

MARCO SANTAGATA

LETTURA (DIDATTICA) DELL'AMICA DI NONNA SPERANZA*

L'amica di nonna Speranza

28 giugno 1850

«...alla sua Speranza la sua Carlotta...»

(dall'album: dedica d'una fotografia)

I

5 Loreto impagliato ed il busto d'Alfieri, di Napoleone
i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto),
il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti,
i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro,
un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve,
5 gli oggetti col monito *salve, ricordo*, le noci di cocco,
Venezia ritratta a mosaici, gli acquarelli un po' scialbi,
le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,
le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature,
10 i dagherotipi: figure sognanti in perplessità,
il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto,
il cùcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco
chèrmisi... rinasco, rinasco del mille ottocentocinquanta!

II

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

* Come il titolo dichiara, questo testo è pensato per un pubblico di studenti o di non addetti ai lavori.

Ma quelli v'irrompono in frotta. È giunta, è giunta in vacanza
 la grande sorella Speranza con la compagna Carlotta!
 Ha diciassett'anni la Nonna! Carlotta quasi lo stesso:
 20 da poco hanno avuto il permesso d'aggiungere un cerchio alla gonna,
 il cerchio ampissimo increspa la gonna a rose turchine.
 Più snella da la crinoline emerge la vita di vespa.
 Entrambe hanno uno scialle ad arance a fiori a uccelli a ghirlande;
 divisi i capelli in due bande scendenti a mezzo le guancie.
 25 Han fatto l'esame più egregio di tutta la classe. Che affanno
 passato terribile! Hanno lasciato per sempre il collegio.
 Silenzio, bambini! Le amiche — bambini, fate pian piano! —
 le amiche provano al piano un fascio di musiche antiche.
 Motivi un poco artefatti nel secentismo fronzuto
 30 di Arcangelo del Leùto e d'Alessandro Scarlatti.
 Innamorati dispersi, gementi il *core* e l'*augello*,
 languori del Giordanello in dolci bruttissimi versi:

.....
 ... caro mio ben
 credimi almen!
 35 senza di te
 languisce il cor!
 Il tuo fedel
 sospira ognor,
 cessa crudel
 40 tanto rigor!

.....
 Carlotta canta. Speranza suona. Dolce e fiorita
 si schiude alla breve romanza di mille promesse la vita.
 O musica! Lieve sussurro! E già nell'animo ascoso
 d'ognuna sorride lo sposo promesso: il Principe Azzurro,
 45 lo sposo dei sogni sognati... O margherite in collegio
 sfogliate per sortilegio sui teneri versi del Prati!

III

Giungeva lo Zio, signore virtuoso, di molto riguardo,
 ligio al passato, al Lombardo-Veneto, all'Imperatore;
 giungeva la Zia, ben degna consorte, molto dabbene,
 50 ligia al passato, sebbene amante del Re di Sardegna...
 «Baciate la mano alli Zii!» – dicevano il Babbo e la Mamma,
 e alzavano il volto di fiamma ai piccolini restii.
 «E questa è l'amica in vacanza: madamigella Carlotta
 Capenna: l'alunna più dotta, l'amica più cara a Speranza».

- 55 «Ma bene... ma bene... ma bene...» – diceva gesuitico e tardo
lo Zio di molto riguardo – «...ma bene... ma bene... ma bene...
Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna...
Sicuro! alla Corte di Vienna! Sicuro... sicuro... sicuro...»
«Gradiscono un po' di moscato?» — «Signora sorella magari...»
- 60 E con un sorriso pacato sedevano in bei conversari.
«...ma la Brambilla non seppe...» — «È pingue già per l'*Ernani*...»
«La Scala non ha più soprani...» — «Che vena quel Verdi... Giuseppe»
«...nel Marzo avremo un lavoro alla Fenice, m'han detto,
nuovissimo: il *Rigoletto*. Si parla d'un capolavoro».
- 65 «...Azzurri si portano o grigi?» — «E questi orecchini? Che bei
rubini! E questi cammei...» — «la gran novità di Parigi...»
«... Radetzky? Ma che? L'armistizio... la pace, la pace che regna...»
«...quel giovine Re di Sardegna è uomo di molto giudizio!»
«È certo uno spirito insonne, e forte e vigile e scaltro...»
- 70 «È bello?» — «Non bello: tutt'altro.» — «Gli piacciono molto le donne...»
«Speranza!» (chinavansi piano, in tono un po' sibillino)
«Carlotta! Scendete in giardino: andate a giocare al volano.»
Allora le amiche serene lasciavano con un perfetto
inchino di molto rispetto gli Zii molto dabbene.

