va letta anche la *Nota a L'ipotesi*, pubblicata nel febbraio 1910 sul «Viandante»:

Ma sappi tu, e sappia il pubblico dei tuoi lettori, che *L'ipotesi* è cosa della mia prima maniera, scritta poco più che ventenne, in quei polimetri che oggi – affinato ad una metrica più severa – mi riescono intollerabili. Nemmeno l'avrei pubblicata nel volume apparituro, o l'avrei confinata nella prima parte della raccolta, dove col nesso ciclico dell'insieme, avrebbe formato un “passaggio” logico, abbastanza armonioso. Così sola non piacerà. Non piace a me²⁹⁴.

²⁹³ M. Guglielminetti, *Gozzano recensore*, cit., p. 422.

²⁹⁴ Cito da G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 710. Con un'altra nota cautelativa, Gozzano aveva pubblicato *L'esperimento*, sempre sul «Viandante», per cui cfr. *ivi*, pp. 747-748: «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 dividerla 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'imponavano 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».

Nel saggio *Un'ipotesi sull'«Ipotesi»*, Esposito ha dimostrato con acume filologico come Gozzano sia intervenuto sull'*Ipotesi* dopo l'uscita della *Signorina Felicita*²⁹⁵, animato dall'intento di stabilire un raccordo organico con il poemetto dei *Colloqui*. I versi in cui compare il nome di Felicita sono infatti vergati sul verso della copertina anteriore del quaderno AG VIIIa3-b1, che conserva una versione del testo già prossima a quella destinata alla pubblicazione; mentre il distico contenente la nuova indicazione geografica – non più San Francesco d'Albaro, come nell'edizione Asciamprener, ma il Canavese («Ma quella che vive tranquilla, serena col padre borghese / in un'antichissima villa remota del Canavese...») – è documentato unicamente nella redazione apparsa sul «Viandante», segno evidente di una revisione redazionale avvenuta in prossimità della pubblicazione. Gozzano, pur recuperando un testo che non rispecchia più la piena misura della sua poetica matura, ne approfitta, prendendo a prestito le parole di Linda Pagnotta, per «creare un effetto di continuità e dunque di stabilizzazione, si potrebbe dire di sedimentazione nell'immaginario del lettore di un universo poetico»²⁹⁶. Gozzano elabora così una sorta di antefatto, un prologo retroattivo alla vicenda di Felicita, rafforzando il senso di appartenenza del testo a quel mondo poetico, e contribuendo, al contempo, a costruire un tassello in più di quella microepopea e a fornire, altresì, «adeguato battage pubblicitario»²⁹⁷ ai *Colloqui*.

Ma, oltre a ciò, *L'ipotesi* offre a Gozzano l'opportunità di compiere un'ulteriore operazione tutt'altro che marginale: quella di segnare una distanza – ancora una volta sul terreno della propria proiezione pubblica – da certi procedimenti retorici che sarebbero potuti essere percepiti come impropri, troppo disinvolti, incompatibili con una poetica sempre più orientata a ricondursi entro i confini di una misura classica. Quelle modalità metriche, infatti, non sarebbero più confacenti all'autore della *Signorina Felicita*. In tale contesto si comprende allora il valore strategico dell'*Ipotesi*: essa offre l'occasione di presentare al pubblico una raccolta differente, più composta, più rispettosa degli equilibri metrici ereditati, e dunque meglio allineata con un'idea di poesia intesa come prosecuzione consapevole di una lunga tradizione formale. Del resto, lo aveva già sostenuto Mantovani sulle pagine della «Nuova Antologia», qualche anno prima, a proposito della *Canzone di Garibaldi*: «la nostra è nazione letteraria troppo vecchia perché una poesia ribelle agli usi tradizionali possa mai divenirvi popolare»²⁹⁸.

²⁹⁵ E. Esposito, *Un'ipotesi sull'«Ipotesi»*, in Guido Gozzano. *I giorni, le opere*, cit., pp. 103-113.

²⁹⁶ L. Pagnotta, «Un sogno troppo a lungo sognato». *L'ipotesi di Guido Gozzano in un'inedita redazione autografa*, in «Paragone», LIV, 45-46-47, 2003, p. 49.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 48.

²⁹⁸ D. Mantovani, *Rassegna letteraria. Marzo*, cit., p. 560.

Merita qualche considerazione, infine, la vicenda della ricezione genovese di *Un giorno*. Il 20 dicembre 1907, Gozzano scrive a Vallini: «Non so ancora l'accoglienza genovese: non sono più stato a Genova»²⁹⁹. In una lettera oggi perduta, Vallini deve aver successivamente riferito a De Paoli dell'ostilità con cui il poemetto è stato accolto nel capoluogo ligure. Lo si desume dalla risposta di quest'ultimo, che riportiamo per esteso:

[...] di buon grado rispondo alla tua lettera, tanto più che spero di riuscire almeno, con queste mie parole, a sventare la falsa versione che ti giunse del giudizio dei critici genovesi intorno al tuo poema. Grossolanamente errò l'occulto sobillatore che si prese il poco encomiabile incarico di raccontarti cose non vere. Nessuno, a Genova, protestò contro il tuo libro, nessuno volle erigerti ipotetiche colonne d'infamia. Il genovese rimane per tradizione mercatante (tu me lo insegni: *genuensis, ergo mercator*) ma certamente molto meno di quanto è volgar credenza. Io avverto, e lo affermo con un certo orgoglio, poiché son sicuro di non illudermi, un intimo risveglio nelle menti, e, nelle anime, un desiderio nascosto, ma latente, di elevarsi in più spirabil aere. Come in tutte le città di questo mondo, più o meno intellettuali, anche a Genova ci sarà quell'uno (ma che però nel caso nostro non esiste) il quale farà di professione il demolitore, ma sarà uno, e tu m'insegna che l'unità ha molte volte un valore relativo e variabile. I *parvenus* (come gallicamente ti compiacci di definirli) sovrabbondano, lo so: ma, mio Dio!, oso sperare che per il bene dell'Arte di tal mostruosa genia non vadano esenti né Roma, né Milano e neanche Torino. Se tutti gli abitanti delle summentovate città avessero ali d'aquila e artigli di leone, chi potrebbe salvarsi? Ma torniamo all'argomento. Molti, moltissimi anzi, dei miei amici, che a pena ti conoscevano di nome, attraverso i miei ripetuti soffiatti verbali, dopo che lessero l'articolo del «Corriere» (giornale diffusissimo sia tra beoti che tra gli intellettuali) vollero conoscerti più intimamente; comperarono il tuo libro, lo discussero, lo commentarono, lo giudicarono e manifestarono, in ultimo, la loro ammirazione e il loro compiacimento verso il giovine poeta che s'impennava a inauditi voli. Questa è la verità semplice e schietta. Il tuo poema a Genova piacque, e piacque più di quello che tu non creda³⁰⁰.

La lettera è datata 9 gennaio 1908. Chi sia l'«occulto sobillatore» non è dato sapere, ma Gozzano, appena due giorni prima, il 7 gennaio, aveva scritto le seguenti righe a Vallini:

E il «Giorno» come va a Torino? Qui a Genova hanno la bile: sono carogne. Con questo apparirà sul primo numero di *Rassegna latina* un altro articolo sul conto tuo: e devo anche accertarti che M.M.M. ha già cominciato la critica pel Caffaro, ma ti ha messo in comunione con non so chi: e questo è degno di lui: ma non importa e tu prendi il buono e il meno buono, filosoficamente. Com'è detestabile Agostino Virgilio! C'era anche lui ieri in barca, fra i tre salami ulissidi: non disse nulla di te: e quando io accennai

²⁹⁹ G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 48.

³⁰⁰ V. Trossarello, *Un piccolo Nietzsche a Torino. Lettere inedite a Carlo Vallini*, cit., pp. 42-43.

(senza volere) con De Paoli, voltò il discorso, in modo così evidentemente fegatoso che mi fece ira pena e vomito³⁰¹.

Il giorno successivo alla lettera di De Paoli a Vallini, il 10 gennaio, Guido torna a scrivere a Carlo assicurandolo a sua volta:

Vallini mio caro, grazie della tua lettera. Hai fatto bene a scrivere a De Paoli, ma hai fatto male a mostrarti esacerbato o anche filosoficamente schermitore sulle polemiche destate sul tuo volume... Passaci su, con disdegnato silenzio; e ricordati che qui ci sono io e che tutto quanto è possibile sarà fatto perché l'opera tua sia *rivendicata*. La critica del Corriere, per quanto malaccetta dai torinesi, qui ti ha ottenuto invece, in pochi giorni, grande popolarità e curiosità³⁰².

Le ipotesi più attendibili paiono essere due. È possibile, anzitutto, che Gozzano, nella lettera del 7 gennaio, abbia volutamente accentuato – se non addirittura inventato – la presunta ostilità dell'ambiente intellettuale genovese nei confronti di *Un giorno*, salvo poi correggere la propria versione dei fatti alla luce della lettera di De Paoli, rivendicando il ruolo determinante della recensione apparsa sul «Corriere di Genova» nella circolazione del volume. In alternativa, si potrebbe supporre che a Genova l'accoglienza sia stata effettivamente tiepida, e che sia stato proprio De Paoli, cogliendo nella replica di Vallini una certa amarezza, a cercare di rassicurarlo; e lo stesso Gozzano, forse d'intesa con l'amico, avrebbe poi preferito allinearsi a una narrazione più confortante. Di certo qualcosa non torna nella corrispondenza intercorsa tra i due in quei giorni. Il 24 dicembre, infatti, Gozzano scrive a Vallini di «aver brigato parecchi giorni» e di aver messo in campo tutta la «diplomazia e anche leticando», riuscendo infine a ottenere «tre colonne del “Caffaro” per una critica che ho già quasi finita, ma che firmerò anonimamente»³⁰³. Tuttavia, appena due giorni dopo, il 26 dicembre, è De Paoli ad annunciare con tono laconico: «Presto ti scriverò a lungo: intorno al tuo poema preparo un articolo per il “Caffaro”. Va bene?»³⁰⁴. Ancora prima, il 20 dicembre, Gozzano aveva già messo in chiaro che «a De Paoli piacque sinceramente [*Un giorno*] e molto, ma si rimette per le critiche alla mia penna. (È meglio, sai, che non è proprio De Paoli per questo: lui!)»³⁰⁵.

³⁰¹ G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 54.

³⁰² *Ivi*, p. 55.

³⁰³ *Ivi*, p. 49.

³⁰⁴ V. Trossarello, *Un piccolo Nietzsche a Torino. Lettere inedite a Carlo Vallini*, cit., p. 38.

³⁰⁵ G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 46. Quella stessa lettera iniziava così: «Mio caro Vallini, sono stato un po' carogna con te. Ma consolati; è con gli amici provati che tratto così: tanto so di non perderli! Come non si perdono i fratelli. A tua consolazione, ancora, sappi che se non ho ancora scritto a te, non scrissi, tanto meno, agli altri. Dunque. Io sono qui ormai già sistemato e orientato». Ad Amalia il 23 dicembre scriverà: «Amalia buona, mentre vi giungevano le mie scombiccherate pagine a matita, io ricevevo qui la vostra

Anche la vicenda dello storno dell'articolo dal «Caffaro» al «Corriere di Genova» risulta poco chiara, così come resta ambigua la natura dei rapporti intercorrenti tra De Paoli e Mario Maria Martini. Da un lato, Gozzano informa Vallini che «Martini è in rotta completa con De Paoli, per non so che diavolo successo al Caffaro»; dall'altro, appena tre giorni più tardi, il 23 dicembre, scrive ad Amalia: «mi è stata annunciata telefonicamente una visita di De Paoli e di M. Maria Martini: fra mezz'ora saranno qui e mi porteranno un po' di soffio cittadino e un po' di frivoltà mondano-letteraria. Ma li vedo volentieri: sono cari ragazzi e hanno per me una vera passione». Ora, non è certo alle lettere indirizzate ad Amalia che si debba accordare piena fiducia: esse sono profondamente segnate da un tono letterario, da una distanza teatrale, quasi che il mittente le concepisse come strumento per continuare la costruzione di un proprio personaggio. Ma in ogni caso, le incongruenze si moltiplicano, e restituiscono il quadro – sfumato e ambiguo – di una rete di relazioni intellettuali dove il piano dell'amicizia, della strategia editoriale e dell'auto-rappresentazione si intrecciano senza soluzione di continuità.

A Torino, invece, la tiepida accoglienza riservata a *Un giorno* è attestata dallo stesso Vallini. De Paoli lo esorta a sopportare buddisticamente quella «sconcia e subdola guerriglia» e quella «gazzarra idiota»; tuttavia, non si trattò di un dissenso unanime. Se Guglielminetti, in *Gozzano recensore*, oltre a Pastonchi e ad Amalia, ipotizza anche una possibile «ostilità meno qualificata e più diffusa, che s'identificasse nei maggiori giornali torinesi di quegli anni: “La Stampa”, “La Gazzetta del Popolo”, “Il Momento”»³⁰⁶, si discosta almeno in parte dal vero. A smentire tale ipotesi interviene infatti una recensione, finora ignorata dalla critica, pubblicata nel mese di luglio sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica», in cui un recensore anonimo firma un intervento in tutto e per tutto elogiativo nei confronti del libro valliniano:

È uscito qualche tempo fa un volume di versi di cui nella nostra letteratura non si aveva forse ancora l'idea. Il volume, un poemetto edito in semplice e signorile veste dallo Streglio, s'intitola *Un giorno*; ne è l'autore un giovine, Carlo Vallini, il quale fece già le sue prime prove con un altro volume: *La rinunzia*, di forma d'annunziana, sebbene non indecoroso d'annunzianesimo; dilettevole per chi ama la sonorità del verso, sebbene scarso un poco d'originalità. Ora questo quasi sconosciuto Vallini, liberatosi improvvisamente dalle pastoie retoriche e trovata ad un tratto la sua via, vien fuori con questo suo nuovo *Un giorno*, che non può a meno di provocare anche negli avversari un senso di stupore³⁰⁷.

lettera buona e bella. Grazie di questa e perdono di quella, mia cara Amalia! Da qualche tempo sono un ragazzo impresentabile; la solitudine mi ha fatto inurbano con tutti, anche con voi, specialmente con voi che son certo di non perdere, come non si perdono le sorelle...».

³⁰⁶ M. Guglielminetti, *Gozzano recensore*, cit., p. 414.

³⁰⁷ *Bibliografia*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXVI, 17, 26 aprile 1908, p. 134.

Dopo aver delineato lo scenario tematico del poemetto, l'articolista ne loda pensiero, forma e stile, sottolineando la pacatezza del tono e l'efficacia espressiva:

Il pessimismo non passionale, ma filosofico, che pervade questo poemetto, la pacatezza elegante con cui l'autore demolisce senza grida ciò che forma la base illusoria del nostro vivere quotidiano, la forma semplice che s'imprime a prima lettura nella memoria, lo stile originale nel vero e largo senso della parola possono forse essere palesati riportandone, come esempio, alcuni versi, meglio che non con un commento critico³⁰⁸.

La recensione si conclude con un giudizio estetico pienamente positivo:

Non ammetterne l'idea generale sarebbe un voler risollevare tutte le questioni che si sono agitate e che si agitano intorno ai problemi dell'essere e della conoscenza: si proceda quindi ad un giudizio estetico, considerando se l'opera sia in armonia con sé stessa, se essa si governi cioè secondo quelle leggi di bellezza uguali nel principio ed infinite nelle manifestazioni, che si svolgono da ogni nuova opera d'arte: cosa che a noi pare avvenga in *Un giorno*³⁰⁹.

Un giorno piace, dunque, soprattutto per quella «pacatezza elegante», per quella «forma semplice che s'imprime a prima lettura», per quello «stile originale» – qualità che proprio dopo questa prova Vallini andrà progressivamente abbandonando. Non si tratta tanto di insistere sull'evidente superficialità della lettura offerta – nella quale è caduta anche parte della critica contemporanea –, quanto piuttosto di rilevare un fatto essenziale: negli ambienti meno vicini al dannunzianesimo e, insieme, non rigidamente ancorati al rispetto metrico della tradizione, la proposta valliniana poteva risultare non solo accettabile, ma persino una soluzione nuova e promettente.

Individuare con precisione chi fossero invece quegli oppositori torinesi tanto ostili rimane oggi difficile; ma, accantonando quella parte della città più ricettiva a sperimentazioni stilistiche, resta da considerare la frangia più rigorista: gli strenui difensori dell'italianità metrica – come Piovano, ma anche, più vicino a Gozzano, Balsamo Crivelli. Non a caso, Angeloni – subito dopo aver recensito *La via del rifugio* – elogiava, nella *Rinuncia* valliniana, «i bei sonetti» perché dotati di «una euritmia, un buon gusto veramente insolito», dove «le chiuse sono quasi sempre originali» e «la forma, martellata, non rileva sforzo». Tuttavia, aggiungeva: «Certo, non gli so perdonare quelle pecche di imitazione dannunziana». Il

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 135.

consiglio, quindi, era netto: lasciare «Pan e la tiorba e l'addentata rosea polpa del frutto e le piccole inezie al nostro moderno Marini» – perché «il Vallini ha tempra e salute per essere originale».

L'impressione complessiva è che Vallini, dopo l'esperienza dichiaratamente dannunziana della *Rinunzia*, abbia tentato con *Un giorno* di approdare – sia pur sul solo piano retorico – a un registro differente, già in parte percorso da Gozzano, ma qui condotto forse con maggiore radicalità, a scapito tuttavia di quella finezza formale, di quel *labor limae* che tanta parte aveva avuto nella favorevole ricezione delle sue prime prove. È forse proprio in ragione di tale scarto che, una volta metabolizzate le critiche rivolte al poemetto, Vallini decise di tornare sui propri passi; e non è allora errata l'ipotesi avanzata da Guglielminetti, che vorrebbe questo ritorno in qualche modo mediato o addirittura suggerito da Gozzano³¹⁰. Ma allora davvero non è il caso di traghettare Vallini sul lido di Gozzano, come pure è invalso nella tradizione critica a partire da Sanguineti; né, per converso, quello di ricondurre Gozzano entro coordinate che gli sono estranee, quando è proprio nel terreno condiviso con Vallini che affondano le sue autentiche premesse: in quella comune estraneità ai modelli poetici che rifiutavano aprioristicamente la lezione dannunziana, senza per questo saper offrire un'alternativa che non si esaurisse nella scolorita riproposizione di forme consunte e di moralità ottocentesche. L'insofferenza era condivisa: ma se Carlo proseguì su un sentiero improntato a una declinazione dannunzianamente parnassiana – non senza originali interpretazioni, in alcuni casi più fedeli dei volgarizzamenti dello stesso d'Annunzio, della filosofia nietzschiana, come in *Ecce homo* – Guido ne ha invece raffigurato liricamente la tensione, e ci ha donato una delle raccolte poetiche più moderne – e anche complesse – della prima parte del nostro Novecento.

³¹⁰ Cfr. M. Guglielminetti, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, cit., pp. 59-60: «il Vallini, pur avendo accompagnato Gozzano, e fors'anche talvolta aiutato, nel guardare le perigliose acque dannunziane, fu poi da lui spinto a tornare indietro, sulle rive ormai deserte degli epigoni della scuola che aveva proclamato l'Arte per l'Arte».

«Ce jeune poète des choses simples»

Domenico Oliva, in una delle sue *Note letterarie* pubblicate su «Il Giornale d'Italia», dedica un intervento al volume *Homo* di Giovanni Cena. Si tratta, nel complesso, di un articolo largamente positivo, che si chiude tuttavia con alcune osservazioni significative:

Il Cena non somiglia ad alcuno dei poeti contemporanei, né rammenta quelli del passato, né accenna a innovazioni: egli fa suonare il verso meno che sia possibile, non lo lavora, non lo martella, non si affanna in trovate stilistiche, non cerca espressioni peregrine, talvolta rasenta la prosa, talvolta incespica o indebolisce qualche movimento felice: non sempre si attiene alle leggi dell'elisione, e l'accentazione di qualche suo endecasillabo può lasciare taluno incerto, dubbioso. Perché? Perché si preoccupa sopra tutto d'essere esatto, di manifestare il suo pensiero senza veli, di non intessere fregi al vero. Onestà di poeta e di uomo. C'è chi preferisce (come siamo corrotti!) i poeti disonesti. Io non giungo sino a questo punto: vorrei tuttavia che la probità poetica non fosse troppo rigida, troppo catoniana. Ma non facciamo il viso dell'armi a una virtù che si spinge sino all'abnegazione e al sacrificio: noi sopra tutto col vizio siamo stati qualche volta troppo indulgenti. Che volete? Era così amabile!³¹¹.

Il brano conferma ancora una volta come, all'inizio del secolo, le preoccupazioni centrali della riflessione sulla poesia italiana ruotino attorno alla questione dello stile e alla moralità del dettato. Ma il tono semiserio che Oliva adotta mostra come a Roma, ad esempio, si potesse guardare rispetto a Torino a tali questioni con maggiore leggerezza, e anche con un certo distacco dalle istanze più radicali. Così, pur apprezzando le intenzioni di *Homo*, Oliva non rinuncia a esprimere qualche riserva sul carattere troppo poco attento alla resa stilistica della poesia di Cena.

Anche Vallini, nella recensione a *Chieri dalle cento torri* dell'amico Calcaterra – una breve silloge di ventuno sonetti pubblicata nel 1907 per i tipi di Sten – giustifica alcune manchevolezze stilistiche dell'opera in nome dell'intransigenza morale e intellettuale del poeta, affermando che «si sente che ogni strofa è piegata, martellata, resa a viva forza acconcia a esprimere un pensiero che non vuole a nessun patto derogare; perciò nell'impostatura sempre classica della strofe a volte qualche verso tormentoso cerca di ribellarsi alla purezza sinuosa della linea»³¹². Tali incertezze formali sono, per Vallini, la prova del fatto che «il Calcaterra non ha mai voluto transigere con la propria sincerità d'artista». Sorprende tuttavia il momento in cui, nel tentativo di collocare la raccolta sotto l'egida di una qualche *auctoritas* riconosciuta,

³¹¹ D. Oliva, *Note letterarie. Homo*, in «Il Giornale d'Italia», VII, 145, 25 maggio 1907, p. 3.

³¹² C. Vallini, *Bibliografia*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXV, 16, 21 aprile 1907, p. 126.

Vallini non si limita a citare il Carducci del *Ça ira* ma accenna, «qua e là per la parte formale», anche a d'Annunzio. Se però si apre il volume a caso, e si legge una quartina come: «O rossa Chieri, tuoi carmi giganti / Son i ferrati templi, umani cieli, / Come preghiere, su gli arditi steli / I pinnacoli lanciansi fiammanti», viene spontaneo pensare che il riferimento all'Immaginifico sia piuttosto un ornamento critico, un omaggio d'occasione, che qualifica più che altro i gusti del recensore. E tuttavia, nel timore che la suggestione dei «due maestri» possa far pensare a una prova derivativa e scolasticamente imitativa, Vallini tiene a precisare che *Chieri dalle cento torri* «ricorda, non dico che imiti» tali modelli, dal momento che Calcaterra «ha saputo conservare la propria dignità e la propria personalità letteraria: anche in tempi nei quali chi in letteratura non è perfettamente onesto, riesce ugualmente a far fortuna». Così, anche il fedele dannunziano Vallini, quando si trova a recensire l'opera di un amico, pare accantonare le armi della polemica e assumere un tono di indulgente comprensione.

D'altra parte anche d'Annunzio, il demiurgo della parola, il «gran corrompitore» della poesia italiana – per dirla con l'icastica definizione di Piovano³¹³ – aveva tentato, col *Poema paradisiaco*, una strada diversa: più raccolta, meno enfatica, apparentemente dimessa. Non è qui il luogo per inoltrarsi in questioni di critica dannunziana che ci condurrebbero troppo lontano; ma val la pena ricordare che così fu recepita la svolta del *Paradisiaco* dai suoi contemporanei. Tuttavia, per i paladini della «sincerità» poetica questa infrazione del personaggio non poteva che risultare sospetta: non una confessione autentica, bensì un abile travestimento, un'astuta strategia letteraria. Così, se Enrico Nencioni, dalle pagine della «Nuova Antologia», scrive che nelle *Odi navali* e in talune *Elegie romane* si avvertono un'ispirazione «più schietta e sana», un lirismo «più largo e possente», anche un accento «più vibrato e virile»³¹⁴, ben altra era la risposta del giovanissimo Pastonchi, che – neanche diciannovenne – prende la parola sul «Venerdì della Contessa» per dissentire apertamente. Egli giunge infatti a considerare il giudizio di Nencioni «molto leggermente e superficialmente» formulato: «Il d'Annunzio – afferma – non ha cambiato sé stesso»³¹⁵. Nemmeno nel *Paradisiaco*, dove allo sforzo di «abbagliare colle immagini strane», si è sostituito un compiaciuto sforzo di abbassamento, non meno studiato:

quello di volere parer semplice, di voler dare ad ogni suo pensiero, ad ogni sua immagine, un aspetto umile, placido, anche un po' doloroso; uno sforzo di abbassare la mente alle cose comuni della

³¹³ Polifemo [G.A. Piovano], *Per l'endecasillabo*, cit., p. 3.

³¹⁴ E. Nencioni, *Poeti e poetesse. Nuovi volumi di versi italiani*, in «Nuova Antologia», vol. XLV, fasc. XI, 1° giugno 1893 p. 382.

³¹⁵ F. Pastonchi, *Il poema paradisiaco*, in «Il Venerdì della Contessa», VI, 30, 28 luglio 1893, p. 233.

vita e che più ci sovengono; uno sforzo troppo patente, perché egli non è riuscito nell'intento non essendo della sua natura; egli ha ecceduto nell'umile come già prima nel superbo³¹⁶.

Questo non significa, naturalmente, negare a d'Annunzio lo statuto di grande artista, né contestare che «splendide poesie sono racchiuse in quel volume, che in qualunque maniera procura al lettore un godimento sommo». Ma, precisa Pastonchi, ciò non implica affatto che il poeta si sia spogliato dell'artificio; egli ha soltanto assunto «un nuovo lato di esso, lato che può aver fortuna per la momentanea impressione, entrando nello stato d'animo naturale di tutti: che abbia insomma manierato un buon genere». In altri termini, il *Poema paradisiaco* rappresenterebbe, agli occhi del giovane critico, un'operazione di consapevole addomesticamento, non già un atto di sincero ripiegamento lirico, quanto una ricercata variazione all'interno dello stesso paradigma estetico.

La riflessione di Pastonchi si fonda sulla convinzione che sia impossibile scindere l'immagine pubblica del poeta dalla ricezione dell'opera. È un principio che troverà una clamorosa conferma nel caso di Giulio Orsini, il cui successo improvviso – e la successiva caduta – furono resi possibili proprio dalla forza suggestiva della finzione biografica. Come osserva Vugliano su «Forum», i versi dell'inesistente poeta invasero redazioni e studi solo in virtù della narrazione che li accompagnava, sebbene «corressero troppo o zoppicassero»³¹⁷ e «le immagini fossero secentesche». Ma è soltanto dopo lo svelamento dell'identità di Orsini che Vugliano ne denuncia l'inconsistenza poetica – fatto che, di per sé, dovrebbe indurre a riflettere. La sua posizione resta, infatti, ancorata a una visione della poesia rigidamente moraleggiante: rivolgendosi direttamente a Gnoli, dichiara che «quello che, in verità, sorprende è come abbiate potuto rinnovare, ringiovanire la vostra anima tanto da creare un'opera ritenuta sincera. Questo è un miracolo, o per lo meno prova che si possa scrivere egualmente bene, anche di maniera». E, in seguito, aggiunge:

C'è da temere, adesso, lo stuolo degli imitatori che vorranno acquistar gloria facendo dei versi falsi, visto che sui piedi di quelli esatti essa viene troppo lentamente. Ma contro a questi speriamo stia la diffidenza del pubblico che da Stecchetti, a Gnoli deve aver appreso quanto i poeti siano bizzarri e mattacchioni. Il che a me dispiace. Vorrei che il popolo avesse un altro concetto dei poeti. Ma per giungere a ciò, è necessario che questi comincino a dimostrare negli atti e nelle forme maggiore serietà, persuadendosi una buona volta che la poesia può benissimo accompagnarsi alla sanità. Non dico questo

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Mario da Vestigné [M. Vugliano], *Quel che succede. Il mistero del Poeta*, in «Forum», IV, 23, 5 giugno 1904, p. 3.

per il Gnoli, intendiamoci, ma solo in via generale. Sono per altro convinto che oggi i versi di *Fra terra e astri* non si leggeranno più con la commozione di ieri. Ed è chiaro³¹⁸.

In una posizione diametralmente opposta si colloca quello che è il più autenticamente crepuscolare tra i poeti torinesi: Giulio Gianelli. A lui Giuseppe Bevione dedica sul «Campo» uno dei primi e più appassionati contributi critici, un articolo significativamente intitolato *Un poeta*, che si apre con un ritratto fortemente idealizzato:

Esiste un giovane, che ha ancora nelle pupille tanta freschezza, da poter contemplare un'alba, e trasalire come davanti a un miracolo; che conserva nel suo spirito tanta virtù di umiltà e tanta potenza di adorazione, da sentirsi piegare le ginocchia e bagnare gli occhi di pianto, trovandosi solo, a errare per la campagna, nel silenzio di una notte estiva; [...] che reca finalmente in sé così grandi tesori di sincerità, da indursi qualche volta, quando il cuore glie lo grida, a far versi di un suo sogno di un suo rimpianto, ma con parole oneste, misurate esattamente sul sentimento interiore, senza esagerare mai, senza desiderare mai di mostrarsi da più di quel che è, senza mai sforzarsi di piacere al pubblico, con una semplicità pura ed affettuosa, che stupisce e commuove³¹⁹.

Tutto ciò ha dell'incredibile, afferma Giuseppe Bevione, se si pensa che «in questi nostri giorni, in cui tanta gente scrive versi, senza aver nulla da dire [...] in una oziosa, perpetua, indegna opera di menzogna letteraria», esista invece un poeta la cui unica premura sia quella di esprimere, con assoluta onestà, un sentimento autentico. Ancora più stupefacente risulta, prosegue Bevione, che «questa rara tempra di poeta abbia licenziato al pubblico da oltre un anno un volumetto di liriche, tutto ori e gemme, odoroso di freschezza e di sincerità da cima a fondo, riempito di gemiti, di gridi, di lacrime, verace espressione di un cuore che ha la dolorosa prerogativa di saper contemplare e soffrire». E tuttavia, osserva con amarezza, l'opera in questione non ha ricevuto, da parte della critica italiana, alcun riscontro degno di nota: ignorato l'«umile e prezioso libro», mentre si celebravano «le insipide gelatine di sillabe». Il volume di cui si parla è *Mentre l'esilio dura*, edito da Streglio nel 1904, che raccoglie testi già precedentemente pubblicati. Bevione ne accompagna la segnalazione con un rapido ritratto biografico dell'autore, che contribuisce a rafforzare la dimensione patetica e insieme edificante del discorso: «Ha ventitré o ventiquattr'anni, ma conserva il volto d'un fanciullo. La sua vita fu un calvario. A sei anni gli morì il padre, l'ultimo superstite della famiglia; rimase, così piccolino, senza nessuno e senza nulla». La figura di Gianelli si precisa, allora, nei tratti quasi

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ G. Bevione, *Un poeta*, in «Il Campo», I, 57, 24 dicembre 1905, p. 1.

legendari di un'anima francescana e favolistica, in perfetta comunione con la natura e in dolorosa separazione dalla società degli uomini. Le parole che Bevione riferisce come tratte da una sua lettera sono in questo senso eloquenti: «Fra me e la natura c'era uno scambio di poemi. Dormivo nei boschi. Mi cibai spesso di nocciole selvatiche, e, una volta, mi appagai di sole foglie. Erano buone». Questa narrazione non va interpretata come un semplice sfondo sentimentale o come un'effusione compiacente di pietismo. Al contrario, essa è finalizzata a garantire la veridicità della poesia di Gianelli, a sancirne l'autenticità, in un momento in cui l'esercizio lirico appare a molti come pura affettazione, arte del compiacimento o del travestimento. Bevione insiste: Gianelli «è innanzi a tutto un sincero, nel senso esatto del termine: non fa poesia, se non quando il cuore glie la detta: ciò che egli dice, lo prova davvero»³²⁰. Ma alla sincerità emotiva si accompagna – ed è punto decisivo – una consapevolezza formale non meno rilevante: la sua poesia, afferma Bevione, è il frutto anche di uno studio costante e approfondito dei classici, il risultato di un affinamento stilistico rigoroso, che consente a quella vena interiore di dispiegarsi «in una fiorita di parole giuste e melodiose»³²¹. Il lettore ricorderà Totò, che inaridito nelle «fonti prime del sentimento» per il «lento male indomo», raccoglieva «una fiorita d'esili versi consolatori».

Ciò premesso, la recensione della *Via del rifugio* comparsa sul «Mercure de France» a firma di Ricciotto Canudo costituisce un vero e proprio compendio delle categorie e del lessico critici più ricorrenti sinora incontrati:

M. Guido Gozzano, dans son recueil *La via del rifugio*, voit la vie avec un esprit d'une charmante indépendance, et d'une charmante ironie. Nous ne trouverons pas dans son oeuvre les préoccupations de la pensée de M. Cena ou de M. Chiesa, ni le classicisme, lyrique de M. F. Pastonchi, de M. Francesco Gaeta ou de M. Alfredo Catapano, ni le classicisme épique de M. Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, le poète de l'*Ode a una nave di battaglia*. M. Guido Gozzano chante sa vie extérieure, il évoque les choses simples d'un passé non lointain, la vie de ses aïeux, la mélancolie des choses simples, de la nature et des hommes. La critique italienne a salué avec des cris de joie ce jeune poète des choses simples. Les critiques d'esprit médiocre ont retrouvé dans ces rythmes quelque chose de leur navrante simplicité. Mais l'art de M. Guido Gozzano a une autre portée. Quoiqu'il rappelle trop Jules Laforgue et surtout Francis Jammes, il est très italien, et il représente toute une sensibilité, sinon toute une mentalité, qui, pour regarder la vie avec des yeux sceptiques, avec un égal sourire de tous les instants, ne se révèle pas moins assez souvent intéressante quoique trop pathétique³²².

³²⁰ *Ivi*, p. 2.

³²¹ *Ibidem*.

³²² R. Canudo, *Lettres italiennes. La jeune poésie italienne*, in «Mercure de France», XVIII, 243, 1° agosto 1907, pp. 557-558.

Prima, però, di concentrarsi sul caso specifico di Gozzano, Canudo aveva offerto un breve ma denso quadro introduttivo sulla poesia italiana contemporanea, centrato in particolare sulla figura di d'Annunzio. Il pescarese, annota Canudo, «demeure isolé, enfermé dans ses grands rêves tragiques», mentre lo spirito letterario della giovane Italia fa mostra d'essersene ormai emancipato, «fatigué de l'antique domination du poète froid des élégances». La nuova generazione – continua Canudo –, l'«Italie jeune», non intende più seguirlo e si mostra incapace di comprendere appieno le sue prove tragiche. Si profila, in questo contesto, una poesia che, nei suoi tratti essenziali, sta tentando vie meno esibite, meno enfatiche, meno declamatorie. L'estremizzazione estetizzante operata da d'Annunzio, nella sua volontà di costituirsi come alternativa assoluta, avrebbe finito per esasperare – paradossalmente – proprio quelle istanze moralistiche ottocentesche che pure pretendeva di superare, generando così un movimento reattivo fondato sul recupero della misura, della sobrietà, della verità quotidiana.

Se si leggono altri interventi di Ricciotto Canudo, risulta con sempre maggiore evidenza come, man mano che ci si avvicina al 1910, la poesia italiana tenda a prendere le distanze dalla lezione del Vate. Nel 1909, sempre attraverso la rubrica *Lettres italiennes* del «Mercure de France», Canudo scrive che

Les «jeunes» affectent un éloignement de plus en plus marqué pour l'oeuvre de d'Annunzio. La production abondante, en quelque sorte exaspérée et toujours surprenante de l'auteur du grand poème incompris de la *Laus vitae* semble fatiguer les esprits les plus jeunes par cette étonnante abondance qu'ils dédaignent comme étant toute en surface, toute en sensation, étrangère aux préoccupations idéales, aux angoisses méditatives de l'âme contemporaine la plus neuve³²³.

Nel luglio del 1910, con l'articolo *D'Annunzio et la vie moderne*, Canudo insiste ulteriormente sull'isolamento progressivo del Vate: «Gabriele d'Annunzio demeure en Italie parfaitement isolé»³²⁴, scrive, ed è «compris et non suivi par une petite élite, et en général mal aimé et, encore plus, mal haï». Tuttavia, anche in questa nuova temperie, l'influenza dannunziana – come pure quella carducciana – non risulta del tutto estinta, e anzi ha lasciato un'eredità stilistica profonda: «il n'est plus permis, sans honte, à un littérateur italien, d'écrire sans recherche, sans au moins un souci de précision expressive et d'érudition élégante».

³²³ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in «Mercure de France», XX, 292, 16 agosto 1909, p. 749.

³²⁴ R. Canudo, *D'Annunzio et la vie moderne*, in «Mercure de France», XXI, 313, 1° luglio 1910, pp. 51-52.

In un contesto segnato da tali tensioni – da un lato le spinte moralistiche e le rivendicazioni di semplicità e autenticità, dall'altro la persistenza di un'estetica raffinata, parnassianamente coltivata e ancora tributaria dell'Immaginifico – Gozzano riesce a trovare la propria posizione e a farsi carico, con intelligenza e misura, delle accuse che la cultura torinese rivolgeva a una poesia percepita come artificiosa e immoralmente estetizzante. D'altronde l'operazione avviata da Gozzano con *La via del rifugio* rivela, sin da subito, una padronanza espressiva sorprendentemente matura. L'affermazione di Sanguineti, secondo cui la raccolta non sarebbe altro che «una serie di cartoni e di abbozzi, che tollerano, per lo più, soltanto una lettura attenta ai segni premonitori»³²⁵, risente in modo evidente di uno sguardo retrospettivo condizionato dagli esiti successivi della poesia novecentesca, inclusa la seconda prova gozzaniana. Il giudizio, severo e forse eccessivamente teleologico, sembra dimenticare che *La via del rifugio*, pubblicata in un anno – il 1907 – denso di esordi poetici dimenticabili, si impose immediatamente all'attenzione della critica proprio per la sua grazia formale. In Gozzano quella visione altra – sobria, disadorna, affettivamente temperata – si accompagna a un'eleganza naturale, a una sprezzatura che ne rende credibile e insieme stilisticamente controllato l'abbandono degli orpelli retorici.

Non a caso, *La via del rifugio* fu letta fin da subito come la raccolta di un poeta delle «choses simples», capace di un'onestà e di una sincerità che apparivano, dopo il virtuosismo decadente, come un sollievo. Pastonchi lo aveva colto con chiarezza: «sincerità infine, assoluta sincerità artistica, si chiede al poeta: ed ecco che quando se ne scopra un baleno gli spiriti del pubblico si volgono pronti ad accoglierla e a confortarsene» – e quel baleno, com'è noto, era proprio l'esordio gozzaniano. Non meno rilevanti, in tal senso, le parole di Monicelli sull'«Avanti!», secondo cui, dopo anni di raccolte carducciane, stecchettiane e dannunziane, giunte fino a tentare «vie di tristezza e di sfacimento con virtuosità grande di vocaboli e di frasi», con Gozzano la poesia sembrava finalmente ritrovare «una parola onesta». E concludeva: «sia benedetta, se la solitudine di Guido Gozzano si popolerà di poeti come lui».

Come si è osservato nel primo capitolo, la domanda di una letteratura dimessa, più vicina al reale e meno esibita, ha ricevuto un impulso decisivo dai modelli francesi, e in particolare da Francis Jammes, la cui influenza ha trovato un terreno straordinariamente ricettivo nel contesto torinese. Non si tratta tuttavia di una semplice importazione tematica o stilistica: anche il discorso critico, in Italia, risente profondamente delle coordinate ermeneutiche francesi. È esemplare in tal senso la recensione di Federzoni alla *Via del rifugio*, apparsa sul «Resto del Carlino» con il titolo *Ironia sentimentale*. Gozzano vi è definito «il poeta dell'ironia

³²⁵ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 177.

sentimentale», un uomo che si diverte a osservarsi interiormente, «spettatore discreto e benevolo delle proprie emozioni». Ma la categoria di ironia sentimentale, tutt'altro che originale, è presa in prestito dalla critica d'oltralpe, dove trova applicazione privilegiata nell'interpretazione dell'opera di Jules Laforgue. Basterà ricordare alcune occorrenze significative: Remy de Gourmont, nelle *Promenades littéraires*, parlava di Laforgue come dell'unico vero maestro di quella «extraordinaire ironie sentimentale» che nessuno, nella letteratura francese a lui contemporanea, era in grado di eguagliare³²⁶. Già nel 1891, Adolphe Retté, introducendo la messinscena del *Concile féerique*, individuava in quel testo l'intreccio di «lyrisme rêveur» e «ironie sentimentale», cifre essenziali del talento laforghiano. In tal senso, la breve scheda di Henri Bressac sull'«Ermitage», relativa proprio al *Concile féerique*, mostra come la circolazione di medesime etichette non sia una peculiarità della critica italiana, ma una prassi largamente condivisa anche in ambito francese. Bressac, nell'analizzare le ragioni dell'insuccesso teatrale del testo di Laforgue, individua infatti proprio nell'estrema raffinatezza della sua scrittura – «tellement en nuances, avec des sursauts d'idées et d'expressions» – e nel peculiare «mélange d'ironie sentimentale et de rêve triste» gli ostacoli principali alla sua resa scenica³²⁷.

Si tratta, insomma, di una ricezione profondamente filtrata da categorie transalpine, che non solo orientano la lettura di autori italiani effettivamente esposti all'influenza francese, ma tendono a imporsi come chiave interpretativa generale. Non stupisce, allora, che già al tempo della *Via del rifugio* Gozzano fosse accostato a Jammes, in una sovrapposizione critico-estetica che contribuì verosimilmente a rafforzare in lui la consapevolezza delle potenzialità creative insite in quel modello poetico. Da tale riconoscimento scaturisce una più vigile assimilazione stilistica, tematica e soprattutto tonale, come dimostrano gli appunti contenuti nell'*Albo* che attestano una sistematica e consapevole appropriazione del simbolismo francese minore da parte di Gozzano proprio a partire dal 1907.

E in tutto questo, Gozzano non ha mai trascurato un principio che ha subito compreso come imprescindibile: la coerenza tra figura pubblica e tono dell'io lirico, la necessità che il personaggio-poeta e la voce poetica si sorreggano a vicenda, procedano con passo concorde. A testimoniare è anche una lettera, peraltro citatissima, inviata a Giulio 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

³²⁶ R. de Gourmont, *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1904, p. 110.

³²⁷ H. Bressac, *Chroniques. Les Théâtres. Théâtre d'art*, in «Ermitage», III, 1, 31 gennaio 1892, p. 53.

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! [...] chi m'avesse mai 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 come dire. Ma non si mormora, non s'impreca, non si dicono cose brutte. Si aspetta sorridendo la morte: si sta quasi bene³²⁸.

La rivendicazione di sincerità contenuta nella lettera a De Frenzi si comprende chiaramente proprio se letta alla luce della strategia retorica che Gozzano sta mettendo in atto. Egli recupera una categoria poetica ereditata dall'Ottocento – quella della malattia, in particolare della tubercolosi – già sfruttata senza riserve, ma lo fa con piena consapevolezza critica, restituendole credibilità e senso alla luce delle nuove istanze espressive. Il tema poetico della tubercolosi era, del resto, talmente consunto da rischiare, per chiunque lo adottasse, di ricadere in una meccanica e vuota ripetizione di modelli noti, e questo obbliga Gozzano a prendere le distanze da Stecchetti, dalla sua «gaia impostura», per usare le parole di Borgese. Gozzano è pienamente consapevole di ciò: ecco perché, dopo la pubblicazione di *Alle soglie*, sente il bisogno di dichiararne il carattere autentico a uno dei critici che più avevano ben accolto *La via del rifugio*. E lo fa proprio sul piano della verità morale, prima ancora che su quello stilistico. L'accuratezza nella descrizione clinica dei sintomi, il ricorso a una terminologia medica precisa e puntuale, già presente nel componimento, vanno dunque intesi come parte integrante di un disegno espressivo volto a sottrarre la figura del poeta malato all'artificio e a riportarla, con misura e pudore, entro i confini di un'esperienza autentica.

E al di là delle poco edificanti vicende che segnarono l'ultima fase della carriera gozzaniana – si pensi al mercimonio del sonetto *La statua e il ragno crociato* – ciò che permane, fino alla morte, è spesso l'immagine che il poeta aveva tenacemente costruito e difeso lungo l'intero arco della sua vita letteraria. Una prova eloquente ne è offerta dal commosso ricordo che gli dedica, sulle colonne del «Marzocco», l'«acre» Gargano, all'interno della rubrica *Marginalia*:

La morte del solitario e delicato poeta piemontese ha steso sul mio cuore un velo di mestizia, che non so togliere. [...] Poiché raramente io ho sentito come in Guido Gozzano fondersi in una mirabile unità l'uomo e l'artista. Il fascino che egli ha esercitato su una grande quantità di suoi imitatori molesti deriva appunto dalla sua grande sincerità. Ma ciò che lo distingue da essi è il fatto di aver egli cantato

³²⁸ G. Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1254.

artisticamente la vita ordinaria con tutti i suoi più comuni e alle volte più insignificanti episodi [...]. Per gli imitatori la realtà quotidiana resta nei loro versi una povera e inutile realtà, per lui essa si trasforma e giunge ad essere quasi la contemplazione di un sogno³²⁹.

A ulteriore conferma del costante e sapiente lavoro di Gozzano per definire e consolidare un'immagine pubblica coerente con la propria voce lirica, merita di essere citato un altro passo di questo articolo. Gargano ricorda infatti di aver definito Gozzano, in un suo scritto precedente, «un timido», e riferisce la risposta ricevuta in una lettera dal poeta, che non solo non smentisce quell'immagine, ma anzi la accoglie con una punta d'orgoglio compiaciuto:

Su taluni punti d'indagine psicologica, sulle ragioni di timidità e di ritrosia maldestra che produssero l'opera mia siamo perfettamente d'accordo e provo, per questa coincidenza di giudizio, un orgoglio simile a quando, dopo l'auscultazione, vediamo che il nostro parere di profani coincide con la diagnosi del medico insigne³³⁰.

Sorge forse proprio da questo raffinato e calibrato sforzo di autorappresentazione la necessità, da parte di alcuni, di smascherarne la presunta artificiosità. Tali letture, tuttavia, risultano spesso miopi, proprio perché si fondano sulle stesse categorie che l'opera gozzaniana intendeva mettere in crisi: sincerità, naturalezza, immediatezza del sentimento. Il tentativo di colpire Gozzano con le armi del moralismo lirico tradizionale rivela in realtà l'incapacità di cogliere la sottigliezza di un progetto poetico che gioca consapevolmente con le attese del pubblico, sovvertendole dall'interno. Significativo è il caso della ben nota recensione di Vincenzo Cardarelli apparsa sull'«Avanti!», che si configura come uno dei primi – e più clamorosi – fraintendimenti critici dell'operazione gozzaniana. In essa si nega a Gozzano qualsiasi legittimità lirica, a partire da un confronto fuorviante con i simbolisti francesi, in particolare con Jammes: i simbolisti, scrive Cardarelli, «cantano la loro stanchezza con una schietta, quantunque esile vena lirica»³³¹, mentre quella di Gozzano sarebbe invece una poesia incapace di esprimere sinceramente il benché minimo moto del cuore³³².

Ma è nel giudizio conclusivo che si rivela il fraintendimento più profondo:

³²⁹ G.S. Gargano, *Marginalia. Guido Gozzano*, in «Il Marzocco», XXI, 34, 20 agosto 1916, p. 3.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ V. Cardarelli, *L'arte di fingersi* («I colloqui» di Guido Gozzano), in «Avanti!» (Roma), XV, 85, 26 marzo 1911, p. 3.

³³² Cfr. *ibidem*: «Tutto gli si riduce tra le mani. Il suo stesso verso stecchito, pieno di suoni duri, senza vibrazioni, senza fusione di nessi, fondato quasi esclusivamente sull'arida proprietà del vocabolo, non pare fatto per contenere grandi immagini e grandi parole. Però ogni volta che egli tenta di raccontarci un suo affanno – accade, se ci badate bene e non vi contentate di quell'apparente trascuratezza di sé medesimo ch'egli finge, in quasi tutte le sue poesie – fallisce».

C'è una lotta sorda tra la vita e la maschera, tra ciò che il Gozzano vede e ciò che il Gozzano vorrebbe sembrare. Partito dal nulla che era dentro di sé, gli toccò la grande fortuna di giungere al possesso di alcune ingenue cose che stavano oltre di lui, ma ora vuole ad ogni costo ingombrare il poco terreno conquistato della sua vanità smaniosa e presuntuosa anche sotto la maschera ironica di una totale rinunzia³³³.