IV

- 75 Oimè! che giocando un volano, troppo respinto all'assalto,
non più ridiscese dall'alto dei rami d'un ippocastano!
S'inchinano sui balaustri le amiche e guardano il lago,
sognando l'amore presago nei loro bei sogni trilustri.
«Ah! se tu vedessi che bei denti!» — «Quant'anni?...» — «Ventotto.»
- 80 «Poeta?» — «Frequenta il salotto della contessa Maffei!»
Non vuole morire, non langue il giorno. S'accende più ancora
di porpora: come un'aurora stigmatizzata di sangue;
si spegne infine, ma lento. I monti s'abbrunano in coro:
il Sole si sveste dell'oro, la Luna si veste d'argento.
- 85 Romantica Luna fra un nimbo leggiadro, che baci le chiome
dei pioppi, arcata siccome un sopracciglio di bimbo,
il sogno di tutto un passato nella tua curva s'accampa:
non sorta sei da una stampa del *Novelliere Illustrato*?
Vedesti le case deserte di Parisina la bella?
- 90 Non forse non forse sei quella amata dal giovine Werther?
«... mah! Sogni di là da venire!» — «Il Lago s'è fatto più denso
di stelle.» — «... che pensi?» — «... Non penso.» — «... Ti piacerebbe
morire?»
«Sì!» — «Pare che il cielo riveli più stelle nell'acqua e più lustri.

- Inchìnati sui balaustri: sognamo così, tra due cieli...»
 95 «Son come sospesa! Mi libro nell'alto...» — «Conosce Mazzini...»
 «E l'ami?...» — «Che versi divini!» — «Fu lui a donarmi quel libro,
 ricordi? che narra siccome, amando senza fortuna,
 un tale si uccida per una, per una che aveva il mio nome.»

V

- Carlotta! nome non fine, ma dolce che come l'essenze
 100 resusciti le diligenze, lo scialle, la crinoline...
 Amica di Nonna, conosco le aiole per ove leggesti
 i casi di Jacopo mesti nel tenero libro del Foscolo.
 Ti fisso nell'albo con tanta tristezza, ov'è di tuo pugno
 la data: *ventotto di giugno del mille ottocentocinquanta*.
 105 Stai come rapita in un cantico: lo sguardo al cielo profondo
 e l'indice al labbro, secondo l'atteggiamento romantico.
 Quel giorno — malinconia — vestivi un abito rosa,
 per farti — novissima cosa! — ritrarre in *fotografia*...
 Ma te non rivedo nel fiore, amica di Nonna! Ove sei
 110 o sola che, forse, potrei amare, amare d'amore?

Un giorno imprecisato dei primi anni del Novecento (ma la poesia è stata scritta nel 1907 e pubblicata quello stesso anno nella prima raccolta di Gozzano, *La via del rifugio*, e poi di nuovo, con varianti, nei *Colloqui* del 1911) il poeta si imbatte in una fotografia, conservata in un album di famiglia, che sotto la data 28 giugno 1850 porta la dedica «alla sua Speranza la sua Carlotta». Speranza è la nonna del poeta. Quell'immagine lo trascina fuori del suo tempo e lo porta a fantasticare sull'occasione in cui la foto fu scattata, a «rinascere» come uomo «del mille ottocento cinquanta» (v. 14). Vede un interno. Vede i mobili, il lampadario, l'orologio a cucù, una serie di ninnoli e oggetti decorativi, busti, quadri e dagherrotipi alle pareti: le «cose» che agli abitanti di quella casa dovevano sembrare le più adatte a un *décor* alto borghese e che invece, adesso, al poeta appaiono «di pessimo gusto» (v. 2). Eppure, quell'arredamento *kitsch* suscita in lui un moto d'affetto (quelle cose sono pur sempre «buone»), un sentimento di nostalgia. Poi l'interno si anima. I fratellini eccitati, incuranti dei divieti, irrompono nella sala. A eccitarli è l'arrivo della sorella maggiore, Speranza, la nonna del poeta, e di una sua amica, Carlotta. Diciassettenni, hanno terminato con onore il loro ciclo di studi e «lasciato per sempre il collegio» (v. 26). Non hanno un volto. Il poeta si sofferma sull'abbigliamento e sull'acconciatura: l'aggiunta recente di un «cerchio alla gonna» (v. 20) sancisce il loro nuovo stato di giovinette.

Le vediamo al piano mentre, disturbate dal vociare dei bambini, Speranza suona e Carlotta canta. Sentiamo la sua voce intonare un'aria 'languida' del musicista settecentesco Giuseppe Giordani: «caro mio ben / credimi almen! / (...)». «Dolci bruttissimi versi» (v. 32), commenta il poeta con un ossimoro che li omologa alle «buone cose di pessimo gusto» elencate sopra. La contraddizione tra rifiuto estetico e nostalgia affettiva si estende pure a quei «teneri versi del Prati» attraverso i quali le due collegiali davano forma al fantasma del Principe azzurro. E la stessa aura di inattualità sembra avvolgere perfino Leopardi, che presta la sua voce («Sì dolce, sì gradita / quand'è, com'or, la vita?») ai vv. 41-42: «Dolce e fiorita / si schiude alla breve romanza di belle promesse la vita». Fino a questo punto il doppio moto di estraneità e di coinvolgimento è stato innescato da fenomeni culturali: arredamento, decorazione, moda, musica, poesia. Con l'ingresso sulla scena degli Zii – lui «signore virtuoso, di molto riguardo», nonché conservatore ligio al governo austriaco; lei «ben degna consorte, molto dabbene», anche se in politica si concede un qualche brivido trasgressivo: è «amante del Re di Sardegna» (vv. 47-50) – il doppio meccanismo si estende agli aspetti sociali. Lo Zio è sussiegoso, egocentrico, vanitoso e, soprattutto, completamente privo di spirito: quando i genitori di Speranza gli presentano con espressioni elogiative e partecipi («l'alunna più dotta, l'amica più cara a Speranza», v. 54) Carlotta Capenna, lui resta senza parole («Ma bene... ma bene... ma bene... / ma bene... ma bene... ma bene...» (vv. 55-56): incapace di formulare una risposta gentile, si attacca al cognome per rendere noto di aver frequentato la corte viennese («Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna... / Sicuro! Alla Corte di Vienna!», vv. 57-58). È la madre – come il padre, una presenza senza volto e attiva soltanto attraverso il dialogo – a risolvere una situazione che poteva farsi imbarazzante invitando la sorella e il suo marito di riguardo a bere «un po' di moscato» (v. 59). Seduti, si accende una conversazione fatta di battute dialogiche prive di ogni didascalìa, cosicché è unicamente l'alternarsi degli argomenti a rivelare l'identità di chi sta parlando. Pettegolezzi tra il mondano e il culturale si intrecciano a chiacchiere sulle novità della moda parigina e a giudizi sugli uomini e i recenti eventi politici (Radetzky, Vittorio Emanuele II). Gli interessi gravitano intorno al mondo dell'opera lirica: il soprano Brambilla, la Scala, la Fenice, Verdi («Che vena quel Verdi... Giuseppe», v. 62), *Ernani*, *Rigoletto* – del quale, ancor prima che venga rappresentato, si dice che sia un capolavoro. È il melodramma, dunque, a costituire il vero *côté* culturale di quei borghesi. Ciò non può che svalutarne il valore estetico agli occhi del poeta. A un certo punto a uno dei presenti – quasi sicuramente lo Zio – scappa un'affermazione un po' *grossier* sul «giovine Re di Sardegna»: «Gli