Più lucido di altri si dimostra il commento di Enrico Thovez, che – in una «Stampa» dominata dalla cronaca della presa di Gorizia – riesce a ricavare, nella quinta pagina, uno spazio per onorare la memoria di Gozzano:

Mentre altri lirici suoi coetanei, pur non avendo a rappresentare che la realtà mezzana della loro vita interiore e della loro pratica esistenza borghese cercavano di elevarne il tono con gli artifici retorici, egli vide con quel suo gelido e lucido sguardo che nella rappresentazione cruda ed ironica di quella mediocrità era una possibilità di poesia e di poesia nuova. Più che un irrefrenabile impulso di sincerità, fu forse un sottile avvedimento ingegnoso. Nondimeno, della generazione scettica e pratica per cui il Carducci era uomo d'altri tempi, della generazione che aveva succhiato nell'opera del d'Annunzio l'istinto del godimento, egli riuscì il più sincero³³⁴.

È vero: nemmeno Thovez riesce a sottrarsi completamente a quelle categorie estetiche dominanti nella critica del tempo – si pensi, ancora una volta, all'insistenza sulla «sincerità» – ma Thovez dimostra tutta la sua «spaventosa chiaroveggenza», quando, chiudendo il suo scritto commemorativo, afferma con sorprendente sicurezza: «Per queste poche poesie egli vivrà, mentre tanti scompariranno. V'è qualche cosa nella minore poesia italiana che porterà il suo nome»³³⁵.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ E. Thovez, *La morte di Guido Gozzano*, in «La Stampa», L, 221, 10 agosto 1916, p. 5.

³³⁵ *Ibidem*.

III

«È SEGNO CHE L'HAN PRESA SUL SERIO». LETTURE DELLA *SIGNORINA FELICITA*, *L'ALTRO, L'ASSENZA E IGNORABIMUS*

Signorina Virginia, è il tuo giorno

Il 14 maggio 1905 «Il Campo» ospitò alcune schede firmate da Guido Gozzano, già analizzate con finezza esegetica da Franco Contorbia¹. Nonostante ciò, alcune delle dichiarazioni ivi contenute meritano ancora un poco di attenzione. Mi riferisco, in particolare, al giudizio formulato nella recensione al *Sogno di un genio* di Ugo Valcarenghi, laddove Gozzano denuncia apertamente l'insofferenza crescente verso talune derive letterarie ispirate a un nietzschismo frainteso e volgarizzato:

Ora questo *nietzschismo*, male inteso, che trasporta gli artisti al di là del bene, ha *fatto* il suo tempo e non impedisce di trovare volgare la figura del protagonista. Poteva impedirlo il Valcarenghi trattando la favola con la finezza di altre cose sue. Nemmeno in questo è riuscito e il romanzo non è certo all'altezza delle belle illustrazioni del Carena².

Che il 1905 costituisca per Gozzano un momento di riflessione critica sulle semplificazioni e sulle deformazioni del pensiero nietzschiano è attestato dalla novella *I benefici di Zarathustra*, la cui ironia corrosiva colpisce con deliberato sarcasmo l'applicazione meccanica delle dottrine del filosofo tedesco alle vicende più meschine della borghesia cittadina. Come ha giustamente osservato Piero Pieri, il racconto «irride con cerimoniosa arguzia i disonorevoli compromessi d'un azzimato superuomo urbano il cui matrimonio con una vetusta signora milionaria ha il solo scopo di mantenere i *conforts* voluttuosi dell'esteta»³. Il breve scritto era apparso, com'è noto, sul «Piemonte» il 19 febbraio 1905; e a tal proposito può risultare significativo, ancorché minimo, un dettaglio legato alla novella, utile a confermare la precoce e consapevole attenzione dell'autore alla costruzione pubblica di sé. Due settimane dopo, infatti, il 5 marzo, nella sezione delle *Note* della stessa rivista si legge: «di Guido Gustavo Gozzano uscirà presto un romanzo dalla Casa Editrice Treves di Milano. Dello stesso si reciterà

¹ Cfr. F. Contorbia, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, cit., pp. 9-39.

² G. Gozzano, *Tra romanzi e novelle. Il sogno di un genio* (di U. Valcarenghi), in «Il Campo», I, 26, 14 maggio 1905, p. 2.

³ P. Pieri, *Il pensiero della poesia. Carlo Michelstaedter e il romanticismo della tragedia*, Bologna, Nautilus, 2001, p. 49.

a giorni un dramma col titolo *I benefizi di Zarathustra*»⁴. Né dell'uno né dell'altro si è mai avuto riscontro, neppure sotto forma di progetto abbozzato. Si tratta, con ogni verosimiglianza, di annunci da intendere come strategie di autopromozione, ingenue forse, ma tutt'altro che casuali, che mostrano quanto Gozzano avesse saputo osservare – e, almeno in parte, mutuare – le tecniche del Vate, comprendendo con notevole lucidità il valore delle pratiche di autorappresentazione mediatica e della costruzione pubblicitaria del nome d'autore.

Resta il fatto che giudizi critici rivolti a questa particolare declinazione letteraria del pensiero nietzschiano – degradato a stereotipo ideologico e svuotato della sua complessità originaria – ricorrono con notevole frequenza nei periodici dell'epoca, e non soltanto in ambito italiano. La «lucidità con cui Gozzano implicitamente rivendica l'esigenza di un recupero non mistificato del “*nietzschismo*”»⁵, per riprendere le parole di Contorbia, richiede pertanto una più ampia contestualizzazione: il «particolare taglio della contestazione gozzaniana»⁶ appare infatti tutt'altro che isolato, inscrivendosi pienamente in un più vasto clima di consapevolezza critica condivisa. Un contributo particolarmente esplicito in questa direzione è l'articolo *Il Superuomo* di Carlo Beniamino, comparso sul «Venerdì della Contessa», che chiarisce sin dalle prime righe la chiave interpretativa entro cui leggere anche le riserve espresse da Gozzano:

I pensieri del creatore del superuomo hanno tanti bagliori, spandono tanta vivezza, tanti lampi di luce che è facile rimanerne abbacinati; ma il vero concetto di Nietzsche è stato travisato. [...] Il superuomo, concezione purissima dell'uomo che domina all'altezza del suo genio, si trasformò nel solito genio incompreso che disdegna la folla la quale non lo ammira e che vuole far passare il bagaglio delle sue immoralità collo scontrino senza valore del suo ingegno incompleto... In Italia il superuomo piacque essenzialmente ai giovani. Gabriele d'Annunzio fu l'araldo di una turba di pseudo-discepoli di Nietzsche, i quali, viceversa, di comune col grande filosofo non avevano che il rammollimento cerebrale. [...] Nietzsche ammonisce gli intellettuali così: «Se volete salir molto in alto, adoperate le vostre proprie gambe. Non permettete che vi si porti in alto, non salite sui dossi e sulle teste degli estranei!». Quanto son diversi i nostri superuomini! Altro che le proprie gambe! Essi si servirebbero magari di quelle di una ballerina, pur di farsi un po' di réclame...⁷.

In questo brano si ritrova, in forma compatta ma efficace, l'intera gamma delle accuse rivolte al malinteso nietzschismo di inizio secolo: la denuncia di un'interpretazione distorta del pensiero di Nietzsche, la riduzione della sua filosofia – peraltro giudicata degna di ben altra

⁴ *Le note del Piemonte*, in «Il Piemonte», III, 10, 5 marzo 1905, p. 3.

⁵ F. Contorbia, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, cit., p. 19.

⁶ *Ivi*, p. 16.

⁷ C. Beniamino, *Il Superuomo*, in «Il Venerdì della Contessa», XIII, 36, 14 settembre 1900, p. 42.

considerazione – a strumento di legittimazione delle proprie immoralità, e infine il suo sfruttamento in chiave letteraria e commerciale, operato soprattutto da Gabriele d’Annunzio, capofila di un nutrito stuolo di imitatori. «L’immoralità», segnala infine Beniamino, «non è predicata dal filosofo come certuni vorrebbero far credere. Egli soltanto ammonisce di non essere virtuosi oltre le proprie forze; ciò che in pratica fanno tutti, anche senza aver letto Zarathustra!»⁸. Se quanto detto finora non bastasse – non, s’intende, per legittimare l’ipotesi secondo cui, dietro la denuncia del «nietzschismo male inteso» formulata da Gozzano, si celi una consapevole presa di distanza dalla matrice dannunziana di quella deriva, ma anzi per affermare il contrario, ovvero che egli si limita a riformulare posizioni largamente condivise – sarà sufficiente richiamare due ulteriori testimonianze critiche. Fortunato Rizzi, sul «Piemonte», afferma senza mezzi termini che D’Annunzio «è la decadenza e la corruzione del periodo carducciano, è la degenerazione della filosofia nietzschiana»⁹; mentre Alfredo Galletti, proprio sulle colonne del «Campo», osserva: «Lasciamo ogni discussione intorno al valore pratico della teoria; mi par certo che l’influenza del Nietzsche abbia nociuto più che giovato all’artista. [...] il d’Annunzio, prigioniero dei propri sensi, e chiuso nel suo lirismo spasmodico e febbrile ne fu sospinto sempre più verso i difetti, cui inclinava per natura»¹⁰.

Quanto fin qui argomentato è, credo, sufficiente a mostrare come la presa di posizione di Gozzano non possa in alcun modo essere considerata personale o originale, né tanto meno interpretata come un’autentica e precoce espressione di rifiuto del dannunzianesimo. Al contrario, essa si colloca perfettamente entro la linea ideologica del periodico cui l’autore collabora e, anche limitandosi all’analisi del solo 1905, è possibile individuare numerosi altri segnali di analoga insofferenza, indirizzata, in questo caso, anche verso il *côté* transalpino. Indicativo, in tal senso, è l’atteggiamento di Lucio d’Ambra, che ritorna sul tema in due distinte occasioni, successive alle recensioni di Gozzano. Il 10 settembre, nelle *Note di letteratura francese*, recensendo *Les deux sœurs. Le cœur et le métier* di Paul Bourget, denuncia l’invasione del mercato editoriale da parte di un nietzschismo adulterato e di maniera: «in questi tempi in cui tutte le drogherie letterarie commerciano la famosa moralina di Nietzsche, in cui i superuomini e le superdonne invadono ogni romanzo e sembra che nel mondo e nella letteratura non vi sia più posto che per loro», appare quasi sorprendente l’emergere di una voce che celebri ancora «la bellezza del dovere compiuto e la santità del sacrificio di sé stesso per gli altri»¹¹.

⁸ *Ivi*, p. 43.

⁹ F. Rizzi, *Gabriele d’Annunzio. Simbolismo e decadenza*, cit., p. 3.

¹⁰ A. Galletti, *I contemporanei. Gabriele d’Annunzio*, cit., p. 1.

¹¹ L. d’Ambra, *Note di letteratura francese*, in «Il Campo», I, 42, 10 settembre 1905, p. 1.

Poche settimane dopo, il 1° ottobre, commentando *Domination* di De Noailles, d'Ambra ribadisce il medesimo fastidio nei confronti della saturazione del modello:

La Domination è un libro noioso e chiacchierino, che ha pagine squisite e frammenti di prim'ordine. Non c'è dunque da svenire di ammirazione. [...] Anche qui, ahimè, è il romanzo del superuomo, di quel disgraziato superuomo cui i romanzieri hanno rovinata la reputazione, di quel superuomo che, celebre tre o quattro anni or sono, è diventato oggi già impopolare per eccesso di rappresentazioni e di trasformazioni letterarie¹².

Ancora a proposito di *Domination* e sempre sulle pagine de «Il Campo», un anonimo redattore delle *Chiose* aveva già segnalato, nel mese di giugno, come il giovane protagonista del romanzo, Antonio Arnault, «discepolo di Nietzsche», venisse a sommarsi «al numero dei personaggi volontari, imperiosi dominatori che invasero la ribalta del romanzo contemporaneo», configurandosi così come l'ennesimo epigono di quella galleria di figure decadenti che va da Sperelli ad Aurispa, da Hermil a Effrena. La conclusione del romanzo – osservava ancora il recensore – finiva per disvelare tutta «la inanità del nietzschismo, poiché questa religione egoista indirizza i suoi adepti ad una crudele e precoce esperienza del niente e della morte». Il cosiddetto “dominatore” nietzschiano – aggiungeva infine – «oblia che per rendersi padrone degli altri bisogna anzitutto rendere padroni di sé stessi»¹³.

Non dissimile, sulle colonne del «Piemonte», è il giudizio formulato da Guido Badino nella recensione a *Alla fonte della vita (Il marchio di Roma)* di Giovanni Zuccarini, pubblicato da Roux e Viarengo nello stesso anno. L'eroe del romanzo, osserva Badino, è soltanto

uno dei tanti Zarathustrini volgarucci e nulli, sorti per propagginazione degenerativa del grande ingannevole ceppo dannunziano, che ammantando il loro egoismo sensuale e prepotente di irrealizzabili sogni letterari e di filosofiche ambizioni, vorrebbe ridurre a *corpus vile* delle loro pretese esperienze l'umanità tutta intera [...] Grandi parole e piccole azioni¹⁴.

Se l'articolo di Badino su *Alla fonte della vita* è posteriore alla scheda gozzaniana, ve n'è un altro che Gozzano con ogni probabilità lesse con particolare attenzione, e che appare, più di ogni altro, aver esercitato un'influenza diretta sulla sua recensione. Si tratta della terza delle *Rassegne di prosa*, pubblicata sul «Piemonte» il 23 aprile 1905, in cui Badino si sofferma, oltre

¹² L. d'Ambra, *Romanzi e novelle francesi*, in «Il Campo», I, 45, 1° ottobre 1905, p. 2.

¹³ *Ivi*, p. 3.

¹⁴ G. Badino, *Rassegne di prosa IX*, in «Il Piemonte», III, 39, 24 settembre 1905, p. 3.

che su *Il sogno di un genio*, anche su *La sconfitta* di Guglielmo Anastasi: due opere che, non a caso, saranno oggetto di recensione da parte di Gozzano nel medesimo numero de «Il Campo». Nel suo intervento, Badino formula un giudizio severo nei confronti del romanzo di Valcarengi, ritenuto privo di originalità sia nella materia – una banale trasposizione borghese del mito di Paolo e Francesca – sia nello stile, che definisce torbido, disordinato e a tratti perfino triviale:

Ugo Valcarengi è tutt'altro che nuovo nella nostra scena letteraria, e per qualche sua opera passata egli merita di occuparvi un posto, se non molto elevato, onorevole. Ma con questo *Sogno di un genio* egli non ha certo ascenso alcun nuovo gradino. [...] La favola è in sostanza assai vecchia: l'amore di due cognati sotto lo sguardo geloso di un marito, l'antica istoria di Paolo e Francesca trasportata nel moderno ambiente borghese. Ma la borghesia che il Valcarengi dipinge ci appare purtroppo assai volgare [...]. Nel *Sogno di un genio* la brutalità, e diciamo pure talvolta la trivialità, è veramente nel modo dell'espressione, per di più torbida, disordinata e confusa. Il suo eroe non giustifica del resto per nulla l'altissimo appellativo datogli nel titolo, e il suo sogno piuttosto incerto non mi pare affatto una bella cosa. Egli vorrebbe in sostanza intessere con la cognata un idillio, sentimentale e corporeo, scrutarne lo spirito e il pensiero, e rievocarla viva ed intera in una sua prossima opera d'arte. [...] E proprio sulla donna di suo fratello, di suo fratello che accanitamente lavora per procurare alla moglie l'agiatezza, che generosamente ospita lui spossato dalle viziose avventure, proprio su questa donna deve fondare l'eroe del Valcarengi così geniali mire? Io non uso porre a misura dell'opera altrui le mie convinzioni morali, e comprenderei, per quanto col facile pretesto di studiare i costumi troppe turpitudini abbiano oramai dilagato nella letteratura, comprenderei dico che simili pazzie si prendessero a descrivere, se con garbati modi, come studio appunto di un'aberrazione; ma crederete voi, se anche il geniale sogno è stato deluso, che questo Fabio possa giudicarsi ancora [...] "l'artista geniale"? Comprimerete voi che si possa ad ogni istante parlare di ingenuità e di purezza, mentre di sensualismo, e qualche volta del più volgare, si può trovar piena ogni pagina? Sullo stesso tema, di una donna posta fra il marito e il cognato, si impernia *La sconfitta* di Guglielmo Anastasi, anch'egli autore con molta stima già noto; ma qui ci leviamo in aere assai più puro e più nobile¹⁵.

Nella propria recensione, Gozzano insiste su una simile lettura riduttiva dell'intellettualismo del protagonista, riconducendo la sua tensione creativa non a un'autentica ispirazione, ma a una «sensualità più comune, qua e là anche triviale». Anche per il poeta torinese, il romanzo fallisce nel tentativo di conferire spessore morale o estetico alla vicenda:

¹⁵ G. Badino, *Rassegne di prosa IV. Valcarengi – Anastasi – Materi*, in «Il Piemonte», III, 17, 23 aprile 1905, p. 2.

La favola dei *due cognati*, molto borghesemente trasportata nell'ambiente moderno, le vicende di un adulterio comune, volgaruccio, nonostante la superiorità intellettuale che il V. ha voluto dare al suo eroe. Il quale non ha nemmeno l'attenuante dell'amore, poiché il sentimento che lo spinge verso la donna del suo fratello è la sensualità più comune, qua e là anche triviale, qua e là ingenuamente velata di puerili sentimentalità, unita al diletterismo e all'egoismo dello scrittore che cerca nell'ambiente e nella persona della cognata l'argomento di un nuovo romanzo. [...] Che dalla stessa favola si potesse trarre molto di più e molto meglio dà bella prova, nel suo nuovo libro, G. Anastasi¹⁶.

Come si può osservare, fatta eccezione per il giudizio negativo rivolto alle illustrazioni di Carena, il testo pubblicato da Badino risulta in larga misura ricalcato, nei suoi snodi argomentativi e nelle sue valutazioni, da Gozzano. Di particolare rilievo è la piena convergenza nel riconoscere ne *La sconfitta* di Guglielmo Anastasi una prova ben più convincente, capace di nobilitare un medesimo intreccio narrativo attraverso un tono più elevato e un respiro morale ed espressivo incomparabilmente più autentico. Non si potrà certo parlare di plagio; ma è verosimile che la rielaborazione operata da Gozzano non rispondesse tanto a un criterio di scrupolo etico, quanto piuttosto alla prudenza dettata dalla comune militanza critica all'interno dello stesso periodico: Badino, infatti, figurava tra i collaboratori regolari de «Il Campo». Non è d'altronde da escludere che Gozzano avesse letto con attenzione anche altri contributi del medesimo autore. In particolare, si può ipotizzare un interesse per la recensione dedicata da Badino al *Romanzo della scena* di Boutet, apparsa sul «Piemonte» del 26 marzo 1905, dove non mancano tratti stilistici e posture critiche che sembrano riecheggiare nella scheda firmata da Gozzano¹⁷.

¹⁶ G. Gozzano, *Tra romanzi e novelle. Il sogno di un genio* (di U. Valcarenghi), cit., p. 2.

¹⁷ Cfr. G. Gozzano, *Tra romanzi e novelle. Quidam* (di E. Boutet), in «Il Campo», I, 26, 14 maggio 1905, p. 2: «“Chi ha orecchio per udire, oda”: questo scrive il Boutet (Caramba) sotto la dedica “Ai comici italiani”, e veramente non potevano gli artisti drammatici trovare un libro per essi più interessante. L'esperienza teatrale, l'osservazione scenica ed amara del palcoscenico, i suoi ideali di rinnovamento dell'arte drammatica, il disgusto ch'egli prova nel vedere male trattata e male intesa la produzione teatrale, hanno dato al Boutet materia abbondante e varia per un libro ch'egli chiamò romanzo, benché *Quidam*, giudicato con i comuni criteri, non abbia del romanzo né la costruzione, né la sostanza e nemmeno lo stile. E la bizzaria, a volta originale, e l'indipendenza assoluta dei modi e dei luoghi comuni, scusa in questo volume la forma volontariamente frammentaria e negletta. Forse era necessario tale disordine per dar maggior spicco alla continua dissonanza dei due protagonisti: un tale: *Quidam* – illustre critico drammatico, *Elena* un'attrice bellissima. Si amano. Ma dell'amore non si appaga soltanto quest'uomo d'intelletto. Egli vorrebbe plasmare lo spirito della donna secondo l'ideale suo, educarne l'intelligenza ad una forma d'arte superiore. Di qui il conflitto delle due anime, reso dal Boutet con abilità psicologica non mediocre. Perché Elena, come quasi tutte le artiste teatrali, è di una intellettualità abbastanza superficiale e non ha nella sua arte che un'ideale: la facile gloria dei fogli quotidiani; e non comprende come il suo amante – critico teatrale influentissimo – non si adoperi ciecamente al suo scopo. Il dissidio delle due anime termina con la completa rottura e colla rinuncia da parte dell'uomo. In quest'uomo – si vede subito – il Boutet ha trasfuso il suo io, col suo temperamento, le sue opinioni, i suoi ideali, e tanto *Quidam* che *Elena*, sullo sfondo amaro ed ambiguo dell'ambiente teatrale, acquistano il significato di un simbolo: (anche se – a quanto dicesi – il Caramba ha tolto il soggetto da qualche episodio della vita reale) il sogno di un rinnovamento drammatico, l'aspirazione ad un arte [sic] più alta e più raffinata, ripugnante all'incoscienza dei comici e alla decadenza teatrale». Cfr. G. Badino, *Rassegne di prosa III. Bordeaux – Boutet – Cortesi*, in «Il Piemonte», III, 13, 26 marzo 1905, p. 2: «Edoardo

In Francia la ricezione del pensiero nietzschiano conosce modulazioni analoghe. Dopo una prima fase di rigetto moralistico, in cui Nietzsche veniva liquidato come «un nihiliste avide de destruction, comme un antéchrist de l'idéologie allemande»¹⁸, araldo di un immoralismo capace di minare alle fondamenta l'ordine etico e le convenzioni della società borghese, si assiste progressivamente all'affermarsi di un approccio più articolato e consapevole, favorito anche dalla mediazione delle traduzioni curate da Henri Albert. «Or Nietzsche», afferma nel 1903 Dubois, «étant le logicien le plus violent de notre époque tardive, prête aux qualités de l'être toutes les possibilités de la vie, démontrant le mécanisme de la pensée, dévoilant ses causes et ses rapports»¹⁹.

Ciò non significa, tuttavia, che il rapporto col filosofo tedesco si sia ovunque pacificato. Numerose voci, infatti, manifestano una crescente insofferenza nei confronti di una retorica borghesemente indignata che fraintende radicalmente il pensiero nietzschiano e gli attribuisce significati arbitrari e responsabilità spurie, distorcendone in profondità la portata teorica.

Boutet ha scritto uno strano volume, e l'ha chiamato romanzo, *Il romanzo della scena*. Il Boutet, lo sanno tutti, è critico drammatico, il principe anzi dei nostri critici drammatici, e tale si dimostra, e più forse del solito, nel singolar libro che pure assume parvenze di altra forma letteraria. Il succo di tutte le sue esperienze teatrali, la scoraggiata osservazione dell'ambiente a lui prediletto, l'insistente tormento del suo pensiero davanti allo strazio che dell'arte comica fa chi pur dovrebbe concorrere con ogni sforzo a elevarla, e il sogno soprattutto, il sogno suo radioso di redenzione del teatro, deluso sempre e sempre rinascendo, tutto questo egli ha trasfuso nel suo racconto con tanta lena affannata e con tale ardore di convinzione che tutta l'opera se ne illumina e si fa viva. In verità, non si può dar giudizio di questo libro servendosi dei criteri abituali; è e non è un romanzo, e certo non appartiene alla categoria comune e vuole speciali norme di valutazione. Già il Boutet ha un suo stile particolare e bizzarro assai discutibile; frammentario, slegato, incisivo, spirante la più completa noncuranza per certe leggi d'ordine e d'armonia che sono dai più comunemente accettate. E nonostante ciò è uno stile singolarmente espressivo e robusto, corso tutto da un largo fremito di persuasivo calore, vivo soprattutto, nel suo sdegnoso disprezzo per le leggi riconosciute della forma [...]. Forse è invece personale assai l'argomento, se ricordiamo una pagina di Giulio de Frenzi, in cui un episodio della vita di *Caramba* è narrato a documento della sua onestà di critica [...]. Così è la storia di *Quidam*. Ma questo critico teatrale illustre, stimato e temuto, si è fitta in capo una fisima assurda: redimere la donna amata dai convenzionalismi sciocchi del palcoscenico, dischiudere la sua mente, coltivare il suo spirito, fare di lei la creatura intelligente e d'arte che Edoardo Boutet vorrebbe veder celata in ogni attore. Elena invece, tolti i pochi istanti in cui ella annuisce alle sue parole per compiacenza o per stanchezza di lotta, si cura molto della propria fama e nulla affatto dell'arte, e vorrebbe piuttosto che egli ponesse a servizio di lei la sua autorità e la sua penna, e le fosse scaltro mezzano di supremazia e di trionfi. Ma che lacerante spasimo frema in questo dissidio di due cervelli che mirano a opposte mete! [...] Edoardo Boutet si appalesa artista vero e forte in questa analisi tormentosa della passione di un uomo che ad ogni istante si dibatte tra l'offesa da farsi al suo amore e il compito suo di critico [...]. Finalmente *Quidam* è vinto; egli ha compreso che è impossibile ogni conciliazione tra il suo cuore e il suo spirito; o rinunciare ad ogni felicità nel suo amore, o piegare la mente al suo giogo. Ma il dubbio è appena momentaneo; disperando di ogni redenzione, egli spezza la sua catena, e ritorna al suo invincibile sogno. Disperando? Può darsi; il teatro italiano ci si mostra, in questo volume di un competente, profondamente guasto e corrotto. Pure Edoardo Boutet deve nutrire ancora nell'ultimo suo pensiero qualche filo di speranza, poiché egli dedica il suo libro «Ai Comici italiani», e sotto alla dedica scrive: «Chi ha orecchio per udire, oda».

¹⁸ L. Dubois, *La France jugée à l'étranger*, in «Mercure de France», XIV, 165, 1° settembre 1903, p. 812: «Des journalistes comme Wyzewa et le défunt Valbert furent les premiers à parler de Nietzsche qu'ils représentèrent, d'une façon un peu sensationnelle, comme un nihiliste avide de destruction, comme un antéchrist de l'idéologie allemande qui mit fin à celle-ci [...] Ce premier exposé de Nietzsche en France ne fit point d'impression. Les meilleurs représentants de l'esprit français qui répugnent à tout ce qui est anarchique, laissèrent passer, sans y prêter attention, la nouvelle de ce destructeur. Mais alors parurent les premiers volumes des oeuvres de Nietzsche dans la traduction extraordinairement bonne de M. Henri Albert, et, dès ce moment, Nietzsche devint en France quelque chose d'important». 1° settembre 1903

¹⁹ *Ivi*, p. 815.

Particolarmente rivelatore, in tal senso, è l'intervento di Jean de Gourmont, apparso sempre nel 1903 sul «*Mercure de France*», in cui si denuncia la tendenza dell'opinione pubblica – «représentée par le journalisme» – a esercitare una forma di *bovarysme critique*: «lorsqu'elle se saisit d'un philosophe ou d'un écrivain, elle le recrée selon son sentiment, le taille à sa mesure, élague les branches trop riches, ou en ajoute d'artificielles; il devient ce qu'elle veut, et toujours autre chose que ce qu'il est», cosicché «Nietzsche est détesté pour ce qu'il n'est pas»²⁰. Secondo de Gourmont, sono proprio gli interventi più fragorosamente indignati – come quelli di Ledrain su «*L'Éclair*» e di Gaston Deschamps su «*Le Temps*» – a contribuire in maniera determinante alla confusione interpretativa che circonda il pensiero nietzschiano. Entrambi imputano al filosofo una presunta carica d'immoralismo, ritenuta responsabile di una deriva nella produzione letteraria contemporanea, alla quale Nietzsche verrebbe associato con un'influenza tanto pervasiva quanto arbitraria. I loro attacchi si concentrano in particolare sui romanzi *La Nouvelle Espérance* di Mme de Noailles e su *L'Inconstante* di Gérard d'Houville, accusati di veicolare un nichilismo camuffato da esaltazione della volontà e della trasgressione. Ma, osserva de Gourmont con tagliente ironia, tali denunce si fondano su un fraintendimento radicale, frutto di una lettura semplicistica e distorta: «Ainsi n'a jamais parlé Zarathoustra, et voilà pourtant pourquoi Mme de Noailles est nietzschéenne».

D'altra parte, non mancano anche in terra transalpina segnali di insofferenza nei confronti di semplificazioni e sfruttamenti letterari delle teorie di Nietzsche. A segnalare una di queste aberrazioni fu lo stesso Henri Albert, in un celebre articolo intitolato *À propos des «Mouettes»*. *Nietzsche et M. Paul Adam*, in cui prendeva di mira la semplificazione operata da Paul Adam nel dramma *Les Mouettes*, accusato di piegare il pensiero nietzschiano a finalità teatrali superficiali. Se è vero, osserva Albert, che la Francia ha saputo accogliere con particolare intelligenza l'opera del filosofo – tanto che «quelques Allemands ne craignirent pas de dire que, grâce à nous, la destinée intellectuelle de Nietzsche s'était enfin fixée» – è altrettanto vero che non ha potuto sottrarsi alle «inévitables déformations d'une popularité naissante»²¹. Tali deformazioni, osserva, sono inevitabili in un processo di ricezione culturale che coinvolge ampie fasce di pubblico:

²⁰ J. de Gourmont, *Les Nietzschéennes*, in «*Mercure de France*», XIV, 163, 1° luglio 1903, p. 101.

²¹ H. Albert, *A propos des «Mouettes»*. *Nietzsche et M. Paul Adam*, in «*Mercure de France*», XVII, 227, 1° dicembre 1906, p. 384.

C'est le propre de la foule d'altérer par son contact les plus belles effigies. Mais l'agréable dilettantisme des snobs qui avaient fait de quelques sentences de Nietzsche la menue monnaie des salons ne paraissait pas devoir compromettre outre mesure la pensée du nouveau créateur de valeurs²².

E invece – ammette amaramente Albert – le cose sono andate esattamente in quella direzione. Non sono bastati né l'impegno di grandi scrittori, né gli sforzi compiuti dalla critica per orientare il pubblico borghese verso una lettura diretta e consapevole di Nietzsche. Neppure la voce autorevole di Émile Faguet è riuscita ad arginare la deriva popolare e semplificante che ha trasformato il filosofo in oggetto di consumo intellettuale, ridotto a pettegolezzo da salotto e pretesto di ironie nella società dei lettori mondani. Paul Adam, con il suo *Mouettes*, non solo non si sottrae a questa tendenza, ma la incarna in modo esemplare. Così Henri Albert, con tono sprezzante, sintetizza l'esito paradossale della fortuna francese di Nietzsche, condannando senza riserve l'operazione di riduzione e volgarizzazione compiuta da Paul Adam:

A vrai dire, cela ne pouvait pas durer. Il fallait décrocher Nietzsche de son ciel intellectuel, le descendre des hauteurs où nous voulons le maintenir, pour l'offrir en pâture aux ricanements du Boulevard. M. Paul Adam s'y est utilement employé. Grâce à lui, les idées de Nietzsche font le trottoir²³.

L'auteur des *Mouettes* a ramené une doctrine sublime dans le cadre d'un fait-divers. Et la philosophie de Zarathoustra, rapetissée à l'usage de la populace, fait l'amusement des gazettes²⁴.

²² *Ivi*, p. 385.

²³ *Ibidem*. Per una critica ugualmente stroncatoria all'opera, ma sotto il versante moralistico, cfr. P. Brulat, *Les devoirs de l'homme*, in «Le Radical», XXVI, 322, 18 novembre 1906, p. 1: «M. Paul Adam, avec la louable tendance aux idées générales qui le caractérise et dont il abuse parfois, vient de mettre en présence et en action, sur la scène du Théâtre-Français, deux morales contraires, celle du Christ et celle de Nietzsche, l'une fondée sur l'abnégation, l'autre sur l'égoïsme le plus implacable. A vrai dire, le conflit n'est pas récent, il date de l'origine même des sociétés; mais il semble qu'il ait pris, depuis vingt ou trente ans, un caractère plus aigu, et qu'il s'aggrave de jour en jour. Aussi, la question, si ancienne qu'elle soit, demeure-t-elle d'une actualité passionnante. La morale de Nietzsche n'est pas moins vieille que celle du Christ; elle a été seulement formulée avec ses prétentions scientifiques et une intransigeance particulière par le philosophe allemand. Nietzsche ne serait, d'ailleurs, pas célèbre, s'il n'avait répondu à un état d'esprit général, si les nouvelles générations n'avaient été préparées à accueillir favorablement ces désolantes doctrines d'un individualisme forcené. Sa détestable gloire lui vint de ce qu'il exprima les tendances et flatta l'orgueil d'une certaine jeunesse âpre, avide, rusée, véritable bande de renards à deux pieds qui se croient supérieurs et peut-être destinés à devenir des surhommes, parce qu'ils sont dépourvus de scrupules, de générosité, de sens moral et de tous les sentiments dont s'honore quiconque a vécu, réfléchi et souffert»; oppure A. Brisson, *Chronique théâtrale*, in «Le Temps», XLVI, 16586, 19 novembre 1906, p. 1: «Chambalot est la figure originale de l'ouvrage; Chambalot, c'est à la fois Méphistophélès, don Juan, Gaudissart, Rastignac, le marchand de vin de Champagne de *Paraître* de M. Donnay, et le baron Lechat de M. Octave Mirbeau... Chambalot, c'est ce qu'on appelait autrefois un "cynique", ce qu'on nomme aujourd'hui un "arriviste", et, depuis que Nietzsche est à la mode, un "surhomme". C'est avant tout un homme très mal élevé, un "mufle" et un mufle conscient, qui cite ses auteurs, se propose en exemple, se dilate dans la satisfaction de soi-même».

²⁴ *Ivi*, p. 389.

Com'era prevedibile, la replica dell'autore non tarda ad arrivare, alimentando una vera e propria *querelle*²⁵. Ma ciò che qui più importa rilevare è che, già nei primi anni del Novecento, anche in Francia la contestazione dell'immoralismo nietzschiano in quanto tale lascia progressivamente spazio alla denuncia di una sua ricezione deformata e banalizzata, sia in ambito letterario che giornalistico. In questo senso, la formula con cui Gozzano stigmatizza nel *Sogno di un genio* il «nietzschismo male inteso» trova un'eco perfettamente coerente anche sulle rive della Senna. Con una differenza tuttavia rilevante: rispetto all'Italia, in Francia manca una figura che incarni, come d'Annunzio, la colpa originaria di aver piegato il pensiero di Zarathustra a fini estetici e narcisistici, trasformandolo in strumento di giustificazione delle proprie volontà egotistiche. Un lettore del «Campo», leggendo le righe di Gozzano – che, è bene ribadirlo, non vanno intese come espressione genuina del suo pensiero – non avrebbe potuto non pensare al Vate: è lui, inequivocabilmente, il grande fraintenditore italiano di Nietzsche.

Ed è conseguenza pressoché inevitabile che, una volta ridotto a oggetto di conversazione salottiera, a chiacchiericcio mondano e a vezzo intellettuale di superficie, Nietzsche susciti un moto di distacco snobistico. Quando il suo nome diviene familiare non solo a lettori approssimativi ma persino a chiunque segua, anche distrattamente, le cronache culturali del tempo, la reazione di rigetto diventa un segno di distinzione. Merita pertanto di essere richiamato il giudizio formulato da Rachilde nell'estate del 1908, in occasione della recensione a *Nietzschéenne* di Daniel Lesueur (pseudonimo di Jeanne Lapauze): «Je crois avoir avoué déjà que je n'avais jamais lu Nietzsche. Cet aveu ne m'est nullement pénible»²⁶. La motivazione è formulata con altrettanta nettezza, e anzi aspira a farsi dichiarazione di metodo:

Il ne faut jamais lire les philosophes à la mode (même si vous habitez la même maison qu'eux), parce que vous ne pouvez pas les goûter en paix, tellement vous rencontrez de gens qui vous en dégoûtent avant de vous être formé le moindre jugement sur leur doctrine. J'attendrai donc pour lire Nietzsche qu'il fasse partie des vieilles lunes²⁷.

Giungiamo così a un punto che ci riconduce più direttamente alla figura di Gozzano. Si è già ricordato come Francis Jammes, in un suo componimento, rivendichi orgogliosamente la propria ignoranza di Nietzsche e della teoria del superuomo: un'affermazione che, pur non sovrapponibile per tono e contesto a quella pronunciata da Rachilde, partecipa nondimeno dello

²⁵ P. Adam, *Défense de Chambalot*, in «Mercure de France», XVII, 228, 15 dicembre 1906, pp. 553-558.

²⁶ Rachilde, *Les romans*, in «Mercure de France», XIX, 268, 16 agosto 1906, p. 672.

²⁷ *Ibidem*.

stesso impulso di distanziamento dai volgarizzamenti mondani e dalle mode intellettuali che avevano travolto l'immagine pubblica del filosofo tedesco. Tale volontà di rifiuto si iscrive perfettamente nel quadro ideologico di Jammes, che in *Pensée des jardins* elabora una concezione del divino radicalmente opposta a quella dell'artista demiurgo, dello scienziato onnipotente, del superuomo prometeico. Il Dio jammesiano non risiede nell'empireo degli strumenti tecnici né assume l'austera autorevolezza del sapere moderno: è un Dio umile, artigiano, che non conosce il superuomo e la prosodia e agisce con una ingenuità creatrice, alternando gesti grossolani a raffinatezze minime e inattese:

Donc, Dieu ne m'apparaît point comme un artiste ou un savant. Je ne le vois entouré ni de cornues, ni de microscopes, ni de microtomes, ni de télescopes, ni de spectroscopes. Il ne revêt point la robe d'un professeur. Il ne vaccine point de cobayes. Il ignore le surhomme, la prosodie et la télégraphie sans fil. Mais, plutôt; il prend des morceaux de bois et, avec son couteau, il taille grossièrement un ornithorynque [...]. D'autres fois, au contraire, c'est avec une extrême délicatesse qu'il découpe, dans le bloc, un profil de feuille ou de vierge. L'ébauche terminée, il la reproduit en argile, indéfiniment, sur les sphères tournantes de l'Univers²⁸.

Chi, nell'universo gozzaniano, ignora Nietzsche con la stessa innocente semplicità del Dio di Jammes è, com'è noto, Felicità. I versi del poemetto, così spesso richiamati persino in sede scolastica, non necessitano di essere qui riproposti. Meno noto è invece un episodio che testimonia come il nome di Nietzsche – persino collocato in posizione di rima, come avviene appunto nella *Signorina Felicità* – vantasse già almeno un'attestazione poetica, che non è da escludere abbia potuto esercitare un'influenza diretta sul poeta torinese. Mi riferisco a uno dei due sonetti composti da Giuseppe De Paoli e allegati a una lettera inviata a Vallini il 24 agosto 1908. I testi, inizialmente destinati alla raccolta *Il nostalgico ritorno*²⁹, furono poi espunti dalla versione definitiva. È opportuno, a questo punto, riportare integralmente il primo dei due componimenti:

«Oltre il Bene, oltre il Male!... Avo, e licenzio
il Vero! Il mondo imperator mi crea!
Pietà non ho! Bellezza, unica Dea,
con la fervida Vita amo in Silenzio!» –

²⁸ F. Jammes, *Pensée des jardins*, cit., pp. 88-89.

²⁹ G. De Paoli, *Il nostalgico ritorno: sonetti*, Genova, Palagi, 1910.

«Ma un più semplice Vero io ti sentenzio!
– rispose il nonno, e un poco sorrìdea –
Vedi: io perdono l'azion più rea
ed offro il miele a chi m'offrì l'assenzio!»

Poi come quei che in vita odî non abbia
sorrise, e accanto a la finestra, il volo
diede a un loquace lucherin di gabbia...

Questi fuggì, squittendo, alto e felice:
io curvo stetti con la fronte al suolo,
a te pensando, Federico Nietzsche!³⁰

Al sonetto, De Paoli aveva anche premesso alcune righe che confermano l'intento polemico del testo, esplicitando la volontà di reagire alla pervasività delle retoriche superomistiche:

Rispondimi presto. Leggi e rileggi, ti prego, con molta attenzione il sonetto qui accluso e che incomincia col verso «Oltre il Bene, oltre il Male...etc.». Son riuscito in esso a trasfondere un piccolo concetto di rivolta alle ossessionanti teorie del Superuomo? che te ne pare? Dimmi francamente se è una porcheria... o se vale qualche cosa!³¹.

Del resto, come ha opportunamente osservato Elena Santagata nel recente volume *Con le mani in tasca. Guido Gozzano e il suo tempo*³², è possibile rintracciare anche in *Comme un insecte* di Francis Jammes – precisamente ai versi 5-7 – un possibile antecedente della celebre rima *camicie:Nietzsche*: «Laissez-moi ne penser à rien. C'est un ennui / que de n'entendre parler que d'appendicite, / de Nietzsche, de la Vie, d'on ne sait qu'ensuite»³³. Toni e parole che richiamano da vicino la lettera indirizzata da Gozzano a De Frenzi nell'ottobre del 1908, in cui si manifesta un desiderio di fuga che coincide, ancora una volta, con il rigetto di una retorica culturale ormai divenuta insostenibile. In quell'occasione, Gozzano scrive di sognare «un paese qualunque fuori del mondo», auspicando un luogo «senza passato, dove non si parli di Rinascenza Latina, di Nietzsche, di d'Annunzio, di *Energeia* e di Budda: quindi non l'Oriente,

³⁰ Citato da V. Trossarello, *Un piccolo Nietzsche a Torino. Lettere inedite a Carlo Vallini*, cit., pp. 59-60.

³¹ *Ivi*, p. 60.

³² E. Santagata, *Con le mani in tasca. Guido Gozzano e il suo tempo*, cit., p. 13.

³³ F. Jammes, *Clairières dans le ciel*, Paris, Mercure de France, 1906, vv. 5-7, p. 141.

non la Grecia, non l'Egitto ecc.»³⁴. È evidente, allora, che simili dichiarazioni non vadano intese in senso letterale: non si tratta di una confessione autentica né di una presa di posizione filosoficamente fondata, ma di un gesto retorico, funzionale alla costruzione di un'immagine pubblica che Gozzano intendeva consapevolmente proiettare – tanto più nel dialogo con un interlocutore come De Frenzi, figura non secondaria del mondo della critica letteraria. Basti pensare anche alla lettera spedita ancora in cui insisteva sul ritratto di sé appartato e lontano dai cenacoli letterari: «Io sono molto ingenuo e molto selvatico, novizio all'ambiente letterario che odio un poco»³⁵.

E così Felicità, dicevamo, isolata, reclusa nella villa dell'anonimo «dolce paese» ed estranea a ogni riflesso della cultura mondana, non solo per difetto di strumenti cognitivi non medita Nietzsche – come Jammes! – e trascorre la propria esistenza rammendando lenzuola, immersa in quella «avita / semplicità che l'anima consola», in quella «semplicità» dove vive sola col padre la sua «semplice vita!». La posizione del poeta nei confronti di questo elogio della semplicità appare, ovviamente, tutt'altro che ingenua: si tratta piuttosto di una finzione poetica, condotta con tono antifrastico, di quel mondo rurale e dimesso su cui ci si è soffermati nel capitolo precedente. Il valore simbolico e retorico attribuito alla semplicità – parola strategicamente centrale nel lessico gozzaniano – trova d'altra parte una conferma eloquente ne *L'ipotesi*, dove il termine (nelle varianti “semplice” e “semplicità”) ricorre ben sette volte. La moglie ideale, in quel testo, è infatti colei che «vive con una semplicità di fantesca» – una similitudine che già si carica di una certa ambiguità ironica – e che porta «un nome che è come uno scrigno di cose semplici e buone». La vita desiderata è quella da condividere «pacifici in molto agiata semplicità», nella quale potersi dire «le cose più semplici, poi che la Vita / è fatta di semplici cose, e non d'eleganza forbita».

D'altronde, Gozzano non indugia a lasciar trasparire l'equivalenza implicita, e tutt'altro che lusinghiera, tra semplicità e volgarità, tra dimissione estetica e assenza di grazia. Felicità, infatti, è definita dal poeta «brutta, senza seno, / volgaruccia», e il farmacista, con brutale sincerità, la paragona a «una cuoca...». Il giudizio è tutt'altro che neutro, soprattutto se si considera la ricorrenza di tale figura nella poesia gozzaniana, sempre declinata in chiave ironica o svalutativa. Basterà ricordare, in *Nemesi*, che l'eterno e ripetitivo divenire del Tempo è ridotto a fenomeno di scarsa profondità concettuale, tanto che «ci vuol poca / intelligenza! Basta – di', non ti pare? – basta / il genio d'una cuoca»; oppure l'amara e prosaica parabola amorosa di Totò, che si lascia supinamente possedere da una «cuoca diciottenne». Ne *Il modello*, infine, il

³⁴ G. Gozzano, *Poesie e prose*, cit., pp. 1317-1318.

³⁵ [G.de Frenzi], *Nascita della "Signorina Felicità" e di altre poesie*, in «Nuova Antologia», 1521, 1° agosto 1935, p. 369

tono si fa più marcatamente ironico, quando il poeta immagina l'adozione di una scrittura piana, colloquiale, capace di far esclamare – a lettura ultimata – anche una cuoca: «lasciata l'opra / del paiolo e del mestolo, la cuoca / dirà con te: “Ma qui c'è del pensiero!”». Si comprende, dunque, con ancor maggiore chiarezza come il luogo in cui si muove l'io lirico non venga affatto visitato nella forma di un ritorno affettuoso a un mondo lontano, alternativo e tuttavia capace di suscitare nostalgia o tenerezza. Al contrario, esso si configura come un'ipotesi impossibile, quasi parodica nella sua stessa concezione. D'altronde, costretto ad accordare «le sillabe dei versi / sul ritmo eguale dell'acciotolio», il poeta si interroga, «sotto l'immensa cappa del camino», con tono di stranita autoironia: «(in me rivive l'anima d'un cuoco / forse...)».

A conferma di questa lettura si può richiamare un dettaglio forse non del tutto trascurato, ma i cui risvolti più profondi non sembrano essere stati adeguatamente messi in luce dalla critica. È noto, infatti, come la data «10 luglio: Santa Felicita», posta in esergo al poemetto, sia modellata sul componimento *C'est aujourd'hui*³⁶ di Francis Jammes, contenuto nella raccolta *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*; così come è evidente la dipendenza del verso 7 («Signorina Felicita, è il tuo giorno») dal primo verso del testo jammesiano («C'est aujourd'hui la fête de Virginie...»). Non si tratta di un omaggio formale, né di un semplice reimpiego di un incipit jammesiano, ma di un nesso che connota in realtà l'intero orizzonte sentimentale su cui si fonda *La signorina Felicita*. La figura evocata da Jammes è, com'è noto, la Virginia del celebre romanzo *Paul et Virginie*. Un accenno a questo nesso è presente, seppur in forma fugace, nel saggio di Eugenio Refini *L'identificazione sconsigliata: lettura di Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio di Guido Gozzano*³⁷, dove si ricorda opportunamente come Bernardin de Saint-Pierre debba essere giunto a Gozzano proprio attraverso la mediazione di Jammes³⁸.

³⁶ È opportuno sottolineare che questa poesia di Jammes risulta essere una delle più frequentemente riprese, tanto nelle riviste italiane quanto in quelle francesi. Ad esempio, viene citata in forma estesa sul «Mercure de France» in due contributi, pubblicati rispettivamente nel 1903 e nel 1907: il primo a firma di Marius-Ary Leblond, pseudonimo della coppia George Athénas-Aimé Merlo (M.A. Leblond, *Francis Jammes*, in «Mercure de France», XIV, 161, 1° maggio 1903, pp. 324-346), e il secondo, di cui si riporta un estratto, scritto da Edmon Pilon: «Une autre fois (8 juillet), “c'est la fête de Virginie”. Et, dans ce mot banal du calendrier, le poète ému revoit tout le drame de l'île d'Ambre, le Saint-Géran, la Passe de l'Agonie et aussi Bernardin, “ce vieux sculpteur de cannes”, qui aimait les îles et les fleurs comme lui-même. Mais, d'autres fois, son cœur ne va pas si loin. Il s'arrête à l'homme mélancolique et tendre, «au doux génie ami», au «triste passionné», qui porta comme lui, dans un cœur malheureux, le goût de la nature et l'amour des espèces les plus diverses plantes» (E. Pilon, *Francis Jammes*, in «Mercure de France», XVIII, 241, 1° luglio 1907, p. 13).

³⁷ Cfr. E. Refini, *L'identificazione sconsigliata: lettura di Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio di Guido Gozzano*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVII, 2, maggio-agosto 2008, p. 91.

³⁸ Il poeta di Orthez, oltre in *C'est aujourd'hui*, cita esplicitamente *Paul et Virginie* anche in *Élégie sixième*, vv. 26-32, in *Le Deuil des Primevères*, Paris, Mercure de France, 1901, pp. 40-41: «Tu ne comprenais pas les mots de mon silence. / Et, revenus, tu dis: Ami, tu es un peu triste?... / Puis-je te consoler? Veux-tu que je te lise... / Je ne répondis pas, et tu pris dans la chambre / mon livre bien-aimé, le *Paul et Virginie* / que, sur le coteau bleu qui n'est qu'une caresse, / j'ai rempli de bruyère ainsi qu'une écolière»; e in *Élégie douzième*, sempre in *Le Deuil des Primevères*, vv. 1-5, cit., p. 67: «O grand vent qui soulèves la voile des vaisseaux / et les anémones à la lisières des forêts; / vent qui as soulevé l'âme du grand René, / lorsqu'il criait des mots amers aux grandes eaux; / vent qui faisais trembler la case de Virginie, / et qui désolés les cours d'Automne du Sacré-Cœur».