piacciono molto le donne...» (v. 70). Subito qualcuno – probabilmente la madre – richiama le due amiche e le invita a scendere in giardino a giocare al volano. Un invito fermo, ma fatto con molta discrezione («chinavansi piano, in tono un po' sibillino», v. 71) per non offendere il parente di riguardo. L'aver aggiunto un cerchio alla gonna non è sufficiente perché le ragazze siano ammesse nel mondo degli adulti. E così la scena si sposta in giardino e veniamo a sapere che l'interno era quello di una villa su un lago. Ben presto un incidente mette fine al gioco: le amiche, allora, si appoggiano a una balaustra che affaccia sul lago e si abbandonano a sogni e confidenze. Sogni amorosi di adolescenti – i genitori, dunque, sbagliavano nel ritenerle ancora bambine –, sogni oscillanti fra tenerezze ingenuie e romantiche svenevoli. Anche le confidenze oscillano tra oscuri e inquietanti desideri che ancora non trovano un oggetto su cui fissarsi («... Ti piacerebbe morire?» / «Sì!»), vv. 92-93; e naturalmente si tratterebbe di una morte per amore, come quella della Parisina di Byron o del giovane Werther) e punte di candido snobismo adolescenziale. Un uomo dei sogni per Carlotta esiste: è un ventottenne dai «bei denti» (v. 79), poeta, che «frequenta il salotto della contessa Maffei» (v. 80) – come dire, la più scelta società letteraria –, e che, siccome «conosce Mazzini», sembra coltivare ideali politici 'pericolosi'. È stato lui a donarle il libro di Goethe che racconta il tragico amore di Werther per Carlotta. Il sole tramonta sul lago e sorge la luna. Il paesaggio, filtrato attraverso lo sguardo delle due sognatrici, è consentaneo al loro stato d'animo: languidamente romantico e, nello stesso tempo, acceso di colori perturbanti («come un'aurora stigmatizzata di sangue», v. 82). Paesaggio, sensazioni e discorsi delle amiche sono intrisi di letteratura: anche in questa sezione del testo, dunque, continua a farsi sentire il contrappunto culturale che ha accompagnato fin dal suo primo formarsi l'immaginazione del poeta. E anche qui si manifesta, implicitamente, lo stesso giudizio negativo che aleggiava sulle due prime lasse: Byron e Goethe sono ridotti ad autori per adolescenti esaltate; l'omologo italiano del *Werther*, cioè l'*Ortis*, verrà poco dopo indicato con una espressione: «nel tenero libro del Foscolo» (v. 102) sovrapponibile a quella che designava la poesia del Prati («sui teneri versi del Prati»), e con ciò ricondotto, per via transitiva, alle «buone cose di pessimo gusto» sotto il cui segno si colloca l'intera rievocazione. Questa finisce con le parole di Carlotta sul libro di 'un tale' che si era ucciso «per una che aveva il *suo* nome». Adesso il poeta, fino a quel momento nascosto tra i versi, prende la parola in proprio e commenta lo stato d'animo, intriso di «tristezza» e di «malinconia», con il quale sta osservando l'immagine fotografata di Carlotta. Tristezza, perché la fotografia non restituisce in vita l'unica donna che lui, forse, potrebbe amare di vero amore. Il meccanismo

della distanziamento e del coinvolgimento qui tocca il suo apice e svela la sua molla nascosta: solo una barriera invalicabile può accendere le emozioni e il sentimento.

L'Ottocento è davvero finito. Soltanto pochi decenni prima Carducci poteva intonare, in perfetta buona fede, un'epica moderna e forgiare miti risorgimentali; a Novecento inoltrato (*Odi e Inni* è del 1906, l'anno prima dell'*Amica di nonna Speranza*) Pascoli, seppur in forma stranita e perplessa, poteva ancora cantare le glorie della Nazione; insomma, persisteva il senso della continuità ideale e sentimentale. Perché nasca un sentimento di nostalgia, venato di rimpianto ma anche di ironico distacco, simile a quello con il quale Gozzano guarda al suo 1850 – un sentimento tutto sommato non molto diverso da quello con il quale si può rievocare la propria infanzia – bisogna che quell'epoca sia definitivamente tramontata e che il soggetto abbia maturato la coscienza della frattura e dell'alterità. La nostalgia nasce dalla perdita. E non può essere che nostalgia di vita quotidiana, di piccoli fatti, di microstorie dalle quali si sprigionino i profumi di un'età scomparsa.

Ho usato il termine 'microstorie' perché in questa poesia la dimensione del racconto è primaria. C'è da chiedersi a quale genere poetico appartenga un testo in versi che consente di essere riassunto con tanta ampiezza e ricchezza di particolari e coerenza narrativa. Gozzano aveva materiali per imbastire una novella in prosa. E invece costruisce una poesia che non è una lirica nel senso comune del termine, ma nemmeno una novella in versi. E questo non è il solo caso nella sua non vastissima produzione, tanto che si può affermare che la narratività (per quanto comune a gran parte dei poeti cosiddetti 'crepuscolari') è una delle cifre più caratteristiche del suo modo di poetare. Assai spesso, poi, la tendenza al racconto si accompagna, per non dire si appoggia, a un uso insistito del dialogo. *L'Amica di nonna Speranza* ne fornisce uno degli esempi più riusciti: nell'intera scena della famiglia che conversa nella sala i rapporti interpersonali, i movimenti fisici, gli stessi moti psicologici dei personaggi sono resi unicamente attraverso un fitto succedersi di brevi battute dialogiche. Il 'raccontare in versi' di Gozzano, che, sebbene si insinui anche nei testi più intimistici e 'istantanei', tranne poche eccezioni non sfocia mai in forme canoniche quali il poemetto o la novella versificata, fornisce la chiave per aprire la porta della sua poesia. Esso nasce da un duplice rifiuto: volendo estremizzare, potremmo dire: da un rifiuto sia della poesia sia della prosa, e intendere i due termini come simbolici, il primo, di Tradizione e il secondo di Modernità. Con più aderenza alle cose diciamo che nasce dal rifiuto, da un lato, del lirismo, cioè della poesia come