L'amore manifestato dal poeta di Orthez nei confronti di un romanzo come *Paul et Virginie*, connotato da un'evidente tonalità *larmoyante*, si inserisce perfettamente nella costruzione del mito personale che il poeta francese intendeva offrire di sé: quello, cioè, di un'anima semplice, ingenua, di sensibilità adolescenziale e affettivamente trasparente. Tale affinità elettiva, peraltro, poteva trovare anche una sua legittimazione autobiografica, fondata sulle origini creole della famiglia paterna. Il padre di Francis, Louis-Victor Jammes, era infatti nato a Guadalupa da Jean-Baptiste e da una giovane creola di ascendenza francese, scomparsa prematuramente. Ancora in età infantile, Louis-Victor fece ritorno nella Francia metropolitana insieme al fratello, per essere educato a Orthez dalle zie protestanti Clémence e Célanire. Come osserva Robert Mallet, se il padre «ne semble pas avoir transmis à son fils ce calme austère et cette gravité pensive de naissance que l'éducation puritaine avait encore contribué à augmenter, il lui communique, par contre, l'amour endolori des Antilles heureuses, la sensualité alanguie des Tropiques»³⁹. L'approdo a *Paul et Virginie* appare, dunque, del tutto prevedibile all'interno dell'orizzonte tematico e affettivo di Jammes. Come si legge ancora in Mallet: «De l'exotisme spécifiquement antillais en corrélation avec la mémoire de ses parents créoles, Francis Jammes passe à un exotisme général dont ses lectures, ses conversations et ses propres voyages lui fournissent d'abondants prétextes [...] Après avoir lu *Paul et Virginie*, il décrit la vie des nègres martiniquais et s'adresse à Virginie le jour anniversaire de sa fête»⁴⁰.

Tuttavia, più ancora che la dimensione esotica, è il lato compassionevole e sentimentalmente amplificato del romanzo a colpire l'immaginazione di Jammes, il «fils de Bernardin»⁴¹. In *Élégie sixième*, l'autore rievocava infatti l'esperienza della lettura condivisa di *Paul et Virginie*, affidata alla voce dell'interlocutrice femminile. La reazione è un pianto incontrollato, che richiama esplicitamente la sensibilità preromantica:

Ta voix lente, un peu précieuse, se traînait
sur mon âme, comme un baiser qui fait mourir.
Tu refermas le livre et tu me vis pleurant
comme au temps de Rousseau où l'on pleurait toujours,
comme à l'époque bleue où les beaux sentiments
chantaient, dans la vertu (souviens-t'en, d'Houdetot!)
des hymnes au malheur éternel des amans
qui, trop tard réunis, hélas! s'en vont trop tôt⁴².

³⁹ R. Mallet, *Francis Jammes*, cit., p. 13.

⁴⁰ *Ivi*, p. 91.

⁴¹ L'epiteto in M.A. Leblond, *Francis Jammes*, cit., p. 339.

⁴² F. Jammes, *Élégie sixième*, vv. 39-46, in *Deuil des primevères*, cit., p. 41.

Del resto, era stato lo stesso Bernardin de Saint-Pierre a presentare *Paul et Virginie* in questi termini, insistendo sul valore emotivo della narrazione. Nell'*Avant-propos* all'edizione del 1789 – spesso riproposto anche nelle traduzioni – l'autore sottolineava l'origine del racconto, nato da un primo abbozzo che venne sottoposto alla lettura di un pubblico eterogeneo – una gran dama frequentatrice dell'alta società e alcuni uomini «graves» che invece ne erano estranei. La reazione condivisa fu determinante⁴³:

Lorsque j'eus formé, il y a quelques années, une esquisse fort imparfaite de cette espèce de pastorale, je priai une belle dame qui fréquentait le grand monde, et des hommes graves qui en vivaient loin, d'en entendre la lecture, afin de pressentir l'effet qu'elle produirait sur des lecteurs de caractères si différents: j'eus la satisfaction de leur voir verser à tous des larmes. Ce fut le seul jugement que j'en pus tirer, et c'était aussi tout ce que j'en voulois savoir⁴⁴.

D'altra parte, nella stessa edizione del 1789 – che raccoglieva in volume autonomo il racconto già apparso nell'*Études de la nature* l'anno precedente – Bernardin de Saint-Pierre si premurava, nell'*Avis sur cette édition*, di rispondere ad alcune perplessità sollevate dai lettori in merito alla veridicità del tragico epilogo. Il successo dell'opera, infatti, aveva generato un diffuso desiderio di conoscere quanto vi fosse di reale nella storia narrata:

Plusieurs personnes m'ont questionné sur la vérité de ce récit. “Ce vieillard”, m'ont-elles dit, “vous a-t-il en effet raconté cette histoire?” – “Avez-vous vu les lieux que vous avez décrits?” – “Virginie a-t-elle péri d'un manière aussi déplorable?” – “Comment une fille peut-elle se résoudre à quitter la vie plutôt que ses habits?”⁴⁵.

Saint-Pierre, di fronte a tali domande, si schermì, ribadendo di aver descritto luoghi reali, usi autentici e persino di aver raccolto testimonianze dirette della tragedia narrata, tanto che – afferma – quanto raccontato potrebbe essere riprodotto persino a Parigi. E tuttavia, pur sostenendo fino in fondo la veridicità della propria narrazione, l'autore dovette riconoscere che il valore ultimo del racconto non risiedeva tanto nella sua aderenza ai fatti, quanto nell'effetto che esso suscita nel lettore, appellandosi a una verità superiore, di ordine etico ed emotivo:

⁴³ Cfr. B. de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Didot, 1789, p. IV: «Je puis assurer que celles dont je vais parler ont vraiment existé, et que leur histoire est vraie dans ses principaux événements. Ils m'ont été certifiés par plusieurs habitants que j'ai connus à l'Ile-de-France. Je n'y ai ajouté que quelques circonstances indifférentes, mais qui, m'étant personnelles, ont encore en cela même de la réalité».

⁴⁴ *Ivi*, pp. IV-V.

⁴⁵ *Ivi*, p. XXVII.

«Télémaque, Clarisse, et tant d'autres sujets qui nous portent à la vertu, ou qui nous font verser des larmes, sont-ils vrais?»⁴⁶.

È stato più volte rilevato dalla critica – a partire dal giudizio della stessa Amalia Guglielminetti⁴⁷ – come la riscrittura gozzaniana di *Paolo e Virginia* rappresenti uno dei momenti in cui l'esibizione della menzogna, della falsità del fare letterario si fa più esplicita e programmatica. I bersagli polemicici appaiono evidenti: le convenzioni dell'esotismo tardosettecentesco, la stilizzazione sentimentale dei tropici, l'enfasi lacrimevole del modello romantico. Eppure, varrebbe la pena soffermarsi su almeno due aspetti che permettono di chiarire più a fondo non solo la tonalità di certi passaggi, ma soprattutto il loro legame con alcuni nuclei ideologici fondanti della poetica gozzaniana. Il primo riguarda la questione della verità nella narrazione di Saint-Pierre, e investe un punto nevralgico della riflessione letteraria di Gozzano. Già nelle prime pagine del romanzo, Bernardin de Saint-Pierre si affanna a dimostrarne la veridicità, come a voler legittimare il proprio racconto sul piano del reale: un gesto che suona come implicita ammissione di debolezza, e che doveva apparire manierato perfino agli occhi dei suoi contemporanei, se si considera il numero e la natura dei preamboli che fu costretto ad anteporre alla narrazione. Quella stessa verità, ostentata come fondamento etico ed emotivo dell'opera, diventa per Gozzano oggetto di smascheramento e di parodia, per intima adesione a un'idea di letteratura che non teme di dichiararsi finzione consapevole, gioco sapiente. Del resto, le perplessità circa la veridicità del racconto di *Paul et Virginie* non si esaurirono con il Settecento, ma continuarono a manifestarsi fino agli inizi del Novecento. Sul «Mercure de France», ad esempio, Lafond dedica un intero articolo al finale del romanzo di Bernardin de Saint-Pierre, smontandone non solo la presunta verità documentaria, ma soprattutto la necessità, quasi ossessiva, con cui l'autore si era premurato di dichiararla. Secondo Lafond, il problema non risiedeva tanto nella plausibilità intrinseca della vicenda – per quanto il *dénouement* potesse risultare *mélodramatique* e artificioso – quanto nella volontà dell'autore di legittimare narrativamente, quasi giustificare, ciò che sarebbe dovuto valere solo per il suo potere d'emozione⁴⁸. Scrive infatti:

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 194: «quella poesia è fatta con un'arte finissima, che piacerà certo anche agli eruditi, ma è una virtuosità, ed ha la freddezza del puro virtuosismo. Forse m'inganno ma ne ebbi questa impressione. Del resto può stare in compagnia delle tue migliori per la misura perfetta e il limpido stile».

⁴⁸ P. Lafond, *A propos du dénouement de Paul et Virginie*, in «Mercure de France», XVI, 194, 15 luglio 1905, p. 231: «S'il est une légende accréditée dans l'esprit de tous, devenue une sorte de dogme littéraire et même historique, c'est celle de l'authenticité des événements qui se déroulent dans l'immortelle idylle de Bernardin de Saint-Pierre: *Paul et Virginie*. Et cependant, cette légende n'est peut-être exacte que dans ses grandes lignes. Si ce petit chef-d'oeuvre est, comme on le croit généralement, écrit sur des données réelles, son dénouement doit avoir été imaginé ou tout au moins considérablement arrangé. Les âmes sensibles qui depuis si longtemps pleurent en croyant à la réalité de la triste fin de la tendre et vertueuse fille de Mme de la Tour et de celle de son compagnon,

Nous nous garderons bien de chicaner Bernardin de Saint-Pierre sur le dénouement de sa pastorale, quoiqu'il soit mélodramatique, sente l'arrangement et, par conséquent, soit inférieur aux scènes de passion. Nous lui reprocherons seulement d'avoir trop voulu affirmer la fidélité de sa narration, car celui qui veut trop prouver ne prouve rien⁴⁹.

Più circoscritte e puntuali appaiono, dunque, le ragioni delle reiterate esibizioni di falsità che costellano la riscrittura gozzaniana di *Paolo e Virginia*: a cominciare da quella parentetica tanto rapida quanto tagliente – «(retorica del tempo!)» – che liquida con ironia la decisione della protagonista di preferire la morte alla nudità. Si tratta peraltro di un punto che Bernardin de Saint-Pierre aveva sentito la necessità di giustificare nell'*Avis sur cette édition*, proprio perché oggetto di frequente perplessità.

A questa ironia sulla verità della storia segue, in Gozzano, una seconda linea polemica, che riguarda la risposta emotiva del lettore. Abbiamo detto il motivo dichiarato da Saint-Pierre che lo avevo spinto a elaborare il racconto; Jammes, nelle sue poesie, celebra senza esitazione il proprio pianto, rievocando l'ascolto commosso del romanzo. Anche Gozzano, all'inizio della sua canzone, sembra voler partecipare a questo gioco di identificazione sentimentale: afferma – col sorriso – di essere «ebbro e commosso» di fronte al nome di Virginia, di leggere quel «volume senza fine amaro», di potersi commuovere, certo, ma soltanto «come uno scolaro...». Gozzano convoca il dolore come *cliché*, per poi dissolverlo nella chiusa più disillusa e dichiarativa, dove l'emozione cede definitivamente il passo alla consapevolezza ironica. In quella «giocosa / aridità larvata di chimere», in quel «sogghigno» delle sue «gelide sere», si consuma una distanza lucida e irrimediabile non soltanto da ogni superstita eco di *belle âme* settecentesca, ma altresì da una modalità ancora viva di lettura ingenua, fondata su un'immedesimazione spontanea e non problematizzata con l'oggetto letterario. Si tratta, in definitiva, di una distanza che separa Gozzano non solo da Bernardin de Saint-Pierre, ma anche da Francis Jammes e dalla sua adesione esplicita a un'idea d'ingenuità intesa non solo come cifra dello scrivere, ma come fondamento stesso dell'atto interpretativo. *Paolo e Virginia* – opera riconosciuta unanimemente come adatta alle «giovinette»⁵⁰, paradigma di una letteratura

le fils de Marguerite, peuvent sécher leurs larmes, car il est probable que ni l'un ni l'autre n'ont péri dans le naufrage du Saint-Géran».

⁴⁹ *Ivi*, pp. 231-232.

⁵⁰ M. Lessona, *Appunti d'estetica. Realismo e idealismo*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXII, 15, 10 aprile 1904, p. 115: «Tutte le giovinette che hanno pianto sui casi di Paolo e Virginia, tutti i cuori che hanno vibrato d'una santa indignazione sulle pagine della *Capanna dello zio Tom* ci provano che in certe condizioni la simpatia può produrre degli effetti notevolissimi».

sentimentale⁵¹ – diviene, proprio in virtù di tale statuto, il testo ideale da decostruire, riscrivere e rifondare, allo scopo di rivendicare con determinazione una postura autoriale pienamente consapevole, scaltrita, «chiaroveggente». Non tanto in polemica con un Settecento ormai remoto, quanto con il presente, e con quelle sopravvivenze di ideali romantici e protoromantici che il primo Novecento – anche per effetto di certi recuperi poetici, come quello di Jammes – sembrava voler rilegittimare. È forse in questa luce che andrebbe letta la celebre dichiarazione di Gozzano, secondo cui proprio in quel componimento si riconoscerebbe «il culmine» della sua arte⁵².

Non si deve, in ogni caso, dimenticare che anche nell'atto stesso di esprimere la propria distanza, Gozzano fa ricorso a strumenti linguistici e formule espressive già ampiamente codificate. Come si è avuto modo di osservare più volte, l'intero armamentario legato all'impossibilità di amare, alla sterilità del sentimento, all'incapacità perfino di piangere, appartiene ormai a un lessico diffuso, radicato nella cultura *fin de siècle*, e affonda le proprie origini in anni non necessariamente prossimi alla stagione gozzaniana. A titolo esemplificativo, si possono citare due passi significativi di Balsamo Crivelli che, ancora sotto lo pseudonimo di D'Esmandia, pubblica nel gennaio 1891 sul «Venerdì della Contessa» alcune rilevanti riflessioni. Vi si afferma che l'educazione scientifica e positivistica ha finito per bandire non solo la sospensione dell'incredulità di fronte alle finzioni del romanzo, ma anche i moti più profondi dell'animo, al punto da compromettere irrimediabilmente la capacità di sentire: «Non sappiamo più ridere e presto non sapremo più piangere»⁵³. A dicembre di quello stesso 1891, il critico torna sul tema in un articolo significativamente intitolato *La morte dell'amore*, dove afferma: «Noi non sappiamo più amare. Il secolo venturo ignorerà l'amore e i poeti dell'avvenire parleranno di questo morto senso come d'una terra perduta, come d'una di quelle famose isole deliziose, immaginate dalla fantasia degli uomini del medioevo»⁵⁴. È significativo osservare come, nella formulazione di Balsamo Crivelli, ricorra persino l'immagine dell'isola remota e immaginaria, che ritroviamo anche in uno dei più celebri testi gozzaniani, *la più Bella!*.

Ecco, dunque, che Gozzano si impadronisce consapevolmente di quella stessa retorica ma ne rovescia il segno: ne fa un tratto distintivo della modernità, un principio liberatorio, quasi

⁵¹ Cfr. *Gli occhi dell'anima*, in G. Gozzano, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, cit., p. 223: «Erano i fidanzati classici: lei diciottenne, lui poco più che ventenne. Paolo e Virginia in abiti moderni».

⁵² G. Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1388.

⁵³ D'Esmandia [G. Balsamo Crivelli], *Nel tempo morto*, in «Il Venerdì della Contessa», IV, 2, 9 gennaio 1891, pp. 9-10: «Noi educati al retto criterio dell'osservazione scientifica abbiamo bandito queste finzioni e ci siamo ristretti in una cerchia sempre più angusta di piccoli fenomeni. Attraverso le lenti del microscopio abbiamo veduto in un microbo un gigante e attraverso le lenti del telescopio abbiamo ridotto a un pugno di corpi semplici la mole dei mondi. [...] Non sappiamo più ridere e presto non sapremo più piangere».

⁵⁴ D'Esmandia [G. Balsamo Crivelli], *La morte dell'amore*, in «Il Venerdì della Contessa», IV, 49, 11 dicembre 1891, p. 385.

un criterio di legittimazione per una nuova concezione della letteratura, non una privazione autentica, un impoverimento interiore causato dal progresso non solo scientifico, ma anche culturale. In tal modo, si distanzia da tutte quelle visioni dell'arte che rifiutano la propria natura artificiale, che continuano a fondarsi sull'idea che l'effusione immediata equivalga a sincerità, che la semplicità sia garanzia di verità morale. La posizione di Gozzano è netta: le modalità romantiche sono ormai improponibili, non più percorribili da chi abbia piena coscienza del carattere convenzionale e mediato dell'atto poetico.

Alla luce di quanto detto, mi trovo sempre più distante da quelle posizioni critiche – come quella espressa da Livi – che tendono a leggere il distacco di Gozzano da d'Annunzio come «facilitato considerevolmente dalla conoscenza approfondita di Jammes»⁵⁵. Una simile interpretazione, oltre a semplificare eccessivamente la complessa dinamica dei rapporti letterari e ideologici in gioco, non coglie appieno il ruolo che la lettura di Jammes ha effettivamente svolto per Gozzano. La conoscenza dell'opera del poeta di Orthez non ha facilitato un distacco, di per sé già avviato: ha semmai fornito un repertorio di temi, di atteggiamenti, di movenze liriche, di nuove soluzioni poeticamente codificate su cui Gozzano ha potuto esercitare con estrema finezza il proprio sguardo ironico. Jammes ha rappresentato per Gozzano non solo un autore amato e apprezzato, ma anche un'occasione letteraria: un materiale da risemantizzare, un sistema poetico da evocare e insieme da rovesciare, da emulare per prenderne le distanze. *Paolo e Virginia* è forse il componimento che più chiaramente smaschera l'illusione di una vicinanza profonda tra i due autori. Affermare che Gozzano abbia amato Jammes perché ne condivideva la sensibilità significa, in realtà, travisare la natura di quella lettura: ciò che Gozzano riconosce in Jammes non è un'identità, ma una distanza necessaria, una voce altra su cui modulare – in forma riflessa, indiretta, antifrastica – la propria.

È opportuno dunque tornare all'epigrafe della *Signorina Felicita*. Il fatto che Gozzano apra il componimento con un evidente calco della rievocazione jammesiana di Virginie implica, nell'orizzonte interpretativo non solo del poemetto ma, più in generale, dell'intera raccolta dei *Colloqui*, una serie di considerazioni. Là dove Jammes celebra Virginie, intenta a gustare frutti «au goût de Mozambique» in abiti di mussolina, Gozzano evoca, con un sorriso appena trattenuto, la memoria di un'estate canavesana, trascorsa in visita a una giovane dimessa, priva di bellezza, figlia d'un usuraio. Se per Jammes il ricordo si carica di commozione e di languore sentimentale, per Gozzano esso si tinge di un'ironia sottile, che disinnesci qualsiasi tentazione elegiaca. Il mondo evocato da Gozzano, pur in apparenza aderente a quegli ideali – la semplicità, la purezza rustica, il rifugio arcadico lontano dalla città – che ancora animavano

⁵⁵ F. Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, cit., p. 247.

certi orizzonti culturali torinesi del tempo, è in realtà già attraversato, se non dissolto, dal filtro dell'artificio letterario. Riprendere un immaginario libresco come quello *larmoyant* di *Paul et Virginie* e, subito dopo, cantare le giornate trascorse accanto a un'«oca» «volgaruccia» significa, per Gozzano, non soltanto smascherare l'ingenuità sentimentale di quell'universo, disvelarne l'inconsistenza e la pretesa di veridicità, ma anche affermare la propria posizione rispetto alle retoriche della semplicità, della sincerità nell'arte e della verità in letteratura. Peraltro, manifesta, in questo ambito, la prossimità ideologica di Gozzano a d'Annunzio – e, per converso, la sua distanza da Jammes – il fatto che la denuncia dello stato presente dell'arte e della letteratura, condensata nei celebri versi sulle «Stagioni camuse e senza braccia, / fra mucchi di letame e di vinaccia», trovi, come già osservava acutamente Sanguineti, una corrispondenza puntuale, priva di qualsiasi intento parodico o rovesciamento ironico, ne *Il fuoco* di d'Annunzio⁵⁶.

A suggello di questo percorso può essere infine ricordato un elemento che è poco più che una curiosità, ma non per questo privo di significato. Figlia del clima di rinnovata attenzione che ancora nei primi anni del Novecento circondava *Paul et Virginie*, fu la pubblicazione, nel 1905, dell'epistolario tra Bernardin de Saint-Pierre e la sua prima moglie, intitolato *Amour de philosophe*⁵⁷. Il nome della sposa non mancherà di suscitare un sorriso nel lettore gozzaniano: Félicité.

⁵⁶ Cfr. nota *ad locum* G. Gozzano, *Poesie*, cit., pp. 148-149.

⁵⁷ J. Ruinat de Gournier, *Amour de philosophe. Bernardin de Saint-Pierre et Félicité Didot*, Paris, Hachette, 1905.

Una preghiera al Buon Gesù

Piero Pieri, nel saggio *Paradossi dell'intertestualità*, osserva come *L'altro*, «abbozzo lirico mai giunto alla pubblicazione», finisca per rimettere «in discussione anche il rapporto D'Annunzio-Gozzano, proprio perché la critica alla morale spicciola del panestetismo sembra una roccaforte sufficientemente debole per essere attaccata, ma neppure tanto se è vero che l'ultimo dei crepuscolari preferisce evitare l'assalto»⁵⁸. Se pienamente condivisibile è l'attenzione con cui Pieri sottolinea l'incompiutezza del testo, meno persuasiva appare, invece, la motivazione da lui indicata quale ragione della sua mancata pubblicazione. Boggione ha già ricordato come Gozzano non abbia mai manifestato particolare ritrosia nell'attaccare direttamente il Vate⁵⁹. Rilevanti, in tal senso, restano tanto la parodia dell'*Ipotesi* quanto l'inserimento della sestina conclusiva nella redazione definitiva della *Signorina Felicita*, su cui vale la pena soffermarsi più attentamente. Porcelli ha osservato come, quando Gozzano amaramente lamenta che «oggi l'alloro è premio di colui / che tra clangor di buccine s'esalta»⁶⁰, si riferisse probabilmente «alla retorica della "tragoedia adriaca"»⁶¹. Già Sanguineti, del resto, aveva richiamato, tra le varie possibili occorrenze, la *Nave dannunziana*⁶², là dove Basiliola, sfidando Marco Gratico, intima al popolo di tacere e proclama: «La mia voce / dee vincere il clangore della buccine, / essere udita insino al cuor del mare»⁶³. Il riferimento alla *Nave* non è affatto secondario: si tratta, infatti, di una delle prime e più significative manifestazioni della retorica bellicista che d'Annunzio assunse in modo esplicito, e che non sfuggì agli osservatori del tempo. Ricciotto Canudo, ad esempio, apriva le sue *Lettres italiennes* – pubblicate sul «Mercure de France» nel giugno del 1908 – con parole che ne sancivano senza ambiguità il mutamento di rotta poetico e ideologico:

La Nave de M. d'Annunzio n'a pas seulement servi à montrer l'évolution de l'Esthète-Poète, évolution que tous les artistes purs ne peuvent que regretter. La dernière oeuvre de l'auteur de *Canto Novo* a été couronnée par des honneurs particuliers. Elle contient un vers fort regrettable, un vers par trop emphatique, qui a déchaîné l'engouement général, en révélant en même temps la tendance nouvelle du Poète qui ne sait plus demeurer solitaire et superbe, et s'adresse à la popularité italienne en lui criant: "Arme la proue et cingle vers le monde!". Cette emphase a crée le Poète "Vates" national. C'est

⁵⁸ P. Pieri, *Paradossi dell'intertestualità. D'Annunzio e i Crepuscolari. Michelstaedter e i Leonardiani*, Ravenna, Allori, 2004, p. 15.

⁵⁹ Cfr. V. Boggione, *Attraversare d'Annunzio? Corazzini, Gozzano e il Maestro (forse) avverso*, in «Archivio d'Annunzio», IX, 2022, p. 34.

⁶⁰ G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La Felicità*, vv. 201-202.

⁶¹ B. Porcelli, *Gozzano. Originalità e plagi*, cit., p. 120.

⁶² Cfr. nota *ad locum* in G. Gozzano, *Poesie*, cit., p. 146.

⁶³ G. d'Annunzio, *La nave, Prologo*, in *Tragedie, sogni e misteri*, cit., vol. II, p. 222.

dommage. Car il suivra peut-être ce chemin facile, ce ruisseau trouble, où le lyrisme se noie fatalement dans la politique⁶⁴.

La polemica «inutile», che «stride come una stonatura»⁶⁵, e quel «tambureggiare improvviso» che rompe la malinconia di «un pianoforte in sordina»⁶⁶, si indirizzerebbero dunque contro la fase più recente dell'opera dannunziana, la stessa che – come dimostra, tra gli altri, la lettura di Canudo – era ben lontana dal costituire una roccaforte critica inespugnabile⁶⁷. Del resto, come attestava la medesima formula già citata di Canudo, negli anni della pubblicazione dei *Colloqui* d'Annunzio si trovava «parfaitement isolé»; sicché, paradossalmente, sarebbe stato forse più audace il silenzio. L'inserito gozzaniano va pertanto letto con le consuete cautele: non si configura soltanto come una polemica da parte dell'*auctor* nei confronti delle strategie di esposizione pubblica e di costruzione del personaggio messe in atto da d'Annunzio, ma anche come un'ulteriore modulazione di quella sua continua immedesimazione nella figura del «buono sentimentale giovine romantico», che sceglie il ritiro e l'isolamento, e osserva da lontano gli uomini «intesi all'odio e alle percosse», travolti dalla «guerra atroce / del piacere, dell'oro, dell'alloro». Così il poeta inserisce questa *cobla capfinida*, in cui il «bimbo semplice» – ancora la semplicità! – si duole che la gloria letteraria sia ormai appannaggio di una lirica intrisa di nazionalismo e di parenetico bellicismo.

Ad ogni modo, al di là di tali considerazioni, resta il fatto che *L'altro* – come si è detto – non giunse mai a una stesura compiuta: l'unica redazione a noi pervenuta – quella conservata nell'*Albo dell'Officina* – si chiude con una serie di tentativi poetici appena abbozzati, nei quali affiora con evidenza il tema della malattia, secondo una consonanza con *Alle soglie* che investe non soltanto l'adozione del novenario, ma anche l'intonazione complessiva e la tessitura ritmica. A offrire allora una prospettiva più nitida sull'operazione gozzaniana interviene – ancora una volta – Jammes. È noto, già dalle osservazioni di Calcaterra, che *L'altro* fu composto prendendo a modello le *Quatorze prières* del *Deuil des primevères* (e rappresenta con ogni evidenza la realizzazione del titolo-tema *preghiera al Buon Gesù per non essere d'annunziano*⁶⁸, vergato nell'*Albo*). Basterebbe, del resto, scorrere i titoli delle altre “preghiere”

⁶⁴ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in «Mercure de France», XIX, 263, 1° giugno 1908, p. 565.

⁶⁵ G. Gozzano, *Opere*, cit., p. 1217.

⁶⁶ U. Bosco, *Realismo romantico*, Caltanissetta, Sciascia, 1959, p. 286.

⁶⁷ Cfr. B. Croce, *L'odio contro il d'Annunzio*, in «La Critica», 4, 1906, p. 165: «È degna di osservazione la forte antipatia che contro la poesia moderna e contemporanea si manifesta in certi circoli, specie di burocratici della letteratura. Questa antipatia si appunta di preferenza contro colui che, presso di noi, è in prima linea nel movimento artistico, contro Gabriele d'Annunzio; - e, a beneficio del D'Annunzio, si converte talora in astio, in livore, in odio chiuso e feroce».

⁶⁸ G. Gozzano, *Albo dell'officina*, cit., p. 122.

– *Preghiera al Buon Gesù perché sopprima i miei nemici, Preghiera al Buon Gesù per uno scherzo di cattivo genere* e, soprattutto, *Preghiera al Buon Gesù per ottenere la donna d'altri*, evidentemente ricalcato sulla *Prière pour avoir une femme simple* – per cogliere con immediatezza come il riferimento a Jammes implichi un'operazione consapevolmente corrosiva, condotta sul registro dell'ironia. Una ricognizione anche sommaria è comunque sufficiente a restituire l'evidenza del rapporto con Gozzano.

Le *Quatorze prières* si distinguono per una tonalità costantemente attraversata da un registro di religiosità agreste, deliberatamente umile e contadinesca. Vi si alternano, ad esempio, componimenti in cui il poeta si figura un'entrata in paradiso al seguito di sterminate schiere asinine – «suivi de leurs milliers d'oreilles, / suivi de ceux qui portèrent au flanc des corbeilles, / de ceux traînant des voitures de saltimbanques / ou des voitures de plumeaux et de fer-blanc, / de ceux qui ont au dos des bidons bossués, / des ânesses pleines comme des outres, aux pas cassés»⁶⁹ – e altri in cui rivolge a Dio la richiesta di un raccoglimento tanto profondo da dissolvere ogni scrupolo letterario, così da potersi assimilare a «une humble fourmi / qui creuse sagement un trou dans le talus»⁷⁰. Costante, in queste invocazioni, è l'anelito a una vita disadorna – e, ancor più, a una morte limpidamente religiosa, intesa come ritorno a Dio e definitiva liberazione dal dolore. Tematica centrale è la semplicità, che si configura insieme come ideale morale e come fondamento della forma espressiva – e si comprenderà facilmente quanto ciò rimandi, in filigrana, alle riflessioni torinesi esposte nel capitolo precedente. Così, nella *Prière pour être simple*, l'io poetico si staglia in contemplazione di un paesaggio estivo, arso dal sole e scandito dalla ciclicità immutabile dell'esistenza rurale («Mon Dieu, c'est le matin, et, déjà, la prière / monte vers vous avec ces papillons fleuris»⁷¹); in tale cornice si eleva la supplica al Padre, affinché gli sia concesso di «continuer la vie / d'une façon aussi simple qu'il est possible»⁷².

In modo analogo, nella *Prière pour avouer son ignorance*, l'incipit – «Redescends, redescends dans ta simplicité»⁷³ – stabilisce sin dall'inizio il perimetro tematico della confessione, cui segue la richiesta di poter accedere a un'umiltà tale da riconoscere che «mon âme est l'écho / des voix du monde entier» e di rammentare che «mon tendre père / m'apprenait patiemment des règles de grammaire»⁷⁴. Il legame tra semplicità morale e scelta stilistica viene tematizzato in forma ancora più esplicita nella *Prière pour offrir à Dieu de simples paroles*,

⁶⁹ F. Jammes, *Prière pour aller au Paradis avec les ânes*, vv. 17-22, in *Le Deuil des Primevères*, cit., p. 186.

⁷⁰ F. Jammes, *Prière pour se recueillir*, vv. 7-8, in *ivi*, p. 192.

⁷¹ F. Jammes, *Prière pour être simple*, vv. 4-5, in *ivi*, p. 177.

⁷² *Ivi*, vv. 21-22, p. 178.

⁷³ F. Jammes, *Prière pour avouer son ignorance*, v. 1, in *Le Deuil des Primevères*, cit., p. 201.

⁷⁴ *Ivi*, vv. 25-27, p. 202.

quando, dolendosi di non possedere per Dio un cuore «assez simple», il poeta formula il desiderio di potergli almeno offrire «paroles bien simples»⁷⁵, a compensazione di quell'essenzialità genuina che immagina riflessa in un umile pulpito ligneo, scolpito da mani devote. Oppure ancora, secondo una ricorrenza tipicamente jammesiana, nell'ultima preghiera – *Prière pour un dernier désir* – il poeta torna a invocare per sé il destino di «un humble artisan, et pas poète», confessando, con tono dimesso, di avere ormai «assez de la vie compliquée et savante»⁷⁶. L'artificiosità di questa postura – che elegge la semplicità a gesto etico – si manifesta nella sua consapevole natura letteraria laddove, nella *Prière pour que le jour de ma mort soit beau et pur*, Jammes avverte la necessità di precisare che «ce n'est point comme ceux qui en font une pose / que je désire la mort, mais très très simplement, / ainsi qu'une poupée une petite enfant»⁷⁷.

Il lettore di Gozzano coglierà senza esitazione una duplice impressione: da un lato, l'affiorare di motivi che risuonano – sia pure in chiave, a mio avviso, ironicamente polemica – anche nell'opera del poeta torinese: il pudore nei confronti della poesia, l'aspirazione a una semplicità disadorna, la rivendicazione di una condizione umile e defilata (basti pensare, ancora, alla lettera a De Frenzi); dall'altro, la distanza che lo separa non soltanto dalla tonalità, ma dall'intera sensibilità di Jammes, impregnata di religiosità e sostenuta da un ideale di semplicità stilistica e tematica tanto ostinato da scivolare – se non agli occhi del lettore ingenuo, certamente a quelli di Gozzano – in un effetto involontariamente grottesco, quando non apertamente comico, come nel caso del poeta che immagina di varcare la soglia del paradiso circondato dalle proprie bestie da soma.

Ma il nodo cruciale risiede, a ben vedere, altrove: Gozzano aveva pienamente colto come la proposta jammesiana fosse, in ogni sua parte, squisitamente letteraria, e come persino la sua apparente ingenuità, la sua presunta semplicità, fossero in realtà sapientemente dosate, perfettamente integrate nella costruzione consapevole sia del testo sia del proprio mito personale. È questo, a mio giudizio, il vero fulcro ispiratore dell'*Altro*: dichiarare l'impraticabilità di un modello – quello dannunziano – mostrando al contempo la speculare insufficienza di quello proposto in alternativa, ossia la poesia di Jammes: una poesia di fede e di ascetica semplicità, che, proprio nella sua pretesa di autenticità disadorna, finisce per rivelare un fondo grottesco, una volgarità latente, e, soprattutto, una posa consapevolmente antiletteraria. Gozzano rivendica sin dall'esordio la propria estraneità a una poesia religiosa

⁷⁵ F. Jammes, *Prière pour offrir à Dieu de simples paroles*, vv. 32-33, in *Le Deuil des Primevères*, cit., p. 199.

⁷⁶ F. Jammes, *Prière pour un dernier désir*, vv. 11 e 16, in *ivi*, p. 206.

⁷⁷ F. Jammes, *Prière pour que le jour de ma mort soit beau et pur*, vv. 5-7, in *ivi*, p. 181.

(«L'Iddio che a tutto provvede / poteva farmi poeta / di fede») e si rivolge poi al Signore ricalcando da vicino il modello jammesiano: «Buon Dio, e puro conserva / questo mio stile che pare / lo stile d'uno scolare / corretto un po' da una serva». L'eco puntuale dell'*incipit* della *Prière pour qu'un enfant ne meure pas* («Mon Dieu, conservez-leur ce tout petit enfant⁷⁸») appare evidente: ma laddove Jammes invoca con devozione la salvezza di un bambino, Gozzano opera una brusca torsione metaletteraria, trasformando la supplica in una richiesta – ironica – di conservazione di uno stile dimesso, scolasticamente *naïf*. Un'implicazione tutt'altro che secondaria, che introduce uno scarto significativo e rivela con chiarezza quanto Gozzano avesse ben chiara la natura dell'operazione messa in atto da Jammes.

Non si tratta, dunque, di innalzare soltanto un ringraziamento al Signore per essere «un po' scimunito ma greggio», ma almeno non «g. d'annunziano», ché «sarebbe stato ben peggio!»: un andamento retorico che riprende – ancora una volta non senza ironia, se non proprio parodia – la struttura di una *prière* jammesiana⁷⁹, in cui il poeta esprimeva il rimpianto di non essere nato «dans un pauvre logis, près de l'humble fenêtre où danse une chandelle au soir des vitres vertes», dove avrebbe potuto «travaillé des images», anziché, implicitamente, delle parole⁸⁰. Si tratta, anche, di bersagliare la contestazione del modello dannunziano allorché essa si affida a uno stile che, lungi dal costituire un autentico rinnovamento del verbo poetico, si configura come diretta emanazione di un'ideologia etica – in questo caso religiosa – della letteratura, ricondotta così a una volgarità formale e a una povertà concettuale, e nuovamente privata della propria autonomia rispetto alla sfera morale. Jammes – come si è già avuto modo di osservare – oltre al vastissimo successo di pubblico riscosso in Italia, fu oggetto di un'appropriazione particolarmente significativa da parte di un intero filone antidannunziano, da sempre refrattario alle prerogative del Vate, che in alcune manifestazioni delle lettere francesi – e precipuamente nell'opera del poeta di Orthez – intravide infine la compiuta realizzazione di un orientamento a lungo vagheggiato, fino ad assumerlo quale proprio alfiere. È precisamente tale investitura che Gozzano intende rimettere in discussione. Pur avendo colto appieno l'urgenza di sottrarsi a una ripetitiva e ormai improduttiva emulazione dannunziana, egli non si riconosceva affatto nei percorsi alternativi che la critica coeva – con entusiasmo talora acritico – andava celebrando.

Le ragioni della mancata pubblicazione del componimento appaiono, dunque, di tutt'altra natura: al di là di un *labor limae* ancora ben distante da una definizione compiuta, *L'altro* si

⁷⁸ F. Jammes, *Prière pour qu'un enfant ne meure pas*, v. 1, in *ivi*, p. 171.

⁷⁹ Gozzano ne ricopia due versi nell'*Albo*, cfr. G. Gozzano, *Albo dell'officina*, cit., p. 76, rr. 1-2: «Mon Dieu, je n'ai point fait d'oeuvre belle et sainte [*sic*] / Vous n'avez pas voulu, hélas, me faire naître». Le curatrici avevano già opportunamente segnalato il riferimento all'*Altro*.

⁸⁰ F. Jammes, *Prière pour offrir à Dieu de simples paroles*, vv. 20-21 e 23, in *ivi*, p. 198.

configura come una critica fin troppo scoperta a Jammes e all'intero orizzonte poetico che egli rappresenta – a quella temperie culturale di cui Torino costituiva, all'epoca, la più salda roccaforte in ambito italiano. Un testo che, consegnato persino nelle antologie scolastiche come il manifesto più trasparente dell'antidannunzianesimo gozzaniano, meriterebbe, al contrario, una rilettura disancorata da tale semplificazione critica.

Del resto, Gozzano stesso – fedele alla propria inclinazione all'autosmascheramento – aveva già provveduto a segnare, sin dal titolo, una distanza inequivocabile dal registro jammesiano: quell'“altro” Gozzano, fratello minore cui si devono «le ore di gaudi / più dolci», condotto per mano a contemplare «la cosa che dicono Mondo», si configura infatti come una caricatura di un mito comune della cultura del tempo di cui il poeta sente il fascino, ma anche i limiti. E la brusca virata verso il tema della malattia, nei versi finali dell'*Altro*, trova in questa prospettiva una giustificazione coerente: alla posa jammesiana di chi invoca religiosamente la propria morte, alle sue manifestazioni di *malaise* esistenziale, a quel cuore «qui est froid, qui est vide et qui est noir»⁸¹, Gozzano contrappone la propria – reale – condizione di malato: «Mi prende il petto più forte / è questa la malinconia / e questa è forse la Morte». E tuttavia, è proprio l'incompiutezza di questa sezione a rivelare come Gozzano, nel corso della stesura, avesse intuito l'inadeguatezza di quel registro: misurarsi con Jammes sul terreno della sincerità biografica avrebbe significato accettare le regole di un gioco che non gli apparteneva, ricadere in una modalità espressiva consunta e sorpassata, alla quale si era sottratto sin dagli esordi. Per lo stesso motivo anche *Perché nella tua favola compianta* è rimasto relegato allo stadio di inedito. Quella condizione di malato – annota nei versi appena sbozzati – «non riguarda che me». Perché il tema della malattia possa davvero acquisire cittadinanza poetica, esso richiede, per Guido, sviluppi ulteriori e di segno differente, rigorosamente confinati all'ambito letterario: da un lato, come occasione di esercizio ironico sul proprio stesso sfruttamento lirico – si pensi, in tal senso, ad *Alle soglie* oppure alle strofe espunte dell'*Assenza*; dall'altro, come strumento critico – non sempre direttamente connesso alla tubercolosi, come testimonia *A Massimo Bontempelli* – contrapposto a una concezione moralistica e borghese della vita e della scrittura, e proprio per questo come spazio di contiguità con quell'idea di letteratura che trova in d'Annunzio il suo più autorevole rappresentante. Non sembra dunque del tutto arbitrario ipotizzare che anche il titolo del componimento possa affondare le proprie radici in una suggestione dannunziana: nell'*Innocente*, Tullio ricorre infatti per ben sei volte all'epiteto

⁸¹ F. Jammes, *Prière pour demander une étoile*, v. 24, in *ivi*, p. 170.

«l'Altro» per designare, con ostentata sprezzatura, il detestato amante della moglie, Filippo Arborio.

Nel meleto dell'oblio

Nelle celebri pagine dedicate al poeta della *Signorina Felicita*, Montale afferma che ne *L'assenza* si manifesta «un Gozzano più lirico, ma già più somigliante ad altri “armonisti in grigio e in silenzio” del primo Novecento»⁸². Pur senza condividere l'idea che *L'assenza* sia particolarmente candidabile a un confronto con le soluzioni stilistiche di Govoni o degli altri crepuscolari, è innegabile che in essa affiori un lirismo altrove difficilmente riscontrabile nell'opera del poeta torinese⁸³.

Com'è noto, possediamo tre redazioni dell'*Assenza*: una versione autografa, ritrovata da Paolo Mauri tra le carte di Gianelli e datata «luglio 1907» (d'ora in poi siglata A)⁸⁴; quella pubblicata sulla «Riviera Ligure» nel settembre 1910 (siglata B); e infine la forma definitiva accolta nei *Colloqui* (siglata C). La differenza più significativa tra A e le successive consiste nella soppressione delle prime tre quartine⁸⁵ – dalle quali si evinceva che la figura femminile evocata fosse la madre del poeta – e della sesta⁸⁶, tutte sostituite in B da quattro nuove strofe, una delle quali non verrà poi accolta in C⁸⁷. Secondo l'interpretazione di Savoca, la cancellazione della figura materna costituirebbe «un'operazione di difesa dell'io che, ritenendo incompatibile la figura della madre con il contesto non troppo velatamente erotico [...], si vieta

⁸² E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, pp. 1277-1278.

⁸³ Cfr. G. Gozzano, *Poesie*, a cura di M. Carletto, Torino, Società editrice internazionale, 1974, p. 46, in cui riguardo all'*Assenza* si parla di «scoperta entusiasmante di una fresca vitalità fanciullesca» oppure *Avanguardia e restaurazione. La cultura del Novecento. Testi e interpretazioni*, a cura di V. Boarini e P. Bonfiglioli, Bologna, Zanichelli, 1976, pp. 97-98: «Il vuoto dell'*assenza* (di qui la ragione del titolo) è dunque un fatto oggettivo, privo di allarmi psicologici, di preoccupazioni sentimentali (“E non sono triste”); «Lo stupore del poeta, uno stupore quasi infantile [...], è la scoperta delle cose come vere e vive in sé stesse, non più disposte a decorare le tristezze o le gioie dell'anima. Le cose allora possono sembrare strane, ma sono esattamente identificabili [...]; solo, hanno acquistato una vitalità così assoluta da lasciare lo stupore abbagliato di una rivelazione»; «Nella trasparenza del tramonto le cose sono trasfigurate dalla memoria di una felicità infantile che, se anche dà stupore, non dà tristezza, perché non è perduta, anzi è resa presente da una certezza d'amore (il poeta sa che potrà presto riabbracciare la donna amata). Perciò, pur nell'atmosfera che le rende strane, le cose sono riconoscibili; sono le stesse rose, gli stessi gerani di prima; e da esse viene come un'onda calma, una stupefatta identificazione della realtà». Seppur imperniata su una prospettiva tutta psicanalitica non condivisa da chi scrive (cfr. p. 152: «Sono lo smarrimento e l'angoscia causati dall'assenza dell'oggetto amato a mettere in moto la regressione e ad attivare la forza delle primitive fissazioni orali che, aggirando la rimozione, si esprimono in fantasie tipiche del mondo pregenitale dell'oralità»), l'interpretazione di Savoca ha però il pregio di evidenziare alcuni aspetti decisivi del testo, cfr. G. Savoca, *Dinamica del testo in L'assenza di Gozzano*, in «Studi e problemi di critica testuale», 24, 1982, pp. 145-173.

⁸⁴ P. Mauri, *Su un inedito di Guido Gozzano*, in «Nuova Antologia», 1889, settembre 1966, pp. 101-107.

⁸⁵ Si cita da G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 654, redazione A, vv. 1-12: «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».

⁸⁶ *Ivi*, p. 655, redazione A, vv. 21-24: «un fiore, la polve di riso / lo specchio ben noto al suo viso... / D'intorno s'aggira la donna: / distende, ripone una gonn».

⁸⁷ «La Luna polita s'avanza / coi suoi continenti corrosi / nei quali Carlotta e Speranza / vedevano un bacio di sposi».

di accettare una rappresentazione in chiaro dell'assente (con le conseguenze che un tale riconoscimento avrebbe in termini di senso di colpa)»⁸⁸. A mio avviso, tuttavia, la sostituzione delle strofe andrebbe piuttosto ricondotta a un'esigenza di natura eminentemente formale, volta a ridefinire lo statuto lirico del componimento.

In primo luogo – e sul piano più immediato – espungere il riferimento materno significa ricondurre *L'assenza* entro un sistema di coerenze interne ai *Colloqui*, armonizzandolo con gli altri testi di ispirazione amorosa che vi trovano posto. Nel settembre del 1910, quando la poesia appare in rivista, il secondo libro gozzaniano è ormai prossimo alla sua forma definitiva: Gozzano aveva già delineato l'ossatura tripartita dell'opera, destinando *Il giovanile errore* – sezione cui *L'assenza* è assegnata – a raccogliere gli «episodi di vagabondaggio sentimentale». Si comprende, dunque, come anche i riferimenti espliciti alla malattia – la farmacia, il tiocolo, uno sciroppo ad azione mucolitica – dovessero necessariamente essere soppressi: si tratta, infatti, di elementi del tutto assenti nel resto della prima sezione, dove la condizione patologica affiora soltanto in forma attenuata, come vaga allusione all'imminenza della morte nei versi conclusivi di *Convito*⁸⁹.

In secondo luogo, la soppressione delle strofe iniziali comporta anche l'abbandono di una tonalità che avvicinava *L'assenza* a componimenti quali *Alle soglie* o *L'ipotesi*, riconducibili a quella «fase ironico-parodica»⁹⁰ che segna la transizione dalla *Via del rifugio* ai *Colloqui*⁹¹. Oltre alla comune adozione del novenario⁹², i testi condividono tratti stilistici che affiorano con particolare evidenza proprio nelle strofe rifiutate di A. Basterà, a titolo esemplificativo, richiamare i vv. 5-8 («... la maglia... le scarpe di corda... / ricorda la farmacia: / il tiocolo! E ricorda / le lastre per fotografia...»), in cui l'andamento ritmico desultorio, il registro dimesso, l'alternanza di ottonari e novenari e la rima in *-ia* rinviano da vicino ai vv. 13-14 di *Alle soglie*: «Nervi... Rapallo... San Remo... cacciare la malinconia; / e se permette faremo qualche radioscopia...». A questi, peraltro, si potrebbero affiancare anche i vv. 71-72 dell'*Ipotesi*: «"Il cielo si mette in corrucchio... / Si vede più poco turchino..." / "In sala ha rimesso il cappuccio il monaco benedettino"».

Altresì sul piano lessicale si registra una continuità non trascurabile: ne *L'ipotesi*, ad esempio, il sintagma «le cose più semplici» – che compare al v. 4 di A: «le cose più semplici e

⁸⁸ G. Savoca, *Dinamica del testo in L'assenza di Gozzano*, cit., p. 150.

⁸⁹ La «Musa tubercolotica» trova invece piena espressione – oltre ad assurgere a tema cardine nella poesia eponima – in altri componimenti di *Alle soglie*.

⁹⁰ M. Guglielminetti, *Introduzione*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. XVI.

⁹¹ È sufficiente scorrere le date apposte in calce dallo stesso Gozzano: *Alle soglie*, datata 30 maggio 1907, viene pubblicata sulla «Rassegna latina» il 15 giugno dello stesso anno; *L'ipotesi* reca invece la data «Agliè Canavese, autunno 1907».

⁹² Semplici nell'*Assenza*, doppi, sebbene non regolari, in *Alle soglie* e ne *L'ipotesi*.

strane» – ricorre ben due volte⁹³. Non è qui necessario soffermarsi ancora sulla pregnanza ironicamente semantica del concetto di semplicità nell'economia della scrittura gozzaniana; tanto più significativa risulta, pertanto, la decisione di sopprimere tale sintagma. Così, la «Madre che balza in carrozza / più svelta d'una giovinetta» non viene omessa per ragioni di ordine psicologico, bensì per il contributo che recava alla tonalità del testo; e giova, in tal senso, ricordare che l'altra «mamma giovinetta» è quella di *Perché nella tua favola compianta*, colei che, con pudico timore, sfoglia di nascosto le poesie di Stecchetti⁹⁴. D'altronde, anche *Alle soglie*, pur conservando intatta la propria fisionomia, verrà sottoposta, per confluire nei *Colloqui*, a un'opera di epurazione mirata a rimuovere quei versi che Gozzano andava ormai percependo come sempre meno conciliabili con l'intonazione complessiva che intendeva imprimere al volume⁹⁵.

Fatte queste premesse, l'aspetto da cui conviene ora prendere le mosse è la significativa corrispondenza testuale che alcune espressioni e immagini dell'*Assenza* instaurano con luoghi che appartengono al repertorio dell'esotismo gozzaniano, poiché non sembra qui lecito ipotizzare che si tratti unicamente di un'ulteriore manifestazione della consueta disinvoltura geografica dell'autore. Procedendo con ordine: nella prima strofe, la strada boschiva dove si dilegua la figura femminile «pare / un gran corridoio nel verde». Il motivo – come si è già osservato – ricorre con una certa frequenza in Gozzano, ma è soprattutto un passaggio di *Torino del passato* a offrirne una importante chiave di lettura. Qui, dopo aver acquistato un pendolo *Robert* ed essersi incamminato verso casa, l'io narrante rievoca le note de *La Bela Madamin* e si ritrova immerso in un'atmosfera sospesa e visionaria, che trascende la realtà presente:

Ed ecco, la Torino d'oggi scompare. Scendo al piano. Dove sono? Non riconosco il sobborgo oltre Po, non ritrovo il tempio della Gran Madre. Sono perduto in un bosco selvaggio ed arcaico, anche le piante hanno uno stile, anche le nubi; questo cielo non è del tempo nostro, queste querce, questi olmi

⁹³ Cfr. G. Gozzano, *L'ipotesi*, vv. 69-70: «E noi ci diremmo le cose più semplici, poi che la vita / è fatta di semplici cose. E non d'eleganza forbita» e vv. 35-36: «Vivremmo, diremmo le cose più semplici, poi che la Vita / è fatta di semplici cose, e non d'eleganza forbita». Un'ulteriore attestazione della rilevanza di tale formula si ritrova nell'annotazione a p. 59, r. 11 dell'*Albo dell'Officina*, dove, in un elenco di temi e titoli, compare significativamente l'indicazione: «Le cose più semplici» (cfr. G. Gozzano, *Albo dell'officina*, cit., p. 122).

⁹⁴ G. Gozzano, *Perché nella tua favola compianta*, v. 6.

⁹⁵ Cfr., ad esempio, alcuni tra i distici censurati nei *Colloqui* ma presenti nella redazione pubblicata sulla «Rassegna Latina»: «Che importa che tu mi dica piangendo: “Non essere insieme!”? / Che importa, bambino? La spica rive pur sempre nel seme. // È vano che t'inquieti, mio cuore piccolo indomo / bambino! Rivivi nell'uomo finché ci saranno poeti. // Rinneghi l'istinto dell'io, umana favola, e invece / ascendi con tutta la Specie l'ascesa dell'Uomo-Dio. // E la Signora vestita di nulla che tanto t'accora, / t'appare quell'altra Signora, che gli uomini chiamano Vita. // Eterno tu sei nell'andare di tutte le cose create: / gozzano è soltanto un affare di cellule male accozzate».

che confondono la ramaglia in alto, formando un corridoio sulla strada mal tenuta e disagiata non sono alberi dei nostri giorni, imitano troppo bene i *gobelins* e gli arazzi...⁹⁶.

Il corridoio formato dai rami – andito che tragitta verso una dimensione altra, onirica e irreale, dall'essere al «non essere ancora» – ricorre anche in due prose indiane: *Un Natale a Ceylon* («Avanziamo in questi stretti sentieri, simili a corridoi nel verde»⁹⁷) e *Le grotte della Trimurti* («A tratti la vegetazione s'intreccia sul nostro capo, forma un corridoio verde, dove il sole giunge tremulo come nei paesaggi sottomarini»⁹⁸). Si tratta di un contesto esotico che, con ogni probabilità, costituiva l'originario orizzonte figurativo. L'immagine del corridoio si configura, in effetti, come la trasfigurazione poetica di un appunto annotato nel manoscritto AG VIIIa1, p. 12, rr. 7-10: «I rami intralciati / formano lunghe gallerie sotto le quali / scivolano silenziosamente i battelli / piroghe»⁹⁹. In quelle carte Gozzano ha registrato, in forma disordinata, una serie di toponimi e denominazioni etniche: alcuni riconducibili alla regione della Guinea portoghese, altri di più incerta individuazione. Rimane del resto non accertata la provenienza di tali materiali – forse un atlante, forse una fonte narrativa¹⁰⁰.

Nella prima delle tre strofe aggiunte in B compare un «enorme Papilio» dalle «ali caudate»¹⁰¹. Gioverà allora ricordare che la stesura di B è con ogni probabilità contemporanea a quella dell'*Ornithoptera pronomus*¹⁰², la grandissima farfalla delle «selve incantate degli

⁹⁶ G. Gozzano, *Anacronismi e didascalie*, cit., p. 189. Alcuni segni premonitori avevano già annunciato la prossimità della sostituzione onirica. L'anziana signora, il cui argento dei capelli scintilla «contro l'immensa finestra a telaietti quadri», reca infatti una «bella maschera» che «sembra un volto giovane, modellato in una creta rossigna, dove la stecca d'uno scultore maestro abbia segnato poche rughe improvvisate»; e «gli occhi, di pura turchese, hanno un bagliore giovanissimo, ironico, vigilante». Ad affare concluso, la donna inizia infine a intonare la popolare canzone piemontese, ma «con una voce così giovane ed armoniosa che sembra non appartenere, sembra giungere da un'altra stanza» (cfr. *ivi*, p. 186). Questi segni di infrazioni temporale sono già presenti in *Garibaldina*, cfr. G. Gozzano, *I sandali della diva*, cit., p. 208: la «duce verde e sempre giovane» proveniente anche qui dai «finestroni a telaietti» e il ritratto «inconciliabile» della vecchia-giovane protagonista

⁹⁷ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 96.

⁹⁸ *Ivi*, p. 64 dove ritroviamo anche lo stilema della luce subacquea: «dove il sole giunge tremulo come nei paesaggi sottomarini».

⁹⁹ A. Rocca, *Fra le carte di Guido Gozzano: materiali autografi per «I colloqui»*, in «Studi di filologia italiana», XXXV, 1977, p. 420.

¹⁰⁰ Ciò imporrebbe una riflessione sulla cronologia della redazione A: se, come ipotizza Rocca (cfr. *ivi*, pp. 404-405), l'annotazione risale all'estate del 1908, ne conseguirebbe logicamente che i vv. 1-4 de *L'assenza* siano da collocare in una fase successiva rispetto alla data apposta in calce al componimento; in caso contrario, gli appunti conservati in AG VIIIa1 andrebbero con ogni evidenza retrodatati.

¹⁰¹ L'interpretazione in chiave psicoanalitica dell'incontro tra farfalla e fiore proposta da Savoca – pur poco persuasiva nei suoi esiti – ha quantomeno il merito di segnalare la centralità dell'immagine all'interno dell'economia del testo (cfr. G. Savoca, *Dinamica del testo in L'assenza di Gozzano*, cit., pp. 159-160: «Su di esso [il geranio] allora, rosso come labbra, si libra per succhiarne il nettare una farfalla, un Papilio, che, dilatato a proporzioni quasi umane dall'aggettivo «enorme», e con il suo fremito quasi umano, rivela il desiderio orale rimosso. La farfalla cibandosi del nettare, bacia il fiore, lo ama e ne viene amata. [...] Come le altre farfalle («paraninfi discreti e vigilanti»), anche il Papilio di *L'assenza* è messaggero d'amore»).

¹⁰² Cfr. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 341: «[...] riferire la composizione di *Ornithoptera Pronomus* a termini che, concentrando le probabilità dell'esordio nei primi mesi del 1910, concordano con quelli fissati per le epistole proemiali».

antipodi»¹⁰³. Ma i legami tra il Papilio dell'*Assenza* e il lepidottero tropicale non si esauriscono qui. Nella monografia, l'ornitottera è paragonata a un gioiello d'oro e di smeraldo, foggato da un orafo che abbia preso a modello proprio il Papilio «Podalirio / nostrano, ingigantendolo». E d'altra parte, nella prosa preparatoria conservata in AG IV1, p. 73, riferendosi alla coppia di ornitottere ricevute dall'amico Carlo Quinteri, Gozzano scriveva:

Enormi [...] e pur squisitamente aggraziati nella loro mole gigantesca. [...] L'ornitoptera non è che un Papilio (Macaon, Podalirio Alexanor ecc.) al quale il sole equatoriale ha dato moli gigantesche e colori abbaglianti. [...] le ali anteriori un po' oblunghe, le posteriori dal margine [...] dentato (se non bene caudato) come in tutti i nostri Papili¹⁰⁴.

Così il Papilio, che altrove era stato celebrato per la sua figura nobile «d'un cavaliere»¹⁰⁵ e, col Parnasso, elevato a farfalla «dei nostri climi più meravigliosa»¹⁰⁶, assume ora un volto ambiguo e acquista le dimensioni del «cugino / barbaro»¹⁰⁷. All'estremo opposto del globo, a Madura, era stata una «farfalla troppo ampia e troppo abbagliante» a dissipare «l'illusione di passeggiare in un giardino canavesano»¹⁰⁸; qui, al contrario, è un Papilio domestico a dilatarsi come in un miraggio, a deformarsi fino a divenire segno della mancata osservanza delle leggi di natura, della sovrapposizione di consueto ed esotico, di realtà e sogno. E se la sorella tropicale genererà «l'incubo, quasi, dell'estate sempiterna», nel giardino della villa rurale è una farfalla fuori scala a sospendere, per un attimo, il tramonto dell'estate. In tal senso, può essere allora di qualche utilità ricordare come in *Verso la cuna del mondo* – opera in cui «tutti i motivi tipici della riflessione e della sensibilità gozzaniane» risultano «ingigantiti ed esasperati per portare alle estreme conseguenze, fino al punto di rottura, le contraddizioni dell'esistenza dell'uomo nel mondo»¹⁰⁹ – «gli aggettivi “strano” e “immenso”, con quelli semanticamente affini, sono tra i preferiti e ricorrenti»¹¹⁰. Oltretutto, in ordine decrescente di ricorrenza, subito dopo *strano* e *immenso*, figura *enorme*. Enorme è «la forma nera e sinistra» dell'avvoltoio che incombe sulle *Torri del silenzio*; enorme è il fascio d'orchidee deposto da Matthew al centro del tavolo; ed enormi sono le farfalle evocate in *Un Natale a Ceylon*.

¹⁰³ G. Gozzano, *Ornithoptera pronomus*, v. 14.

¹⁰⁴ G. Gozzano, AG IV1, p. 73, secondo la lezione istituita da Rocca nell'edizione critica G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 524-525.

¹⁰⁵ G. Gozzano, *Pieris Brassicae*, v. 3.

¹⁰⁶ G. Gozzano, *Del Parnassus Apollo*, v. 17.

¹⁰⁷ G. Gozzano, *Ornithoptera pronomus*, vv. 53-54.

¹⁰⁸ G. Gozzano, *Da Ceylon a Madura*, in *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 107.

¹⁰⁹ G. Zaccaria, «Reduce dall'amore e dalla morte». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, cit., p. 104.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 106.

Le due strofe successive, come già rilevato da Sanguineti, si strutturano invece sulla scorta di evidenti risonanze jammesiane. Non è un fatto secondario ed è complementare all'espunzione delle prime strofe: in quelle, la volontà di abbandonare una modalità poetica ormai avvertita come corrosivamente estranea all'equilibrio stilistico perseguito nell'insieme del volume; in queste, la riconferma della scelta di proseguire lungo la via inaugurata dalla *Signorina Felicita*, destinata a costituirne la cifra espressiva dominante. Così, la quinta strofe rielabora un'immagine contenuta nel capitolo XIX di *Existences*: «Et le ciel / est bleu comme une soie tendue qui va craquer»¹¹¹, con una lieve variazione che sostituisce alla previsione della rottura imminente l'attribuzione del cielo, ora «infinito». L'aggettivo, non casualmente, appartiene al medesimo campo semantico di *enorme* e si inserisce nella costellazione lessicale che caratterizza le esperienze di straniamento evocate nel testo. E se sulla «serena distesa» si posa la luna, non può non rilevarsi, a questo punto, la presenza di precisi richiami a un immaginario tipicamente leopardiano: la luna, interlocutrice tacitamente benevolo e presenza consolatoria nella fantasia del poeta recanatese¹¹²; la distesa celeste, che riecheggia il «profondo / infinito seren»¹¹³ del *Canto notturno*; l'aggettivo *infinito* – centrale nel lessico leopardiano e più volte sottolineato da Gozzano nella sua copia annotata dei *Canti*¹¹⁴.

La sesta strofe, invece, deve a Jammes il prestito del *martin-pêcheur*. Nel suo commento, Sanguineti osserva come la presenza dell'uccello trovi frequente legittimazione nell'opera del poeta francese. Anche Porcelli rileva questo dato¹¹⁵, e, rispetto a Sanguineti, fornisce un riferimento jammesiano ulteriore – e, a mio avviso, più pertinente: si tratta di *De la beauté en amour*, all'interno di *Pensée des jardins*¹¹⁶, capitolo che Gozzano dovette certamente conoscere, dal momento che l'*Albo dell'officina* ne conserva un estratto¹¹⁷. Vi si legge:

¹¹¹ F. Jammes, *Le triomphe de la vie*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 228. Il «cielo azzurro» compare comunque in diverse similitudini di Jammes quale primo termine di paragone, cfr. almeno F. Jammes, *Le poète et l'oiseau*, in *Le Deuil des Primevères*, cit., p. 91: «Le poète marche dans une gorge alpestre. Sur sa tête l'azur est comme un ruisseau étroit dont les rochers sont les bords» e p. 100: «L'azur qui remplit chaque vide est taillé comme une pierre précieuse par chaque dent de rocher par chaque rameau», quest'ultima ricopiata a p. 72 dell'*Albo dell'officina*.

¹¹² La luna in Leopardi è di volta in volta: «candida», *Bruto minore*, v. 77 e *Canto notturno*, v. 138; «aurea», *Inno ai patriarchi*, v. 34; «graziosa» e «diletta», *Alla luna*, vv. 1 e 10; «cara», *La vita solitaria*, v. 75; «tacita», *Al conte Carlo Pepoli*, v. 132; «vergine» e «intatta», *Canto notturno*, vv. 37 e 57, dove, tra l'altro, riveste il ruolo del deuteragonista. Ma si veda in riferimento all'*Assenza* anche *Il tramonto della luna*, vv. 11-12: «Nell'infinito seno / scende la luna; e si scolora il mondo».

¹¹³ G. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 87-88, in *Poesie e prose*, a cura di M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1998, p. 86.

¹¹⁴ I segni di lettura lasciati da Gozzano nell'edizione dei *Canti* della sua biblioteca, curata da Giovanni Mestica, Firenze, G. Barbèra Editore, 1905, rilevano una costante attenzione «riservata agli aspetti linguistici: molti gli aggettivi segnati», tra cui spiccano quelli «con una valenza superlativa (“infinito”, “immenso”, “ultimo”, “estremo”, “eccelso”)» (cfr. M. Masoero, *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Firenze, Olschki, 2005, p. 30).

¹¹⁵ Cfr. B. Porcelli, *Gozzano. Originalità e plagì*, cit., p. 80-81.

¹¹⁶ F. Jammes, *Pensée des jardins*, cit., pp. 61-65.

¹¹⁷ Cfr. G. Gozzano, *Albo dell'officina*, cit., p. 86.

Raser l'eau est bien l'expression qui s'applique à la manière dont vole un martin-pêcheur. Il pousse un cri plaintif, file, étincelle à tel point que l'on ne voit que lui sur la large rivière où il laisse un reflet de nacre verte et fluide semblable à du bonheur enfui¹¹⁸.

Tuttavia, lo studioso sembra tralasciare il passo da cui Gozzano ha verosimilmente tratto l'immagine della «brace azzurra» dell'*Assenza*:

Pour le philosophe, il m'amuse de l'être en cet instant, pour celui qui contemple les créatures avec une âme égale, cet oiseau de braise verte, cette petite fermière vêtue avec un *délicieux* mauvais goût¹¹⁹.

Tra questi due estremi si colloca, tuttavia, un passaggio intermedio, che riconduce nuovamente all'*Ornithoptera Pronomus*: le ali del lepidottero, «immense, di velluto nero», sono infatti «accese / da larghe zone d'una brace verde»¹²⁰. Gozzano aveva d'altronde insistito sul colore dell'insetto in due altri passaggi dell'*Ornithoptera*, tra loro quasi identici: dapprima evocando il «bagliore d'oro e di smeraldo» in cui appare la farfalla, poi riprendendo la medesima immagine, una cinquantina di versi più tardi, quando l'insetto è definito «gioiello d'oro e di smeraldo». È un motivo, com'è noto, verosimilmente derivato dal *Commiato*, vv. 51-52: «Su l'acqua un lampo di smeraldo, e il becco / tuffa il piombino». Nell'*Assenza* le due fonti si intrecciano: ecco allora il «bagliore / d'acceso smeraldo, di brace / azzurra», che sembra altresì suggerire una precedenza cronologica dell'*Ornithoptera* rispetto alla poesia dei *Colloqui*¹²¹, in ragione della più marcata aderenza alla fonte di quella rispetto a questa. Una volta fissato il sintagma, Gozzano – secondo una cara abitudine – lo reimpiega nelle opere successive, fatto tanto più degno di nota, nell'economia del presente discorso, in quanto tutti i testi in questione si riferiscono al subcontinente indiano¹²². Mi riferisco in particolare a *Un*

¹¹⁸ F. Jammes, *Pensée des jardins*, cit., p. 61.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 63. Corsivo dell'autore. Il «*délicieux* mauvais goût» al lettore di Gozzano non può non ricordare subito *L'amica di nonna Speranza* e il suo salotto arredato con «buone cose di pessimo gusto».

¹²⁰ G. Gozzano, *Ornithoptera pronomus*, v. 57.

¹²¹ Nell'edizione critica a cura di Rocca, l'inizio della composizione di *Ornithoptera Pronomus* è collocato nei primi mesi del 1910 (cfr. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 341), sulla base di un abbozzo in prosa in cui si legge: «la divina foresta spessa e viva / un'aria dolce senza mutamento / la beata riva / Da tutte parti per la gran foresta / liane capillarie / Beatissima contrada» (cfr. AG IV1, p. 78, da G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 529). Quest'ultimo paragrafo sembrerebbe, con buona probabilità, una condensazione di appunti già vergati nelle pagine preparatorie di *Paolo e Virginia*, come documentato in AG VIIIa3b1 (ma cfr. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 341, dove Rocca, riguardo alla derivazione di AG IV1 da AG VIIIa3b1, adduce invece argomentazioni stilistiche: «Parendo allora l'intarsio meglio corrispondere al tono "alto" della "favola mimica" che non alla "prosa" del nostro abbozzo, saremo indotti a far derivare questo da quella»).

¹²² Ricordiamo anche G. Gozzano, *I sandali della diva*, cit., *Sull'oceano di brace*, p. 122, dove la brace colorata ritorna nuovamente nell'ambito geografico indiano: «L'Oceano Indiano è tutto di brace: brace verde, brace rossa, brace azzurra, solcata qua e là da strane frotte di creature misteriose, simili a gnomi dalle chiome e

Natale a Ceylon, dove tra «capillarie fluttuanti nell'aria, come in fondo ad un acquario» e «felci arboree» dei «tempi delle origini», si librano «farfalle enormi» che «abbagliano nel volo, come una brace verde e azzurra»¹²³; e all'*Impero dei Gran Mogol*, dove l'immagine recupera la sua originaria destinazione ornitologica: «Nella foresta morta spiccano zone di un bel verde biacca: miriadi di pappagalli minuscoli che ricordano le foglie vive, o fasci di brace azzurra e smeraldina: famiglie di pavoni appollaiati sugli alti rami»¹²⁴.

L'ultimo elemento che connette l'esperienza domestica all'orizzonte esotico è costituito dagli «strani» fiori del giardino, già presenti nella prima redazione. Il termine «strano», come già osservato, ricorre più di trenta volte in *Verso la cuna del mondo*. Ma ancor più eloquente, in tal senso, appare il rimando a una poesia di Mario Vugliano, *Loti*, pubblicata nel 1903 su «Forum»:

Un liquore da strani
Fiori spremuto, che ci fa sognare
Di paesi lontani¹²⁵.

È inevitabile, dunque, tornare ancora sull'opera postuma: in *Un Natale a Ceylon*, la distanza rispetto all'immaginario natalizio tradizionale si misura nella sostituzione del vischio e dell'agrifoglio da «fiori strani, petali di carne rosea e sanguigna, di porcellana candida o azzurra, fiori che nessuna parentela hanno con i nostri»¹²⁶. Secondo lo stesso schema concettuale, in *Da Ceylon a Madura*, i fiori della carrozza ristorante si fanno emblema visivo dello stridente incontro fra Oriente e Occidente:

Lasciamo Tuticorin per Madura. Ed eccoci ancora in queste ferrovie indiane che hanno un fascino esotico indefinibile; grandi carrozzoni quasi quadri, a doppio tetto spiovente, dove la raffinatezza inglese stride con l'esotismo dei *panka* che pendono come immensi ventagli, alternati ai ventilatori elettrici, con le iscrizioni delle targhe, delle *réclames* in inglese, tamilo, arabo, cingalese, con i fiori strani delle mense del *dining-car*¹²⁷.

dalle barbe prolisse che s'inseguono, folleggiano, si confondono. Dove la nave lacera l'onda, la brace sprizza, crepita, s'infiamma, e la scia è così luminosa che i volti dei passeggeri sembrano chini sopra un cratere».

¹²³ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 98.

¹²⁴ *Ivi*, p. 144.

¹²⁵ M. Vugliano, *Ritratti gastronomici. Loti*, in «Forum», III, 5, 1903, p. 4.

¹²⁶ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 98.

¹²⁷ *Ivi*, p. 106.

D'altronde, i «fiori strani» sono, per antonomasia, quelli descritti da Pierre Loti: fiori d'Oriente, appartenenti a terre remote, dalle forme aberranti, simili a «gnomi panciuti dalle barbe pendule», ad «ampolle inusitate», a «coni lividi»¹²⁸ che richiamano la peste, il maleficio, infine la morte. Dietro alle rose e ai gerani del giardino de *L'assenza* si nascondono così i «mostri floreali» in armonia con l'ornitottera, con quell'«orchidea spaventosa» sulla quale Quinteri aveva catturato i due esemplari inviati all'amico. È appunto nella discrepanza tra l'apparente familiarità delle cose e la loro latente qualità perturbante che si concentra il nucleo ispiratore del componimento: elementi tratti dal consueto repertorio del giardino canavesano si caricano progressivamente di connotazioni estranee alla loro natura originaria, finendo per stabilire legami di affinità simbolica e suggestiva con l'immaginario esotico gozzaniano, con quei «paesi della favola» evocati altrove¹²⁹. Si tratta di un distanziamento spaziale che implica, come accade di frequente in Gozzano, una duplice regressione temporale, secondo quel nesso caratteristico – così acutamente individuato da Zaccaria – che salda il tempo delle origini cosmiche a quello delle origini dell'individuo¹³⁰.

Così, quella distanza che in A si articolava nei registri dell'ironia – anche sul piano tonale e ritmico – e che ad esempio nella strofa presente unicamente in B («La Luna polita s'avanza / coi suoi continenti corrosi / nei quali Carlotta e Speranza / vedevano un bacio di sposi...») assumeva una valenza metaletteraria, si riconfigura nella versione definitiva come un distacco affidato all'esperienza esotica – letteraria, s'intende – assimilata in larga parte attraverso le pagine di Loti e maturata durante la stesura dell'*Ornithoptera* e di *Paolo e Virginia*. È proprio questa esperienza a offrire a Gozzano una nuova modalità di distanziamento da sé: uno straniamento che opera dall'interno della materia rappresentata, ne incrina l'apparenza consueta

¹²⁸ G. G. Gozzano, *Ornithoptera pronomus*, vv. 74-76.

¹²⁹ *Ivi*, v. 77.

¹³⁰ G. Zaccaria, «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, cit., p. 114. Per l'importanza che ricopre, riportiamo le riflessioni del critico con maggiore larghezza: «Il percorso indiano poteva forse preservare un'ultima traccia» delle «immagini prime» dell'umanità, da (quelle ancora intuibili nella *Danza d'una «Devadasi»*), da seguire in una ricerca che coinvolge la stessa essenza originaria del soggetto, se è vero che, in questa particolare accezione, l'aggettivo *primo* riguarda sia l'esistenza dell'individuo sia le forme elementari di vita [...]. Ha senso, allora, ricordare qui anche «quel mattino dell'infanzia pura» che viene associato all'idea dell'unico e vero amore in *Cocotte*, dove il bacio della «cattiva signorina», facendo regredire l'età adulta al ricordo degli anni infantili, richiama quelle «isole felici» che, si chiamino le «isole perdute nell'Atlantico» della *Signorina Felicita* o le «Isole Fortunate» della fiaba *I tre talismani*, altro non sono se non «l'Isola Non-Trovata» di *la più Bella!*; che coincide poi con «il sogno del paese felice che tutti portiamo in noi con una nostalgia senza nome», con la ricerca impossibile di *Goa: la «Dourada»*: elementi, tutti, che finiscono per ricondurre l'esperienza dell'esotismo indiano a quella domestica e familiare di Torino, del Canavese, della riviera ligure, mentre ne segnano – al tempo stesso – la lontananza estrema, su cui si adagiano – parole-tema che si incontrano di frequente – la «malinconia», la «delusione», «la nostalgia senza nome» appunto».

e ne provoca una trasfigurazione poetica, arricchita di suggestioni jammesiane, di cui si cerca in questo caso di preservare l'intensità simbolica¹³¹.

Non è un caso, allora, che sia proprio la prosa preparatoria alla monografia sull'*Ornithoptera Pronomus* – in particolare alle pp. 75-76 – a offrire una chiave di lettura decisiva per i versi dell'*Assenza*: è lì che Gozzano, descrivendo con un'insolita intensità emotiva l'effetto suscitato dalla contemplazione dell'insetto, sembra prefigurare il medesimo movimento immaginativo e percettivo che informa il testo poetico:

Meditando l'Ornithoptera Pronomus io vedo quelle terre favolose assai meglio che attraverso le descrizioni ed i disegni: come nel Parnassus Apollo si vede tutto il paesaggio alpino.

«Diventeresti pazzo». Spiagge madreporiche, picchi vulcanici, moli di basalto, valli dense di verde [...], nel quale svettano cocchi [...] le araucarie eccelse: silenzio strano – luce d'acquario che tremola dal [...] frastaglio delle felci arborescenti – silenzio strano odore ambrato [...]. Paesaggio simile alle prime età del mondo piante dal profilo miocenico sfuggite a periodi geologici... silenzio strano, luce d'acquario... Una radura l'approssimarsi dell'Oceano pacifico l'azzurro e la luce tropicale. Diventeresti pazzo... Mi alzo con un po' di vertigine, sento il cuore pulsare forte, il sangue pompare alla nuca con la violenza d'un maglio, le mandibole chiuse, la gola asciutta... È un male che mi conosco, il male delle terre che non ho vedute: un male grande. Come quando si attende inutilmente un'amante...

È un male che mi conosco, il male delle terre lontane.

E scruto in giro per la stanza premo alla finestra la fronte che brucia¹³². È un Giugno di Novembre: il cielo è d'un grigio così intenso ed uniforme che si direbbe sereno¹³³.

Il cielo uniforme, la stanza percorsa da uno sguardo inquieto, la fronte premuta contro la finestra – là dove, nell'*Assenza*, era la gota abbandonata alla ringhiera – costituiscono segni

¹³¹ In Jammes, ad esempio, le fulminee apparizioni del martin pescatore sono frequentemente caricate di valore simbolico: richiamano la lontananza di un affetto, il trapasso doloroso di uno stato emotivo, un'assenza, appunto. Allo scopo di arricchire un catalogo già ampiamente corredato di esempi dai commentatori del poeta torinese, riporto un passo non ancora indicato da *Poèmes mesurés, L'aulne visqueux*, vv. 6-10: «Le soleil reflété par l'eau ressemble au fer / chauffé à blanc, et mon regard qu'il éblouit / se détourne pour se replonger dans la nuit / des aulnes traversée parfois par la lueur / de l'éclair qu'après lui laisse un martin-pêcheur». I *Poèmes mesurés* vengono pubblicati nel 1908 nelle edizioni del «Mercure de France»; citiamo tuttavia da F. Jammes, *Le tombeau de Jean de la Fontaine suivi de Poèmes mesurés*, Paris, Mercure de France, 1921, p. 203.

¹³² Ritroviamo un'immagine molto simile in un verso abbozzato nel quaderno di appunti per *I colloqui*, segnatura AG VIIIa1, p. 31, rr. a-1: «e preme al vetro gelido la fronte / abbronzata dal sole del Sahara». Rocca nell'edizione del quaderno riferisce giustamente i versi a *In casa del sopravvissuto*, ma identifica la scimmietta Makakita quale soggetto; il soggetto, invece, pare proprio essere, anche in virtù del testo preparatorio delle *Farfalle* citato, l'io poetante, il «Rduce dall'Amore e dalla Morte» (cfr. A. Rocca, *Fra le carte di Guido Gozzano. Materiali autografi per "I colloqui"*, cit., p. 446). Cfr. anche *I benefizi di Zarathustra*, da G. Gozzano, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, cit., p. 16: «Fiorenzo parlava vicino alla finestra ammissima, alta di doppia intelaiatura, dalla quale il crepuscolo ancor chiaro non entrava già quasi più; il mio amico premeva la fronte ai vetri come per un refrigerio, contro i vetri sfiorati, in altro secolo, dalla guancia imbellettata e dalla bianca capellatura delle dame e dei cicisbei, di quelli stessi che dalle miniature e dalle tele guardavano il nipote con occhi attenti».

¹³³ G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 526-527.

inequivocabili della profonda affinità tra la prosa dedicata all'*Ornithoptera* e il componimento dei *Colloqui*. Ma il nodo forse più rilevante è l'equivalenza istituita fra il «male delle terre lontane» e il dolore legato all'attesa vana di un'amante: un accostamento che permette di stabilire un ulteriore legame. Vale la pena ricordare, a tale proposito, che nell'elenco raccolto sotto l'intestazione *I canti dell'attesa*, conservato a p. 46 del quaderno preparatorio dei *Colloqui* (AG VIIIa1), al rigo 5 compare il titolo «L'attesa» – verosimilmente da riferirsi proprio a quella che, nella stesura definitiva, avrebbe assunto il titolo de *L'assenza*¹³⁴. Ma la prosa dell'*Ornithoptera* reca impressi anche alcuni motivi riconducibili all'orizzonte della scrittura dannunziana. L'attesa inquieta di un'amante, ad esempio, richiama da vicino il pomeriggio di Andrea Sperelli nelle sale di Palazzo Zuccari, percorse da uno «sguardo dubitante»¹³⁵; né è da escludere, sul piano lessicale, un'eco del *Fuoco*, dove la fronte della Foscarina si posa contro «il freddo del ferro» della cancellata¹³⁶. Ugualmente ascrivibili all'universo figurale di d'Annunzio – e attestati anche in alcune prose dello stesso Gozzano – sono la metafora del maglio¹³⁷ e il sintagma «terre lontane»¹³⁸.

¹³⁴ Cfr. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 636.

¹³⁵ Cfr. G. d'Annunzio, *Il piacere*, cit., p. 6: «Mancava mezz'ora. Andrea Sperelli si levò dal divano dov'era disteso e andò ad aprire una delle finestre; poi diede alcuni passi nell'appartamento; poi aprì un libro, ne lesse qualche riga, lo richiuse; poi cercò intorno qualche cosa, con lo sguardo dubitante».

¹³⁶ Cfr. G. d'Annunzio, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 312: «In una infinita lontananza dileguavasi l'ora, tuttavia così prossima, in cui ella aveva atteso l'amato al cancello, aveva udito i passi nel silenzio quasi funebre della fondamenta deserta, aveva sentito le sue ginocchia piegarsi come sotto a una percossa e la sua testa riempirsi del rombo terribile. Lontanissima era quell'ora; e tuttavia nella sua carne, sotto il tremolio lasciavola dagli spasimi, persistevano con una strana intensità le sensazioni dell'attesa: il freddo del ferro a cui s'era appoggiata la sua fronte, il fortore affogante che saliva dall'erbe come da un maceratoio, la lingua tiepida dei levrieri di Myrta che eran venuti senza strepito a leccarle le mani».

¹³⁷ Senza presunzione di esaustività, cfr. G. d'Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. 330 «Ella si coprì il volto con le palme. Il cuore le colpiva il petto divenuto rigido, in guisa d'un maglio di cui ella sentisse ripercuotersi a sommo del cranio i colpi duri» e p. 446: «Tutti abbiamo provato il peso del sonno che piomba a un tratto su la carne dopo la fatica o dopo l'ebbrezza, greve e rapido come un colpo di maglio, e sembra annientarci»; *L'innocente*, cit., p. 475: «Percosso come da un colpo di maglio nel mezzo del petto, da prima non afferrai la verità»; *Trionfo della morte*, cit., p. 720: «Subitamente, gli si formò nello spirito l'immagine del padre agonizzante: stramazza come fulminato, a terra, di schianto; sussultava, non anche morto, livido, muto, contraffatto, con l'occhio pieno dell'orrore di morire; rimaneva immobile, come sotto il secondo colpo d'un maglio invisibile, carne inerte». Per le altre ricorrenze in Gozzano, invece, cfr. *Novella romantica*, p. 24: «Sempre reggendosi all'abbraccio dell'edera forte, i ginocchi gli si piegavano come due giunchi, lo sposo restò annichilito, ascoltando il sangue rombargli nelle vene e percuoterlo alla tempia con la violenza di un maglio»; *La novella bianca*, p. 30: «La disgraziata rimase immobile, accanto al pozzo, pietrificata dal terrore; nel silenzio meridiano ella sentiva il rombo del sangue nelle sue vene, sentiva il sangue fluirle dal cuore al cervello e percuoterla alla nuca con la violenza di un maglio»; *L'altare del passato*, pp. 50-51: «Il sangue mi pulsava alle tempie con la violenza d'un maglio»; *Gli occhi dell'anima*, p. 224: «Clara si dimenticava, dinanzi al suo volto, per amore di lui: ravviava dieci volte i capelli, cambiava la scriminatura, come quando la sua visita era imminente; si illudeva fino all'allucinazione; poi, improvvisamente, la realtà la colpiva alla nuca come un maglio». Tutte le citazioni provengono da G. Gozzano, *I sandali della diva*, cit.

¹³⁸ In *Più che l'amore* troviamo la ricorrenza più significativa; cfr. G. d'Annunzio, *Più che l'amore, Il secondo episodio*, in *Tragedie, sogni e misteri*, cit., vol. II, p. 116: «Tu sei forse la mia ultima terra lontana. Ho camminato dentro di te con una rapidità senza respiro, di vertice in vertice. Come potrà il mio piede andar più lungi della mia anima? Maria, Maria, tu sola comprendi. Tu sai che, se cerco la via ignota, la cerco per svelare me a me stesso. Superare il pericolo non mi vale se non a superar me stesso. I più grandi spazii io li percorro nell'invisibile, dentro di me». Meno rilevanti quelle a p. 108: «Quando la tua febbre di terra lontana più faceva paura alla mia tenerezza, dicevo: "V'è una maniera d'amare per cui la separazione non sia lo strazio e la morte?»

Il male grande dell'attesa, il dolore della lontananza sono dunque i moti interiori che dispongono l'ambiente del giardino ad accogliere i bagliori di un altrove mai raggiunto, consentendo che anche le presenze più consuete e familiari si facciano custodi di un «mistero intraducibile». Le maglie del tempo e dello spazio si dilatano, e la povera realtà concessa si completa nel sogno, dando luogo all'emersione di una dimensione altra – secondo un movimento opposto rispetto a quello delineato in *Risveglio sul Picco d'Adamo*, dove il sogno riconduceva il poeta a un «villaggio / canavesano» – che intreccia, come si è già detto, origine individuale e origine cosmica, stupori infantili e favolosi tempi primordiali. Ed è proprio questa condizione di infrazione temporale, di sospensione della storia, a soccorrere l'io lirico dalla «mole immensa di dolore», arrestando il flusso del tempo nello spazio, e trasfigurando il piccolo cerchio domestico di una villa canavesana nel giardino del sogno, nel «meleto dell'oblio».

La troverò» e a p. 147: «Una povera spoglia esangue arresterà colui che nella terra lontana, per aprirsi il varco, mise a ferro e a fuoco le tribù!». Le citazioni a p. 116 e a p. 147 sono anche riportate nella prefazione intitolata, non a caso, *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade*, scritta da d'Annunzio stesso e apposta all'edizione Treves (cfr. G. d'Annunzio, *Più che l'amore*, cit., p. 26 e p. 16). *Sogni di terre lontane* è invece una sezione di *Alcyone* che contiene al suo interno: *I pastori*, *Le terme*, *Lo stormo e il gregge*, *Lacus Iuturnae*, *La loggia*, *La muta*, *Le carrube*. Cfr. anche *Laus vitae*, vv. 5320-5321: «E amava d'amore / anch'egli una terra lontana» e vv. 7813-7815: «Felicità, non ti cercai; / ché soltanto cercai me stesso, / me stesso e la terra lontana».

«Arieggio un po' Graf»

Arturo Graf, com'è noto, è un positivista non fanatico e un socialista simpatizzante più che un militante fedele alla linea del partito; è un pensatore che si riserva sempre uno spazio di autonomia, renitente ai consensi dogmatici e alle adesioni incondizionate. Già nella lettera in cui dichiarava il proprio favore alla dottrina socialista – pubblicata da Turati sulla «Critica Sociale» – non mancava di introdurre fin da subito alcune riserve¹³⁹. Allo stesso modo, quando si trova a prendere posizione in difesa del metodo scientifico – mi riferisco al saggio *La bancarotta della scienza*, originariamente concepito come conferenza pronunciata presso l'Associazione Universitaria Torinese il 21 gennaio 1895, e poi pubblicato in forma ridotta sull'«Illustrazione italiana» il 24 febbraio dello stesso anno¹⁴⁰ – Graf articola una visione della scienza modulata sopra alcune costanti del suo pensiero. Nella conclusione di quel saggio, infatti, dopo aver raccomandato i lettori di non confondere la scienza coi suoi ministri – richiamando un celebre detto di Schiller, secondo cui la scienza è per taluni una dea, per altri una mucca da mungere – e dopo averla discolpata dalle accuse di abbattere la credenza religiosa, di corrompere la morale e di traviare l'arte, Graf si appella infine alle giovani generazioni:

O giovani, siami concesso di volgere a voi più specialmente un'ultima parola. Fra qualche anno la stanca generazione che vi precede sarà sparita dalla tumultuosa scena del mondo. Essa vi lascerà una

¹³⁹ Cfr. F. Turati, *Il socialismo di Arturo Graf e gli attacchi alla borghesia*, in «Critica Sociale», II, 1, 1892, p. 3: «Io accetto tutta, ne' suoi fondamenti, la dottrina socialista. Non per la promessa che arreca di una maggiore felicità avvenire (io credo a una infelicità crescente col crescere della coscienza); ma perché riconosco in essa l'anticipazione teoretica di un fatto assolutamente ineluttabile, voluto dalla legge di evoluzione, e che certo sarà il fatto più grande e più mirabile della storia umana. A una cosa non posso acconciarmi: alle frequenti invettive e recriminazioni contro la borghesia. Esse possono avere il loro valore come arme di combattimento; ma sono estranee alla scienza [...]. Io sono socialista quanto mi permette d'essere un inveterato e incurabile pessimismo; ma l'una cosa non esclude l'altra come sembra a parecchi».

¹⁴⁰ A. Graf, *La bancarotta della scienza*, in «L'illustrazione italiana», XXII, 8, 1895, pp. 115-119. L'occasione da cui scaturisce la reazione di Graf è il celebre articolo di Ferdinand Brunetière, *Après une visite au Vatican*, comparso sulla «Revue des deux mondes», LXV, tomo 127, 1895, pp. 97-118, poi ristampato in *La Science et la Religion. Réponse à quelques objections*, Firmin-Didot & Cie, Paris, 1895, pp. 96-106. In questo articolo, Brunetière, già esponente di una critica letteraria di matrice darwinista, a seguito di riflessioni sorte da un incontro con papa Leone XIII (Brunetière si sarebbe convertito nel 1900) denunciava il fallimento della scienza, approdando a posizioni antipositiviste: «Si ce ne sont pas là des “banqueroutes” totales, ce sont du moins des “faillites” partielles, et l'on conçoit assez aisément qu'elles aient ébranlé le crédit de la science. Qui donc a prononcé cette parole imprudente “que la science ne valait qu'autant qu'elle peut rechercher ce que la religion prétend enseigner ?” et encore celle-ci, “que la science n'a vraiment commencé que le jour où la raison s'est prise au sérieux et s'est dit à elle-même: Tout me fait défaut, de moi seule me viendra mon salut ?”. Taisez-vous, raison imbécile ! aurait sans doute répondu Pascal; et, à la vérité, nous ne saurions dire ce qu'il en sera dans cent ans, dans mille ans ou deux mille ans d'ici; mais, pour le moment, et pour longtemps encore, il semble que la raison soit impuissante à se délivrer seulement de ses doutes, bien loin de pouvoir faire elle-même son salut; et s'il est vrai que depuis cent ans la science ait prétendu remplacer “la religion”, la science, pour le moment et pour longtemps encore, a perdu la partie. Incapable de nous fournir un commencement de réponse aux seules questions qui nous intéressent, ni la science en général, ni les sciences particulières, — physiques ou naturelles, philologiques ou historiques, — ne peuvent plus revendiquer, comme elles l'ont fait, depuis cent ans, le gouvernement de la vie présente».

eredità dolorosa e formidabile di questioni da risolvere; ma vi lascerà anche le forze necessarie per incominciare a risolverle. Quel compito vi renda pensosi, ma non vi sgomenti: quelle forze accrescetele, disciplinatele. Gran cose ha da vedere il secolo ventesimo, e non sia senza l'opera vostra. Opponetevi con tutte le vostre forze alle stolte reazioni che tenteranno di risospingervi indietro. Opponete una fronte sicura, un animo imperturbabile agli antichi ed ai nuovi avversarii. Procedete ordinati e concordi, e possa esser questa la vostra divisa: Con la scienza, per la umanità, al conseguimento della verità, della giustizia, della pace.

Emergono qui chiaramente alcune cifre distintive della riflessione grafiana: l'attenzione privilegiata rivolta alle coscienze in formazione; la concezione della scienza come strumento di progresso civile e di emancipazione dalle necessità materiali; e, infine, quella tensione morale che, pur nel variare delle adesioni filosofiche, resta una costante irrinunciabile del suo pensiero. Con il tempo, però, sarà proprio l'insufficienza della scienza nell'ambito etico a rivelarsi per Graf sempre meno tollerabile. Ciò che inizialmente veniva presentato come una legittima delimitazione del campo d'indagine scientifica – e che egli opponeva alle accuse di coloro che denunciavano il fallimento del positivismo¹⁴¹ – diverrà in seguito il motivo stesso della sua insoddisfazione. Del resto, il docente dell'Università torinese non ha mai accettato che le qualità dello spirito umano potessero essere ridotte a semplici effetti di una concatenazione meccanica che escludeva ogni forma di libertà individuale:

Fo bensì rimprovero al positivismo d'essere, quale ce lo presenta la scuola, piuttosto una filosofia della scienza che una filosofia della realtà obbiettiva e non approvo in nessun modo quel suo far del mondo morale come una provincia del gran regno della materialità¹⁴².

Questa tensione verso un'edificazione morale conduce Graf all'esigenza di un credo religioso, come attestano le pagine di *Per una fede*, pubblicate il 1° giugno 1905 sulla «Nuova Antologia»¹⁴³ e successivamente ristampate in volume nel 1906, corredate da un'appendice di

¹⁴¹ Cfr. A. Graf, *La bancarotta della scienza*, cit., p. 115: «Ora io domando a voi: in qual modo è la scienza venuta meno ai suoi propositi ed a' suoi impegni? Ha essa tralasciato di cercare la verità? Ha essa cessato di scoprirla poco a poco? Né l'una cosa né l'altra, che io sappia; anzi, da un pezzo in qua, ha fatto l'una cosa e l'altra con tanto ardore, con sì felice successo, che sarebbe indiscretezza domandarle di più. Ma s'era essa forse obbligata anche ad altro? Aveva essa, per caso, dato affidamento a qualcuno d'incognite felicità? Promesso a qualcuno il paradiso, in questo o in un altro mondo? S'era essa forse vantata di trasformar gli uomini dall'oggi al domani; di farli tutti sani, savii, belli, ricchi? S'era vantata di poter far tutto lei; di poter essere lei la sola forza direttrice, la sola virtù educatrice, e di tener nelle mani tutta la verità? Dov'è la scienza che ha promesse queste cose? Dov'è la scienza che s'è vantata di questi miracoli? E se un qualche poco sapiente scienziato si lasciò andare a sì fatte promesse, a sì fatti vantamenti, che colpa ne può avere la scienza?».

¹⁴² Da una lettera di Graf a Labriola dell'11 dicembre 1872, riportata in G. De Liguori, *I baratri della ragione. Arturo Graf e la cultura del secondo Ottocento*, Manduria, Lacaita, 1986, p. 41.

¹⁴³ A. Graf, *Per una fede*, in «Nuova Antologia», 803, 1° giugno 1905, pp. 385-405.

Giustificazioni e commenti e da un saggio su *Il Santo* di Fogazzaro¹⁴⁴. Lo scritto suscitò un'eco notevole, «accese così vive discussioni»¹⁴⁵ e fu al centro di un ampio dibattito. È noto come la conversione di Graf non possa essere ricondotta a una piena adesione al credo cristiano-cattolico – nonostante i tentativi, come quello di Padre Semeria¹⁴⁶, di forzare le sue dichiarazioni in tal senso – né, d'altro canto, a un allineamento con le correnti più marcatamente irrazionali del nuovo misticismo. Graf avverte, tra le rovine delle certezze positiviste, l'urgenza di ricostruire un ordine entro cui possa ancora esercitarsi una libera azione morale, e dichiara l'intima necessità di concepire una realtà che trascenda quella storica¹⁴⁷. Tuttavia, a tale esigenza non fa corrispondere alcuna adesione a principi dogmatici e respinge con decisione ogni forma di oscurantismo dottrinale e ogni pretesa di verità rivelata:

Finalmente la religione che faccia per me dev'essere una religione aperta, libera, mobile, senza dommi immutabili, senza ingombrante mitologia; non la presunzione d'avere, sin dall'inizio, e per tutti i secoli, raggiunta la verità intera inconcussa; ma uno sforzo indefesso e incoercibile verso la verità. L'anima della fede è fede, non il preciso contenuto della fede; e molte sono le vie che possono condurre alla verità¹⁴⁸.

Come ha giustamente scritto De Liguori, la fede di Graf – «che certamente non gli riuscì di ben precisare» – coincide piuttosto con «la raggiunta chiarezza concettuale dell'autonomia del mondo morale (e religioso), al quale nessuno, dopo Kant, aveva saputo dare espressione più piena»¹⁴⁹. Benedetto Croce, dal canto suo, contestò l'impianto metodologico di *Per una fede*, ritenendo poco rigoroso il criterio filosofico adottato, e ridusse lo scritto «a una di quelle confessioni che ognuno di noi, da giovinetti, ha scritto, o almeno recitato a sé stesso, per riconoscere o determinare le condizioni della sua mente e del suo animo in un certo momento

¹⁴⁴ A. Graf, *Per una fede, seguito da Giustificazioni e Commenti e da un saggio sul Santo* di A. Fogazzaro, Treves, Milano, 1906.

¹⁴⁵ Cfr. L. Pirandello, *Notizia letteraria. Le rime della selva di Arturo Graf*, in «Nuova Antologia», 838, 16 novembre 1906, p. 319: «Qualcuno s'è finanche rammaricato che il poeta, dopo la coraggiosa pubblicazione di quel suo scritto: *Per una fede*, che accese così vive discussioni, abbia di nuovo ceduto a un disperato pessimismo».

¹⁴⁶ Cfr. G. Semeria, *Per la fede religiosa in Italia. (Arturo Graf e Giovanni Pascoli)*, in «Studi religiosi», V, 4, 1906, pp. 337-364.

¹⁴⁷ Cfr. A. Graf, *Per una fede*, in «Nuova Antologia», cit., p. 386: «Per poter respirare a mio agio io ho bisogno dell'infinito, e ho bisogno di mettermi con l'infinito in un certo rapporto morale. Il relativo non serve ad altro che a farmi desiderar l'assoluto. Nulla di ciò che passa mi può cattivar veramente, se dietro a ciò che passa non c'è qualcosa che resta. La vita non è per me di nessun valore, se non posso riattaccarla a qualcosa che abbia infinito e assoluto valore. Senza questo valore infinito e assoluto, senza questo termine fisso di ragguaglio, tutti i valori correnti mi si svalutano tra le mani; mentre con esso, e per esso, tutti, tra le mani, mi s'assicurano e mi s'accrescono. Senz'esso, io nego, non voglio e non opero; con esso, io affermo, voglio e opero. Senz'esso, la vita m'è inutile travaglio; con esso, la vita m'è utile esercizio».