spazio dell'Io e come forma deputata del canto stilisticamente sostenuto, dall'altro, del realismo, cioè della letteratura come interpretazione e mimesi del mondo. Per il lirismo potremmo fare riferimento a d'Annunzio, di cui Gozzano dapprima si era nutrito e che poi aveva costituito il suo principale bersaglio polemico; per il realismo alla letteratura impegnata politicamente e socialmente. Il raccontare in versi è il frutto di un compromesso: abbandonate le strade dell'analisi interiore, dell'affermazione dell'Io lirico espanso o inflesso, del poeta Vate civilmente riconosciuto, il compromesso prevedeva, affinché la poesia non si riducesse al silenzio, una sorta di ritirata e di autolimitazione. Sul piano della 'voce' poetante ecco allora il rifugiarsi sotto le spoglie di un Io 'travestito', un Io che parla di sé parlando d'altro e che finge di parlare di sé per parlare d'altro, e su quello dei contenuti un discendere al basso, alla quotidianità, alla vita borghese nei suoi aspetti privati, e nello stesso tempo un uscire dalla psiche verso le cose, i fatti, gli accidenti concreti.

Ciò non va confuso con l'autobiografismo. Chi è l'Io che parla nell'*Amica di nonna Speranza* e che noi abbiamo identificato, per comodità, con il poeta? La signorina Speranza è la nonna dell'Io parlante, non di Guido Gozzano. La fotografia che ridà vita al tempo passato non è mai esistita (o per lo meno, non così come è qui descritta). La poesia che si pretende da essa ispirata è scritta in distici di novenari a rima interna: «Loreto impagliato ed il BUSTO d'Alfieri, di NapoleONE / i fiori in cornice (le buONE cose di pessimo gUSTO)», cioè (A) B (B) A. Secondo Gianfranco Contini, «modello al Gozzano sembra essere stato il carducciano *Jaufré Rudel* (in *Rime e ritmi*), in cui novenari del tipo "Dal Libano trema e rosseggia" sono associati in strofe che alternano le formule ABAB, CDCD e ABAC, BDDC». Il rilievo tecnico, se fondato, acquista un valore particolare perché la ballata romantica di Carducci canta l'amore del trovatore provenzale per una donna sconosciuta, l'amore 'da lontano'. Gozzano, con il suo amore da lontano nel tempo, sembra dunque volersi inserire dentro quella tradizione romanza rinverdata in età romantica. Anche per questa via avremmo allora la conferma che foto e rievocazione sono entrambe fantastiche, nient'altro che un gioco letterario, e che a parlare è, per l'appunto, un Io 'travestito'. Autobiografico, certo, ma di una autobiografia solo possibile, di più, di un'autobiografia irrealizzabile.

Nel 1909 Gozzano pubblica in rivista una poesia (*L'esperimento*), poi relegata tra le disperse, che è una patente parodia dell'*Amica di nonna Speranza*. Una parodia, però, che tra il serio e lo scherzoso dimostra come nemmeno la letteratura possa essere il veicolo per soddisfare il desiderio.

Il poeta dell'*Esperimento* immagina che nel «salone» dove «fra le buone / brutte cose borghesi» aleggia lo spirito di Carlotta un'amica si presti a un gioco erotico: svesta i suoi abiti moderni e, «commediante», si «travesta» con quelli «dei giorni lontani», cioè si trasformi in Carlotta, «fantasma vano che m'appari, / qui dove in sogni già ti vidi e udii». Sul divano egli gioca con l'amica in costume: bacia le placche di una collana su ciascuna delle quali sono raffigurate immagini di città italiane. Ma quando la tensione del desiderio giunge al culmine e i baci si posano sulle immagini di Roma papale che pendono tra i seni, il fantasma di Carlotta svanisce e riappare l'amica commediante. Il desiderio crolla e il poeta scoppia a ridere (vv. 77-84):

Dolce tentare l'ultime che tieni
 chiuse tra i seni piccole cornici:
 Roma papale! Palpita tra i seni
 la Roma degli Stati Pontifici!
 Alterno, amica, un bacio ad ogni grido
 della tua gola nuda e palpitante;
 Carlotta non è più! Commediante
 del mio sognare fanciullesco, rido!

Se il passato, dunque, è irrevocabile («di Carlotta non resta altro che il nome»), il presente è inattuabile. L'idea che la letteratura possa fare da tramite si rivela illusoria.

Con ciò abbiamo toccato il cuore della psicologia e della poetica di Gozzano. «Soltanto il passato, che a noi giunge composto nella rappresentazione artistica, è bello, e soltanto esso è degno di canto, è degno veramente d'amore. Per contro, il contemporaneo mondo borghese non è suscettibile di autentica trasfigurazione, è chiuso in una irrimediabile prosaicità, e non c'è arte che sia in grado di riscattarlo» (Sanguineti). È una sindrome di inappartenenza che, al di là delle implicazioni psicologiche, rivela non pochi risvolti sociali. Quello che abbiamo chiamato doppio rifiuto si precisa come una doppia impossibilità. Nel vuoto tra i due opposti si consuma il divorzio tra arte e vita, l'una e l'altra praticabili solo per via indiretta, solo attraverso la mediazione di un qualche schermo o di una qualche distanza. La prosaicità del vivere non può incontrare la parola poetica che la riscatti e le conferisca valore; la poesia, venute meno le certezze di un Pascoli o di un d'Annunzio sul suo ruolo di interprete privilegiata della realtà e ridotta a sostituto di una vita non veramente vissuta, diventa di per sé una attività parassitaria e inutile, di più, una attività di cui vergognarsi. L'Io poetico, allora, da un lato può confessare (*Cocotte*, vv. 67-71):

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...

e dall'altro affermare (*La signorina Felicita*, vv. 302-307):

Oh! Questa vita sterile, di sogno!
Meglio la vita ruvida concreta
del buon mercante inteso alla moneta,
meglio andare sferzati dal bisogno,
ma vivere di vita! Io mi vergogno,
sì, mi vergogno d'essere un poeta!

Eppure la nostalgia del bello, dell'arte, della poesia è insopprimibile, è parte integrante del 'sogno' gozzaniano. C'è un ponte che mette in comunicazione vita e letteratura, realtà e poesia, e rende praticabile l'attività poetica nonostante la vergogna: questo ponte è l'ironia, intesa come figura del discorso e come atteggiamento psicologico generale. L'ironia è figura di un coinvolgimento trattenuto, è un modo di aderire prendendo le distanze.

L'ironia di Gozzano è complessa e si esplica a più livelli. Il nucleo da cui tutto dipende è stato definito in modo perentorio da Eugenio Montale in un articolo del 1951 (*Gozzano, dopo trent'anni*): Gozzano è «il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico». Montale si riferiva alla «scelta delle parole», ma la sua icastica definizione vale per l'intera personalità poetica di Gozzano. L'urto primario avviene tra forma e contenuti. Forme metriche 'chiuse', versificazione tendenzialmente regolare, «una pronuncia ferma e perspicua, quasi eloquente» (Mengaldo), insomma, una veste formale che a prima vista sembrerebbe non solo aliena da velleità sperimentali, ma quasi compiaciuta del carico di tradizione di cui si sobbarca, avvolge una materia prosaica, dimessa, equamente distante da accensioni sublimi e da cadute troppo realistiche. Potremmo dire che una forte valorizzazione della 'funzione poetica' si scontra con una voluta antipoeticità tematica. Ne scaturisce un effetto di 'sconvenienza' simile, pur nel rovesciamento dei termini, a quello che alle orecchie dei neoclassicisti di primo Ottocento scaturiva dal contrasto tra metrica 'cantabile' e materia sublime negli *Inni sacri* manzoniani. Tuttavia, a contatto con il basso e il prosaico l'aulico si smorza (si è parlato di 'sliricizzazione'), così come il polo realistico smussa le sue punte più acute. Tanto più che la frizione di base si diversifica in una miriade di fenomeni contrastivi. Le forme chiuse spesso sono contaminate con modalità poetiche tendenzialmente 'aperte', quali le

filastrocche infantili e i canti popolari; a loro volta, la dizione scandita, la definitezza delle immagini, la precisione lessicale (tutti fenomeni antievocativi) possono stemperarsi, o produrre un attrito voluto, nel contatto con una retorica di superficie che insiste sulle figure di iterazione e di ripetizione. Figure, queste, che inducono cantabilità e melodicità.