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 390.

¹⁴⁹ G. De Liguori, *I baratri della ragione*, cit., p. 140.

della propria vita» – nondimeno aggiungendo che «dove più il tono dello scritto del Graf diventa personale, più interessa»¹⁵⁰.

Proprio in ragione della sua peculiare forma di approdo religioso, la conversione di Graf suscitò perplessità e accese discussioni, non solo – come era prevedibile – in ambienti marxisti¹⁵¹, ma anche in ambito confessionale. In un lungo articolo pubblicato a puntate sulla rivista dei gesuiti «Civiltà Cattolica», Antonio Pavissich si propone di distinguere le varie forme di anticlericalismo – giacobino, dottrinario, politico e progressista – e, a proposito di quello dottrinario, richiama esplicitamente il caso di Graf:

Fra gli esempi innumerevoli di cotale pregiudizio dottrinario, scegliamo uno recentissimo, che ha testé commosso non poco il pubblico italiano, suscitando da varie parti vivaci commenti e polemiche, non ancora del tutto cessate fra quelli che si occupano di filosofia religiosa. I lettori hanno già inteso che la nostra allusione si riferisce all'articolo: *Per una fede*, del prof. Arturo Graf...¹⁵²

Un'ulteriore testimonianza della risonanza suscitata da *Per una fede* è offerta dall'articolo di Guido Villa pubblicato sulla «Nuova Antologia»¹⁵³. Villa vi osserva come la difesa della fede da parte di Graf costituisca un segno eloquente dei tempi, tanto più rilevante in quanto proviene da una figura di alto profilo: un uomo già vicino al positivismo, «profondamente versato nelle scienze della natura come in quelle dello spirito», capace di armonizzare, in modo raro, le attitudini – spesso considerate inconciliabili – del poeta, dello scienziato e del filosofo¹⁵⁴. La sua inquietudine intellettuale e la conseguente apertura alla dimensione religiosa, secondo Villa, non possono lasciare indifferente «chiunque abbia a cuore le più alte questioni della coltura e della civiltà»¹⁵⁵. E certamente non lasciarono indifferenti i suoi allievi, che, pur non condividendo sempre le sue conclusioni, ne riconoscevano la forza etica e intellettuale, individuando nelle opere di quegli anni il culmine della sua riflessione¹⁵⁶.

¹⁵⁰ Cfr. B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Arturo Graf*, in «La Critica», IV, 1, 1906, p. 13.

¹⁵¹ Cfr. L.M. Bottazzi, *La via di Damasco*, in «Critica sociale», XVI, 5, 1906, pp. 78-80; in particolare «Come si vede, siamo in grembo alle nuvole. Aspettiamo che, in un quarto articolo, Arturo Graf ci dia notizie più precise della sua conversione o, se vi piace meglio, della sua redenzione. Forse egli finirà col riconoscere di credere nel vecchio iddio semitico e non penserà più a dare onorata sepoltura alle ventisei teste di santa Giuliana, alle sessantatré dita di san Girolamo e alle quindici braccia di san Giovanni Crisostomo. Tanto, non c'è gusto a scherzare col fuoco dell'inferno».

¹⁵² A. Passivich, *Il pregiudizio anticlericale in Italia*, in «Civiltà Cattolica», LVII, 1342, 1906, p. 407.

¹⁵³ G. Villa, *Idealismo e fede*, in «Nuova Antologia», 820, 16 febbraio 1906, pp. 674-686.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 674.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ L. Foscolo Benedetto, *Uomini e tempi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 36-37: «Coincidono cogli anni del mio studentato gli anni del Graf più alto. Sono gli anni delle *Rime della Selva*, dei *Poemeti drammatici*, dello scritto *Per una fede*, della recensione al *Santo* di Fogazzaro, della prefazione di *Ecce homo*. Sono gli anni della cosiddetta sua conversione. Qualunque fosse il nostro giudizio, dal punto di vista filosofico, sulla crisi che

In questo dibattito è finora passato inosservato l'intervento di Gozzano. Nella terza parte di *Per una fede*, infatti, Graf espone la propria concezione di una realtà bipartita in spirito e materia, riconoscendo tuttavia l'impossibilità di definirle con esattezza, se non in termini di una loro relazione gerarchica: lo spirito come principio superiore, libero e finalizzato; la materia come realtà inferiore, necessaria e priva di scopo. È costretto, quindi, ad ammettere l'esistenza di una barriera epistemologica invalicabile, un mistero che avvolge il reale e del quale egli stesso si riconosce parte:

Dir questo, dopo aver detto tutto l'altro, viene a concludere che il mondo è mistero, un mistero di cui son parte io medesimo. Lepida non meno che petulante è la disinvoltura con cui certi scienziati, fisici, chimici, fisiologi, decretarono la soppressione del mistero; ma tra gli scienziati medesimi il loro decreto incontrò non pochi oppositori o renitenti. Il Du Bois-Reymond intitolò certa sua conferenza *I sette nemici del mondo*, e rispetto ad essi non seppe se non pronunziar la famosa parola, omai passata in proverbio, *Ignorabimus*¹⁵⁷.

Si tratta di un riferimento che al lettore gozzaniano ricorderà subito l'omonimo sonetto della *Via del rifugio*¹⁵⁸:

attraversava, era un compagno di angoscia romantica. La sua sincerità, come pensatore e come poeta, aveva per noi qualcosa di commovente. Quale impressione ci facessero allora i suoi scritti e quanta simpatia ci abbia allora ispirato lo ha dimostrato tra l'altro l'unanimità con cui lo hanno difeso contro l'incomprensione e l'oblio tutti quelli che furono suoi scolari».

¹⁵⁷ A. Graf, *Per una fede*, cit., pp. 92-93.

¹⁵⁸ Com'è noto, in *Ignorabimus* sono già state rilevate alcune influenze. In primis l'esordio carducciano, segnalato dal Calcaterra: cfr. nota *ad locum* dell'edizione G. Gozzano, *Opere*, cit.: «Di esordi carducciani, de *Il canto dell'amore*, fu ripubblicata sotto il titolo *Perplexità* nel fascicolo di febbraio de "La riviera ligure"». In seguito, Barberi Squarotti e Sanguineti sono concordi nel rilevare una generale suggestione pascoliana: cfr. nota *ad locum* della citazione scritturale nell'edizione curata Barberi Squarotti (G. Gozzano, *Poesie*, a cura di G. Barberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1977): «è il precetto biblico: cfr. *Tobia*, 4-15; *Matteo*, 7-12; *Luca* 6-31. Ma tutto il sonetto ha un'intonazione pascoliana: si ricordino *I due fanciulli*, in *Primi poemetti*; ed E. Sanguineti, *Indagini e letture*, cit., p. 178: «Nel medesimo modo, questo Gozzano è ancora aperto all'incanto, ancora tutto dannunziano, della "bestialità divina" del lottatore "crudelmente bello" che scuote "il torso atletico avversario", nel sonetto *La forza*; oppure a certe figurazioni moralistico-sentimentali, di stanco manierismo pascoliano, come quel "gigantesco rovere abbattuto" di *Speranza*, "moribondo che non vuol morire", sino ad un esito sentenzioso-simbolistico, e ancora di pascoliano positivismo misterico, quale si legge in *Ignorabimus*». Infine, non mancano le segnalazioni di un'ispirazione che origina appunto da Graf e da Orsini, corrette ma a cui mancavano riscontri testuali: cfr. L. Lenzini, *Gozzano*, Palumbo, Palermo, 1992, p. 29: «L'altro nome da fare, per il primo libro gozzaniano, è quello di Arturo Graf. Il poeta delle *Rime della Selva* (1906) va chiamato in causa per una zona tutt'altro che marginale della *Via del rifugio*: quella gnomica e filosofeggiante di sonetti come *La differenza*, *L'inganno*, *Ignorabimus*, *Ora di grazia*, o delle quartine di *Nemesi*; oppure cfr. A. Nozzoli-J. Soldateschi, *I crepuscolari*, La nuova Italia, Firenze, 1978, pp. 20-21: «In realtà *La via del rifugio* si presenta sotto una veste ancora notevolmente disorganica, dovuta alla varietà di metri, di linguaggio, di contenuti che derivano a Gozzano dalla frequentazione di più esperienze letterarie. Così al Graf e all'Orsini di *Nemesi* e di *Ignorabimus* si affianca il manierismo pascoliano di *Speranza*, mentre ancora a D'Annunzio guardano le liriche come *Il responso*, *La forza*, *La medicina*, *Il sogno cattivo*».

Certo un mistero altissimo e più forte
dei nostri umani sogni gemebondi
governa il ritmo d'infiniti mondi,
gli enigmi della Vita e della Morte.

Ma ohimè, fratelli, giova che s'affondi
lo sguardo nella notte della sorte?
Volere un Dio? Irrompere alle porte
siccome prigionieri furibondi?

Amare giova! Sulle nostre teste
par che la falce sibilando avverta
d'una legge di pace e di perdono:

«Non fate agli altri ciò che non vorreste
fosse a voi fatto!» Nella notte incerta
ben questo è certo: che l'amarsi è buono!

Il componimento si articola secondo uno sviluppo dialettico che trova corrispondenza nella sua stessa struttura strofica. All'interno di questo impianto argomentativo, l'individuazione della fonte ispiratrice consente di chiarire il valore dell'avverbio «certo» posto in apertura: non si tratta di un semplice ornamento retorico, ma del segnale di un preciso riferimento extratestuale cui il sonetto si ricollega. Il suo senso è chiaramente concessivo: Gozzano si riconosce, almeno in parte, nella posizione di Graf, in quello stesso senso di smarrimento determinato dall'incapacità della conoscenza umana di oltrepassare la sfera della realtà fenomenica. Anche per lui esiste una dimensione ignota e inaccessibile – quel «mistero» evocato tre volte nel solo passo citato di *Per una fede* – che si impone persino al di sopra della sfera onirica, dominando l'esistenza e i suoi aspetti più arcani: gli «enigmi della Vita e della Morte». Il verso merita almeno un momento di attenzione. Se è vero che il sintagma è di matrice dannunziana¹⁵⁹ – ed *enigma* è voce cara sia a d'Annunzio sia, più in generale, alla *koiné* linguistica del primo Novecento –, è altrettanto vero che, nel passo delle *Vergini delle rocce* indicato da Barberi Squarotti come il più prossimo al testo gozzaniano tra quelli citati da Sanguineti, compare in realtà la forma *enigma*. La grafia *enigma* è invece propria di Graf, nella

¹⁵⁹ Il verso, come ha già notato Sanguineti, è una citazione dannunziana: tra le possibili fonti – oltre a un incrocio dei vv. 31 e 33 de *La tregua* – siamo d'accordo col Barberi Squarotti nel ritenere più persuasiva quella delle *Vergini delle rocce*, III: «incomprensibili enigmi della Vita e della Morte».

sua traduzione della conferenza di Du Bois-Reymond. In d'Annunzio, inoltre, il sintagma conserva un valore letterale, riferendosi a una scrittura corrotta e indecifrabile¹⁶⁰; nel sonetto di Gozzano, invece – come nel testo dello scienziato tedesco – designa in senso più astratto quelle condizioni dell'esistenza che resistono a ogni tentativo di comprensione razionale.

Un in conoscibile spenceriano, dicevamo, che avvolge il mondo: fino a questo punto, Gozzano sembra condividere pienamente la posizione del suo maestro. Ma è l'avversativa in apertura della seconda strofa a segnalare lo scarto che lo separa dalla professione di fede di Graf, reo – ai suoi occhi – di aver rinnegato il proprio insegnamento materialista. Nelle tre interrogative retoriche rivolte ai «fratelli» – gli stessi, con ogni probabilità, evocati nel componimento *A Massimo Bontempelli* («ribelli, / che verso la salute e verso il vero / ritemprate le sorti dei fratelli»)¹⁶¹ – Gozzano respinge agnosticamente ogni tentativo di penetrare il mistero, manifestando al contempo una certa diffidenza verso l'idea, cara a Graf, che «la religione giova, perché riconoscendo un fine alla vita, aiuta l'uomo a vivere od a rivivere»¹⁶². Se è vero che *giova* è un verbo già attestato altrove nell'opera gozzaniana, non si può qui escludere una prossimità significativa tra le due occorrenze. In definitiva, Guido rivendica la propria appartenenza a quella schiera di «leggiadri e ingegnosi esteti, o come s'abbiano altrimenti a chiamare», i quali «consuman la vita in rendere adorna, la cara anima che, del resto, dichiarano di non avere»¹⁶³.

Alle quartine, strutturate secondo l'andamento dialettico di antitesi e relativa confutazione, si contrappongono le terzine, in cui Gozzano delinea la propria via d'uscita dalla crisi morale. Questa seconda parte del sonetto si distingue dal resto per una certa fragilità stilistica, sia per l'intonazione gnomica che riecheggia il pascolismo evangelico, sia per un ritmo sciattamente declinante verso modi del parlato. E tuttavia, nel caso di Gozzano, simili sbandamenti verso il sentenzioso celano spesso una sottile intonazione ironica, destinata a

¹⁶⁰ Cfr. G. d'Annunzio, *Vergini delle rocce*, cit., p. 566: «Le rocce disposte in cerchio e digradanti davano imagine d'un colosseo costruito per opera ciclopica, corroso da secoli e da intemperie senza numero ma improntato ancora di stupende vestigia. Frammenti d'una scrittura sconosciuta vi apparivano, incomprensibili enigmi della Vita e della Morte; le vene tortuose della pietra conducevano l'essenza d'un pensiero divino; e nelle inclinazioni delle moli informi eravi un segno come nei gesti dei simulacri perfetti».

¹⁶¹ Non raramente Gozzano con l'epiteto *fratello* designa un poeta; cfr., oltre alla già citata *A Massimo Bontempelli, Domani*, II, v. 9 «Guarda fratello: innumeri le foglie» e III, v. 15: «fratello, soffro la tua stessa pena», riferendosi a Silla Martini de Valle Aperta; anche quando sono personaggi squalificati: cfr. *Perché nella tua favola compianta*, v. 12: «Io non gemo, fratello, e non impreco», riferendosi, com'è noto, a Lorenzo Stecchetti, e *Il commesso farmacista*, vv. 81-84: «Di me molto più saggio, che licenzio / i miei sogni, o fratello, tu mantieni / intatti fra le pillole e i veleni / i sogni custoditi dal silenzio!».

¹⁶² A. Graf, *Per una fede*, cit., p. 388. Forse significativa la variante nella ristampa sulla «Riviera Ligure» del febbraio 1912: «fine» sostituirà al v. 7 «Dio».

¹⁶³ *Ivi*, p. 404. Il testo prosegue così: «Più che gl'inzuccherati lor motti, a me fan giuoco le semplici parole [...]». Cfr. G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 39: «E chissà che diavolo s'aspettano e pretendono da me quei bontemponi che mi hanno inzuccherato l'esordio» e la lettera a De Frenzi del 3 agosto, cfr. G. Gozzano, *Poesie e Prose*, cit., p. 1261».

diventare cifra distintiva soprattutto nei *Colloqui*. Ciononostante, sarà opportuno ricordare che il sintagma «amare giova», con cui si apre la prima terzina, ricorre identico – seppur trasposto per anastrofe – ne *L'esperimento*¹⁶⁴, una delle più corrosive poesie gozzaniane. Là, chiude una ballata del Prati – cara alla Carlotta dell'*Amica di nonna Speranza* – intonata dalla commediante: come la crinolina, i capelli divisi in bande lisce e i vecchi tessuti a rombi, anche quei versi contribuiscono al travestimento della protagonista. Né mancano, nei componimenti coevi, espliciti segnali della sua avversione verso i «languori del Giordanello» o i sonetti «biascicanti in ore». Appare dunque poco credibile che in *Ignorabimus* Gozzano si abbandoni ingenuamente a quelle stesse forme, nonostante le oscillazioni tonali che attraversano la prima raccolta.

Basterebbe già quanto osservato per scoraggiare una lettura ingenua del sonetto gozzaniano; e tuttavia, a sostegno di questa interpretazione, può valere il confronto con un autore che, all'uscita della *Via del rifugio*, fu più volte accostato a Gozzano: Giulio Orsini. La sua raccolta *Fra terra e astri* fu pubblicata nel 1903 e accolta con sorprendente favore da Arturo Graf:

Giulio Orsini manda innanzi al suo primo volume di versi, *Fra terra e astri*, un preambolo in prosa ai *Condiscepoli amici*, nel quale si leggono parecchie cose notabili. Non nuove, a dire vero; ma troppo dimenticate; e tali che a certe orecchie e a certi cervelli, possono parere, nonché nuove, sbalorditive e assurde¹⁶⁵.

Ed è effettivamente abbastanza sbalorditivo – anche perché finora mai segnalato – leggere la chiusa di quel preambolo ricordato dallo stesso professore torinese:

Amici cari, non mi seccate! Lasciatemi, dalle paurose profondità del mistero, gettare l'anima mia tra la folla di questo mondicino in cui mi ha lanciato la sorte, e alla cui vita partecipo, a' cui palpiti corrispondo con sensi di pietà indulgente e di benevolenza infinita; lasciatemi affidar al vento gli spasimi d'una giovinezza ricca di rigogliose energie, non paga alla stia della breve giornata, e divincolantesi tra le spire d'una filosofia sconsolata, brancolante nel buio del gran mistero. Non è forse questo lo stato,

¹⁶⁴ Cfr. vv. 29-60: «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?... // Che giova amar?... La voce s'avvicina, / Carlotta appare. Veste d'una stoffa / a ghirlandette, così dolce e goffa / nel cerchio immenso della crinolina».

¹⁶⁵ A. Graf, *Anime di poeti: Giovanni Bertacchi e Giulio Orsini*, «Nuova Antologia», 775, 1° aprile 1904, pp. 403-436; qui p. 420.

spesso dissimulato invano, che strazia molta parte della moderna coscienza? Pure, nel gran buio dell'anima, e ne' tormenti dell'incomprensibile, una cosa è certa: che amare è buono. O amici miei, o mio buon Sandro, legittimo figlio della procella, amiamoci dunque ed amiamo!¹⁶⁶

Ora la questione si fa un poco più chiara: quella soluzione tanto corriva quanto accomodante non è, in realtà, da attribuirsi a Gozzano. Quella voce «stonata e falsa», come già segnalava Gino Cucchetti¹⁶⁷, non costituisce un invito accorato e sincero ad amarsi, né è un precetto di bonario evangelismo. Si tratta piuttosto di un'imitazione – forse volontariamente sgraziata, ma non priva dell'ombra di un cedimento a un sentire comune improntato a una moralità di maniera – da parte dell'«esteta gelido», impermeabile in realtà a ogni forma di rassicurazione edificante¹⁶⁸. L'accostamento del dettato di Orsini al più elementare, convenzionale e proverbiale precetto della Sacra Scrittura – in un gesto che non sembra rivolto tanto contro l'insegnamento biblico in sé, quanto piuttosto contro coloro che, in un'epoca di crisi culturale come l'inizio del Novecento¹⁶⁹, pur atteggiandosi a innovatori e pur salutati dalla critica come tali, finiscono per ricadere in lezioni di cristianesimo dozzinale, tra le scorie di un romanticismo esausto – assume così il valore di una enunciazione significata dalla citazione, secondo quella consueta tecnica gozzaniana che, tuttavia, qui appare poco armonizzata, meccanica, spoglia, priva di quella compiutezza delle prove migliori. E tuttavia rappresenterebbe anche un tentativo – non perfettamente felice – di replicare le movenze e il registro della maniera lirica orsiana, in quegli anni divenuta oggetto di vasta ammirazione. Ma prima di seguire oltre questa pista, è necessario compiere un passo in avanti.

Entrambi i nomi, quello di Graf e quello di Orsini, ricompariranno in una celebre prosa di Gozzano, *Intossicazione*, pubblicata sul «Momento» il 17 maggio 1911. In quella pagina di cronaca nera – che suscitò allora un certo scalpore per l'efferatezza del delitto: Stefano Ala, giovane della Val di Susa, aveva ucciso per gelosia la ragazza di cui era innamorato e il suo rivale – Gozzano si sofferma sulle letture dell'omicida. L'intera prosa ruota attorno al tema della pericolosità della letteratura, della sua forza mimetica e seduttiva, soprattutto quando a

¹⁶⁶ G. Orsini, *Fra terra e astri*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1903, p. 19.

¹⁶⁷ G. Cucchetti, *Guido Gozzano*, Venezia, La cartografica, 1929, p. 19.

¹⁶⁸ Si tenga a mente anche *La beata riva*, dove la voce che richiama il poeta e lo invita a ritornare «al dolce mondo» gli ricorda, inutilmente, che «L'amarsi è bello!»: «L'amarsi è bello!» – «Ma tu sei più bella!» / «Fra queste braccia soffrirai!» – «Leggiadre!» / «Verrà la Morte». – «Pur che tu mi baci» (G. Gozzano, *La beata riva*, vv. 12-14).

¹⁶⁹ Cfr. L. Foscolo Benedetto, *Uomini e tempi, Ai tempi del metodo storico*, cit., p. 23: «L'Ottocento era sfociato in una crisi profonda, in tutti i campi del pensiero. Quella crisi si veniva ogni giorno aggravando. Crollava il positivismo, l'ultima grande religione dell'Ottocento; crollava, in altre parole, il solo Iddio ch'esso avesse riconosciuto, la Scienza, rea di essere solo la verità e non la felicità, di essere per giunta una verità incompleta, di non spiegare il mistero».

entrare in contatto con i suoi modelli sono spiriti semplici, come quello dell'apprendista fabbro valsusino.

Sanguineti, nella sua monografia, dedica un intero capitolo all'analisi di questa prosa, giudicata con ragione «tra le più preziose e indicative»¹⁷⁰ dell'ideologia letteraria di Gozzano. Vale la pena soffermarsi ancora sul brano, poiché un recente saggio di Tessa Roggiani ha individuato l'ipotesto gozzaniano: si tratta di una serie di articoli apparsi su «La Stampa», nella rubrica *Reati e pene*, firmati con lo pseudonimo Cini, dietro cui si celava Lorenzo Rosano¹⁷¹.

Da questi articoli Gozzano trae non solo gli stralci dei componimenti di Stefano Ala che riporterà sul «Momento», ma anche informazioni cruciali sull'epistolario del giovane omicida. Particolarmente rilevanti appaiono alcune righe di Rosano:

È degno di profondo studio il processo psicologico per il quale si determinò al delitto. Poeta, quasi rapsodo fuori tempo, ha una coltura abbastanza vasta, specialmente letteraria. Conosce le opere di Balzac, di Chateaubriand, Carducci, Cavallotti, Graf, D'Annunzio, che però confessa di non capire troppo, di Foscolo, di Stecchetti, di Leopardi, di Maeterlinck. I suoi memoriali sono densi delle reminiscenze di questi suoi studi e di queste sue letture. Appaiono profonde le varie impressioni ch'egli ne ha riportato nell'anima facilmente esaltabile e morbosamente sentimentale¹⁷².

Quasi identico, ma con alcune significative differenze, l'elenco di Gozzano:

Poeta egli stesso, ma candido e ignaro, la sua anima non si sarebbe guasta, rarsa, illividita fino al delitto atroce, se non fosse stata esaltata dai troppi libri che lo raggiungevano nella sua valle serena: Balzac, Chateaubriand, Cavallotti, Graf, Carducci, Stecchetti; libri di maestri e di non maestri, letture varie e disparate, perniciosissime tutte per una psiche ingenua, candida, primitiva, già propensa al sogno ed alla fantasia¹⁷³.

Se Rosano non include Stecchetti nel suo elenco – a differenza di Gozzano – è perché il «falso tisico» è menzionato diffusamente nel resto dell'articolo, come pure negli altri pezzi che «La Stampa» dedica all'assassino valsusino. Stecchetti è infatti «il suo autore preferito, che gli suggerisce un dolorante sentimento di invidia per il rivale»; e il giovane, «disgraziato», riserva a *Postuma* una predilezione tale da sforzarsi di «coordinare le impressioni che quella lettura

¹⁷⁰ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 27.

¹⁷¹ T. Roggiani, *Guido Gozzano e Intossicazione, o del letterato giornalista*, in «Versants», vol. 2, 69, 2022, pp. 163-177.

¹⁷² L. Rosano, *Il processo del piccolo rapsodo valsusino omicida per amore*, in «La Stampa», 10 maggio 1911, p. 4.

¹⁷³ G. Gozzano, *Anacronismi e didascalie*, cit., p. 66.

agita nella sua mente cogli avvenimenti oggettivi e soggettivi che lo premono nel corso di sua vita»¹⁷⁴.

Molto più significative, invece, appaiono le omissioni operate da Gozzano: Foscolo, Leopardi, Maeterlinck e, *mirabile dictu*, d'Annunzio. Di fronte all'evidenza di una prova tanto schiacciante, ci si aspetterebbe che Guido cogliesse subito l'occasione per chiamare in causa l'Immaginifico. E invece no: il poeta decide di cancellarlo, sottraendolo al giudizio, insieme all'amato Leopardi, a Maeterlinck – imprescindibile riferimento della seconda fase della sua produzione – e a Foscolo, l'autore dei «casi di Jacopo mesti»¹⁷⁵.

Sarebbero allora da rivedere alcune dichiarazioni di Sanguineti:

Qui, i veri e i falsi miti, i veri e i falsi maestri, svolgono la medesima parte, Balzac come Cavallotti, e non fa differenza. L'errore non sta nella scelta di un modello impuro e corrotto, ma nella stessa accettazione, alle radici, di un modello letterario, categorialmente. Non occorre salire, per la via della confusione, sino a D'Annunzio. Basta, come è bastato infatti a Stefano Ala, il povero Stecchetti¹⁷⁶.

C'è un momento di grande verità nelle parole del critico: la modernità di Gozzano risiede nella dissoluzione del binomio arte-vita, nella lucida consapevolezza che l'arte è, in ultima analisi, una menzogna – una finzione che, posta al vaglio del reale, si rivela inadeguata, irrimediabilmente compromessa. È finita, dunque, la stagione in cui la vita poteva modellarsi sull'arte senza che ciò implicasse uno scarto tale da vanificare ogni sforzo sincero di emulazione. E tuttavia, per quanto menzognera, l'arte continua a rappresentare per l'animo umano l'ideale più alto, la forma più compiuta di bellezza. D'Annunzio, in tal senso, resta per Gozzano – e resterà sempre – un modello letterario ineguagliabile per eleganza e raffinatezza. Non si tratta, dunque, di una conversione antidannunziana né, tantomeno, della denuncia di un «errore radicale del dannunzianesimo»: l'errore è piuttosto in chi crede che quel contenuto sublime e seducente sia trasferibile, senza scarto, nella miseria del reale moderno. Ma errore ancor più grave è quello di chi pretende di fare poesia riportando in versi, con ingenua trasparenza, il lato prosaico del vivere, illudendosi che tale aderenza al vero possa generare una poesia più autentica, più «sincera». È bene precisarlo: Gozzano non nutrì mai simpatie per il simbolismo più oscuro o arcano; e tuttavia, gli doveva apparire altrettanto intollerabile una poesia abbandonata al sentimentalismo ingenuo, trascurata – talora deliberatamente – nella forma, logora nelle immagini, impaniata nei modi angusti e prevedibili della piccola borghesia.

¹⁷⁴ L. Rosano, *L'epistolario di un rapsodo che uccise per amore*, in «La Stampa», 14 marzo 1911, p. 3.

¹⁷⁵ G. Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, v. 102.

¹⁷⁶ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., pp. 33-34.

La colpa di Stecchetti, agli occhi di Gozzano, è dunque duplice. Anzitutto, aver confezionato – in una lingua sciatta e antiquata – una raccolta di versi pensata per un pubblico ingenuo e facilmente impressionabile: signorine sentimentali, fantesche semicolte, adolescenti alle prese con i primi turbamenti amorosi. Ma ancor più grave è l’aver spacciato quella fantasia angusta e svenevole per una vicenda realmente vissuta: un espediente retorico che doveva apparire a Gozzano il *non plus ultra* del cattivo gusto. Si ricorderà che Olindo Guerrini aveva premesso a *Postuma* una nota *Al lettore*, nella quale delineava il profilo biografico dello sfortunato e malato Lorenzo Stecchetti, poeta mai esistito, così come Domenico Gnoli costruì la leggenda del poeta Giulio Orsini, diffondendo la voce che questi evitasse ogni consesso mondano per via di un morbo che gli avrebbe deturpato il volto.

La vicenda tragica di Stefano Ala rappresenta per Gozzano un’occasione preziosa per colpire direttamente un certo *modus scribendi* e, al tempo stesso, tracciare un solco divisorio tra sé e il «falso tisico» – a cui era stato già inevitabilmente accostato¹⁷⁷ e a cui sarà ancora ricondotto, per esempio, da Federigo Tozzi¹⁷⁸. Nell’interpretarne le implicazioni, Gozzano si richiama implicitamente alle teorie allora in voga sulla suggestione esercitata dall’arte sui comportamenti umani. Tra le influenze già individuate¹⁷⁹, appare particolarmente pertinente il volume *Letteratura tragica* del celebre sociologo Scipio Sighele, pubblicato da Treves nel 1906¹⁸⁰.

Nel capitolo *La suggestione letteraria*, Sighele individua nel delitto due fattori determinanti: «la predisposizione ereditaria e la suggestione dell’ambiente»¹⁸¹, cosicché – prosegue – «negli individui i quali disgraziatamente posseggono la prima, la seconda ha buon gioco e facile gioco per produrre il delitto. È come se una fiamma si accostasse a un mucchio di paglia: l’incendio non può mancare». Né sarebbe corretto attribuire l’incendio alla sola fiamma, né negare il ruolo da essa giocato: così anche certi romanzi, certi drammi, «certi frasi», esercitano una potenza «incendiaria» su quella «paglia asciutta che è il pubblico, e soprattutto

¹⁷⁷ Calcaterra nella nota al sonetto anepigrafo dedicato a Stecchetti ci informa che il componimento non è stato pubblicato «perché il raffronto che qualche critico, dopo aver letto il poemetto *I colloqui*, aveva fatto tra la sua sorte e quella immaginaria dello Stecchetti, non gli era piaciuto ed egli sentiva profondamente diverse la sua poesia e la sua arte».

¹⁷⁸ Cfr. F. Tozzi, prima *I due*, in «La Torre», 1, 6 novembre 1913, ora in *Opere. Romanzi, Poesie, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi, Mondadori, Milano, 1978, pp. 1261-1272; in particolare cfr. p. 1261: «Il primo è Guido Gozzano, lo sbiadito e piccolo poeta che, per l’aspetto poco avvertibile di un altro Lorenzo Stecchetti, sciocco e inutile, e molto meno intelligente, si è imposto all’ambiguità sentimentale delle signorine e alla impotenza intellettuale che è di moda»; cfr. anche p. 1272: «Quanto più simpatico e letterato Lorenzo Stecchetti! Conosco un idiota che gira con un organetto stonato e sfiatato credendo di sonar cose belle e bene: fa un senso di sconcerto, proprio come Guido».

¹⁷⁹ Si veda ad esempio E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., pp. 28-31 nota).

¹⁸⁰ S. Sighele, *Letteratura tragica*, Milano, Treves, 1906.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 233.

il pubblico moderno così nervoso e eccitabile»¹⁸². È dunque compito della società interrogarsi sulla pericolosità di quelle opere che, pur non essendo in sé immorali, possono divenire fatali per «i cervelli piccoli e per le anime deboli»¹⁸³. L'immoralità, dunque, non risiede necessariamente nel tema trattato, ma piuttosto nello scopo perseguito: «ci sono due scopi con cui, descrivendo ciò che vi ha di putrido nella vita, si può adoperare il sottile veleno della parola». Da un lato, quello di suscitare «sensazioni ed impulsi malsani» – scopo dei «banditi della penna» che speculano sulla «curiosità morbosa del pubblico frolo»; dall'altro, quello di distogliere dal male, mostrandone le «fatali, terribili conseguenze», e di «invogliare chi può e chi deve a prendere dei rimedii contro di esso»: è questo il fine «nobilissimo» dei letterati che avvertono «il senso e il decoro della loro funzione sociale»¹⁸⁴. In quest'ottica, se «le pagine di un libro furono piccola o grande suggestione a un'immoralità, a un suicidio, a un delitto», non si potrà muovere alcun rimprovero all'autore qualora «nell'opera sua egli ebbe un fine elevato di arte»¹⁸⁵. La colpa ricadrà, invece, «meritata», su coloro che leggono – o che lasciano leggere – «certi libri», dimenticando che «il nutrimento morale e intellettuale deve essere adattato all'età e ai temperamenti, come il nutrimento fisico deve essere adattato allo stomaco»¹⁸⁶.

Sighele non manca di intervenire anche sulla questione, assai attuale all'epoca, della letteratura processuale. Se da un lato condanna con fermezza lo sfruttamento degli «appetiti malsani del pubblico», giudicandolo deprecabile sul piano etico e civile, dall'altro segnala il pericolo ben più grave rappresentato dall'idealizzazione del delitto. Questa prende forma, anzitutto, nell'«importanza eccessiva che i giornali e i libri che si pubblicano intorno ai grandi delitti e ai grandi delinquenti» finiscono per attribuire agli autori dei crimini. Invece di limitarsi a fornire un resoconto fedele dei fatti, si assiste alla costruzione di vere e proprie biografie, tali da conferire al colpevole «gli stessi onori dell'uomo illustre»: ogni dettaglio della sua esistenza viene divulgato «come fosse l'attributo di un semidio», e chi abbia potuto avvicinarlo, carpirne una frase, uno sguardo o una confidenza, se ne vanta come di un privilegio straordinario»¹⁸⁷. Non di rado, osserva ancora Sighele, «ad accrescere prestigio alla figura dei delinquenti s'aggiunge [...] la leggenda delle loro fortune amorose o della loro rara intellettualità»¹⁸⁸.

Non è necessario allontanarsi dalla cerchia di Gozzano per trovare conferme puntuali alle riflessioni di Sighele: basterà evocare un articolo di Mario Vugliano, pubblicato su «Forum»

¹⁸² *Ivi*, pp. 233-234.

¹⁸³ *Ivi*, p. 234.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 239.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 240.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ivi*, pp. 273-274.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 275.

sotto lo pseudonimo di Mario da Vestigné. In esso si dà notizia del processo ad Alberto Olivo, efferato uxoricida milanese, e si denuncia la spettacolarizzazione giudiziaria del crimine. «Quelli che non hanno la fortuna di presenziare a tanto processo», scrive Vugliano, «leggono avidi le gazzette, dove il “fattaccio” occupa tre e anche quattro colonne. E così la morbosa curiosità del pubblico ha di che appagarsi»¹⁸⁹. Lo stesso Vugliano formula un giudizio sorprendentemente prossimo a quello di Sighele: «Se sia bene o male offrire tanto pascolo criminoso, non discuto nemmeno, persuaso fra l'altro che i giornali non si decideranno mai alla congiura del silenzio intorno a fatti che per la loro sensazionalità aumentano la tiratura delle copie. L'aritmetica passa sopra la morale»¹⁹⁰. Dopo un tale preambolo, ci si attenderebbe una condanna decisa; invece, la continuazione dell'articolo sembra dettata proprio dalla medesima logica aritmetica: non manca infatti un elogio delle qualità letterarie dell'assassino, definito «uomo intelligente, che ha studiato e che frammezza la sua difesa con citazioni dantesche», addirittura dotato di grande facoltà poetica.

Del resto, parte Luigi Ambrosini, in un intervento sulla «Voce» dedicato al giornalismo torinese, denuncia con fermezza come «La Stampa» sia «uno dei giornali, non dico piemontesi ma italiani, che abbia con più impudenza speculato sulla cronaca nera»¹⁹¹, osservando come il «Corriere della Sera» ne abbia seguito l'esempio, una volta compreso che la testata torinese «stava prendendo il sopravvento nella produzione di quella specialità»¹⁹². Si comprende dunque come *Intossicazione* si inserisca appieno in un genere letterario allora largamente praticato; e risulta ancor più chiaro quale grado di responsabilità morale venga attribuito, in questo contesto, all'arte di Stecchetti, ritenuta capace di innescare il delitto in una mente fragile e suggestionabile come quella di Ala. La coscienza del valsusino, da carnefice a vittima, si è disgregata sotto l'azione del canto di Stecchetti, che «falso tisico, falso tragico, amatore, odiatore, trucidatore immaginario, riesce ad armare sul serio la mano di un montanaro adolescente». E solo un «veleno grossolano» – che in Ala ha trovato il «*locus minoris resistentiae*» – avrebbe potuto produrre un simile esito: perché, per Gozzano, l'arte autentica resta inaccessibile a simili spiriti, e il suo significato più profondo è destinato a sfuggire irrimediabilmente alla loro comprensione. Ed è proprio in questa chiave che Gozzano, facendo leva sulle teorie di Sighele, riesce a suggerire – mai esplicitamente – come sia in fondo Stecchetti, e non d'Annunzio, a rappresentare la figura più compromessa sul piano morale. D'altronde, lo stesso Ala aveva ammesso in tribunale di comprendere poco il Vate, come del

¹⁸⁹ Mario da Vestigné [M. Vugliano], *Quel che succede. I versi dello squartatore*, in «Forum», IV, 24, 12 giugno 1904, p. 3.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Cepperello [L. Ambrosini], *Nel giornalismo torinese*, in «La Voce», I, 10, 18 febbraio 1909, p. 39.

¹⁹² *Ibidem*.

resto «le molte, le troppe signore che seguirono trepidanti le vicende del processo»¹⁹³. Diversa la condizione dei «cittadini evoluti e raffinati», capaci di cogliere il significato più profondo delle autentiche manifestazioni artistiche e immuni dall'azione velenosa di una letteratura di infimo livello.

Ed è quindi significativo anche il fatto che Gozzano, dall'elenco delle letture di Ala riportato da Rosano, abbia scelto di non espungere Graf, il cui nome – accanto a quello di Orsini – ricorre anche in apertura dell'articolo. Dopo aver riportato alcuni versi del rapsodo montanaro, Gozzano domanda ironicamente:

Di chi sono questi versi? Son tolti dal quaderno giovanile di Arturo Graf, di Giulio Orsini?¹⁹⁴

Per i due poeti, nessuna condanna poteva essere più mortificante che l'accostamento ai «quattro versi bellissimi»¹⁹⁵ del montanaro valsusino. E qui è opportuno soffermarsi ancora per un momento sul saggio di Sanguineti, il quale osserva che se quei versi sono stati definiti «bellissimi» è perché «un momento essenziale della polemica di Gozzano è provvisoriamente coperto e occultato»¹⁹⁶. L'ironia, in realtà, non potrebbe essere più tagliente: non certo ai danni del povero Ala, ma nei confronti di Orsini e di Graf, i cui versi si confondono, senza più distinzioni, con quelli di un giovane fabbro sentimentale e scarsamente istruito.

Ha scritto recentemente Boggione che «Gozzano non liquida un bel nulla, nemmeno d'Annunzio»¹⁹⁷: siamo perfettamente d'accordo. Lo stesso varrebbe, in fondo, anche per Orsini e Graf. Viene da chiedersi, piuttosto, se la durezza del giudizio non corrisponda a un tentativo deliberato di prendere le distanze da due presenze ingombranti per la propria identità poetica. È un'ipotesi plausibile, soprattutto se si considera che, solo un anno prima dell'uscita di *Intossicazione*, Borgese aveva pubblicato il celebre articolo sulla *Poesia crepuscolare*¹⁹⁸, ove Gozzano si ritrovava pericolosamente stretto tra Orsini e Stecchetti:

Che c'è da fare dopo le *Odi barbare*, dopo l'*Otre*, dopo la *Morte del cervo*, dopo quella dozzina di liriche dannunziane, nelle quali la nostra lingua mostrò veramente tutto il suo potere? Dovranno passare molti anni prima che quell'eco si spenga, o dovrà sorgere un altro temperamento di quella forza. Frattanto, chi ha una piccola vena di cose due da dire e non ha voglia di emulare con le ali dell'anitra il volo di Pindaro, preferisce cantare con un fil di voce. Qui subentrano gli insegnamenti di alcuni

¹⁹³ G. Gozzano, *Anacronismi e didascalie*, cit., p. 64.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 63

¹⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 69: «Per me espiare / non è soffrire: / è riamare / l'amore che fu!».

¹⁹⁶ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 35.

¹⁹⁷ V. Boggione, *Attraversare d'Annunzio? Corazzini, Gozzano e il Maestro (forse) avverso*, cit., p. 34.

¹⁹⁸ G.A. Borgese, *Poesia crepuscolare*, cit., p. 3.

decadenti francese e poi di Giulio Orsini e poi di Guido Gozzano: una certa volontaria e studiata sciatteria; la sintassi prosaica, l'epiteto diminutivo, la quartina pedestre, il verso ritmicamente insipido [...]. Si sono anche rimessi a idealizzare la tubercolosi, la quale – in quanto tubercolosi poetica – pareva ormai domata dal siero della gaia impostura stecchettiana.

Sono presenze scomode per Gozzano, preoccupato non poco di liberarsene. La critica, già nei primi anni del secolo, aveva riconosciuto l'emergere di una sensibilità poetica alternativa rispetto ai modelli dannunziani: una linea minore, caratterizzata da toni sommessi, da una deliberata sobrietà del dettato, dalla ripresa di motivi romantici svuotati di ogni enfasi oratoria, e da un nichilismo pensoso, talora nutrito di suggestioni nietzschiane, interpretata da giovani poeti perlopiù agli esordi¹⁹⁹. Risulta dunque ancor più emblematico il caso di Giulio Orsini, che seppe cogliere con largo anticipo le potenzialità editoriali insite in queste nuove tendenze poetiche giovanili – ricordiamo che già nel 1901 aveva dato alle stampe *Orpheus*, poi confluito in *Fra terra e astri* – e si travestì deliberatamente da esordiente, ottenendo un vasto consenso sia presso il pubblico sia presso la critica. Ne offre testimonianza, tra gli altri, Luciano Zuccoli, curatore della rubrica *Lettres italiennes* sul «*Mercure de France*», che così ne rivendicava la scoperta:

Je dois quelques mots à un poète, dont j'ai l'honneur d'avoir parlé le premier dans ces chroniques, il y a deux ou trois ans²⁰⁰: Giulio Orsini. Depuis lors, les critiques italiens et les journaux les plus en vue

¹⁹⁹ Cfr. R. Canudo, *Lettres italiennes. La jeune poésie italienne*, cit., pp. 554-555: «Plus que de véritables “écoles”, la jeune poésie italienne présente, en réalité, des groupements d'esprits sympathiques, réunis dans une même tendance, selon les talents et selon les différents pays. Mais à chacun de ces groupements d'esprits sympathiques, réunis dans une même tendance, selon les talents et selon les différents pays. Mais à chacun de ces groupements d'esprits encore anonymes, on peut reconnaître certaines qualités particulières, certains caractères dominants, qui ne sont pas encore parfaitement individualisés, faute d'un seul talent capable de les résumer puissamment et de les orienter selon un mode précis, en quelque sorte définitif, nettement reconnaissable. Un Essai sur les tendances de la poésie italienne contemporaine serait encore prématuré. Car on peut dire de cette poésie qu'elle traverse une crise de recherche, une période évidente de transition, où elle révèle une assez forte “volonté d'être” [...] Maintenant les aînés sont clairement et violemment délaissés par les jeunes poètes, tandis que s'évanouissent les dernières voix des rhéteurs qui péroraient sur la mort de Carducci. Après l'exaltation presque exclusivement politique de l'oeuvre de Carducci, où la conscience nationale, dans la platitude générale, retrouvait quelques rythmes de fierté et une langue renouvelée; après les affirmations tour à tour parnassiennes et symbolistes de l'art de d'Annunzio, où la langue devenait précieuse et incomparable oeuvre de virtuose; après les douceurs lunaires et potagères de la poésie de Pascoli, souvent toutefois très belles, les jeunes demandent à l'art d'autres émotions, d'autres réalisations, d'autres fécondations [...] D'Annunzio demeure isolé, enfermé dans ses grands rêves tragiques; l'esprit littéraire italien, fatigué de l'antique domination du poète froid des élégances, ne comprend pas encore que celui-ci a atteint le plus pur sommet de sa force avec ses tragédies. L'Italie jeune ne veut plus le suivre, et, dans le sens nouveau de la renaissance tragique, si étroitement liée à la renaissance méditerranéenne de demain, elle ne saurait encore le comprendre». Insieme alla recensione della *Via del rifugio* di Gozzano, anche Giovanni Cena, *Homo*; Francesco Chiesa, *Calliope*; Enrico Cavacchioli, *L'incubo velato*; Fausto Maria Martini, *Panem nostrum*; Domenico Trombetti, *Eclogarium*; Luigi Siciliani, *Corona*; Amalia Guglielminetti, *Vergini folli*.

²⁰⁰ Si riferisce a L. Zuccoli, *Lettres italiennes. Les “Très-jeunes”*: Giulio de Frenzi, A. Beltramelli, Lucio d'Ambra, Tullio Giordana, Ceccardi, Guelfo Civinini, Giulio Orsini, etc., cit., pp. 559-563, in particolare pp. 562-563: «Mais qui pourra nous donner quelque nouvelle de cet autre poète dédaigneux et solitaire, de ce Giulio Orsini

ont décerné les éloges les plus vifs au jeune écrivain, mais toujours est-il que le premier encouragement au poète est parti de cette Revue, et j'en suis fier. Giulio Orsini vient de publier ses vers en volume, avec le titre: *Fra terra ed astri*. Nous sommes vis-à-vis d'un poète, qu'on ne peut ranger ni parmi les suivants de d'Annunzio ni parmi ceux de Pascoli; il est lui, avec son originalité bizarre, avec cet indéfini qui est peut-être le secret des vrais poètes et qui échappe malheureusement à ceux qui ne connaissent pas profondément la langue dont le poète se sert. Il est tendre et désolé, railleur et passionnel, léger et profond; ce qui constitue un caractère des plus complexes, des plus intéressants, tellement que le recueil de ses vers a marqué un vrai succès dans le monde littéraire²⁰¹.

In realtà, non si può parlare di un genio innovatore, e non ha torto Benedetto Croce nell'osservare che l'originalità di Orsini risiede piuttosto nelle scelte ritmiche, giacché i motivi restano saldamente ancorati a un immaginario di matrice romantica²⁰²; anzi, arriva persino a ipotizzare una filiazione dannunziana²⁰³. Sulla scia delle osservazioni crociane, anche Gargano insiste sulle molteplici reminiscenze che attraversano la sua lirica: in un articolo apparso sul «Marzocco» il 24 gennaio 1904, ne mette in dubbio l'originalità e formula giudizi piuttosto restrittivi sullo stile, definito trasandato e talora privo di autentica prosodia poetica²⁰⁴. Il critico, peraltro ostile — in piena coerenza con i presupposti estetici crociani — a ogni forma d'arte che non scaturisca da un impulso genuinamente ispirato, avverte in *Fra terra e astri* una volontà programmatica, percepibile fin dal proemio in prosa e dalla lirica d'esordio *Apriamo i vetri!*.

dont on parle avec tant d'intérêt dans les cénacles artistiques de Rome? Personne ne le connaît, personne ne l'a vu: il vit à l'écart, en refusant même les relations avec ses confrères: et on dit de lui, cependant, tout le bien et tout le mal qu'on peut imaginer. Son essai de poème, *Orpheus*, qu'il publia en plaquette chez un éditeur obscur, m'a fait désirer de lire le poème, puisque, selon mon avis qui n'est pas isolé, il y a en M. Giulio Orsini un des plus formidables et des plus originaux talents poétiques qui se soient révélés à l'Italie depuis trente ans. Les jugements que portent sur lui les critiques et les hommes de lettres oscillent entre l'admiration inconditionnée et la commisération douce. Cela suffit à nous assurer que cet essai dont je parle se détache vigoureusement de tout ce qui est banal et conventionnel».

²⁰¹ L. Zuccoli, *Lettres italiennes*, in «Mercure de France», XV, 175, 1904, p. 276. Insieme alla scheda di *Fra terra e astri*, anche quelle di: G. d'Annunzio, *La figlia di Jorio*; E. Corradini, *Le sette lampade d'oro*; U. Ojetti, *Il cavallo di Troia*; G. Cena, *Gli ammonitori*; A. Beltramelli, *Anna Perenna*, *Gli uomini rossi*; C. Giorgieri Contrì, *Felicità del sonno*. Ma per il successo di Orsini cfr. di qualche anno successivo anche R. Canudo, *Lettres italiennes*, in «Mercure de France», XVIII, 239, 1907, p. 550: «Ce grand romantique est vraiment à l'avant-garde des jeunes poètes, de tous ceux qu'il a voulu rallier en écrivant le poème: *Ouvrons les vitres*, qui peut être une voix d'appel pour tous les poètes de notre race».

²⁰² Cfr. B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. Domenico Gnoli, in «La Critica», cit. p. 21: «Fu affermato che con l'Orsini apparisse una nuova coscienza; e l'affermazione è giusta, ma vuota, se s'intende di una nuova coscienza poetica, cioè di una nuova manifestazione d'arte. Una nuova coscienza etica o filosofica, no di certo. Il contenuto della sua poesia, ridotto al nudo scheletro, è sempre quello che suol dirsi romantico»; ma anche cfr. R. Canudo, *Lettres italiennes*, in «Mercure de France», XVIII, 239, 1907, p. 547: «Par des qualités profondément émotives, et d'émotion profondément évocatrice, la poésie de Giulio Orsini est celle du dernier romantique, ou plutôt du premier grand néo-romantique, que la littérature méditerranéenne, italienne ou française, nous ait donné ces derniers temps. Le romantisme de Giulio Orsini est fait d'un subjectivisme passionné et absolu».

²⁰³ Ivi, p. 20: «Ma indiscutibile a me pare l'attrazione della poesia d'annunziana, dal *Poema paradisiaco* alle *Laudi*».

²⁰⁴ G.S. Gargano, *Un nuovo poeta. Giulio Orsini*, in «Il Marzocco», IX, 4, 1904, p. 1.

Quando, infine, divenne nota l'identità celata dietro il nome di Giulio Orsini e venne alla luce la natura anche commerciale dell'operazione orchestrata dal prefetto della Biblioteca Nazionale di Roma, Gargano non si lasciò sfuggire l'occasione per tornare a colpire l'alias di Domenico Gnoli, questa volta in tono apertamente stroncatorio — come farà, del resto, anche in occasione dell'uscita di *Jacovella*²⁰⁵.

Com'è noto, Gargano pubblicò sul «Marzocco» anche una breve scheda non certo indulgente sulla *Via del rifugio*. Gozzano ne conserverà memoria, tanto da sconsigliare a Vallini di inviare *Un giorno* alla medesima rivista, se non con le dovute cautele diplomatiche:

Gargano è stato acre con me, specialmente perché arieggia un po' Graf: detestano Graf, Orsini e tutti i ribelli alla cattedra dannunziana e pascoliana: hai letto la critica alle "Rime della Selva" e "Fra Terra ecc.": due stroncature indegne. Ora il tuo lavoro risente (lecitamente) di due polle principali: Graf-Orsini, maestri da loro odiatissimi²⁰⁶.

È vero che Gargano mostra scarso apprezzamento per Graf e Orsini, ma non è del tutto corretto affermare che, nel 1907, mantenga ancora una rigida preclusione nei confronti di quanti si discostino dalla retorica del Vate. In caso contrario, non si comprenderebbe come possa arrivare a consigliare la lettura del *Poema dell'adolescenza* di Enrico Thovez, che nello stesso articolo viene indicato come precursore della poesia di *Fra terra e astri*²⁰⁷.

Ma c'è anche qualcosa di più. Gargano, nella sua recensione alla *Via del rifugio*, giungeva a queste conclusioni:

C'è sì qualche cosa che si toglie dalle vie comuni che oggi batte la poesia, ma vi manca quella freschezza giovanile e vi traspare una certa consapevole intenzione di voler essere nuovo²⁰⁸.

Il recensore del «Marzocco» ha colto un nodo cruciale — già evidenziato, del resto, anche da Ricciotto Canudo²⁰⁹ — che consente di riprendere il filo del discorso precedentemente

²⁰⁵ G.S. Gargano, *Il caso Orsini*, cit., p. 1 e G.S. Gargano, *Jacovella*, in «Il Marzocco», X, 42, 1905, p. 2: «Così mentre ci pareva che l'anima del poeta non risentisse i propri movimenti se non quando si trovava "in qualsiasi luogo, purché fuori del mondo", con un senso di meraviglia, noi lo vedevamo adagiarsi comodamente in mezzo alle rappresentazioni più comuni e più volgari di questa nostra vita quotidiana, che egli coglieva indifferentemente con una corrispondente volgarità di immagini ed anche di espressione. E questo ancora ci offende nel nuovo volume»

²⁰⁶ G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 42.

²⁰⁷ Sebbene abbiamo già mostrato come al momento della sua uscita ne avesse formulato un giudizio durissimo.

²⁰⁸ G.S. Gargano, *Versi di Giovanni Chiggiato, Enrico Cavacchioli, Guido Gozzano*, cit., p. 2, ora anche in M. Masoero, «Un nuovo astro che sorge». Giudizi "a caldo" sulla *Via del rifugio*, cit., pp. 40-44.

²⁰⁹ Cfr. R. Canudo, *Lettres italiennes. La jeune poésie italienne*, cit., p. 558: «La poésie à clichés est morte vraiment, malgré la complète diversité des esprits. Le sentiment central de l'oeuvre de M. Guido Gozzano est

interrotto: Gozzano è istintivamente incline a intercettare le vibrazioni della critica e a captare le attese del pubblico letterario. *Ignorabimus*, per la sua struttura dialettica e sentenziosa, può allora essere assunto a paradigma di questa duplice disposizione: da un lato, l'offerta di una poesia capace di rispondere alle aspettative del lettore; dall'altro, la tutela di un'autonomia estetica, affidata soprattutto all'ironia, in tutte le sue modulazioni.

In seguito alla pubblicazione della *Via del rifugio*, anche grazie alla frequentazione dell'ambiente intellettuale genovese, Gozzano prende consapevolezza del rischio di un appiattimento sulla linea antiretorica, improntata a un cinismo sentenzioso e a un pessimismo compiaciuto²¹⁰: ossia di essere assimilato senza riserve agli epigoni di quei «maestri da loro odiatissimi». Inoltre, se a Torino la reazione all'egemonia dannunziana è vigorosa, talora persino aspra – bastino i nomi di Thovez e Graf –, ed è alla ricerca di alternative antagoniste, la medesima tensione non si riscontra al di fuori della capitale subalpina. Gozzano intuisce così che l'inseguimento troppo fedele, ancorché talvolta ironico, della linea Orsini-Graf rischia di condurlo in un vicolo cieco²¹¹.

Gargano aveva dunque colto un nervo scoperto, se Gozzano – nel recensire *Un giorno* di Carlo Vallini sotto lo pseudonimo di Giuseppe De Paoli – si ricorderà di quel giudizio, arrivando persino all'autocitazione e rovesciando sull'amico le stesse critiche a suo tempo subite:

E più originale riesce Carlo Vallini, nei passi dove il pessimismo è temperato dalla delicatezza lirica; meno originale e più scomposto e più aspro dove l'amarezza del suo pensiero sibila arida e turbinosa, arieggiando un po' il Graf e un po' l'Orsini²¹².

È indubbio che quelle influenze siano state determinanti nel percorso di maturazione del poeta torinese. Basti pensare, per esempio, a *Le rime della selva*, che offrono a Gozzano la possibilità di misurarsi con raffigurazioni attenuate dell'io poetico, affidate a versi minori,

identique à celui des poètes dont j'ai parlé plus haut [Cena e Chiesa]. Un irrésistible besoin de renouveler nos visions et nos sensations pour aimer et pour reprendre la vie d'un amour nouveau, sincère, *nôtre*, domine tous ces jeunes talents».

²¹⁰ Tomaso Monicelli nella sua recensione sull'«Avanti!» lo definirà un «distuttore sentimentale». Cfr. T. Monicelli, *Un distuttore sentimentale*: «Tutto il Gozzano distrugge, e non ha ire e non ha violenze. Da vero pessimista non è un gelido, ma un sensitivo, e la sua ironia vela la lagrima», da M. Masoero, *Un nuovo astro che sorge. Giudizi "a caldo" sulla Via del rifugio*, cit., p. 36.

²¹¹ Anche perché Graf è tutt'altro che un modello poetico universalmente riconosciuto, cfr. L. Pirandello, *Notizia letteraria. Le rime della selva di Arturo Graf*, cit., p. 320: «Non è stata mai, io credo, così instabile come oggi la fama. Il nome d'uno scrittore è quasi una piuma che il soffio d'un momento può mandare ai sette cieli o buttar giù nel fango, in un cantone. Che cos'era diventato Giulio Orsini prima che si sapesse che sotto questo nome si nascondeva Domenico Gnoli? E abbiamo veduto jeri com'è stato trattato Antonio Fogazzaro a proposito del suo ultimo romanzo. Come sarà trattato domani Gabriele D'Annunzio? Di Arturo Graf poeta, oggi come oggi, non si deve dir bene!».

²¹² M. Guglielminetti, *Gozzano recensore*, cit., p. 422.

scarni e disadorni, ma non privi di una loro interna musicalità, cadenzata su ritmi saltellanti: una linea poetica chiaramente alternativa al superomismo dannunziano, al «superesteticume» e alle «preziosaggini rare»²¹³. Ma occorre tenere in debita considerazione anche la cornice culturale, la costruzione della propria immagine pubblica e il rapporto con la critica, che rappresentano con ogni probabilità la ragione principale per cui Gozzano si spinge a formulare giudizi di condanna, tanto più perentori quanto più è consapevole del debito letterario contratto. A quattro anni dalla pubblicazione della *Via del rifugio* e all'indomani dell'uscita dei *Colloqui*, l'immagine pubblica di Gozzano risulta ormai profondamente trasformata. È in questo mutato contesto che egli avverte l'urgenza di prendere le distanze da quella linea poetica riconducibile al binomio Graf-Orsini, cui aveva in parte guardato nelle prove giovanili. Una tendenza ormai esaurita, della quale Gozzano aveva tentato di assimilare alcune soluzioni stilistiche per rispondere a esigenze di gusto e a mode poetiche allora in voga.

Siamo dunque sempre meno propensi ad accogliere la narrazione di una conversione antidannunziana di Gozzano maturata per effetto dell'influenza morale e censoria di Graf. «Attraversare» è piuttosto un tratto costitutivo della poetica gozzaniana: la sua vicenda letteraria si configura come una risultante complessa, generata da vettori multipli costituiti dalle esperienze, dalle letture e dalle influenze con cui di volta in volta si è misurato. Ed è un predicato variegato, cangiante nelle forme, modellato sulle circostanze e sugli intenti, e in ogni caso non riconducibile unicamente al rapporto con d'Annunzio.

A questo proposito, val la pena richiamare un ultimo dettaglio. Il 7 febbraio 1908, da San Giuliano d'Albaro, Gozzano scrive a Vallini dichiarando che «l'unica cosa che mi abbia fatto un piacere immenso, come se si trattasse di me, è la recensione del *Mercure de France*»²¹⁴. E giova forse ricordare che l'apprezzamento più entusiastico contenuto in quella recensione di *Un giorno*, redatta da Ricciotto Canudo, consiste proprio in un accostamento al poeta pescarese:

M. Carlo Vallini rappelle dans sa forme plutôt l'abbé Zanella ou M. Boïto, qui eurent à leur manière plus le souci de la pensée bien exprimée que celui de la forme habillant trop le vide d'une poésie symboliste. Mais dans le poème *Légende du Prince Siddharte*, qui est une sorte de prélude de son recueil, il rappelle en terza-rima les plus purs fragments de M. d'Annunzio, en y ajoutant une préoccupation contemporaine de la pensée et un souci bouddhique²¹⁵.

²¹³ A. Graf, *Prologo*, vv. 34-35, in *Le rime della selva. Canzoniere minimo, semitragico e quasi postumo*, Milano, Treves, 1906, p. 3.

²¹⁴ G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 60.

²¹⁵ R. Canudo, *Lettres italiennes*, «*Mercure de France*», XIX, 255, 1° febbraio 1908, p. 554.

Nel silenzio del proprio segreto, d'Annunzio resta dunque anche questo: un termine di paragone il cui confronto costituisce sempre una fonte di orgoglio personale.

IV

TRA LE CARTE DELL'ALBO DELL'OFFICINA: LORRAIN, LOTI E JAMMES

A Luciano Bossina spetta il merito di aver individuato, nell'*Albo dell'officina*, due importanti presenze: Pierre Loti e Jean Lorrain. Sulla scia dello studio del filologo, è possibile ricondurre ai due autori francesi ulteriori lacerti presenti nel quaderno gozzaniano, e riconoscere in *Clitie*, breve prosa di Francis Jammes, la fonte di un altro appunto finora rimasto adespoto.

«Filtrée et verte comme le jour d'un aquarium»

Nella monografia *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, Bossina ha attribuito a Jean Lorrain la paternità di un breve appunto contenuto nell'*Albo dell'officina*: «Ecco gli umili, quelli che t'ameranno / senza comprenderti, migliori di / quelli che ti comprenderanno senz'amarti»¹. La nota, che riproduce con discreta fedeltà un passaggio tratto da *Le Noël de Line*² – racconto incluso nella raccolta *Propos d'âmes simples*, edita da Ollendorff nel 1904 – sarà poi rielaborata nei vv. 317-319 de *La signorina Felicita*: «Mi piaci. Penso che leggendo questi / miei versi tuoi, non mi comprenderesti, / ed a me piace chi non mi comprende».

Tuttavia, l'estratto da *Le Noël de Line* non esaurisce la presenza lorrainiana nell'*Albo*: se i primi due appunti di p. 96 – rispettivamente ai rr. 1-3 e 5 – provengono notoriamente da *Bruges-la-Morte* di Rodenbach, tutti gli altri, ad eccezione di uno, fino al r. 6 di p. 98, provengono invece *Fards et poisons*, raccolta di racconti dello stesso Lorrain pubblicata nel 1903, ancora presso l'editore Ollendorff³. Come di consueto, Gozzano procede seguendo l'ordine della lettura, traendo quasi tutte le citazioni della sola p. 96 dal racconto d'apertura, *Préface, une rencontre*, che occupa le pp. 1-36 del volume.

¹ G. Gozzano, *Albo dell'officina*, cit., p. 102, rr. 18-20. La sottolineatura è di Gozzano.

² Cfr. J. Lorrain, *Propos d'âmes simples*, cit., p. 51: «Une phrase de la lettre de Jacques lui revenait en tête: "Vois les humbles, ceux-là t'aimeront sans te comprendre, meilleurs que ceux qui te comprennent sans t'aimer"». Il passo è presente anche all'inizio del racconto, identico se non per una minima parte, proprio nella citata lettera di Jacques, cfr. p. 43: «On a toujours l'occasion de faire la charité; regarde autour de toi, vois les pauvres, vois les humbles. Ceux-là t'aimeront sans te comprendre, bien meilleurs que ceux qui te comprennent sans t'aimer».

³ Si tratta di un appunto di cui non è stata riconosciuta la fonte (ma può anche trattarsi di una nota dello stesso Gozzano) a p. 96, r. 31: «Signora che somiglia all'Italia» (sottolineatura di Gozzano).

Il racconto si apre con l'incontro inatteso tra il narratore, Jean Drag, e Paul Langlois, un ex compagno di reggimento perduto di vista da circa un decennio, «très brac, très intelligent, très artiste [...], employé dans une grande maison d'éditions d'art». Langlois, appassionato collezionista di «vieux livres» e – dettaglio rilevante in ambito gozzaniano – di «belles estampes», presidia l'ingresso di un ristorante, intento a sfogliare sulle ginocchia un *Album* dell'illustratore Sem, a cui il racconto è peraltro dedicato⁴. Con sguardo acuminato, egli scruta le dame che varcano la soglia del locale, cercando di rintracciare in ciascuna di esse i tratti imperfetti deformati dalla penna del caricaturista. Jean, incuriosito dall'imbarazzo delle signore sottoposte al suo giudizio malevolo, decide infine di avvicinarsi al vecchio amico:

– Toi ici, Langlois! Mais qu'y fais-tu donc? – Et lui, levant vers moi le triangle d'un sourire faunesque: – Je me documente et je m'instruis⁵.

Di qui proviene dunque il primo riscontro nell'*Albo*, p. 96, r. 7: «il triangolo di un sorriso faunesco». L'appunto non rimane circoscritto al quaderno ma, spogliato della sua caratterizzazione originaria, diventa in Gozzano un segno ricorrente delle figure femminili, sovente legate all'universo scenico. La prima delle sue quattro attestazioni si trova nella novella *Un sogno*, pubblicata da Gozzano dapprima nel marzo 1911 sull'«Illustrazione italiana», e poi nel settembre dello stesso anno sul «Momento». La protagonista del racconto – il quale, com'è noto, risente dell'influenza di *Ligeia* e de *Il ritratto ovale* di Poe⁶ – è Balbina Peyrot, attrice che condivide con la collegiale Carlotta alcuni tratti essenziali: è morta da tempo, e l'io narrante ne fa la conoscenza solo attraverso una miniatura, collocata «fra quella di mio nonno e quella d'un mio prozio materno». È proprio questa sua presenza *in absentia* a generare, nel protagonista, sentimenti che nella vita reale gli restano preclusi: «mi fa piangere in sogno di quell'amore che in vita non ho provato mai, [...] mi fa piangere in sogno quelle lacrime che in vita non so piangere più». Ma Balbina non rievoca «le diligenze, lo scialle, la crinoline» e il suo ritratto si configura in modo affatto diverso:

Non è dicibile il fascino misterioso che emanavano per me quell'ovale un po' esagerato, quella bocca dal sorriso triangolare, quegli occhi oblungi dal sopracciglio troppo vasto ed arcuato⁷.

⁴ In esergo si legge la dedica: «Pour mon ami Sem». Celebri sono alcune caricature che Sem fece proprio di Lorrain.

⁵ J. Lorrain, *Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903, p. 4.

⁶ Cfr. G. Gozzano, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, cit., pp. 347-348.

⁷ *Ivi*, p. 67.

È un ritratto – dominato da quel «vasto arco ciliare»⁸, «secondo che l'ultimo dettame di Parigi consiglia»⁹ – destinato a ricomparire, quasi invariato, nei profili successivi.

Legata anch'essa all'universo artistico e teatrale, sebbene in una forma *sui generis*, è la protagonista del brano *La danza d'una "devadasis"*. Grazie ai «buoni uffici del dottor Faraglia», Gozzano ha occasione di assistere allo spettacolo di una danzatrice indiana, figura difficilmente riconducibile alle categorie occidentali. «Non possiamo comprendere una Devadasis, né definirla», scrive: per delinearla, bisognerebbe unire all'interprete eccelsa, alla mima insuperabile, all'erudita e alla cultrice di poesia, anche la figura della sacerdotessa invasata, della menade folle»¹⁰. Occorre dunque liberarsi degli stereotipi che affollano l'immaginario esotico europeo – «la serie d'immagini assolutamente false» evocate dal nome di bajadera – e superare quella convenzione iconografica per cui «la prima donna adatta serenamente a Thais e a Semiramide, a Cleopatra e a Salomè quell'unico costume» divenuto cifra indistinta di ogni Oriente¹¹. Ma poco valgono le cautele appena dichiarate se, volgendo lo sguardo alla danzatrice, riaffiorano puntualmente i tratti fisionomici consueti: «i vasti sopraccigli»¹², e poi

la maschera ovale, il sorriso triangolare, gli occhi già troppo oblungi, prolungati dal bistro fin sotto la benda dei capelli compatti¹³.

Insomma: Gozzano invita il lettore a diffidare dell'Oriente di maniera, a liberarsi dalle sue immagini convenzionali, ma poi descrive la devadasi con lo stesso volto stereotipato di un'attrice europea di metà Ottocento. E non è tutto. Vi è un ulteriore slittamento, tanto più

⁸ Potrebbe essere di qualche interesse notare che Elena Muti presenta il medesimo particolare, cfr. G. d'Annunzio, *Il piacere*, cit., pp. 24-25: «La sua testa dalla fronte breve, dal naso dritto, dal sopracciglio arcuato, d'un disegno così puro, così fermo, così antico, che pareva essere uscita dal cerchio d'una medaglia siracusana, aveva negli occhi e nella bocca un singolar contrasto di espressione». Cfr. anche *Trionfo della morte*, cit., p. 996: «Rivide quella fronte di Furia, su cui si rialzavano i capelli grigi aridi e spessi; quegli occhi incavati sotto l'arco dei sopraccigli, oscuri, che rivelavano l'ardore fanatico della chiesatra e l'avarizia tenace della piccola borghese di Trastevere» e *Il fuoco*, cit., p. 306: «Ella sussultò dal capo alle piante; spalancò gli occhi verso di lui; poi riabbassò le palpebre; stette immobile. L'ombra s'accumulò sotto l'arco dei sopraccigli; segnò l'ondulazione delle gote».

⁹ Cfr. G. Gozzano, *Torino del passato*, in *Anacronismi e didascalie*, cit., p. 199: «La cognata stessa, Adelaide di Francia, nipote di Luigi XV, ha dipinto il volto della bimba sedicenne secondo che l'ultimo dettame di Parigi consiglia; le ha cancellato col cosmetico i delicati sopraccigli biondi e due altri ne ha disegnato a mezzo della fronte: nerissimi, arcuati, imperiosi». Il particolare sopraccigliare anche ne *L'altare del passato*, pp. 45-46: «E rivedo la sua mano alzata, mano pallida e perfetta di patrizio, dall'indice adorno di un grosso cammeo, la bella testa candida sfavillante in un raggio di sole obliquo, la bocca volontaria, l'occhio azzurro, giovanile sotto il vasto arco cigliare»; *La sfida*, pp. 80-81: «Osservava intanto la moglie del suo nemico e la sua ira s'allentava, la voce gli si faceva dolce mentre con lo sguardo esaminava quel profilo delicato, quegli occhi scuri sotto il vasto arco cigliare, stranamente dissonanti con la biondezza cinerea della capigliatura».

¹⁰ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, cit., p. 117.

¹¹ *Ivi*, p. 115.

¹² *Ivi*, p. 121.

¹³ *Ivi*, p. 122.

rivelatore: il volto della sacerdotessa è infatti «troppo bello, troppo grandi gli occhi, piccola la bocca, regolare il profilo, troppo simile a certe miniature indiane che credevo di maniera»¹⁴. Miniature, appunto, come quella di Balbina Peyrot.

Restando nel continente indiano, seguendo il filo di quel sorriso triangolare, il percorso ci conduce a Giaipur, città fiabesca, «rosa, tutto color di rosa per compiacere il gusto di un Re! E la folla che passa per queste vie si direbbe anch'essa scelta, istruita, abbigliata per uno scenario coreografico». In nessuna città indiana, nemmeno ad Haiderabat, nemmeno a Delhi, ho ritrovato così intatto l'Oriente di maniera»¹⁵. Le premesse sono promettenti: non sorprende, dunque, che tra elefanti, cammelli e muletti si incontrino «cavalieri fantastici che si direbbero eroi cinematografici o comparse d'operetta, se non si vedesse, se non si sentisse che sono *veri*»¹⁶, e che perfino i bovini ostentino un'eleganza principesca, mentre «la bellezza e la grazia raggiunge nelle donne una perfezione forse eccessiva: si direbbe che avanzano per via a un passo di danza»¹⁷. Il racconto prosegue:

Forse eccessiva, forse un po' monotona la bellezza di queste indiane raiputi; sembrano tutte sorelle. E tutte ricordano singolarmente la Vergine Maria; non la Vergine bionda della tradizione occidentale, ma la Vergine *nigra sed formosa*¹⁸ dei mosaici bizantini e degli smalti copti: l'ovale eccessivo, la bocca dal sorriso triangolare, il naso anche troppo minuscolo tra gli occhi lunghissimi, custoditi dai capelli ordinati con cura impeccabile, simili a due bende di raso nero e lucente¹⁹.

Appare evidente come Gozzano giunga a sfiorare – se non addirittura a svelare apertamente – la compiaciuta esposizione dei propri stessi procedimenti compositivi, della propria ricerca di una maniera deliberatamente stilizzata. In questa prospettiva risulta particolarmente significativo un passo di *Pamela-films*:

Madamigella Ottempati [...] aveva un delicato nome goldoniano: si chiamava Pamela. Pamela! Un viso a fossette, un profilo alla Watteau, due occhi profondi, due labbra rosse, dal sorriso triangolare...²⁰

¹⁴ *Ivi*, p. 121.

¹⁵ *Ivi*, p. 173.

¹⁶ *Ivi*, p. 174; corsivo originale.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Corsivo originale.

¹⁹ *Ivi*, p. 175. Per i capelli paragonati a due bende, cfr. G. d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 127: «La sua grazia delicata era un po' contratta dall'inquietudine che le dava l'ambiguità del mio dire tra grave e futile, tra ingannevole e sincero. E così parlandole io provavo un piacere analogo a quello che avrei provato scompigliandole le bende lisce dei capelli su cui pendevano le forbici argentee della tonsura».

²⁰ G. Gozzano, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, cit., p. 136.

Ma Gozzano è costretto quasi subito a correggere il tiro: Pamela, infatti, «aveva sessant'anni e non possedeva nulla di tutto questo»²¹. Cionondimeno, la signora Ottempati finirà comunque per ricoprire un piccolo ruolo – per quanto del tutto involontario – giacché, nel finale della novella, verrà scambiata per il buffone Tulipier travestito da fattucchiera. Non sarà forse privo di significato che a sollevarla alle ginocchia e a issarla sulla turba variopinta sia un «sacerdote di Brahma, più entusiasta degli altri»²².

Questa modalità compositiva si rivela, a ben vedere, tipicamente dannunziana. Non tanto per la presenza di referenti artistici attribuiti ai personaggi – in *Pamela-films*, ad esempio, compare Watteau, citato due volte soltanto ne *Il Piacere*²³ – quanto piuttosto per il principio combinatorio che ne regola la costruzione. Un meccanismo dichiarato dallo stesso d'Annunzio in un esempio ormai noto: nell'articolo *Ballo di beneficenza*, apparso sulla «Tribuna» il 27 gennaio 1886, il poeta segnala l'uscita di un *Vademecum del perfetto cronista*, utile a rendere «la cronaca [...] facile come la più semplice operazione aritmetica». Questo libretto si trasformerà in un vero prontuario per la composizione dei personaggi – in particolare femminili – del *Piacere*²⁴.

Gozzano eredita questa tecnica fondata su combinazioni modulari di tratti e referenze, ma la sottopone a un processo di razionalizzazione più marcato. Una volta assimilato, anche il minimo dettaglio viene frequentemente – sebbene non sempre in modo univoco – associato a un significato riconoscibile, secondo uno schema di corrispondenze quasi automatizzato. Se in parte già in d'Annunzio tale procedimento è presente, in Gozzano esso risulta più rigidamente strutturato, dando origine a un repertorio figurale le cui componenti – derivate da contesti anche lontanissimi tra loro – possono essere impiegate nella costruzione di personaggi collocati in epoche e luoghi radicalmente differenti. Ne deriva il totale dissolvimento di ogni vincolo realistico: che si tratti di Jaipur o del Canavese, il volto delle attrici rimane sempre identico. È una modalità che certamente incontra il gusto del falso e del manierato proprio di Gozzano, ma che, al tempo stesso, solletica consapevolmente quello del lettore, rassicurato nel proprio orizzonte d'attesa e assecondato nelle sue categorie rigide di arte borghese. Si tratta, in fondo, della stessa dinamica che regola i costumi di scena: ogni dettaglio, anche minimo, reca con sé un significato autonomo. Così, se il nome Pamela evoca un'attrice settecentesca e un profilo alla Watteau, non avrà certo gli occhi grandi disegnati di bistro – segno di un fascino alla moda che mal si addice a una commediante goldoniana – ma conserverà comunque quel medesimo

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 143.

²³ Cfr. G. d'Annunzio, *Il piacere*, cit., p. 52 e p. 72.

²⁴ Cfr. G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. I, cit., p. 1110.

sorriso che accomuna Balbina Peyrot, la devadasi, le abitanti di Jaipur così simili alle danzatrici di un'operetta. Ed è un procedimento che in Gozzano non solo non si cura di dissimulare, ma anzi ostenta con deliberata provocazione la propria natura metaletteraria e la sua vocazione autocitatoria.

Proseguendo tra gli *excerpta* dell'*Albo*, ai rr. 9-11 si incontra un appunto non tradotto: «Ces gens-là se tuent.. et il y a des feuilles, / des arbres, de la brise dans ces feuilles». Sarà sufficiente proseguire nella lettura del racconto di Lorrain per individuarne con precisione la fonte. Avevamo lasciato Paul Langlois intento a divertirsi sull'*Album* di Sem – «la revanche du pauvre!» – sferzando le dame in transito con occhiate di sprezzante ironia. Poco dopo, in un dialogo con Jean, condanna le «manifestations de la monstrueuse injustice qu'est le capital» e invita l'ex compagno di reggimento a seguirlo al *quai de l'Horloge*. Lì, non più ad Armenonville – «où sa ferocité embusquée évoquait la mauvaise songerie d'un barbare guettant un palais byzantin» – Langlois ritrova un ambiente a lui congeniale, lungo i «quais de la rive gauche», che definisce «un vrai musée d'art rétrospectif offert à la joie des promeneurs». Le stampe, naturalmente, sono al centro della sua attenzione: «Les estampes! Une me requerrait entre toutes, une estampe de la fin du dix-huitième siècle».

Dopo aver attraversato il *passage du Pont-Neuf*, i due imboccano *rue Guénégaud* e costeggiano gli stabilimenti della *Monnaie*. È a questo punto che Langlois, indicando i luoghi del lavoro operaio, descrive a Drag gli effetti deleteri del *décapage* delle monete e della smerigliatura del vetro sulla salute degli addetti:

Vous me direz qu'il n'y a rien à faire. Ces gens-là se tuent volontairement, ils se hâtent seulement un peu plus vers la mort, dans la fièvre ou le besoin de vivre... et il y a des feuilles, des arbres, de la brise dans ces feuilles et de l'eau dans du soleil²⁵.

Il confronto si inasprisce: Langlois insiste nel denunciare l'iniquità che grava sulle classi più fragili, ma Drag lo interrompe accusandolo di cedere a una crisi di «pitié égoïste», ribattendo che l'intero corpo sociale è oggetto di sfruttamento, inclusi gli intellettuali come lui, soggiogati alla volontà degli editori. Langlois, da parte sua, lo accusa di non riuscire a superare la ristretta prospettiva della propria posizione, ma è costretto ad ammettere, con amara lucidità:

Tous ces artisans sur lesquels je m'apitoie font leur métier, métier dangereux, meurtrier, mais lucratif, et ils le savent. Avec des précautions le péril en serait diminué. Ces précautions, ils les négligent:

²⁵ J. Lorrain, *Fards et poisons*, cit., p. 23.

tant pis pour eux. La société moderne n'a pas le temps de relever le soldat tombé sur la route. Les idées sont en marche, en avant; la pitié s'attarde et retarde. L'heure est passée du bon Samaritain...²⁶.

Gozzano traduce così, ai rr. 12-15, la riflessione di Langlois: «La società moderna non ha il tempo di / rialzare il soldato caduto a mezza via, / Le idee sono in cammino, avanti; la pietà / si attarda e ritarda: l'ora è passata del buon | Samaritano». Anche questo rilievo, pur non approdando a una successiva rielaborazione poetica, appare degno d'attenzione. Gozzano, infatti, doveva aver colto nel tono sentenzioso della dichiarazione di Langlois un possibile spunto di carattere edificante, adatto al ruolo del «buono sentimentale giovine romantico»²⁷.

E tuttavia, prosegue Langlois, esistono ancora vittime autenticamente innocenti. Si tratta di giovanissime operaie, «sacrifiées du commerce parisien!», impiegate in un laboratorio di sartoria situato in rue des Grands-Augustins: «une pièce basse et sans air, une pièce sans fenêtres [...] sans autre ouverture que la porte et dont l'atmosphère raréfiée est celle d'un conte de Poë»²⁸. In quell'*atelier*

les fillettes cousent en riant et, sous leurs doigts agiles, ces doigts parisiens uniques au monde, les tulles plissés montent, les ruches s'ébouriffent comme des plumes, et ce sont des boas, et ce sont des blancheurs, de l'air tramé, des fanfreluches, de la crème fouettée et de la mousse de champagne...²⁹

Ai rr. 17 e 19 Gozzano annota rispettivamente: «o grazia parigina unica al mondo» e «boa aereo come spuma di sciampagna». Anche in questo caso, i tagli operati sul testo d'origine si rivelano indicativi della prospettiva con cui l'autore si accosta alla pagina: quelle dita infantili, impegnate in un lavoro estenuante in un ambiente angusto e malsano, si sublimano nella «grazia francese unica al mondo!»³⁰ che egli riconoscerà nelle due giovani francesi incontrate a Bombay e poi riviste nel vagone ristorante del treno per Delhi. «Queste meretrici di Francia», che hanno «pellegrinato come “duettiste” tutti i caffè chantants della Tunisia e dell'Egitto» e con le quali ci si vergognerebbe di farsi sorprendere «in una via europea», sono «imbellettate, ossigenate, inorpellate, impennacchiate»³¹. Viene spontaneo, allora, richiamare la stampa *Le*

²⁶ *Ivi*, p. 25.

²⁷ Anche questa era una riflessione tipica del tempo; cfr. P. Bresso, *La filosofia delle vetrine*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIII, 40, 1° ottobre 1905, p. 318: «Nel nervosismo della vita moderna affaccendata, tumultuosa, in cui ciascuno bada a soverchiare gli altri, bada ad innalzarsi sul caduto, a dare il tracollo al vacillante, bada a ripetere il *mors tua vita mea*, la *réclame* - forma tipica di lotta commerciale, nella quale una gran parte dell'umanità combatte la lotta per l'esistenza, la *struggle for life* - doveva necessariamente assumere forme e diffusione inverosimili».

²⁸ J. Lorrain, *Fards et poisons*, cit., p. 27.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, cit., p. 146.

³¹ *Ibidem*.

Triomphe de la Coquette, che aveva attirato lo sguardo di Langlois e Drag durante la loro passeggiata: vi figurano «belles dames en grand habit de cour», con un «haut édifice de leurs coiffures poudrées, empanachées de plumes, d'aigrettes et de fleurs», che conferisce loro «des petites têtes de poupées, violemment allumées de fard»³². A questo punto si impone il richiamo a un altro testo gozzaniano, *Torino del passato*. In quella prosa, lungo l'itinerario della «girada anturn a tüt Turin», Gozzano si sofferma sulla descrizione del corteo reale:

Oh, l'interminabile fila di berline, le berline di Casa Reale simili ad altissimi triangoli capovolti, sculpite, dorate, sovraccariche di tutta la mitologia e di tutto il simbolismo pazzesco del barocco; così goffe ed aggraziate, così snelle e tozze ad un tempo! Berline a quattro a sei a dieci cavalli, gualdrappati, frangiati, impennacchiati, con non altro di libero che le zampe e la coda prolissa, cocchieri e staffieri a codino, rigidi come automi tolti da un armadio centenario!³³

Terminato il *tour*, Langlois e Drag riappaiono all'interno di una *boutique* del *quai de l'Horloge*, «penchés sur un comptoir en noyer ciré», intenti a sfogliare una collezione di stampe di Van Dyck, mentre

la lumière du dehors, tamisée par le feuillage des platanes, nous arrivait filtrée et verte comme le jour d'un aquarium³⁴.

A p. 96, ai rr. 21-23, Gozzano annota: «La luce di fuori, velata dalle foglie dei platani / ci arriva filtrata e verde come il giorno / d'un acquario». L'immagine, concentrata ed elegantemente innestata su un motivo di chiara ascendenza dannunziana, finisce per configurarsi come uno di quei «moduli espressivi canonicamente adibiti al limite dell'irrigidimento liturgico»³⁵, la cui reiterazione impone di soffermarvisi un poco. La genesi del motivo della luce tremula e acquorea è documentata nel manoscritto preparatorio di *Paolo e Virginia* (AG VIII a3-b1, 7, 14-15), dove si legge: «Il sole penetra tra i rami: tutto / tremola e scintilla in una luce d'acquario». Se l'espressione «luce d'acquario» è ripresa da Lorrain, la

³² J. Lorrain, *Fards et poisons*, cit., p. 13. Un'estetica analoga ricorre anche in un altro racconto della medesima raccolta, da cui si può citare un passo emblematico (cfr. *Les héritiers Plimignon*, in *ivi*, p. 179): «Il est vrai que cette grosse coquette de madame Plomignon, parmi tant de prodigalités, nourrissait un goût presque coupable pour les boas, les plumes et les aigrettes. Elle aimait aussi les lampas à grosses fleurs, les satins luisants, les moires craquantes et le tumulte de couleurs des soies brochées; elle raffolait aussi des bijoux et, violemment harnachée, empanachée dans des éruptions de ruches et de fanfreluches, promenait, d'Aix à Trouville et de Dinard à Monte-Carlo, le plus étonnant carnaval de robes fracassantes et de jaillissantes coiffures en fusées! Mascarade innocente et dispendieuse».

³³ G. Gozzano, *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, cit., p. 200.

³⁴ J. Lorrain, *Fards et poisons*, cit., p. 29.

³⁵ F. Contorbia, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, cit., p. 110.

parte iniziale dell'annotazione deriva invece da altra fonte. Come ha mostrato Bossina, l'ipotesto va individuato in *Bocca di Serchio*, vv. 85-86: «La radura è vicina. Il sole penetra / fra i rami. Tutto tremola e scintilla»³⁶. Nel trascrivere questi versi dannunziani nel proprio manoscritto, Gozzano vi innesta subito la *iunctura* «luce d'acquario», lieve variazione della traduzione – pressoché letterale – che egli stesso aveva già registrato nell'*Albo*. Un simile gesto non solo conferma l'inclinazione gozzaniana a intrecciare materiali di diversa provenienza nella definizione dei propri moduli espressivi, ma rafforza anche l'ipotesi formulata dallo stesso Bossina, secondo cui «estratti riprodotti tanto nell'*Albo* quanto in altri manoscritti indicano nell'*Albo* il repertorio primigenio»³⁷.

Il motivo della luce subacquea ricorre in due distinti passaggi di *Verso la cuna del mondo*. La prima occorrenza si rintraccia in *Un Natale a Ceylon*, dove la coincidenza con la festività natalizia intensifica la tensione tra l'esotismo abbagliante del paesaggio tropicale e il ricordo struggente della pianura canavesana, che assume funzione di contrappunto affettivo e simbolico. L'intera prosa si costruisce attorno a questo confronto, reso più acuto da una nostalgia definita come «male tremendo e indescrivibile fatto di sentimenti indefiniti simili all'ansia e al rimorso»³⁸. Nel corso di un'escursione mattutina, immerso in una flora rigogliosa che gli ricorda costantemente la vertiginosa distanza dalla patria, il protagonista percepisce la luce – filtrata dalla vegetazione compatta – come quella che si diffonde nei fondali marini:

Sono le otto del mattino; la mezzanotte è dunque imminente in Italia, le mense a quest'ora s'inghirlandano di vischio e d'agrifoglio, le finestre si illuminano nelle tenebre glaciali, nevose della notte sacra. Qui è mattino estivo, una luce abbagliante che giunge mitigata dalle cupole delle felci arborescenti, come un verde tremolio sottomarino³⁹.

A distanza di una sola pagina, il motivo sembra riaffiorare quasi identico: «felci arboree agili come zampilli verdi, felci nane, capillarie fluttuanti nell'aria, come in fondo ad un acquario»⁴⁰. Ma in questo caso si tratta di una ripresa pressoché letterale dal *Piacere* dannunziano, come già segnalato da D'Aquino Creazzo: «[...] le piante in un chiarore misterioso agitavano ombre vaghe, senza fruscio, come piante marine, fluttuanti in fondo ad un acquario»⁴¹. Due suggestioni

³⁶ L'estratto si trova in una pagina in cui sono presenti altre memorie dannunziane, ricavate perlopiù da *Alcyone*. Impreciso, quindi, si rileva il giudizio di E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, cit., p. 1273, vol. I: «Gozzano non si spinse fino ad *Alcyone*, si fermò al *Poema paradisiaco*».

³⁷ L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano*, cit., p. 167.

³⁸ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 96.

³⁹ *Ivi*, p. 97.

⁴⁰ *Ivi*, p. 98.

⁴¹ Per la citazione dannunziana, cfr. G. d'Annunzio, *Il piacere*, cit., p. 243; per lo studio di Alida D'Aquino Creazzo, cfr. A. D'Aquino Creazzo, *L'ora della «Chimera» e altri studi tra Verga e d'Annunzio*, cit., p. 95.

visivamente affini, dunque, ma di provenienza distinta: nella prima, l'immagine nasce da una fusione originale tra suggestioni di Lorrain e di d'Annunzio, secondo un modulo già tramandato dal manoscritto AG VIII a3-b1; nella seconda, l'analogia acquatica è invece mutuata in forma diretta dal romanzo d'esordio del pescarese⁴². A queste si aggiunge una terza declinazione del medesimo motivo, che nasce questa volta dall'intreccio tra due fonti dannunziane – *Il Piacere* e *Alcyone* – e si ritrova ne *Il vivaio del buon Dio*, alle pp. 201-202:

Ecco, sono le quindici, l'ora della siesta e del torpore. La città immensa è addormentata: nessuno, nemmeno un indigeno, attraversa la grande piazza, dove il sole avvampa, abbaglia, trema, facendo fluttuare in uno strano paesaggio subacqueo i tronchi dei palmizii, il monumento alla Regina Vittoria, le guglie della Cattedrale.

L'altra prosa di *Verso la cuna del mondo* in cui ricorre la medesima immagine è *Le grotte della Trimurti*. Giunto sull'isola Elephanta, immerso per la prima volta – da quando si trova a Bombay – nella «flora demente, senza freni e senza nome», Gozzano è subito colpito dalla vegetazione che «s'intreccia sul [...] capo» e «forma un corridoio nel verde, dove il sole giunge tremulo come nei paesaggi sottomarini»⁴³. Che il motivo non costituisca un semplice ornamento dell'esotismo gozzaniano – applicabile indistintamente a ogni scenario tropicale, da Mauritius a Ceylon, all'isola Elephanta – ma che, al contrario, ne riveli in parte la natura, sono ancora una volta gli scritti preparatori di *Ornithoptera pronomus* (AG IV, 75) a chiarirlo:

luce d'acquario che tremola dal [...] frastaglio delle felci arborescenti [...] Paesaggio simile alle prime età del mondo piante dal profilo miocenico sfuggite a periodi geologici... silenzio strano, luce d'acquario...⁴⁴.

È in questo punto – anteriore a tutte le altre occorrenze, poiché databile al 1910 – che l'immagine assurge a segno della «condizione di metastorica immobilità»⁴⁵ che l'esotismo incarna per Gozzano. Così, in *Risveglio sul Picco d'Adamo*, là dove «d'un tremolio d'acquario scintilla la selva ridesta», è il canto del gallo *banckywa* a infrangere il sonno del poeta: «già cantava sul Picco d'Adamo che Adamo non era»; e allo stesso modo, in *Un Natale a Ceylon*,

⁴² D'Aquino Creazzo, invece, riconduce tutte le ricorrenze del motivo dell'acquario al solo d'Annunzio: cfr. A. D'Aquino Creazzo, *L'ora della «Chimera» e altri studi tra Verga e d'Annunzio*, cit., p. 99. Altre immagini simili in G. d'Annunzio, *L'innocente*, cit., p. 449: «I baleni dell'acqua al sole, guizzando tra i lunghi rami dalle foglie diafane, davano all'ombra una vibrazione allucinante» e *Il fuoco*, cit., p. 331: «Indefinite cose passavano in quel tremolio d'acqua, innumerevoli, continue, sorgendo dal fondo, scendendo di lontano».

⁴³ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 64.

⁴⁴ G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 527.

⁴⁵ F. Contorbis, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, cit., p. 111.

«tutto è immutato, come ai tempi delle origini, quando non era l'uomo e non era il dolore...»⁴⁶. E che questo valore metastorico sia connaturato al motivo stesso, lo dimostra la possibilità della sua riproduzione anche entro i confini della realtà domestica. Lo dimostrano *Garibaldina*, ambientata a Venaria Reale, e *Le giuste nozze di Serafino*, situata nell'immaginaria Vareggio, toponimo che condensa – anche sul piano fonico – i nomi di luoghi particolarmente cari a Gozzano: Agliè, Cornigliano, Savigliano⁴⁷.

In *Garibaldina* la formula della «luce d'acquario» riemerge nell'episodio dell'ingresso nella dimora di Ortensia N. N.:

Uscii, suonai alla porticina di legno scolpito e parlato. Quale prigioniero doveva essere quella casa e quale tanfo di chiuso là dentro! Ma quando la porta s'aperse, mi salutò una luce vivissima che veniva da un bel giardino verde e m'accorse un profumo di glicine e di rose così acuto che vinceva l'odore di muffa delle stanze secolari. Una fantesca pingue m'introdusse in un salone, in attesa. Due finestroni a telaietti davano nella mezz'ombra tetra della via settecentesca, ma verso il giardino era la luce verde e sempre giovane, un tremolio d'acquario luminoso, attraverso i pampini delle pergole folte⁴⁸.

Si comprende così come il sintagma assolva una funzione più temporale che spaziale, ponendosi in contrappunto rispetto alle scenografie «vestite di tempo»: i «finestroni a telaietti» del solaio di villa Amarena, i «sopramobili di mezzo secolo di cattivo gusto: fiori e frutti sotto campane, uccelli imbalsamati, ecc., ecc.» del salotto di nonna Speranza⁴⁹. La giustapposizione tra condizione storica e dimensione metastorica, tra l'eterno presente e il tempo della consunzione – e della morte – prepara l'apparizione della stessa *Garibaldina*: figura senile che «non era vecchia», con i capelli spartiti in due bande che «non diradano e non incanutiscono mai», e un volto che «sembrava un volto giovane lievemente truccato da madre nobile da un filodrammatico maldestro».⁵⁰

Analoga opposizione si ritrova anche nella fittizia Vareggio, dove la «luce d'acquario» si dispone in netto contrasto con la sequenza degli arredi logori, con l'odore cupo d'inchiostro stantio che impregna villa Amarena, con tutto ciò che – nella poetica di Gozzano – si configura come il segno tangibile del tempo trascorso e della sua inesorabile erosione⁵¹:

⁴⁶ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo*, cit., 98.

⁴⁷ G. Gozzano, *I sandali della diva*, cit., p. 339.

⁴⁸ *Ivi*, p. 208.

⁴⁹ «Il profumo di glicine» era quello che si invitava ad entrare nella casa centenaria del secondo dei *Sonetti del rifugio*, nel tentativo di dissipare «l'odor di muffa e di cotogna».

⁵⁰ G. Gozzano, *I sandali della diva*, cit., p. 209.

⁵¹ A questo proposito non trovo molto condivisibile ciò che afferma D'Aquino Creazzo riguardo al fatto che il gusto della reiterazione risieda nel bisogno psicologico «di cristallizzare la realtà per sottrarla al dominio del

Maggio, attraverso le foglie dense del viale, illuminava l'ufficio d'una luce verde, tremula, come il giorno d'un acquario, dissipava il triste odore di carta macera, di legno vetusto, d'inchiostro putrefatto, animava d'un sorriso gli scaffali, le tabelle giallognole, il vecchio almanacco, i malinconici arredi⁵².

Ancora a *Une rencontre* si devono due frammenti presenti a p. 96 dell'Albo, entrambi trascritti da Gozzano con lievi modifiche. Il primo, ai rr. 25-26 – «sensualità triste, voluttà religiosa e ammirante / che prende i sensitivi all'entrata dei musei» – rielabora un passaggio di p. 30, dove Langlois e Drag, ancora intenti a sfogliare le collezioni dell'editore, sono colti da una singolare emozione:

La main de l'éditeur tournait toujours les feuilles, et une sensualité triste, l'espèce de volupté sérieuse et admirante qui prend les sensitifs à l'entrée des musées, nous pénétrait insensiblement.

Più rilevante risulta l'appunto trascritto ai rr. 28-29, tratto dalla pagina successiva. Dopo essersi soffermato sulla *Resa di Breda* di Velázquez, Langlois confida a Drag il proprio gusto per l'editoria d'avanguardia: «J'embête parfois mes contemporains. J'édite des chefs-d'œuvre inconnus que les jurys organisés aimeraient assez tenir sous le boisseau, et qu'une critique bienveillante néglige d'annoncer entre le dernier roman de M. Félicien Champsaur et les rimes sublimes de madame de Noaille»⁵³. La tirata si chiude con un attacco diretto al gusto conformista dell'*Institut de France*:

Les vieux bonzes de l'Institut n'inventent jamais que les talents mort-nés, les œuvres non viables⁵⁴.

Gozzano, che nei materiali preparatori rivela come sempre una lettura orientata alla riscrittura, elimina il riferimento all'«Institut» – poco spendibile fuori dal contesto parigino – e lo sostituisce con il più ampio e funzionale «letteratura»: «I vecchi bonzi della letteratura non trovano / mai che i talenti morti-nati».

Se p. 96 si chiude con un appunto di provenienza non ancora identificata⁵⁵, la pagina successiva presenta due ulteriori estratti ricavati da *M. Smith*, pp. 92-113 di *Fards et poisons*.

tempo e della storia ed esorcizzare l'incombente presenza della morte». Anzi, l'incombenza della morte è proprio significata dalla reiterazione di quei notissimi oggetti gozzaniani che non sto qui a riportare.

⁵² G. Gozzano, *I sandali della diva*, cit., p. 83.

⁵³ J. Lorrain, *Fards et poisons*, cit., p. 30.

⁵⁴ *Ivi*, p. 31.

⁵⁵ Cfr. G. Gozzano, *Albo dell'officina*, cit., p. 96: «Signora che somiglia all'Italia».

La narrazione si apre con la morte della contessina di Tremères: l'ipotesi iniziale è quella del suicidio, ma Octave Vergy, che aveva conosciuto la giovane, è piuttosto convinto che si tratti di un'overdose da cloroformio. A lui viene rivolta un'obiezione:

Et vous n'admettez pas une crise de désespoir, une dépression de volonté amenant l'être faible qu'est toute femme amoureuse à une catastrophe finale? Oh! je sais que vous êtes un partisan de l'énergie et que vous prônez obstinément le devoir de vivre même avant le droit de mourir; mais songez! une âme de femme, le pauvre petit cerveau de modiste sentimentale qu'elles ont toutes (et heureusement, car, autrement, elles sont des monstres)⁵⁶.