Altre forme di ironia sono, per così dire, locali. *L'Amica di nonna Speranza* ne presenta un ricco catalogo. Scelgo un solo esempio nel quale l'ironia sembra rivolta contro la tradizione poetica tardo romantica, mentre in realtà morde la più vicina poesia dannunziana. I vv. 84-88 descrivono con toni sdolcinati e immagini convenzionali (il punto di vista è quello delle due adolescenti) la luna che sorge dopo il tramonto: «la Luna si veste d'argento. / Romantica Luna fra un nimbo leggiadro, che baci le chiome / dei pioppi, arcata siccome un sopracciglio di bimbo, / il sogno di tutto un passato nella tua curva s'accampa: / non sorta sei da una stampa del *Novelliere Illustrato?*». A prima vista, dicevo, questi versi sembrerebbero parodiare certo tardo romanticismo da signorine («O margherite in collegio / sfogliate per sortilegio sui teneri versi del Prati!»), sennonché l'immagine della luna «arcata siccome un sopracciglio di bimbo» rimanda ironicamente a una simile dell'*Alcyone* dannunziano. «Nascente Luna, in cielo esigua come / il sopracciglio de la giovinetta» (*Lungo l'Affrico*, vv. 11-12). L'ironia è racchiusa nella citazione del *Novelliere Illustrato*, un periodico (edito a Torino fra il 1880 e il 1893, ma Gozzano non si cura dell'anacronismo) che si rivolgeva a un pubblico giovanile. Se la luna nascente disegna un quadretto che potrebbe figurare tra le illustrazioni di quel giornale, le raffinatezze dannunziane scadono a prodotti per adolescenti. L'ironia, dunque, è feroce.

Il settore nel quale il gioco ironico si libera con più agio, e anche con più capacità innovativa, è senza dubbio quello del lessico. Nei versi di Gozzano convivono gomito a gomito forme di tradizione letteraria anche sublime con termini tecnici moderni e parole di uso comune. Un normale «lampadario» può accompagnarsi a un verbo di ascendenza dantesca (ma anche di uso pascoliano e dannunziano) quando «immilla nel quarzo», cioè moltiplica a dismisura, «le buone cose di pessimo gusto» (vv. 11-12) e un innocente «volano» associarsi a una immagine bellica che non sfigurerebbe nell'*Iliade* di Monti o in un melodramma verdiano: «troppo respinto all'assalto» (v. 75). La posizione in rima è quella che più favorisce l'incontro-scontro tra parole: *federe* rima con *accedere*, *moscato* con *pacato*, *armistizio* con *giudizio*, *essenze* con *diligenze*. È clamoroso il caso della coppia *malinconia* : *fotografia* (vv. 107-108), e già prima (v. 10), fuori di rima, ricorrevano i *dagherrotipi* (con erronea pronuncia gozzaniana). La posizione in rima esercita un'attrazione particolare sui nomi propri e sui

numeri. La serie è lunga: *Napoleone : buone, canta : cinquanta* (poi *tanta : cinquanta*), *frotta : Carlotta* (poi anche *Carlotta : dotta*), *vacanza : Speranza* (presente due volte, poi *Speranza : romanza*), *artefatti : Scarlatti, fronzuto : Leùto, augello : Giordanello, sognati : Prati, degna : Sardegna* (e anche *regna : Sardegna*), *Arturo : sicuro, seppe : Giuseppe, Ernani : soprani, detto : Rigoletto, grigi : Parigi, bei : Maffei, ventotto : salotto, passato : Novelliere Illustrato, Mazzini : divini*. In tutti i 110 versi del testo i nomi propri non in rima sono solamente: *Alfieri, Carlotta* (due volte), *Speranza, Brambilla, La Scala, Fenice, Radetzky e Parisina*. La rima tra due nomi propri si verifica in un solo caso: *Capenna : Vienna*. Insomma, la rima è il veicolo privilegiato per l'immissione di un lessico di estrazione non letteraria, e il luogo testuale che più sollecita infrazioni alle regole. Ecco allora rime imperfette, ma ardite, quali *deserte : Werther* e *conosco : Foscolo* e una che spezza addirittura la parola: *Massimo d'Azeglio* (da leggere: *Massimodà*) : *perplessità* (sulla stessa linea, ma non linguisticamente eversiva, è *riguardo : LombARDO-Veneto*).

Gli effetti di contrasto, di contrappunto, a volte di parodia che il lessico tecnico-prosaico genera nella convivenza con quello aulico-letterario non riuscirebbero a 'sliricizzare' l'insieme del dettato poetico se il numero di termini antiletterari o aletterari non fosse piuttosto ingente. Mengaldo ha fatto notare che la lingua meticcicata di Gozzano e degli altri 'crepuscolari' imprime, sì, al linguaggio poetico un movimento di 'prosasticizzazione', ma nello stesso tempo ottiene il risultato di 'liricizzare il prosaico'. Insomma, è su queste premesse che poggiano le fondamenta del vocabolario della poesia novecentesca.

La breve parabola di Guido Gozzano (1883-1916) si risolve nel «tra-passo (...) da un estenuato epigonismo estetizzante, maturato in primo luogo sopra i più facili e stanchi modi dannunziani, a quegli accenti nuovi e freschi, disillusi e cinici, ironici e prosastici, che più tardi sarebbero stati designati (...) come crepuscolari» (Sanguineti). La definizione di 'crepuscolari' risale a un articolo giornalistico del 1910 dello scrittore e critico Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952). Tuttavia, mentre Borgese parlava di quel gruppo di poeti (senza nominare Gozzano) come rappresentativi di una tradizione poetica che si stava spegnendo «in un mite e lunghissimo crepuscolo», insomma, come approdo estenuato della passata poesia, oggi, pur continuando a usare il termine 'crepuscolari', interpretiamo il movimento che esso designa come un movimento che apre e preannuncia il futuro. Lo applichiamo, oltre che a Gozzano, ad alcuni altri, fra i quali vanno ricordati almeno Sergio Corazzini (1886-1907) e, per quanto riguar-

da le fasi iniziali della loro produzione, Corrado Govoni (1884-1965) e Marino Moretti (1885-1979). I tratti comuni della loro poesia – che molto deve alle esperienze di lirici post-simbolisti belgi e francesi quali Francis Jammes (1868-1938) e Georges Raymond Rodenbach (1855-1898) – possono essere sintetizzati in pochi punti: il prevalere di toni malinconici, di tinte che stingono sul grigio, di semitoni; il rifiuto della Storia e il rifugio nella quotidianità; il parallelo rifiuto della figura del poeta-vate e della poesia ‘professionalizzata’; la promozione del prosaico e del lessico umile; la semplicità sintattica; l’uso insistito del dialogato e di figure retoriche di tipo iterativo che conferiscono una rattenuta melodicità. Di questi tratti è partecipe anche la poesia di Gozzano. Ma in lui c’è una radicalità che lo distingue dagli altri ‘crepuscolari’. È una radicalità psicologica e ideologica che sfocia, sul piano della resa poetica, in una dizione più forte e risentita, in più accentuati contrasti tonali, in una gestione più drammatica della dialettica tra sogno e cinismo. I *Colloqui* si aprono con un testo programmatico che dà il titolo alla raccolta. Passata la giovinezza («Venticinqu’anni!... Sono vecchio, sono / vecchio»), l’Io poetico, che qui coincide con l’autore, si rivolge al suo doppio, al sé stesso che ha vissuto quella giovinezza, che l’ha vissuta al suo posto. E l’ha vissuta perché non coltiva «sogni d’arte». Ma lui, il poeta, deve confessare di non avere vissuto e di seguire a non vivere (vv. 38-41):

Non vissi. Muto sulle mute carte
 ritrassi lui, meravigliando spesso.
 Non vivo. Solo, gelido, in disparte,
 sorrido e guardo vivere me stesso.

La vita che non si traduce in poesia non è tale, ma la poesia non è vita. La memoria corre al *Fu Mattia Pascal*, al personaggio che lui pure, rinchiuso fra i libri di una inutile biblioteca, si guarda vivere e dialoga, attraverso la scrittura, con il suo doppio, con il sé stesso che ha vissuto una vita alla quale, però, non è stato capace di dare senso. Forse Gozzano ha letto il romanzo di Pirandello (pubblicato nel 1904), forse no. Intorno ai due testi circola comunque una stessa aria. Il vuoto della non-vita individuale diventa emblematico di un vuoto sociale, della situazione di stallo di una classe borghese in bilico tra il passato che sente trascorrere e un futuro che non riesce a prevedere. Il sogno e l’arte, suo equivalente, non sono una via d’uscita nemmeno per il singolo, che si vergogna di quelli che appaiono surrogati ed espedienti. L’Ottocento è finito davvero, e con lui è crollata la fiducia che l’arte possa dialogare con la realtà, esserne una componente riconosciuta, perfino incidere su di essa.

Bibliografia essenziale.

- L. Baldacci, *I crepuscolari*, Torino, ERI, 1961.
- G. Contini, *Guido Gozzano*, in *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 635-659.
- G. Gozzano, *Tutte le poesie*. Testo critico e note a cura di A. Rocca, Introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980.
- P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*. Quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000 (cap. 2, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*).
- E. Montale, *Gozzano dopo trent'anni* (1951), in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1270-1280.
- F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978.
- E. Salibra, *Voci in fuga. Poeti italiani del primo Novecento*, Napoli, Liguori, 2005 (cap. 4, *Voci in fuga: dalla 'Via del rifugio' ai 'Colloqui'*).
- E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966.
- G. Zaccaria – G. Ladolfi, *Gozzano postmoderno. Un poeta alle soglie del Novecento*, Novara, Interlinea, 2005.