Octave Vergy, pur riconoscendo la plausibilità generale del quadro appena delineato, lo giudica del tutto inconciliabile con la figura della contessina di Tremères. Se davvero avesse scelto il suicidio, osserva, non avrebbe certo rinunciato a inscenarlo con una sontuosa teatralità, come un *tableau vivant*. Invece era stata trovata in una semplice veste da camera, priva di gioielli e ornamenti, distesa sul letto con un tampone di ovatta imbevuto di cloroformio premuto sul volto. Del resto – nota ancora Vergy – «la comtesse de Tremères était une fervente de tous les anesthésiants. Je l'ai connue éthéromane; de l'éther, elle a dû passer à la morphine et à la cocaïne comme on passe de d'Annunzio à Tolstoï et de Dostoïeski à Ibsen. Nous la retrouvons au chloroforme; le chloroforme lui a joué un mauvais tour»⁵⁷. Se difficilmente può immaginarsi, entro l'universo gozzaniano, uno spazio assegnato all'eccentrica *Péladanée*, ben più riconoscibile – e dunque trascrivibile – appare la riduzione convenzionale operata dagli interlocutori di Vergy: la figura della donna fragile, frivola, «modiste sentimentale». Non a caso, a p. 98, rr. 1-4, Gozzano annota: «Anima delle donne: povero piccolo cervello / di modiste sentimentali che hanno tutte (e / fortunatamente, perché quando non è così, sono / dei mostri)» – estratto che testimonia, ancora una volta, la costante attitudine di Gozzano a isolare, nei testi letti, nuclei dotati non solo di un potenziale espressivo, ma anche morale e affettivo, da rifunzionalizzare nella propria scrittura come strumenti per la definizione etica e sentimentale di un io lirico e narrante⁵⁸. Le curatrici dell'*Albo* hanno già segnalato, nel commento, l'approdo poetico di queste annotazioni: sono i vv. 10-15 di *Historia*: «Ricordi? Io la rivedo: / bionda, sciocchina, gaia: / un piccolo cervello / poco intellettuale / di piccola crestaia / molto sentimentale. Sanguineti, nel suo commento, richiama, per la compagna di classe «smilza / e

⁵⁶ J. Lorrain, *Fards et poisons*, cit., p. 93.

⁵⁷ *Ivi*, p. 95.

⁵⁸ Cfr. anche *ivi*, p. 54: «Ce fut, coupée d'anecdotes de vieux romans-feuilletons, de souvenirs de drames et rafistolée avec toutes les ficelles du théâtre, la plus fantastique salade russe que la lecture d'Alexandre Dumas père, d'Eugène Sue et d'Octave Feuillet ait jamais pu inspirer à un cercelet de modiste».

mascula: un cinedo / molto ricciuto e bello», il ritratto di Barbarella Viti nel *Piacere*: «mascula, che aveva una superba testa di giovinetto». Come è noto, l'intera letteratura decadente è attraversata dal tema dell'ambigua bellezza androgina e la contessa di Tremères incarna appunto un «fatale androgyne»⁵⁹, già modella per «les archanges et les éphèbes dans l'atelier de Séon»⁶⁰, e perfettamente conforme ai tratti di quell'immaginario: «mince, menue», con una «transparence de teint effarante et d'étranges yeux d'eau verte». Si comprende come il ritratto e la vicenda dell'«esile compagna» vadano inseriti nella più ampia tendenza di Gozzano a reinterpretare temi e figure di quella letteratura – introdotti in Italia da d'Annunzio – traducendoli in una chiave rassicurante e borghese, depurata da ogni tensione scandalistica e svuotata dei tratti di eccezionalità. Le creature delineate da Lorrain, da d'Annunzio e da tutto quel filone letterario si riducono così a *silhouettes* convenzionali, a stilizzazioni non sempre felici, come la variante dimessa del cinedo di *Historia*, «smorta, / con certe iridi chiare» e il consueto «vasto arco ciliare...»⁶¹.

Ma il «pauvre petit cerveau de modiste sentimentale» non rimane confinato alla poesia. Nei primissimi giorni dell'aprile 1908, recensendo sul «Corriere di Genova» il volume *La profezia e altre novelle* di Carola Prosperi, pubblicato da Lattes l'anno precedente, Gozzano premette il consueto preambolo di scetticismo nei confronti della scrittura femminile, già collaudato nella recensione alle *Vergini folli* di Amalia⁶². Ma si tratta davvero di una convinzione radicata? Piuttosto, sembra opportuno rilevare come questo atteggiamento risponda a un *cliché* borghese ben attestato, cui Gozzano si adegua per convenzione. Non a caso, già nel 1901 Oreste Fasolo, sul «Venerdì della Contessa», osservava: «ad un buon borghese, equilibrato, ben pensante, cittadino giurato, elettore influente, padre di famiglia e marito più o meno modello, provatevi a parlare di una donna scrittrice e tosto vedrete la sua bocca piegarsi ad una significantissima smorfia»⁶³. È la consueta dinamica gozzaniana: un atteggiamento che rivela molto anche sul suo modo di concepire il rapporto col pubblico, da rassicurare anzitutto nelle proprie convinzioni e aspettative. Gozzano aveva adottato, d'altronde, un medesimo meccanismo nella recensione a *Un giorno* dell'amico Vallini, dove il tono inizialmente scettico dissimula – più

⁵⁹ *Ivi*, p. 105.

⁶⁰ *Ivi*, p. 98.

⁶¹ Anche alcune consuetudini si ritrovano in Gozzano deteriorate, costrette in spazi molto più angusti, come il matrimonio con un benestante inglese raffigurato in *Historia*, vv. 29-36: «Ma poi lascia gli studi / maschi, passando a nozze / cospicue: un amico, / pare, un amico antico / della madre, uno sposo / ricchissimo ed annoso, / inglese, che la porta / in terra d'oltremare...». Difficile non pensare al matrimonio di Elena Muti con Lord Heathfield.

⁶² Cfr. M. Guglielminetti, *Gozzano recensore*, cit., p. 418: «Accolta con gioia dalla critica italiana, una donna finalmente è scesa nel campo letterario con raziocinio di vera dignità poetica. Molte donne verseggiavano in Italia, poche sono poetesse, nessuna – o quasi – ha il senso dell'espressione d'arte».

⁶³ Oreste [O. Fasolo], *Donne scrittrici*, in «Venerdì della Contessa», XIV, 51, 27 dicembre 1901, p. 604.

che un autentico dissenso – il desiderio di incontrare il lettore sul terreno sicuro del pregiudizio condiviso. Così nell'articolo dedicato a Carola Prosperi, Gozzano riconosce che «abbiamo buone prosatrici in Italia: dalla Deledda alla Serao, dalla Neera alla Regina di Luanto», ma precisa subito dopo che «un'inferiorità costante passa tra la prosa femminile – anche buona – e la prosa maschile»⁶⁴. Tale scarto sarebbe da attribuire a un difetto di «buon gusto», vale a dire a quella che definisce una «romanticheria inverosimile di piccola crestaia sentimentale». Oltre a confermare, una volta di più, la permeabilità tra lessico poetico e scrittura saggistica nella produzione gozzaniana – anche nei testi di occasione o a destinazione giornalistica – la recensione pubblicata sul «Corriere di Genova» fornisce un utile termine *post quem* per la lettura di *Fards et poisons*, contribuendo a corroborare la datazione proposta da Bossina⁶⁵, che colloca queste pagine del quaderno nella prima metà del 1908.

L'ultimo appunto attribuibile a Jean Lorrain compare al r. 6 di p. 98: «il colore canta»⁶⁶. La fonte è ancora il racconto *M. Smith*, p. 104, in un passaggio in cui Vergy descrive il ritratto realizzato da un pittore italiano, Reynaldo Forlinari, al quale la contessa di Tremères aveva posato poco prima di morire. Alla domanda di Steinberg circa la qualità dell'opera, Vergy risponde:

C'est très italien et italien moderne, mais ça a un certain montant [...].
 – Du Boldini de beuglant, je vois ça d'ici.
 – Non, c'est mieux, mais le visage est trop fait, les chairs sont émaillées.
 – Comme le modèle.
 – Pauvre petite comtesse!
 – Oui, *povera contessina*, come Reynaldo le dit si bien, mais la couleur chante et le hiératisme de l'attitude est bien elle⁶⁷.

⁶⁴ Cfr. M. Guglielminetti, *Gozzano recensore*, cit., p. 428.

⁶⁵ Cfr. L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, cit., pp. 233-236.

⁶⁶ Sullo stesso rigo Gozzano scrive separando con un trattino: «orchestra di colori».

⁶⁷ J. Lorrain, *Fards et poisons*, cit., p. 104. Le curatrici dell'*Albo* hanno giustamente segnalato un passo di *Fachiri e ciurmadori* quale sviluppo dell'appunto: «Il direttore sembra dirigere un'orchestra di tinte delicatissime. Ed è veramente la *sinfonia dei colori*, sognata dai poeti decadenti» (G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 165; il corsivo è di Gozzano).

A colpi di cappello

Le pagine 162-166 dell'*Albo dell'Officina* – le ultime del quaderno di lavoro gozzaniano – ospitano un ampio appunto, redatto inizialmente in francese e successivamente tradotto in italiano:

[162]

1 Trois de mes jeunes neveux, enfants de cinq ou six ans
2 etaient [*sic*] assis avec nous, biens sages et luttant contre
3 le soleil. Nous regardions tous, comme toujours, l'éternel [*sic*]
4 paysage factice qui est l'orgueil du logis, les arbres
5 nains, le [*sic*] montagnes nains [*sic*], se mirant dans la petite
6 rivière momifiée. Un raggio di sole passava sopra
7 quelle cose nostalgiche senza toccarle, una zona lumi-
8 nosa che non sfiorava la vetta delle roccie verdi di
9 musco, dei cedri contorti dall'aspetto centenario e
10 nulla in quel luogo ombroso faceva prevedere la visita
11 della farfalla che arrivo [*sic*] di colpo sopra il muro.
12 Era uno di quegli esseri sorprendenti che fa schiudere
13 la vegetazione esotica, ali enormi, strane, troppo
14 oblunghe, troppo sontuose per il corpo imponderabile
15 che stentava a sostenerle. Volava goffamente ed

[164]

1 preziosamente, gioco del minimo soffio; s'indugiava
2 quasi ad arte, nel raggio del sole che ne faceva
3 una cosa splendida e luminosa sopra lo sfondo
4 grigio del giardinetto ombroso. E lo sfondo del giardino
5 da pigmei, ingannando l'occhio, abolendo le propor-
6 zioni le misure, dava alla farfalla una grandezza
7 maggiore del vero. Essa resto [*sic*] lungo tempo librata
8 per noi, a far la virtuosa dell'aria a farsi bella
9 senza accennare a riposarsi. Nei nostri paesi bimbi
10 che avessero visto questo si sarebbero messi in caccia
11 a colpi di cappello, per prenderla; i piccoli nipponici

12 non mossero, limitandosi a contemplarla; tutto
13 il tempo l'onice nera delle loro pupille oscillo [*sic*] da
14 destra a sinistra da sinistra a destra nella stretta
15 fenditura delle palpebre, per seguire attentamente

[166]

1 quel volo che li attirava; senza dubbio adunando nel
2 loro cervello nipponico gli elementi per comporre più
3 tardi quei disegni quelle pitture dove i Giapponesi eccel-
4 lono nel rendere, esagerandole attitudini degli insetti
5 e la grazia dei fiori.

Il passo trova la propria origine nella *Troisième jeunesse de Madame Prune*, romanzo di Pierre Loti pubblicato nella primavera del 1905:

Trois de mes jeunes neveux, enfants de cinq ou six ans, étaient assis avec nous, bien sages et luttant contre le sommeil. Nous regardions tous, comme toujours, l'éternel paysage factice, qui est l'orgueil du logis, les arbres nains, les montagnes naines, se mirant dans la petite rivière momifiée aux surfaces ternies de poussière. Un rayon de soleil passait au-dessus de ces choses nostalgiques, sans les atteindre, une traînée lumineuse qui n'effleurait même pas la cime des rocaillies verdies de moisissure, des cèdres contrefaits aux airs de vieillard, et rien, dans ce site morbide, ne laissait prévoir la visite du papillon qui nous arriva tout à coup par-dessus le mur. C'était un de ces êtres surprenants, que font éclore les végétations exotiques: des ailes découpées, extravagantes, trop larges, trop somptueuses pour le frêle corps impondérable qui avait peine à les maintenir. Cela volait gauchement et prétentieusement, jouet de la moindre brise qui d'aventure aurait soufflé; cela restait, comme avec intention, dans le rayon du soleil, qui en faisait une petite chose éclatante et lumineuse, au-dessus de ce triste décor tout entier dans l'ombre morte. Et le voisinage de ce trompe-l'œil, qu'était un tel jardin de pygmée, donnait à ce papillon tant d'importance qu'il semblait bien plus grand que nature. Il resta longtemps à papillonner pour nous, à faire le précieux et le joli, sans se poser nulle part. En d'autres pays, des enfants qui auraient vu cela se seraient mis en chasse, à coups de chapeau, pour l'attraper; mes petits neveux nippons, au contraire, ne bougèrent pas, se bornant à regarder; tout le temps, les cercles d'onyx de leurs prunelles roulèrent de droite et de gauche dans la fente étroite des paupières, afin de suivre ce vol qui les captivait; sans doute emmagasinaient-ils dans leur cervelle des documents pour composer plus tard ces dessins, ces peintures où les Japonais excellent à rendre, en les exagérant, les attitudes des insectes et la grâce des fleurs⁶⁸.

⁶⁸ P. Loti, *La troisième jeunesse de Madame Prune*, Paris, Calmann-Lévy, 1905, pp. 257-259. Poche le modifiché apportate da Gozzano; ne riportiamo alcune significative: «sommeil» diviene «soleil»; «aux surfaces

La caccia alla farfalla a colpi di cappello e gli sguardi vigili dei fanciulli intenti a seguirne i movimenti non possono non evocare *La via del rifugio* e, in particolare, quelle strofe già comparse in *Convalescente*, pubblicata sul «Piemonte» nel febbraio 1905:

Ma prima la Simona
avanza, ed il cappello
toglie, ed il braccio snello
protende e la persona:

poi con pupille intente
il colpo che non falla
gitta sulla farfalla
rapidissimamente⁶⁹.

Se la data di pubblicazione del romanzo, posteriore a quella di *Convalescente*, sembrerebbe suggerire una poligenesi dei due luoghi, conviene allora ricordare che *La Troisième jeunesse de Madame Prune*, prima di uscire in volume, era apparsa in quattro puntate sulla «Revue des deux mondes» tra il dicembre 1904 e il febbraio 1905, con il titolo *Escales au Japon*. Le righe ricopiate nell'*Albo* si leggono, in particolare, nel fascicolo del 15 gennaio 1905⁷⁰ e va pertanto segnalato che *Convalescente* reca in calce la data: Pegli, gennaio 1905. Ma vi è di più. Andrea Rocca ha dimostrato come il crudele martirio inflitto alla farfalla derivi dal *Trionfo della morte* di d'Annunzio⁷¹, giunto in *Convalescente* attraverso *La passeggiata*, prima prova in prosa pubblicata sul «Venerdì della Contessa» nel 1903. Il confronto tra *Convalescente* e *La via del rifugio*, in rapporto al romanzo dannunziano, mostra come da una redazione all'altra Gozzano si sia progressivamente avvicinato alla fonte. In *Convalescente*, infatti, a parte la somiglianza complessiva della scena, l'unico elemento ripreso letteralmente è lo «spillo» con cui il lepidottero viene torturato; ne *La via del rifugio*, invece, le corrispondenze testuali acquistano un peso ben maggiore. Qui la farfalla non è più soltanto un'«agile Vanessa» dalle «ali brunite»,

ternies de poussière» viene lasciato cadere, così come «qui d'aventure aurait soufflé. Au-dessus de ce triste décor tout entier dans l'ombre morte» perde la sua connotazione un poco lugubre e diviene «sopra lo sfondo grigio del giardinetto ombroso». Tradiscono invece la predisposizione al rimpiego le ultime due modifiche: «en d'autres pays» diviene «Nei nostri paesi» e «mes petits neveux nippons» muta in un più generico «i piccoli nipponici».

⁶⁹ G. Gozzano, *Convalescente*, vv. 21-28, secondo la lezione istituita da A. Rocca in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 606-608.

⁷⁰ La porzione del testo di Loti ricopiata da Gozzano non presenta alcuna variazione tra la pubblicazione in rivista e quella in volume.

⁷¹ Cfr. A. Rocca, *Gozzano debuttante. Cinque sonetti e una prosa*, cit., p. 386.

ma diventa «una Vanessa Io / nera come il carbone», con ali d'inchiostro «avvivate dagli occhi / d'un favoloso mostro». Quegli occhi mostruosi sulle ali rinviano direttamente alla descrizione di Ippolita nel romanzo dannunziano:

Guarda, guarda, Giorgio! Questa è infernale... Ha due occhi di demonio. Vedi come luccicano? Ippolita indicava una farfalla, maggiore delle altre, d'aspetto singolare, coperta d'una densa pelurie fulva, con occhi sporgenti che contro luce riscintillavano come due scagliette di carbonchio⁷².

Conviene ricordare, a questo proposito, che la Vanessa Io presenta effettivamente una pigmentazione molto scura, ma soltanto sulla superficie ventrale, mentre in quella dorsale si distingue per la colorazione rosso-fulva ornata dai celebri ocelli. Non è dunque ipotesi peregrina supporre che le farfalle di Giorgio e di Guido appartengano in realtà alla stessa specie. Un'ulteriore spia testuale rafforza il collegamento: la vittima che «s'affanna» è «trafitta» dalle nipoti, non diversamente dalla farfalla che Ippolita mostra a Giorgio: «Guarda! – ella gli disse, mostrandogli la farfalla trafitta che ancora agitava le ali. – Guarda come le brillano gli occhi»⁷³. Questo progressivo avvicinamento alla fonte tra le due redazioni riguarda anche il testo di Loti: le due nipoti, Simona e Gasparina, diventano ne *La via del rifugio* tre – Sandra, Simona e Pina – come tre sono i «jeunes neveux» del passo francese.

In ogni caso, pur riconoscendo i riscontri testuali tra *Convalescente* e *La Troisième jeunesse de Madame Prune*, non sembra possibile attribuire alle pp. 162-166 dell'*Albo* una datazione così alta. A mio avviso, appare invece più convincente un'altra ipotesi. È infatti assai significativo che il nome di Pierre Loti compaia per la prima volta in Gozzano proprio in relazione ai primi cenni al viaggio intercontinentale, nella celebre lettera inviata ad Amalia il 20 giugno 1908:

Voi non sapete la novità che si medita per me in proposito... Indovinate. Dovevo imbarcarmi il 25 c.m. per l'America! E senza quasi toccare terra avrei proseguito per la Terra del Fuoco, Giappone, India ecc.... il «Giro del Mondo», insomma, ma non quello in 80 giorni della mia adolescenza... Mi hanno promesso che dopo circa due anni di vita *ininterrottamente* marittima io ritornerò in patria sano forte per sempre. Stavo, vi dico, per partire il 25. Poi la stagione fu giudicata impropizia e m'imbarcherò, invece, il Novembre che viene. Lo credereste, è una novità che mi sbigottisce, ma non m'incanta e l'intraprendo

⁷² G. d'Annunzio, *Trionfo della morte*, cit., p. 907.

⁷³ *Ivi*, p. 910.

più per la seduzione del beneficio fisico che per curiosità artistica... Non c'è arte, io credo, all'infuori d'Italia, e tutto il mondo dev'essere uniforme come i romanzi di Pierre Loti. Mi pare⁷⁴.

Un viaggio intorno al mondo che prevedeva persino una sosta in Giappone: proprio il luogo in cui Loti aveva ambientato il romanzo trascritto da Gozzano. Ma il «Giro del mondo» si ridimensiona rapidamente, tra luglio e agosto, quando Gozzano comunica ad Amalia e a Vallini un identico progetto: svernare alle Canarie con l'arrivo dei primi freddi e, dopo aver attraversato l'Atlantico nella tarda primavera, giungere in Brasile⁷⁵.

L'irrealizzabilità di un simile itinerario «ininterrottamente marittimo» emerge tuttavia con chiarezza da alcune lettere successive. Se nella missiva ad Amalia del 17 settembre Gozzano afferma di attendere «lettere da Rio Janeiro che saranno decisive»⁷⁶, appena poche settimane dopo, il 6 ottobre, scrive a Giulio de' Frenzi in termini ben diversi:

A giorni ritorno a Torino per molti esami e per una laurea molto improbabile; poi sarò a Genova per qualche settimana, poi non so dove: «in un paese qualunque fuori del mondo» e del mondo civile specialmente, un paese senza passato, dove non si parli di Rinascenza latina, di Nietzsche, di d'Annunzio, di Energeia e di Budda: quindi non l'Oriente non la Grecia non l'Egitto ecc... È un miraggio che mi consola perché io ho visto ben poco al mondo e l'idea di un lungo viaggio di mare mi dà le vertigini⁷⁷.

⁷⁴ G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., pp. 108-109. L'osservazione di Gozzano sull'uniformità dei romanzi di Loti era ampiamente condivisa, quasi divenuta proverbiale. Citeremo soltanto queste righe di Balsamo Crivelli (G. Balsamo Crivelli, *Cronache letterarie. Cosimo Giorgieri Contrì*, cit., p. 1) provenienti da una recensione al volume *Sentieri di giovinezza* di Cosimo Giorgieri Contrì, in cui Loti è citato quale esempio di uniformità prospettica: «Nelle sue novelle e nei suoi romanzi voi ritrovate lo stesso uomo e la medesima arte. Come Pierre Loti egli non ha il potere di sdoppiarsi ed evocar altre anime, che non siano la sua [...]. Ma come il nomade scrittore francese egli sa con ricche variazioni colorire un unico motivo, nella vecchia storia ch'egli rifà sempre nuova del darsi e riprendersi negli amori, delle illusioni e delle disillusioni sentimentali, di una passione che cessa e di un'altra che comincia».

⁷⁵ Cfr. G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 118 e G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 65. Rocca colloca in quel periodo alcuni appunti per lo più concernenti la Guinea portoghese, «stesi disordinatamente» alle pp. 12-13 del manoscritto AG VIII a, testimone della genesi dei *Colloqui* (cfr. A. Rocca, *Fra le carte di Guido Gozzano: materiali autografi per «I colloqui»*, cit., p. 420). Come osserva il filologo, una tappa in Guinea portoghese, nell'itinerario abbozzato a mezza estate, non risulterebbe affatto inverosimile e rivelerebbe anzi una «frequentazione di libri e atlanti geografici avente uno scopo pratico e letterario». La seconda componente è, a mio avviso, preponderante. A suggerirlo sono alcuni appunti destinati a futura elaborazione, come i vv. 5 e 7-10 di p. 12, in cui si leggono rispettivamente: «radici aeree» e «I rami intralcianti / formano lunghe gallerie sotto le quali / scivolano silenziosamente i battelli / piroghe!». Tra le varie riprese che Gozzano opera di queste note, la più eloquente si trova nella prosa *Da Ceylon a Madura*: «M'avvio verso la città per un viale alberato di banyan colossali che formano come una galleria di tronchi e di radici aeree» (G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 108). Ma cfr. anche *Agra: l'immacolata*, p. 160: «I cipressi formano una galleria sul mio capo, giganti islamitici che fondono i tronchi e la fronda di bronzo quasi nero». Ritroviamo, invece, la piroga in *Paolo e Virginia*, vv. 73-74: «[...] correvamo i laghi / nella svelta piroga di corteccia».

⁷⁶ G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 124.

⁷⁷ G. Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1318.

A confermare che il viaggio fosse, in realtà, poco più che un «miraggio», è un'ulteriore spedita ad Amalia il 17 settembre 1908, in cui Guido dichiara di attendere «lettere da Rio Janeiro che saranno decisive»⁷⁸. Uno scarto tanto marcato, nell'arco di poco più di due settimane – anche al netto della diversa natura dei destinatari, e dunque della differente modulazione comunicativa adottata da Gozzano – non può che rafforzare l'ipotesi che l'itinerario, sin dall'inizio, si configurasse come una proiezione immaginativa lucidamente coltivata. Si trattava, dunque, di un progetto eminentemente letterario che, come si è visto, veniva subito collocato sotto gli auspici di Pierre Loti, il cui nome, in quegli anni, era associato anche alle esplorazioni in Estremo Oriente⁷⁹. Non a caso, Luisa Giulio Benso, in un articolo interamente dedicato al Giappone e apparso sulla «Gazzetta del popolo della domenica» nel 1904, offriva in traduzione il *Matelot* di Pierre Loti:

Pierre Loti che visitò quelle contrade, [*sic*] così descrive un paesaggio dell'Estremo Oriente: «La terra era rossa rossa come della *sanguigna* ardente, ed i fogliami facevano pompa in ogni luogo di una tale esagerazione di verde che si sarebbero detti coloriti coi preziosi colori chinesi; anche nel crepuscolo invadente quelle tinte splendevano, quel verde degli alberi e quel rosso del suolo sembravano dover persistere, malgrado la notte, per il loro medesimo eccesso»⁸⁰.

E se all'inizio dell'articolo la scrittrice dichiarava che bastava «sentir pronunciare la parola “Giappone” perché un profluvio di fiori dalle forme più varie, più impossibili, più rare» le si presentasse alla fantasia, è verosimile che quella stessa immaginazione fosse stata ancora una volta sollecitata da Loti. Nell'immaginario del tempo, infatti, la bizzarria delle forme floreali

⁷⁸ G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 124.

⁷⁹ Basti solo pensare al grandissimo successo che aveva avuto un romanzo come *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, 1888.

⁸⁰ L. Giulio Benso, *Nel paese del Sole*, in «Gazzetta del popolo della domenica», XXII, 8, 1904, p. 59. La traduzione è di P. Loti, *Matelot*, Paris, Lemerre, 1893, pp. 182-183; prosegue così nell'articolo: «Le piccole porte che conducevano alle casette nascoste, erano tutte cornute, con dei vaghi contorni, come di bestie, ed avevano altresì quasi l'aspetto di nascondersi di sentirsi male sotto quella verzura silenziosa ed eterna, schiacciante quasi gli uomini, vittoriosa di tutto». È doveroso anche ricordare che «Il Campo» recensì proprio *La troisième jeunesse de Mme Prune* nel numero del 7 maggio 1905, cfr.: *Chiose. L'ultimo romanzo di Pierre Loti*, in «Il Campo», 25, del 7 maggio 1905, p. 3. Ne riportiamo alcune righe: «La spedizione cinese del 1900 ricondusse, dopo quindici anni di assenza, Pierre Loti al Giappone. Il libro, in cui egli raccolse i suoi ricordi di viaggio, si pubblica nell'ora in che il Giappone ci ha brutalmente costretti a modificare la imagine tradizionale che ci eravamo di esso formati. Tuttavia, benché ci riveli qualche lato delle trasformazioni improvvisate che si sono compiute, è soprattutto il Giappone antico che esso evoca, il lontano Giappone delle lacche e dei ventagli [...]. Secondo il suo vecchio costume, Pierre Loti, ne «La Troisième jeunesse de Mme Prune» [Calmann, Paris], ha scritto una sorta di giornale, un diario di note, appartenenti a vari periodi, lasciando alle sue sensazioni ed alle sue idee il medesimo ordine loro imposto dal capriccio delle ore, descrivendo i molteplici spettacoli che colpiscono i suoi avidi occhi, raccontando le avventure della sua anima nelle città giapponesi [...]. La sua arte possiede il dono singolare di unire ad una lucida chiarezza qualche cosa di fluido e di vago, di conferire alle parole più semplici un bizzarro sapore e di impregnare le sue pagine del profumo di un fascino misterioso».

era divenuta un segno caratteristico dello scrittore francese, come testimonia un giocoso epigramma di Vugliano a lui dedicato e pubblicato su «Forum»:

Un liquore da strani
Fiori spremuto, che ci fa sognare
Di paesi lontani⁸¹.

Il Giappone, Loti, la farfalla dalle «ali enormi, strane, troppo oblunghe»: basterebbero già questi elementi a suggerire una conclusione; ma conviene proseguire ancora un poco lungo la traccia del viaggio favoloso. Nel corso dell'autunno l'itinerario si restringe ulteriormente, riducendosi alle sole isole spagnole: il 21 novembre Gozzano scrive a Ettore Colla di essere in partenza l'indomani «per Genova e di là, dopo qualche settimana, per le Canarie»⁸². Ancora il 30 dicembre, in una lettera ad Amalia, persiste tuttavia una velleità di evasione più ampia: «probabile che oltre alle Canarie faccia un itinerario più lontano». Ma, con la fine dell'inverno, nel marzo successivo, il viaggio è già divenuto rimpianto: a Marino Moretti confida infatti di trovarsi a Torino, richiamato d'urgenza dalla malattia della madre, mentre «dovrei essere a Tenerife, all'ombra delle diarene e dei palmizi»⁸³. Le isole riemergono un'ultima volta nella lettera che Amalia indirizza a Guido il 24 giugno 1909: «Scrivimi e pensa a non deludermi per il viaggio alle isole... Borromee (non Canarie, ahimè!). Sarà per la metà di settembre o per la fine?»⁸⁴.

E proprio l'insistenza sull'arcipelago canario non risulta affatto marginale ai fini della presente indagine: non tanto per i rimandi alle isole «perdute nell'Atlantico selvaggio» della *Signorina Felicita*, né per i vv. 13-14 de *la più Bella!* («L'isola esiste. Appare talora di lontano / tra Teneriffe e Palma, soffusa di mistero»), quanto piuttosto per una serie di appunti conservati nell'*Albo dell'officina*. Luciano Bossina ha mostrato come il passo del *Mariage de Loti* ricopiato a p. 108 subisca trasformazioni mirate a mutarne radicalmente la collocazione geografica, trasferendola dall'originaria Tahiti alle Canarie⁸⁵. Va dunque ricordato che a p. 116, rr. 1-9, si conserva il primo dei cinque disegni autografi delle *Farfalle*, corredato dal titolo: «Le

⁸¹ M. Vugliano, *Ritratti gastronomici. Loti*, cit., p. 4. Rimandiamo ad altra sede le parole che andrebbero spese sulla movenza così gozzaniana di questo breve componimento di Vugliano e sui luoghi dell'opera di Guido in cui compare il sintagma.

⁸² G. Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit., p. 130.

⁸³ Contorbia ci informa che la data nella lettera (11-II-1909) non coincide con quella dei timbri postali di partenza (Torino, 12 marzo 1909) e di arrivo (Cesenatico, 13 marzo e Firenze 14 marzo 1909). Trattasi, quindi, come già ipotizzato dallo stesso Contorbia, di un *lapsus* di Guido. Per la citazione della lettera, si è seguita la lezione istituita da F. Contorbia, *Il sofista subalpino*, cit., p. 159.

⁸⁴ G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 146.

⁸⁵ Cfr. L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano*, cit., p. 170.

farfalle / Saggio entomologico / sulle Isole Canarie»⁸⁶. Appare quindi più che verosimile ipotizzare che i lacerti di Loti trascritti nell'*Albo* e riconosciuti da Bossina debbano essere intesi come frutto di spigolature e letture compiute in vista della composizione del poema entomologico⁸⁷, costituendo parte di quel materiale preparatorio di cui lo stesso Gozzano dà notizia nella lettera inviata da Ronco alla Guglielminetti il 3 settembre 1908:

Io non penso, da vario tempo, ai miei sogni letterari, alterno lo studio alle cure entomologiche: allevo una straordinaria colonia di bruchi. Voglio ritrarne alcune osservazioni e molte belle fotografie a commento di un libro di storia naturale che sogno da tempo: *Le farfalle*. Vi attenderò dopo il volume di versi: ma comincio ad adunare materiale di testo e d'illustrazioni. Vedrete che cosa nuovissima e bella⁸⁸.

Il primo disegno delle *Farfalle* va dunque ricondotto all'estate del 1908, momento in cui le isole Canarie iniziano a delinearsi nell'itinerario gozzaniano – tracciato a matita sulla scorta delle letture e, proprio per questo, da considerarsi in sede critica più attendibile – in accordo con la cronologia proposta da Rocca. Si può dunque fissare un *terminus post quem* per gli appunti dal *Mariage de Loti*: essi devono essere posteriori, o almeno coevi, al disegno del poema entomologico, dato che il testo francese subisce in fase di ricopiatura modifiche orientate a trasferirne l'ambientazione⁸⁹. La lettera indirizzata alla Guglielminetti da Bertesseno il 13 luglio 1909 andrebbe allora letta come espressione della necessità, da parte di Gozzano, di approfondire un autore già letto e spogliato, e costituirebbe quindi il *terminus ante quem*: «Passando alla Cultura consulta, ti prego, il grande catalogo e trasmettimi la lista dei volumi di Pierre Loti, e di Anatole France che la Cultura possiede»⁹⁰.

Possiamo dunque tornare all'estratto di Pierre Loti qui individuato e tentare una proposta di datazione. La diversa collocazione geografica dell'appunto alle pp. 162-166 dell'*Albo* – non alle Canarie, ma, in accordo con il testo di Loti, in Giappone – si spiegherebbe con l'anteriorità della ricopiatura della *Troisième jeunesse de Madame Prune* rispetto al *Mariage de Loti*, in un momento in cui Gozzano non aveva ancora definito l'ambientazione delle *Farfalle*; ambientazione che, com'è noto, verrà successivamente abbandonata nel corso del progetto. Il

⁸⁶ Cfr. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 311-312.

⁸⁷ Già le curatrici dell'edizione *Albo* segnalavano in nota il fatto che gli appunti a p. 108 facessero riferimento alle stesse isole riportate nel titolo del primo disegno delle *Farfalle*, cfr. G. Gozzano, *Albo dell'officina*, cit., p. 109.

⁸⁸ G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 121.

⁸⁹ Bossina aveva già ipotizzato questa datazione, cfr. L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, cit., p. 170: «La contiguità spaziale che accomuna *la più Bella!* all'ambientazione presupposta dagli estratti dell'*Albo* suggerisce quindi una contiguità anche cronologica. Se vale questa ipotesi, gli appunti dell'*Albo* estratti da *Le mariage Loti* andrebbero collocati in un periodo non troppo distante, stando alla cronologia proposta da Rocca, dal “giugno-luglio 1908”».

⁹⁰ G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 148.

lungo appunto derivato dalla *Troisième jeunesse de Madame Prune* andrebbe pertanto collocato tra l'inizio e la fine dell'estate, quando ormai l'itinerario intercontinentale non avrebbe più incluso l'Estremo Oriente.

Come che sia, non pare irragionevole rilevare una contiguità, tanto cronologica quanto d'intenti, fra le ricopiate di Loti presenti nell'*Albo*. A sostenerlo, oltre al comune motivo entomologico, è anche la circostanza che sia l'appunto a p. 104, rr. 25-28 (proseguente a p. 51, rr. 1-3) tratto da *Le Mariage de Loti*, sia l'ampio brano trascritto alle pp. 162-166, qui richiamato, presentano un passaggio *ex abrupto* dal francese all'italiano, modalità che non ricorre altrove e che segnala una ricognizione ancora preliminare sul testo francese. Se si accetta la dipendenza di *Convalescente* dal romanzo di Loti, bisognerà concludere che Gozzano tornò sullo scrittore proprio nell'ottica di un suo riutilizzo all'interno di un altro progetto, quello delle *Farfalle*.

Rimane tuttavia irrisolto il problema posto dalla collocazione degli appunti all'interno dell'*Albo*. Sebbene Bossina abbia giustamente osservato come nel quaderno di lavoro «l'estrazione delle citazioni altrui [...] sembra procedere per blocchi abbastanza ordinati»⁹¹, alla luce di quanto detto risulta incongruente ipotizzare per queste pagine derivate dalla *Troisième jeunesse de Madame Prune* una datazione posteriore al febbraio 1910, data di pubblicazione di *Forse che sì forse che no*, di cui compare un ritaglio a p. 114. La posizione di tali carte non corrisponde dunque a quella originaria e occorrerebbe considerare anche l'eventualità che esse non facessero parte in origine dell'*Albo*⁹²; circostanza che, in ogni caso, non pregiudica le ipotesi di contiguità qui avanzate.

⁹¹ L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano*, cit., p. 234.

⁹² G. Gozzano, *Albo dell'officina*, cit., p. XXIX.

«Tes jeunes cheveux blancs»

Le pp. 88-94 dell'*Albo dell'officina* raccolgono quasi esclusivamente estratti jammiani tratti dal volume *Almaïde d'Etremont ou l'histoire d'une jeune fille passionnée. Nouvelle, suivie de Notes, Deux proses, Sur J.-J. Rousseau et Madame de Warens aux Charmettes et à Chambéry*, edito dal Mercure de France nel 1901. Oltre al racconto della *jeune fille*, Gozzano mostra particolare predilezione per le *Notes*, brevi prose diaristiche dalle quali attinge numerosi passi trascritti alle pp. 92-94. In coda a queste spigolature, a p. 94, r. 23, compare un appunto sinora adespoto: «I tuoi giovani capelli bianchi». Come hanno opportunamente osservato Menichi e Fabio, tale appunto trova esito poetico ne *L'Ipotesi*, v. 75: «Mia moglie, pur sempre bambina tra i giovani capelli bianchi». L'indizio decisivo per risalire alla fonte dell'appunto risiede nella sua stessa collocazione: anche in questo caso, infatti, Gozzano procede alla trascrizione rispettando scrupolosamente l'ordine della lettura. La provenienza della nota va dunque individuata in *Clitie*, che, insieme a *Sylvie*, costituisce la sezione delle *Deux proses*, posta nel volume di Jammes immediatamente dopo le *Notes*⁹³:

L'ombelle rose de l'angélique se fût harmoniée avec ta robe imposante, et l'iris mauve avec la hauteur de tes jeunes cheveux blancs⁹⁴.

In primo luogo conviene sottolineare un aspetto di carattere filologico. Il v. 75 della redazione definitiva dell'*Ipotesi* era già presente, senza alcuna variante, nella redazione autografa riprodotta diplomaticamente da Linda Pagnotta (siglata B), dove occupa il v. 73. Se la studiosa colloca materialmente la trascrizione di B nell'ottobre 1909, osserva tuttavia – e a ragione – che essa rispecchia «una fase compositiva di molto precedente (verosimilmente non posteriore al febbraio 1908)»⁹⁵. Tale circostanza confermerebbe nuovamente la cronologia proposta da Bossina, il quale riferisce questa sezione alla prima metà del 1908⁹⁶; una datazione che, in realtà, potrebbe spingersi ancora più indietro, poiché la redazione dell'*Ipotesi* pubblicata da Asciamprener (siglata A) risulta soltanto parziale e si interrompe proprio immediatamente prima del punto in cui, in B, compare il verso ispirato da Jammes. Non è dunque da escludere

⁹³ *Clitie* e *Sylvie* erano già state pubblicate sul numero del 1° luglio della «Revue Blanche» insieme ad altre due prose dedicate a ritratti femminili, ossia *Mamore* e *Simone*, sotto il titolo complessivo di *Quatre femmes*; cfr. «La Revue Blanche», tome XVI, mai-juin-juillet-août 1898, pp. 335-337.

⁹⁴ F. Jammes, *Almaïde d'Etremont ou l'histoire d'une jeune fille passionnée. Nouvelle, suivie de Notes, Deux proses, Sur J.-J. Rousseau et Madame de Warens aux Charmettes et à Chambéry*, Mercure de France, Paris 1901, p. 171.

⁹⁵ L. Pagnotta, «Un sogno troppo a lungo sognato». L'*ipotesi* di Guido Gozzano in un'inedita edizione autografa, cit., pp. 62-63.

⁹⁶ Cfr. L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano*, cit., p. 236.

che esso figurasse già in A, tanto più che gli ultimi versi di quest'ultima redazione coincidono senza modifiche con quelli della successiva.

L'attribuzione di paternità permette, inoltre, di addurre un'ulteriore conferma dell'atteggiamento citatorio che caratterizza Gozzano. Nella breve prosa di Jammes, un idillio oleografico immaginato e progressivamente declinante verso sfumature erotico-sensuali, l'interlocutrice femminile, abbigliata all'antica come una «Philis, Eucharis ou Clitie», si staglia in un *locus amoenus* secondo una simbolica corrispondenza cromatica: «L'ombelle rose de l'angélique se fût harmoniée avec ta robe imposante, et l'iris mauve avec la hauteur de tes jeunes cheveux blancs».

È pressoché superfluo osservare quanto risultino più prosaici, ironicamente divertiti, i capelli della «consorte ignorante» che «zelante le mani sui fianchi andrebbe sovente in cucina». Ora, se si tiene presente – come hanno rilevato Fabio e Menichi – che anche il distico successivo (vv. 77-78), «Ah! Sono così malaccorte le cuoche... Permesso un istante / per vigilare la sorte d'un dolce pericolante», sembrerebbe, pur con minore evidenza, derivare da Jammes, *Notes*, p. 312: «Les cousins [...] riraient de quelque gâteau mal réussi», non parrebbe inopportuno accennare, sia pur brevemente, a una riflessione. Sanguineti, nelle sue analisi, ha osservato come l'intera relazione d'Annunzio-Gozzano possa essere efficacemente delineata attraverso l'opposizione di due distinti «vergiliati»: «quello che si svolge nella Roma degli Imperatori e dei Papi» e quello «che si sviluppa nella Torino dell'Esposizione, con una Jeannette crestaia»⁹⁷. Se certo sarebbe riduttivo, oltre che fuorviante, tentare di definire il rapporto tra Jammes e Gozzano unicamente alla luce di tale relazione testuale, non appare tuttavia arbitrario affermare che la Clizia jammiana, nel poemetto gozzaniano, subisca una riduzione prosastica non troppo dissimile da quella cui sono destinate Maria Ferres e la Foscarina in *Un vergiliato sotto la neve*. E questo, in effetti, è il punto cruciale: Jammes, malgrado quanto detto, non può affatto dirsi liquidato da Gozzano, che anzi lo riconosce – in più occasioni – come autentico modello di stile. Si tratta dunque di ribadire, un'ultima volta, come Gozzano si sottragga sistematicamente a ogni lettura irrigidita da pregiudizi ideologici, di qualunque segno essi siano.

⁹⁷ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 56.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni delle opere di Gozzano

- GOZZANO G., *Opere*, a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1948.
- GOZZANO G., *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di G. De Rienzo, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1971.
- GOZZANO G., *Le poesie*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1973.
- GOZZANO G., *Poesie*, a cura di G. Barberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1977.
- GOZZANO G., *I sandali della diva. Tutte le novelle*, a cura di G. Nuvoli, Serra e Riva, Milano, 1983.
- GOZZANO G., *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di A. D'Aquino Creazzo, Firenze, Olschki, 1984.
- GOZZANO G., *Albo dell'officina*, a cura di N. Fabio e P. Menichi, Firenze, Le Lettere, 1991.
- GOZZANO G., *Lettera dell'adolescenza da Ettore Colla*, a cura di M. Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.
- GOZZANO G., *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di Roberto Carnero, Milano, Bompiani, 2008.
- G. Gozzano, *Il paese fuori del mondo. Prose per l'Esposizione di Torino del 1911*, a cura di E.A. Pollone, Torino, Aragno, 2011.
- GOZZANO G., *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 2016.
- G. Gozzano-A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, a cura di F. Contorbia, Macerata, Quodlibet, 2019.
- GOZZANO G., *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, a cura di M. Maggi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023.

Bibliografia

- Pierre Loti. Il nuovo Immortale*, in «Corriere della sera», XVI, 144, 27-28 maggio 1891.
- Commenti sul ricevimento di Loti*, in «Corriere della sera», XVII, 98, 8-9 aprile 1892.
- Pierre Loti accademico*, in «Corriere della sera», XVII, 100, 10-11 aprile 1892.
- Alla Patinoire*, in «Il Venerdì della Contessa», VI, 1, 6 gennaio 1893.
- Leggendo e annotando*, in «Gazzetta letteraria», XVIII, 11, 17 marzo 1894.
- Leggendo e annotando*, in «Gazzetta Letteraria», XVIII, 13, 31 marzo 1894.

Bollettino bibliografico. Romanzi e novelle. Crepuscolo d'anime di Gustavo Balsamo Crivelli, in «Nuova Antologia», vol. LV, fasc. I, 1° gennaio 1895.

Bollettino bibliografico. Poesia, in «Nuova Antologia», vol. LVII, fasc. XII, 15 giugno 1895.

Alla patinoire, in «Il Venerdì della Contessa», IX, 3, 17 gennaio 1896.

È plagiatario il D'Annunzio?, in «Corriere della sera», XXI, 59, 29 febbraio-1° marzo 1896.

Correspondance étrangères. Figaro en Belgique, in «Le Figaro», XLII, 97, 6 aprile 1896.

Nello sport torinese. Profili e macchiette, in «Venerdì della Contessa», IX, 21, 22 maggio 1896.

Arti e scienze. Tra il nord e il sud. Un manifesto letterario norvegese, in «La Stampa», XXX, 221, 9 agosto 1896.

Alfredo di Musset. Lorenzaccio, in «Corriere della sera», XXI, 339, 9-10 dicembre 1896.

Poètes d'aujourd'hui, 1880-1900. Morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie, a cura di A. van Bever e P. Léautaud, Paris, Mercure de France, 1900.

Alla patinoire, in «Il Venerdì della Contessa», XIV, 3, 18 gennaio 1901.

Una lettura poetica a Genova, in «La Stampa», XXXVI, 332, 30 novembre 1902.

Una signora contro un articolo di Lorrain. 50,000 franchi d'indennità, in «Corriere della Sera», XXVIII, 124, 7 maggio 1903.

Chiacchiere parigine. Perché una novella è costata al suo autore 50,000 franchi, in «La Stampa», XXXVII, 126, 8 maggio 1903.

Corriere parigino. Il dramma dell'Hôtel Regina, in «Corriere della Sera», XXIX, 88, 29 marzo 1904.

L'assassino dell'attrice rumena a Parigi. L'interrogatorio di Greuling, in «La Stampa», XXXVIII, 89, 29 marzo 1904.

Nel paese delle Mille e una notte con Pierre Loti, in «Corriere della sera», XXIX, 229, 21 agosto 1904.

[Senza titolo], in «Il Campo», I, 1, 20 novembre 1904.

Notizie, in «Il Campo», I, 11, 29 gennaio 1905.

Chiose. Il risveglio poetico francese, in «Il Campo», I, 12, 5 febbraio 1905.

Chiose. La tragedia cattolica, in «Il Campo», I, 15, 26 febbraio 1905.

Chiose. Maeterlinck, in «Il Campo», I, 16, 5 marzo 1905.

Le note del Piemonte, in «Il Piemonte», III, 10, 5 marzo 1905.

Notizie, in «Il Campo», 20, 2 aprile 1905.

Chiose. L'ultimo romanzo di Pierre Loti, in «Il Campo», 25, del 7 maggio 1905.

Chiose. La casa del Signore, in «Il Campo», I, 28, 28 maggio 1905.

Chiose. In memoria di Alberto Samain, in «Il Campo», I, 29, 4 giugno 1905.

Chiose. La donna del velo, in «Il Campo», I, 41, 3 settembre 1905.

Da Parigi. La morte di José-Maria de Heredia, in «Corriere della sera», XXX, 272, 4 ottobre 1905.

Il romanzo e il teatro contemporaneo, in «Corriere della Sera», XXX, 349, 20 dicembre 1905.

Arti e scienze. La morte di Lorrain, in «La Stampa», XL, 181, 2 luglio 1906.

A Travers Paris, in «Le Figaro», LII, 183, 2 luglio 1906.

La morte di Jean Lorrain, in «Corriere della Sera», XXXI, 178, 2 luglio 1906.

Sport. Il tiro al piccione a Livorno e Varese, in «La Stampa», XL, 181, 2 luglio 1906.

Un sindaco arrestato per oltraggio alla forza, in «La Stampa», XL, 181, 2 luglio 1906.

Riviste e giornali, in «Corriere della sera», XXXI, 285, 21 ottobre 1906.

Reati e pene. Quando si farà il processo della Tarnowsky?, in «La Stampa», XLI, 320, 18 novembre 1907.

Bibliografia, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXVI, 17, 26 aprile 1908.

La tragica morte di Catullo Mendès. Il poeta rinvenuto sotto una galleria ferroviaria orribilmente sfracellato, in «La Stampa», XLIII, 40, 9 febbraio 1909.

Corriere giudiziario. L'arringa dell'avv. Diena al processo dei russi, «Corriere della sera», XXXV, 128, 8 maggio 1910.

Giornali e riviste, in «La Stampa», XLV, 166, 17 giugno 1911.

Giornali e riviste, in «La Stampa», XLVI, 189, 9 luglio 1912.

Giornali e riviste, in «La Stampa», XLVI, 229, 18 agosto 1912.

La pubblicistica nel periodo della scapigliatura, a cura di G. Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984.

Giornalismo italiano. Volume secondo 1901-1939, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 2007.

Vers et prose (1905-1914). Anthologie d'une revue de la Belle Époque, a cura di C.P. Pérez, A. Jauer, H. Laroche ed E. Surace, Paris, Classiques Garnier, 2015.

ADAM P., *Jean Lorrain*, in «Le Journal», XV, 5023, 2 luglio 1906.

ADAM P., *Défense de Chambalot*, in «Mercure de France», XVII, 228, 15 dicembre 1906.

AITELLI E., *Due scrittori francesi*, in «Il Venerdì della Contessa», XIII, 20 aprile 1900.

AITELLI E., *Mode de Paris*, in «Il Venerdì della Contessa», XV, 40, 10 ottobre 1902.

ALBERT H., *A propos des «Mouettes». Nietzsche et M. Paul Adam*, in «Mercure de France», XVII, 227, 1° dicembre 1906.

ALLEVI T., *Rassegna poetica. Zena – Tiberini – Biadego – Isernia – Padovan – Calì – Mabellini – Teleia – Benevento – Montuori*, in «Gazzetta letteraria», XVIII, 15, 14 aprile 1894.

AMBROSINI L. [CEPPERELLO], *Nel giornalismo torinese*, in «La Voce», I, 8, 4 febbraio 1909.

AMBROSINI L. [CEPPERELLO], *Nel giornalismo torinese*, in «La Voce», I, 10, 18 febbraio 1909.

AMBROSINI L. [CEPPERELLO], *La Stampa*, in «La Voce», I, 12, 4 marzo 1909.

BADINO G., *Stefano Mallarmé nel V anniversario della sua morte*, in «Il Piemonte», I, 10, 29 agosto 1903.

BADINO G., *Malattie in ritardo*, in «Il Piemonte», II, 8, 27 febbraio 1904.

BADINO G., *Felicità del sonno*, in «Il Piemonte», II, 15, 16 aprile 1904.

BADINO G., *Rassegne di prosa IV. Valcarengi – Anastasi – Materi*, in «Il Piemonte», III, 17, 23 aprile 1905.

BADINO G., *Cronache di letteratura narrativa (Chiara, Steno, Pirandello, Rosny)*, in «Il Piemonte», II, 49, 10 dicembre 1904.

BADINO G., *Ferdinando Gregh*, in «Il Campo», I, 30, 11 giugno 1905.

BADINO G., *Rassegne di prosa IX*, in «Il Piemonte», III, 39, 24 settembre 1905.

BALDACCI L., *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Napoli, Ricciardi, 1963.

BALSAMO CRIVELLI G. [D'ESMANDIA], *Nel tempo morto*, in «Il Venerdì della Contessa», IV, 2, 9 gennaio 1891.

BALSAMO CRIVELLI G. [D'ESMANDIA], *La morte dell'amore*, in «Il Venerdì della Contessa», IV, 49, 11 dicembre 1891.

BALSAMO CRIVELLI G., *Filigrane. Libri nuovi. André Yebel, Les chants de la nuit*, in «Il Venerdì della contessa», VI, 36, 15 settembre 1893.

BALSAMO CRIVELLI G., *Crepuscolo d'anime*, Milano, Chiesa e Guindani, 1894.

BALSAMO CRIVELLI G. [D'ESMANDIA], *Novità letterarie*, in «Il Venerdì della Contessa», VII, 2, 12 gennaio 1894.

BALSAMO CRIVELLI G., *Maeterlinck-Chateaubriand*, in «La Stampa», XXXIII, 49, 18 febbraio 1899.

BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. Un poeta semplice. F. Jammes*, in «Avanti!», IV, 1395, 30 ottobre 1900.

BALSAMO CRIVELLI G., *I delinquenti nell'arte*, in «Avanti!», V, 1492, 5 febbraio 1901.

BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. La canzone di Garibaldi*, in «Avanti!», V, 1527, 12 marzo 1901.

- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. Cosimo Giorgieri Contrì*, in «Avanti!», V, 1541, 26 marzo 1901.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. Versi e poeti*, in «Avanti!», V, 1610, 4 giugno 1901.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. Un bilancio letterario*, in «Avanti!», V, 1680, 13 agosto 1901.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. Libri di versi*, in «Avanti!», V, 1700, 3 settembre 1901.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. Novità librerie*, in «Avanti!», VI, 1825, 7 gennaio 1902.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. “La principessa lontana”*, in «Avanti!», VI, 1860, 11 febbraio 1902.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. La nuova poesia francese. Da Rimbaud a Jammes*, in «Avanti!», VI, 1930, 22 aprile 1902.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. Le novelle della Pescara*, in «Avanti!», VI, 1999, 1° luglio 1902.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. Amor di sogno*, in «Avanti!», VI, 2041, 12 agosto 1902.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. D’Ambra e Capuana*, in «Avanti!», VI, 2083, 24 settembre 1902.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. Belfonte*, in «Avanti!», VII, 2271, 1° aprile 1903.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronache letterarie. Lorenzo Stecchetti*, in «Avanti!», VII, 2296, 29 aprile 1903.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Chiose. Giovanni Camerana*, in «Il Campo», 4, 11 dicembre 1904.
- BALSAMO CRIVELLI G., *Cronaca letteraria. Gabriele D’Annunzio*, in «Germinal», I, 19, 1° dicembre 1898
- BARBERI SQUAROTTI G., *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, 1976.
- BARBERI SQUAROTTI G., *La poesia, il sacro e patinoire. Saggi su Gozzano e Pavese*, Sestri Levante, Gammarò, 2009.
- BASSI M., *Cavalcando alle trincee di Bengasi*, in «La Stampa», XLVI, 67, 7 marzo 1912.
- BATAILLE H., *Jean Lorrain*, in «La Renaissance latine», 15 giugno 1902.
- BEBÈ, *Alla patinoire*, in «Il Venerdì della Contessa», VIII, 7, 15 febbraio 1895.
- BEAUNIER A., *La poésie nouvelle*, Paris, Mercure de France, 1902.

- BELLONCI A., *Le cronache. Letteratura contemporanea*, in «Rivista di Roma», XI, 19, 10 maggio 1907.
- BENIAMINO C., *Il Superuomo*, in «Il Venerdì della Contessa», XIII, 36, 14 settembre 1900.
- BERGAMI G., *Thovez e alcuni protagonisti della cultura torinese*, in «Studi Piemontesi», vol. XVII, 1, marzo 1988.
- BERSEZIO V., *Letteratura*, in «Gazzetta Letteraria», I, 1, 6 gennaio 1877.
- BERTA E.A. [DOCTOR ALFA], *La Gran Bestia*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXII, 9, 28 febbraio 1904.
- BERTA E.A. [DOCTOR ALFA], *Per il nostro Anno XXIII di vita*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIII, 1, 1° gennaio 1905.
- BERTA E.A. [DOCTOR ALFA], *Il piccolo Davide*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIV, 12, 25 marzo 1906.
- BERTA E.A. [DOCTOR ALFA], *Per "I versi di Giovanni Camerana"*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXV, 27, 7 luglio 1907.
- BERTA E.A. [DOCTOR ALFA], *Il sogno bello della semplicità*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXVI, 32, 9 agosto 1908.
- BERTA E.A. [DOCTOR ALFA], *La semplicità*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXVI, 38, 22 settembre 1908.
- BERTINETTI G., *Il poeta della vita*, in «Forum», III, 9, 1903.
- BEVIONE G., *Un poeta*, in «Il Campo», I, 57, 24 dicembre 1905.
- BOB, *Maeterlinck*, in «Corriere della sera», XIX, 230, 23-24 agosto 1894.
- BOB, *Impressioni di Bernardo Arnaboldi*, in «Corriere della sera», XXI, 101, 12-13 aprile 1896.
- BOCQUET L., *Albert Samain. Sa vie, son oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1905.
- BODRERO E., *L'evoluzione del ritmo*, in «Il Piemonte», I, 12, 12 settembre 1903.
- BODREDO E., *Gli amanti di Venezia. George Sand e Alfred de Musset*, in «Il Piemonte», I, 23, 28 novembre 1903.
- BODRERO E., *Gli amanti di Venezia. George Sand e Alfred de Musset*, in «Il Piemonte», I, 23, 28 novembre 1903; I, 24, 5 dicembre 1903 e I, 27, 26 dicembre 1903.
- BODRERO E., *Del ritmo. A Massimo Bontempelli*, in «Il Piemonte», III, 4, 22 gennaio 1905; 5, 29 gennaio 1905; 6, 5 febbraio 1905; 8, 19 febbraio 1905.
- BOGGIONE V., *Gozzano: l'arte della bugia*, in «Non chiederci la parola...». *Gozzano, Sbarbaro, Montale*, a cura di G. Balbis, Mallare, Matisklo, 2015.
- BOGGIONE V., *Vallini oltre Gozzano*, in «Levia Gravia», XVIII, 2016.

- BOGGIONE V., *Attraversare d'Annunzio? Corazzini, Gozzano e il Maestro (forse) avverso*, in «Archivio d'Annunzio», IX, 2022.
- BOITO A., *Mefistofele*, IV, 2, Bastia, Carlo Angelini Editore, 1876.
- BONTEMPELLI M., *Per l'endecasillabo*, Genova, Fratelli Carlini, 1903.
- BONTEMPELLI M., *L'ultima maschera di Gabriele d'Annunzio*, in «Il Piemonte», I, 1, 27 giugno 1903.
- BONTEMPELLI M., *Egloghe*, Torino, Streglio, 1904.
- BONTEMPELLI M., *Arturo Graf (Poemetti drammatici)*, in «Il Campo», I, 11, 29 gennaio 1905.
- BONTEMPELLI M., *Il lirismo francese*, in «Il Piemonte», III, 37, 10 settembre 1905.
- BORGESE G.A., *Tra orizzonti e gloriosi anniversari*, «La Stampa», XLI, 149, 31 maggio 1907.
- BORGESE G.A., *La "Solferino"*, in «La Stampa», XLIII, 190, 11 luglio 1909.
- BORGESE G.A., *Cronache letterarie. Il castello della bella addormentata*, in «La Stampa», XLIV, 159, 10 giugno 1910.
- BORGESE G.A., *Guido Gozzano*, in «La Stampa», XLV, 58, 27 febbraio 1911.
- BOSCO U., *Realismo romantico*, Caltanissetta, Sciascia, 1959.
- BOSSINA L., *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, Firenze, Olschki, 2017.
- BOTTAZZI L.M., *La via di Damasco*, in «Critica sociale», XVI, 5, 1906.
- BOURGET P., *Essais de psychologie contemporaine. Tome premier. Édition définitive augmentée d'appendices*, Paris, Librairie Plon, 1921.
- BRÉSIL M., Jean Lorrain. *L'homme et la légende*, in «Mercure de France», XXIII, 364, 16 agosto 1912.
- BRESSAC H., *Chroniques. Les Théâtres. Théâtre d'art*, in «Ermitage», III, 1, 31 gennaio 1892.
- BRESSO P., *La filosofia delle vetrine*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIII, 40, 1° ottobre 1905.
- BRISSON A., *Chronique théâtrale*, in «Le Temps», XLVI, 16586, 19 novembre 1906.
- BRULAT P., *Les devoirs de l'homme*, in «Le Radical», XXVI, 322, 18 novembre 1906.
- BRUNETIÈRE F., *Après une visite au Vatican*, in *La Science et la Religion. Réponse à quelques objections*, Firmin-Didot & Cie, Paris, 1895, LXV, tomo 127, 1895.
- BUSOLLI G., *Gabriele d'Annunzio e sua evoluzione poetica*, Treviso, Zoppelli, 1902.
- CALÌ S., *Felicità, Speranza e un cuore semplice: Gozzano e Flaubert*, in «Levia Gravia», 10, 2008.
- CALÌ S., *Gozzano tra d'Annunzio e Pascoli. Legami intertestuali*, Tesi di dottorato, Roma, Università degli Studi di Roma Tre, 2010.

- CAMILLO, *Il nuovissimo dramma di Pierre Loti. "Ramuntcho" all'Odeon*, in «La Stampa», XLII, 56, 24 febbraio 1908.
- CANUDO R., *Lettres italiennes*, in «Mercure de France», XVIII, 239, 1° giugno 1907.
- CANUDO R., *Lettres italiennes*, in «Mercure de France», XVIII, 243, 1° agosto 1907.
- CANUDO R., *Lettres italiennes*, in «Mercure de France», XVIII, 252, 15 dicembre 1907.
- CANUDO R., *Lettres italiennes*, «Mercure de France», XIX, 255, 1° febbraio 1908, p. 554.
- CANUDO R., *Lettres italiennes*, in «Mercure de France», XIX, 263, 1° giugno 1908.
- CANUDO R., *Lettres italiennes*, in «Mercure de France», XX, 292, 16 agosto 1909.
- CANUDO R., *D'Annunzio et la vie moderne*, in «Mercure de France», XXI, 313, 1° luglio 1910.
- CAPPELLO G., *La scissura*, in «Gazzetta letteraria», XXIII, 34, 26 agosto 1899.
- CARDARELLI V., *L'arte di fingersi ("I colloqui" di Guido Gozzano)*, in «Avanti!» (Roma), XV, 85, 26 marzo 1911.
- CASSOLA G., *La Francesca da Rimini*, in «Avanti!», V, 1799, 11 dicembre 1901.
- CENA G., *Opere complete*, a cura di L. Bistolfi, E. Balegno, A. Pastore, vol. V, *Lettere scelte*, Torino, «L'Impronta», 1929.
- CERVESATO A. [READER], *Maurizio Maeterlinck*, in «La nuova parola», I, 4, 15 aprile-15 maggio 1902.
- CICCHELLI C.C., *Quattro poeti*, in «Il Venerdì della Contessa», XVII, 11, 6 febbraio 1904.
- CITRO E., *Percorsi indiani. Mantegazza, De Gubernatis, Lomonaco, Gozzano*, Roma, Bulzoni, 2006.
- CIVININI G., *Scarlattina*, in «Corriere della sera», XXXVI, 199, 20 luglio 1911.
- CONTI A., *I poeti d'oggi in Francia*, in «Il Marzocco», V, 38, 23 settembre 1900.
- CONTORBIA F., *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, L'Arciere, 1980.
- CONTORBIA F., *Per un carteggio che non c'è*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano dopo cent'anni. Atti del convegno internazionale*, Torino, 27-29 ottobre 2016, a cura di M. Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.
- CORVETTO E., *Francesco Pastonchi a Grugliasco*, in «La Nuova Lettura», I, 1, 1-15 maggio 1905.
- CROCE B., *L'odio contro il d'Annunzio*, in «La Critica», 4, 1906.
- CROCE B., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Arturo Graf*, in «La Critica», IV, 1, 1906.
- CROCE B., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Domenico Gnoli*, in «La Critica», IV, 1, 1906.

- CROCE B., *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», V, 1907.
- CROCE B., *Estetica come scienza dell'espressione*, Terza edizione riveduta, Bari, Laterza, 1908.
- CROCI P., *L'eterno enigma*, in «Corriere della Sera», XXXVII, 249, 7 settembre 1912.
- CROCI P., *Il colle moribondo*, in «Corriere della sera», XXXVIII, 188, 7 luglio 1913.
- CUCCHETTI G., *Guido Gozzano*, Venezia, La Cartografica, 1929.
- D'AMBRA L., *Note di letteratura francese*, in «La Gazzetta letteraria», XXIII, 49, 9 dicembre 1899.
- D'AMBRA L., *Le opere e gli uomini. Note, figure, medaglioni e saggi (1898-1903)*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1901.
- D'AMBRA L., *Note di letteratura francese*, in «Il Campo», I, 42, 10 settembre 1905.
- D'AMBRA L., *Herédia*, in «Fanfulla della Domenica», XXVII, 42, 15 ottobre 1905.
- D'AMBRA L., *Romanzi e novelle francesi*, in «Il Campo», I, 45, 1° ottobre 1905.
- D'ANNUNZIO G., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1988, vol. I.
- D'ANNUNZIO G., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989, vol. II.
- D'ANNUNZIO G., *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli, con la collaborazione di G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2013.
- D'ANTHONAY D., *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Epoque*, Paris, Fayard, 2005.
- D'AQUINO CREAZZO A., *L'ora della «Chimera» e altri studi tra Verga e D'Annunzio*, Catania, c.u.e.c.m., 1990.
- D'ARCO U., *L'opera ultima di Gabriele d'Annunzio*, in «Il Venerdì della Contessa», XII, 1, 7 gennaio 1899.
- DE FRENZI G., *I libri inutili*, in «Rivista di Roma», XII, 14, 25 luglio 1909.
- [DE FRENZI G.], *Nascita della "Signorina Felicita" e di altre poesie*, in «Nuova Antologia», 1521, 1° agosto 1935.
- DELAY P., *Francis Jammes, les poètes crépusculaires et la critique italienne*, in *Le Rayonnement international de Francis Jammes. Colloque Francis Jammes*, Orthez-Pau, 7-8 ottobre 1993, Biarritz, J & D Editions, 1995.
- DE LIGUORI G., *I baratri della ragione. Arturo Graf e la cultura del secondo Ottocento*, Manduria, Lacaita, 1986.
- DE LOLLIS C., *Per la filologia moderna nelle Università Italiane*, in «Nuova Antologia», 816, 16 dicembre 1905.

- DE GOURMONT J., *Les Nietzscheennes*, in «Mercure de France», XIV, 163, 1° luglio 1903.
- DE GOURMONT J., *Letterati contemporanei. Francis Jammes*, in «Emporium», XXI, 121, 1905.
- DE GOURMONT J., *Littérature*, in «Mercure de France», XVIII, 246, 15 settembre 1907.
- DE GOURMONT R., *Littérature*, in «Mercure de France», VII, 76, Aprile 1896.
- DE GOURMONT R., *Nouveaux masques. Francis Jammes*, in «Mercure de France», VIII, 94, ottobre 1897.
- DE GOURMONT R., *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1904.
- DE GUBERNATIS A., *Peregrinazioni indiane. India centrale*, Firenze, Niccolai, 1886.
- DE GUBERNATIS, *Liriche. Gemiti e fremiti di un mezzo secolo*, Roma, Loescher, 1906.
- DE HEREDIA J.M., *Les Trophées*, Paris, Alphonse Lemerre, 1893.
- DE HEREDIA J.M., *I trofei*, traduzione di C. Giorgieri Contri, Lanciano, Carabba, 1942.
- DE LORENZI G., *Ugo Ojetti e «Il Marzocco» (1896-1899)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, vol. 22, 4, 1992.
- DE PAOLI G., *Il nostalgico ritorno: sonetti*, Genova, Palagi, 1910.
- DE RÉGNIER H., *Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain*, in «Mercure de France», XI, 128, 1° agosto 1900.
- DE RIENZO G., *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Milano, Rizzoli, 1983.
- DE ROBERTO F., *La vita delle api*, in «Corriere della sera», XXVI, 197, 20-21 luglio 1901.
- DE SAINT-PIERRE B., *Paul et Virginie*, Paris, Didot, 1789.
- DE SOUZA R., *Où nous en somme*, in «Vers et prose», I, 1, marzo 1905 e I, 2, giugno-luglio-agosto 1905.
- DE WYZEWA T., *Une enquête littéraire italienne*, in «Revue des deux mondes», LXV, 15 settembre 1895.
- DUBOIS L., *La France jugée à l'étranger*, in «Mercure de France», XIV, 165, 1° settembre 1903.
- FAITROP-PORTA A., *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.
- FALDELLA G., *Donna folgore*, Milano, Adelphi, 1974.
- FASOLO O., *Il poema dell'adolescenza*, in «Il Venerdì della Contessa», XIV, 32, 9 agosto 1901.
- FASOLO O. [ORESTE], *Donne scrittrici*, in «Venerdì della Contessa», XIV, 51, 27 dicembre 1901.
- FASOLO O., *Ed ora, basta!*, in «Venerdì della contessa», XV, 7, 14 febbraio 1902.

- FASOLO O. [ORESTE], *Filigrane. Pierre Lotj e la chiromante*, in «Il Venerdì della Contessa», XV, 37, 19 settembre 1902.
- FAVA O., *Letteratura onesta*, in «Gazzetta Letteraria», XI, 3, 15 gennaio 1887.
- FEDI R., *L'«Avanti!» e la letteratura: il periodo romano*, in *Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915). Atti del secondo Convegno*, Milano 7-11 settembre 1981, Milano, Vita e pensiero, 1984.
- FERRERO A., *Versi e poeti. G. Marradi-C. Giorgeri-Contrì*, in «La Stampa», XXIX, 105, 16-17 aprile 1895.
- FILIPPO DI POSA, *Alla patinoire*, in «Il Venerdì della Contessa», IV, 2, 9 gennaio 1891.
- FOSCOLO BENEDETTO L., *Uomini e tempi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953.
- GARGANO G.S., *Versi di Enrico Thovez, Giovanni Chiggiato, Francesco Paternostro*, in «Il Marzocco», VI, 45, 10 novembre 1901.
- GARGANO G.S., *Un nuovo poeta. Giulio Orsini*, in «Il Marzocco», IX, 4, 1904.
- GARGANO G.S., *Il caso Orsini*, in «Il Marzocco», IX, 23, 5 giugno 1904.
- GAUBERT E., *Jean Lorrain*, in «Mercure de France», XVI, 185, 1° marzo 1905.
- GETTO G., *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, 1977.
- GEORGES-MICHEL M., *Les obsèques de Jean Lorrain*, in «Gil Blas», XXVII, 9757, 5 luglio 1906.
- GEORGES-MICHEL M., *Jean Lorrain boulevardier. Son monument, son oeuvre, sa vie*, in «Intransigeant», XXXII, 11693, 20 luglio 1912.
- GIANELLI G., *Vita e morte*, in «Il Venerdì della Contessa», XVII, 86, 29 ottobre 1904.
- GIORGIERI CONTRI C., *Il convegno dei cipressi*, Milano, Chiesa e Guindani, 1894.
- GIORGIERI CONTRI C., *Sentieri di giovinezza*, Torino, Roux e Viarengo, 1901.
- GIORGIERI CONTRI C., *Terme di Caracalla*, vv. 35-36, in *Primavera del desiderio e dell'oblio*, Torino, Lattes, 1903.
- GIULIO BENSO L., *Nel paese del Sole*, in «Gazzetta del popolo della domenica», XXII, 8, 1904.
- GOGIBU V., *Jean de Gourmont et "Emporium", l'art de se faire un prénom?*, in *Écrivains et artistes en revue. Circulation des idées et des images dans la presse périodique entre France et Italie (1880-1940)*, a cura di A. Marangoni e J. Schuh, Torino, Rosenberg & Sellier, 2022.
- G.P., *Corriere teatrale. Manzoni. L'intrusa. Un atto di Maurizio Maeterlinck*, in «Corriere della sera», XX, 36, 5-6 febbraio 1895.
- GRAEFIN BRAUN, *Nell'agonia del ghiaccio*, in «Il Venerdì della Contessa», VII, 7, 16 febbraio 1894.

- GRAF A., *La bancarotta della scienza*, in «L'illustrazione italiana», XXII, 8, 1895.
- GRAF A., *Per la nostra cultura*, in «Nuova Antologia», 630, 16 marzo 1898.
- GRAF A., *Anime di poeti: Giovanni Bertacchi e Giulio Orsini*, «Nuova Antologia», 775, 1° aprile 1904.
- GRAF A., *Un poeta troppo modesto*, in «La Stampa», XXXVIII, 347, 14 dicembre 1904.
- GRAF A., *Per una fede*, in «Nuova Antologia», 803, 1° giugno 1905.
- GRAF A., *Per una fede, seguito da Giustificazioni e Commenti e da un saggio sul Santo di A. Fogazzaro*, Treves, Milano, 1906.
- GRAF A., *Le rime della selva. Canzoniere minimo, semitragico e quasi postumo*, Milano, Treves, 1906.
- GRAF A., *Le poesie*, Torino, Chiantore, 1922.
- GREGH F., *La beauté de vivre*, Paris, Calmann Lévy, 1900.
- GREGH F., *L'Humanisme*, in «Le Figaro», XLVIII, 346, 12 décembre 1902.
- GRILLI E., «*Le génie italien*» face à «*l'ignorance des Français*»? *Les enjeux des transferts culturels dans l'«Anthologie-Revue de France et d'Italie» (1897-1900)*, in *Écrivains et artistes en revue. Circulation des idées et des images dans la presse périodique entre France et Italie (1880-1940)*, a cura di A. Marangoni e J. Schuh, Torino, Rosenberg & Sellier, 2022.
- GRISAY A., *L'India di Guido Gozzano e quella di Pierre Loti*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXI, 3, 1967.
- GUÉRIN C., *Litanies en l'honneur de Francis Jammes*, in «L'Ermitage», VIII, 11, novembre 1897.
- GUERRINI O. [LORENZO STECCHETTI], *Nova polemica*, Bologna, Zanichelli, 1906.
- GUGLIELMINETTI M., *Alla «scuola dell'ironia»: Dopo il teatro di Carlo Vallini*, in *Civiltà del Piemonte. Studi in onore di Renzo Gandolfo nel suo settantacinquesimo compleanno*, a cura di G.P. Clivio e R. Massano, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1975.
- GUGLIELMINETTI M., *Gozzano trascrive Loti*, in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, Genève, Slatkine, 1984.
- GUGLIELMINETTI M., *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984.
- GUGLIELMINETTI M., *La musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschki, 2007.
- GUNIBAI O., *Per la poesia dei decadenti*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 26, 27 giugno 1896.
- GUNIBAI O., *Appendice seconda ai decadenti francesi*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 29, 18 luglio 1896.
- HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.

- JAMMES F., *Un manifeste littéraire de M. Francis Jammes. Le jammisme*, in «Mercure de France», VIII, 87, 1° marzo 1897.
- JAMMES F., *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, Paris, Mercure de France, 1898.
- JAMMES F., *De la simplicité du langage*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», I, 7, 20 aprile 1898.
- JAMMES F., *Conseils à un jeune poète*, in «Mercure de France», 116, X, 1° agosto 1899.
- JAMMES F., *Almaïde d'Etremont ou l'histoire d'une jeune fille passionnée. Nouvelle, suivie de Notes, Deux proses, Sur J.-J. Rousseau et Madame de Warens aux Charmettes et à Chambéry*, Mercure de France, Paris 1901.
- JAMMES F., *Le Deuil des Primevères*, Paris, Mercure de France, 1901.
- JAMMES F., *Le triomphe de la vie*, Paris, Mercure de France, 1902.
- JAMMES F., *Clairières dans le ciel*, Paris, Mercure de France, 1906.
- JAMMES F., *Pensée des jardins*, Paris, Mercure de France, 1906.
- JAMMES F., *Le tombeau de Jean de la Fontaine suivi de Poèmes mesurés*, Paris, Mercure de France, 1921.
- JAMMES F., *Poesie*, versioni di G. Gori e introduzione di I. Margoni, Roma, Bulzoni, 1981.
- JANNI E. [INDEX], *Il giornalismo contemporaneo*, in «Corriere della Sera», XXXI, 174, 28 giugno 1906.
- JANNI E., *Jean Lorrain*, in «Corriere della Sera», XXXI, 179, 3 luglio 1906.
- JANNI E. [INDEX], *Romanzi*, in «Corriere della Sera», XXXI, 306, 8 novembre 1906.
- LAFOND P., *A propos du dénouement de Paul et Virginie*, in «Mercure de France», XVI, 194, 15 luglio 1905.
- LANZA D., *Pelléas et Melisande*, in «La Stampa», XXXVI, 129, 11 maggio 1902.
- LEBLOND M.A., *Francis Jammes*, in «Mercure de France», XIV, 161, 1° maggio 1903.
- LE BRUN R., *Chronique des revues*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», I, 3, dicembre 1897.
- LE CARDONNEL G.-VELLAY C., *La littérature contemporaine (1905). Opinions des écrivains de ce temps accompagnées d'un index des noms cités*, Paris, Mercure de France, 1905.
- LENZINI L., *Gozzano*, Palumbo, Palermo, 1992.
- LEOPARDI G., *Poesie e prose*, a cura di M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1998.
- LESSONA M., *Appunti d'estetica. Realismo e idealismo*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXII, 15, 10 aprile 1904.
- LESSONA M., *Forma vecchia contenuto nuovo*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXII, 30, 24 luglio 1904.

- LIVI F., *L'amore delle belle immagini: Gozzano e la cultura francese*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di studi*, Torino, 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985.
- LINATI C., *Salotti nubi*, in «Il Venerdì della Contessa», XIV, 17, 26 aprile 1901.
- LORRAIN J., *Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903.
- LORRAIN J., *Propos d'âmes simples*, Paris, Paul Ollendorff, 1904.
- LORRAIN J., *Heure de Corse*, Paris, Sansot, 1905.
- LOTI P., *Matelot*, Paris, Lemerre, 1893.
- LOTI P., *L'Inde (sans les Anglais)*, Paris, Calmann-Lévy, 1903.
- LOTI P., *La troisième jeunesse de Madame Prune*, Paris, Calmann-Lévy, 1905.
- LOTI P., *Une lettre de Pierre Loti*, in «Le Figaro», LVII, 340, 6 dicembre 1911.
- LOTI P., *Un Pèlerin d'Angkor*, Paris, Calmann-Lévy, 1912.
- LUMBROSO A., *Les amants de Venise*, Roma, Forzani, 1902.
- LUMBROSO A., *Gli amanti di Venezia*, in «Rivista d'Italia», VI, vol. I, 1903.
- LUMBROSO A., *Gli amanti di Venezia. Giorgio Sand e Alfredo De Musset (Con tre lettere inedite della sorella del poeta)*, in «Rivista d'Italia», VI, vol. I, febbraio 1903.
- MACINA GERVASIO L. [LUIGI DI SAN GIUSTO], *Torino e la moda*, in «L'Esposizione di Torino 1911. Giornale ufficiale dell'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro», I, 6, 6 giugno 1910.
- MAFFII M., *Francis Jammes e il suo ultimo poema*, in «Medusa», I, 22, 29 giugno 1902.
- MAJOCCHI PLATTIS M. [JOLANDA], *Pleiade nuova. Cosimo Giorgieri Contri*, in «Vita Moderna», II, 9, 26 febbraio 1893.
- MALLET R., *Francis Jammes. Sa vie, son oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1961.
- MANTOVANI D., *Rassegna letteraria. Marzo*, in «Nuova Antologia», 703, 1° aprile 1901.
- MANTOVANI D., *Un poeta nuovo*, in «La Stampa», XXXV, 181, 2 luglio 1901.
- MANTOVANI D., *Cronache letterarie. Belfonte*, in «La Stampa», XXXVII, 89, 30 marzo 1903.
- MANTOVANI D., *Poeti lirici*, in «La Stampa», XXXIX, 179, 30 giugno 1905.
- MANTOVANI D., *Cronache letterarie. Una tragedia garibaldina*, in «La Stampa», XXXIX, 343, 11 dicembre 1905.
- MANTOVANI D., *Cronache letterarie. Pierre Loti*, in «La Stampa», XL, 216, 6 agosto 1906.
- MANTOVANI D., *Una poetessa nuova*, in «La Stampa», XLI, 132, 14 maggio 1907.
- MARIÉTON P., *Une histoire d'amour. Les amants de Venise*, Paris, Ollendorff, 1903.
- MARCOVECCHIO A., *I crepuscolari*, in «Terzo programma. Quaderni trimestrali», V, 3, 1965.

- MARINI P.L., Maurizio Maeterlinck, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIX, 40, 1° ottobre 1911.
- MARRONE T., *José-Maria de Heredia*, in «Rivista di Roma», IX, 21, 10 novembre 1905.
- MARRONI E. [BERGERET], *Spiritualismo turistico*, in «La Stampa», XLVI, 140, 21 maggio 1912.
- MARRONI E. [BERGERET], *Benvenuto al deputato Jaurès*, in «La Stampa», XLVI, 337, 4 dicembre 1912.
- MASOERO M., *Catalogo dei manoscritti di Guido Gozzano*, Firenze, Olschki, 1984.
- MASOERO M., *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Firenze, Olschki, 2005.
- MASOERO M., *Un nuovo astro che sorge. Giudizi “a caldo” sulla Via del rifugio*, Firenze, Olschki, 2007.
- MAURI P., *Su un inedito di Guido Gozzano*, in «Nuova Antologia», 1889, settembre 1966.
- MAURRAS C., *Les amants de Venise*, Paris, Fontemoing éditeur, 1902.
- MENICHI P., *Gozzano e d'Annunzio*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del Convegno nazionale di studi, Torino 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985.
- MIRANDOLA G., *La «Gazzetta Letteraria» e la Francia. Contributo allo studio dei rapporti culturali tra Francia e Italia nella seconda metà del secolo XIX*, Torino, Accademia delle Scienze, 1971.
- MIRANDOLA G., *La Gazzetta Letteraria. 1877-1902*, Firenze, Olschki, 1974.
- MIRBEAU O., *Maurice Maeterlinck*, in «Le Figaro», XXXVI, 236, 24 agosto 1890.
- MONDO L., *Natura e storia in Guido Gozzano*, Roma, Silva, 1969.
- MONTALE E., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- MORETTI M.-PALAZZESCHI A., *Carteggio III. 1940-1962*, a cura di F. Serra, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.
- NEGRI A., *La signorina Felicita ovvero la felicità*, in «Corriere della Sera», XXXIV, 145, 27 maggio 1909.
- NENCIONI E., *Poeti e poetesse. Nuovi volumi di versi italiani*, in «Nuova Antologia», vol. XLV, fasc. XI, 1° giugno 1893.
- NOSARI A., *Letteratura contemporanea*, in «Avanti!», VI, 2014, 16 luglio 1902.
- NOZZOLI A.-Soldateschi J., *I crepuscolari*, La nuova Italia, Firenze, 1978.
- OLIVA D., *Note letterarie. La letteratura italiana*, in «Corriere della sera», XXI, 252, 13-14 settembre 1896.
- OLIVA D., *Note letterarie. Homo*, in «Il Giornale d'Italia», VII, 145, 25 maggio 1907.

- OLIVA D., *I nuovi poeti. Civinini, Gozzano, Moretti, Thovez*, in «Il Giornale d'Italia», XI, 206, 26 luglio 1911.
- OLIVERO F., *La frana*, in «Gazzetta letteraria», XXIII, 7, 18 febbraio 1899.
- OLLINO G., *Maeterlinck*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIII, 43, 22 ottobre 1905.
- OJETTI U., *Romanzi e novelle*, in «La Nuova Rassegna», II, 10, 11 marzo 1894.
- OJETTI U., *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895.
- OJETTI U., *L'avvenire della letteratura*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1896.
- OJETTI U., *Quelques littérateurs italiens*, in «Revue de Paris», III, 15 febbraio 1896.
- OJETTI U., *L'avvenire della letteratura in Italia*, in «La vita italiana», Nuova serie, fascicolo II, 10 giugno 1896.
- OJETTI U., *Su Maurizio Maeterlinck*, in «Il Marzocco», I, 42, 15 novembre 1896.
- OJETTI U., *A Maurizio Maeterlinck. Dopo aver letto «Il tesoro degli umili»*, in «Fanfulla della domenica», XVIII, 17, 26 aprile 1896.
- OJETTI U., *Romanzi francesi. Loti e le turche*, in «Corriere della sera», XXXI, 203, 27 luglio 1906.
- OJETTI U., *Maurice Maeterlinck. L'intelligenza dei fiori*, in «Corriere della Sera», XXXII, 165, 18 giugno 1907.
- OJETTI U., *Pierre Loti in Egitto*, in «Corriere della sera», XXXIV, 34, 3 febbraio 1909.
- ORSINI G., *Fra terra e astri*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1903.
- PAGNOTTA L., «Un sogno troppo a lungo sognato». *L'ipotesi di Guido Gozzano in un'inedita redazione autografa*, in «Paragone», LIV, 45-46-47, 2003.
- PANCRAZI P., *Abbaamenti alla luna*, in «La Voce», VIII, 1, 31 gennaio 1916.
- PASCALE C., *Nel centenario di George Sand*, in «La Gazzetta del Popolo della Domenica», XXII, 27, 3 luglio 1904.
- [PASQUINO], *Bibliografia*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXV, 23, 9 giugno 1907.
- PASSIVICH A., *Il pregiudizio anticlericale in Italia*, in «Civiltà Cattolica», LVII, 1342, 1906.
- PASTONCHI F., *Il poema paradisiaco*, in «Il Venerdì della Contessa», VI, 30, 28 luglio 1893.
- PASTONCHI F., *La morte*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», II, 3, gennaio 1899, p. 52 e *Nuvole*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», II, 6, aprile 1899.
- PASTONCHI F., *L'uomo novello*, in *Belfonte*, Torino, Streglio, 1903.
- PASTONCHI F., *La figlia di Jorio*, in «Corriere della sera», XXIX, 97, 8 aprile 1904.

- PASTONCHI F., *Cronache di poesia. Mazzoni, Vittori, Bontempelli*, in «Corriere della Sera», XXIX, 176, 28 giugno 1904.
- PASTONCHI F., *Giovanni Camerana*, in «Corriere della sera», XXXII, 174, 27 giugno 1907.
- PASTONCHI F., *Un viaggio in Islanda*, in «La Stampa», XLIII, 240, 30 agosto 1909.
- PASTONCHI F., *Tra i pescatori d'Islanda*, in «La Stampa», XLIII, 285, 13 ottobre 1909.
- PASTORE A., *L'evoluzione di Maurizio Maeterlinck*, in «Nuova Antologia», 750, 16 marzo 1903.
- PATRICIO G., *Arti e Scienze. Le malinconie di Pierre Loti accademico*, in «Gazzetta Piemontese», XXVI, 56, 25-26 febbraio 1892.
- PELLISSIER G., *Le mouvement littéraire contemporain*, Paris, Hachette, 1901.
- PESSANA F., *La sospirata elegia di Cosimo Giorgieri Contri*, in «Sigma», IX, 3, 1976.
- PETRAI G., *Di profilo e di scorcio*, in «Rivista di Roma», XI, 4, 25 febbraio 1907.
- PILON E., *Maurice Maeterlinck*, in «Mercure de France», VII, 76, aprile 1896.
- PILON E., *Francis Jammes*, in «Mercure de France», XVIII, 241, 1° luglio 1907.
- PICA V., *I moderni bizantini. I. Francis Poictevin*, in «Gazzetta Letteraria», IX, 18, 2 maggio 1885.
- PICA V., *I moderni bizantini. II. Joris Karl Huysmans*, in «Gazzetta Letteraria», IX, 30, 25 luglio 1885.
- PICA V., *I moderni bizantini. III. Paul Verlaine*, in «Gazzetta Letteraria», IX, 46, 14 novembre 1885; IX, 47, 21 novembre 1885 e IX, 48, 28 novembre 1885.
- PICA V., *I moderni bizantini. IV. Stéphane Mallarmé*, in «Gazzetta Letteraria», X, 47, 20 novembre 1886; X, 48, 27 novembre 1886 e X, 49, 4 dicembre 1886.
- PICA V., *Poeti francesi d'oggi*, in «Corriere della sera», XXV, 247, 9-10 settembre 1900.
- PIERI P., *Il pensiero della poesia. Carlo Michelstaedter e il romanticismo della tragedia*, Bologna, Nautilus, 2001.
- PIERI P., *Paradossi dell'intertestualità. D'Annunzio e i Crepuscolari. Michelstaedter e i Leonardiani*, Ravenna, Allori, 2004.
- PIOVANO G.A. [POLIFEMO], *Chiacchiere e discussioni. Sulla voce corsa d'un teatro francese in Roma*, in «Il Piemonte», II, 1, 9 gennaio 1904G. de St. Fléury], *Sul ghiaccio*, XIV, 4, 25 gennaio 1901.
- PIOVANO G.A. [POLIFEMO], *Per l'endecasillabo*, in «Il Piemonte», II, 7, 20 febbraio 1904.
- PIOVANO G.A., *Cronache poetiche. I. Francesco Pastonchi*, in «Il Piemonte», II, 19, 14 maggio 1904.

- PIOVANO G.A., *Cronache poetiche. II. Massimo Bontempelli*, in «Il Piemonte», II, 22, 4 giugno 1904.
- PIOVANO G.A., *Cronache poetiche VIII. Vittore Vettori e Mercurino Sappa*, in «Il Piemonte», III, 49, 3 dicembre 1905.
- PIRANDELLO L., *Notizia letteraria. Le rime della selva di Arturo Graf*, in «Nuova Antologia», 838, 16 novembre 1906.
- PIROMALLI A., *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- PORCELLI B., *Gozzano. Originalità e plaghi*, Bologna, Patron, 1974.
- PREZZOLINI G., *Thovez il precursore*, in «Il Messaggero», XLIII, 289, 9 dicembre 1921.
- PRUNAJ G.B., *Francis Jammes e la grazia*, in «Il Marzocco», VIII, 35, 1903.
- RACHILDE, *Les romans. Propos d'âmes simples*, in «Mercure de France», XV, 174, giugno 1904.
- RACHILDE, *Les romans*, in «Mercure de France», XIX, 268, 16 agosto 1906.
- RAUGEI A.M., *Alle origini degli studi universitari di letteratura francese*, in *Gli studi A. di lingua e letteratura francese*, Urbino, 15-17 maggio 1986, Urbino, Quattro venti, 1987.
- RAVA. M., *Maurice Maeterlinck. Poeta e filosofo*, in «Nuova Antologia», 627, 1° febbraio 1898.
- RAVA M., *Tra libri e riviste. La sagesse et la destinée*, 647, 1° dicembre 1898.
- REFINI E., *L'identificazione sconfessata: lettura di Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio di Guido Gozzano*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVII, 2, maggio-agosto 2008.
- RICHARD A., *Profili letterari d'oltr'alpe*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 19, 9 maggio 1896.
- RICHARD A., *Profili letterari d'oltr'alpe*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 20, 16 maggio 1896.
- RICHARD A., *Appendice ai "decadenti francesi". Contro le ciurmerie*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 27, 4 luglio 1896.
- RICHARD A., *I decadenti francesi. Appendice seconda*, in «Gazzetta Letteraria», XX, 33, 15 agosto 1896.
- RIZZI F., *Gabriele d'Annunzio. Simbolismo e decadenza*, in «Il Piemonte», II, 34, 27 agosto 1904.
- ROCCA A., *Fra le carte di Guido Gozzano: materiali autografi per «I colloqui»*, in «Studi di filologia italiana», XXXV, 1977.
- ROCCA A., *Gozzano debuttante. Cinque sonetti e una prosa*, in «Lettere italiane», 3, 1978.
- ROGGIANI T., *Guido Gozzano e Intossicazione, o del letterato giornalista*, in «Versants», vol. 2, 69, 2022.

- ROMANI G., *La poesia di Cosimo Giorgieri-Contri tra D'Annunzio e Gozzano*, in «Studi Piemontesi», vol. XVII, 1, marzo 1988.
- ROSANO L., *Il processo del piccolo rapsodo valsusino omicida per amore*, in «La Stampa», 10 maggio 1911.
- ROSANO L., *L'epistolario di un rapsodo che uccise per amore*, in «La Stampa», 14 marzo 1911.
- ROSSO F., *I libri d'una volta e i libri di adesso*, in «Il Piemonte», II, 42, 22 ottobre 1904.
- RUINAT DE GOURNIER J., *Amour de philosophe. Bernardin de Saint-Pierre et Félicité Didot*, Paris, Hachette, 1905.
- SAGERET J., *Les grands convertis. M. Coppée*, in «Mercure de France», XVII, 222, 15 settembre 1906.
- SANGUINETI E., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966.
- SANSOT-ORLAND E., *Chronique des livres*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», I, 10, 20 luglio 1898.
- SANSOT-ORLAND E., *Chronique des livres*, in «Anthologie-Revue de France et d'Italie», II, 3, gennaio 1899.
- SANTAGATA E., *Con le mani in tasca. Guido Gozzano e il suo tempo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2024.
- SAPPA M., *Le pie rime*, Casanova, Torino, 1896.
- SAPPA M., *Ballatette*, Torino, Streglio, 1904.
- SARTI L., *Il rinnovamento di Maurice Maeterlinck*, in «Gazzetta Letteraria», XXIII, 15, 15 aprile 1899.
- SAVOCA G., *Dinamica del testo in L'assenza di Gozzano*, in «Studi e problemi di critica testuale», 24, 1982.
- SCHANZER O., *Cronaca di poesia. Per un vero poeta. Guido Gozzano*, in «Rivista di Roma», XI, 24, 25 dicembre 1907.
- SEMERIA G., *Per la fede religiosa in Italia. (Arturo Graf e Giovanni Pascoli)*, in «Studi religiosi», V, 4, 1906.
- SERAZZI L., *Arte e vita*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXII, 41, 9 ottobre 1904.
- SERRA R., *Scritti*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1938.
- SERRA R., *Le lettere*, in *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974.
- SIGHELE S., *Letteratura tragica*, Milano, Treves, 1906.
- STÄUBLE A., *Sincerità e artificio in Gozzano*, Ravenna, Longo, 1972.

- STÄUBLE A., *Appunti su Gozzano «gazzettiere» (1911)*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di studi*, Torino, 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985.
- TATASCIORE E., *Pascoli, Gozzano, Vico Fiaschi. Libri, lettere, poesie*, in «Per Leggere», XXIV, 47, autunno 2024.
- TEDESCHI A. [LEPORELLO], *Rivista teatrale*, in «Illustrazione italiana», XXII, 7, 17 febbraio 1895.
- TEDESCO N., *La condizione crepuscolare*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- TEDESCO N., *Gozzano e Bontempelli*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di studi*, Torino, 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985.
- THOVEZ E., *L'arte a Venezia. Il ritratto*, in «La Stampa», XXXIX, 203, 24 luglio 1905.
- THOVEZ E., *Verso la città morta (Ricordi di un viaggio in Grecia)*, in «La Stampa», XLI, 246, 5 settembre 1907.
- THOVEZ E., *La morte di File*, in «La Stampa», XLIII, 27, 27 gennaio 1909.
- THOVEZ E., *Catulle Mendès*, in «La Stampa», XLIII, 40, 9 febbraio 1909, p. 3. L'articolo segue quello di E. Ragazzoni, *La figura del poeta*, in «La Stampa», XLIII, 40, 9 febbraio 1909.
- THOVEZ E., *Il pastore, il gregge e la zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*, Napoli, Ricciardi, 1910.
- THOVEZ E., *Letteratura navale*, in «La Stampa», XLVII, 210, 31 luglio 1913.
- THOVEZ E., *La morte di Guido Gozzano*, in «La Stampa», L, 221, 10 agosto 1916.
- THOVEZ E., *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, a cura di A. Torasso, Milano, Garzanti, 1939.
- THOVEZ E., *Il poema dell'adolescenza*, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1979.
- TOMMASEO N., *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, Venezia, Stabilimento tipografico enciclopedico di G. Tasso, 1842.
- TOSI G., *Influences françaises sur la langue et le style de d'Annunzio*, in ««Rivista di letterature moderne e comparate», XXXI, 1, 1978.
- TOZZI F., *Opere. Romanzi, Poesie, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi, Mondadori, Milano, 1978.
- TROJANO P.R., *Il tramonto d'un astro*, in «Il Campo», I, 19, 26 marzo 1905.
- TROSSARELLO V., *Un piccolo Nietzsche a Torino. Lettere inedite a Carlo Vallini*, Tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Torino, aa. 2015-2016.
- TURATI F., *Il socialismo di Arturo Graf e gli attacchi alla borghesia*, in «Critica Sociale», II, 1, 1892.
- VALENTINI A., *I piacere di Gozzano*, Roma, Argileto, 1978.

- VALERA P., *La «bella» Otero al Dal Verme*, in «La Folla», II, 6, 9 febbraio 1902.
1906.
- VALLINI C., *I “filistei” e l’opera d’annunziana*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIV, 30, 29 luglio 1906.
- VALLINI C., *Bibliografia*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXV, 16, 21 aprile 1907.
- VALLINI C., *Un giorno e altre poesie*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1967.
- VILLA G., *Idealismo e fede*, in «Nuova Antologia», 820, 16 febbraio 1906.
- VILLAROEL G., *I mosaici di Guido Gozzano*, in «Italica», XXXV, 4, 1958.
- VILLAROEL G., *I furtarelli di Guido Gozzano*, in «Il Giornale Storico d’Italia», 6 novembre 1960.
- VINALL S.W., *The early reception of Francis Jammes in Italy*, in «The modern language review», 104, 3, 2008.
- A. VINARDI A., *Romanzo e teatro*, in «Venerdì della Contessa», XIX, 27, 3 marzo 1906.
- VIOLETTA IDEALE, *Alla patinoire*, in «Il Venerdì della Contessa», IX, 3, 17 gennaio 1896.
- M. VUGLIANO M., *Ritratti gastronomici. Loti*, in «Forum», III, 5, 1903.
- M. VUGLIANO M., *Felicità del sonno*, in «Forum», IV, 15, 10 aprile 1904.
- VUGLIANO M., *Giovanni Cena*, in «Forum», IV, 21, 22 maggio 1904.
- VUGLIANO M. [MARIO DA VESTIGNÉ], *Quel che succede. Il mistero del Poeta*, in «Forum», IV, 23, 5 giugno 1904.
- VUGLIANO M. [MARIO DA VESTIGNÉ], *Quel che succede. I versi dello squartatore*, in «Forum», IV, 24, 12 giugno 1904.
- YEBEL A., *Les chants de la nuit*, Paris, Librairie de l’art indépendant, 1893.
- ZACCARIA G., *«Reduce dall’amore e dalla morte». Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, Novara, Interlinea, 2009.
- ZINI Z., *Appunti di vita torinese*, in «Belfagor», XXVIII, 3, 31 maggio 1973.
- ZINI Z., *Pagine di vita torinese. Note dal diario (1894-1937)*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1981.
- ZOLA E., *A la jeunesse*, in «Figaro», XLII, 38, 7 febbraio 1896.
- ZUCCOLI L., *Lettres italiannes*, in «Mercure de France», XII, 137, maggio 1901.
- ZUCCOLI L., *Lettres italiannes*, in «Mercure de France», XV, 175, 1904.
- ZUCCOLI L., *Il pericolo roseo*, in «Corriere della Sera», XXXVI, 83, 24 marzo 1911.