GUIDO GOZZANO E LA POESIA CREPUSCOLARE TRA INNOVAZIONE MODERNISTA E INTERFERENZE D'OLTRALPE

MARILENA CECCARELLI

Abstract: Il movimento crepuscolare italiano di inizio Novecento — riconosciuto e definito come tale non senza perplessità — appare segnare, per la sua intrinseca vocazione da un lato all'identificazione nell'esperienza delle esistenze più umili con cui il poeta è a colloquio, dall'altro alla considerazione dell'uomo nella fugacità della sua condizione finita, un primo momento di rottura, in un'ottica acerbamente modernista, rispetto alle tendenze della letteratura *fin de siècle*. Il contributo prende in esame gli aspetti della produzione letteraria di Guido Gozzano che maggiormente risultano ispirati da questa vena, rilevando parallelamente per quali vie le ben note influenze di Francis Jammes abbiano concorso alla costruzione della sua poetica più matura, che manterrà pur sempre una totale unicità d'ispirazione e d'espressione.

L'utilizzo del termine “modernismo” è di recente introduzione nell'ambito della storiografia della letteratura italiana: se per quanto riguarda la narrativa i confini della categorizzazione appaiono relativamente più definiti, un discorso a parte va improntato in relazione al contemporaneo fronte lirico italiano.¹ Manca, non a caso, una denominazione che identifichi il comune carattere innovativo dei diversi filoni lirici novecenteschi, i quali, benché senza dubbio dissimili tra loro — se non finanche antitetici per certi aspetti — convergono in ragione di un'opposizione radicale nei confronti della poesia *fin de siècle* e dei suoi *maîtres à penser*. Accordando alla nozione di moderno il significato di un'acquisita consapevolezza dell'“adesso storico” (Jauß 68), una primaria produzione modernista è a mio avviso rappresentata dal caso crepuscolare italiano, che appare porsi come vero e proprio movimento sperimentale di rottura nel profilarsi del contrasto tra attuali e superati parametri etico-culturali, dibattuto sullo sfondo della crisi

¹ Di particolare importanza per un gli sviluppi del dibattito critico sul tema sono i volumi *Italian Modernism* (2004), curato da Somigli e Moroni, e il più recente *Sul modernismo italiano* (2013), curato da Luperini e Tortora.

definitiva dello stato liberale. I vecchi partiti liberali e democratici, del resto, “esaurita col compiuto ciclo del Risorgimento la loro missione, non rinnovata per allora la loro dottrina alla luce delle nuove realtà politiche e sociali, conservano significato ideale solo presso pensatori isolati; il socialismo — che era stata la grande parola nuova per le generazioni giovani intorno al 1880 — quanto più si potenzia nel giuoco parlamentare, tanto meno vale come forza ideale. D'altra parte, l'esasperato individualismo ha cessato di sentirsi eroico, di esaltarsi in se stesso; e tuttavia non si placa. Nuovi ideali, nuovi partiti politici non sorgono; il nazionalismo per il momento è concretamente inoperante” (Bosco 213–214). Il sopraggiunto scetticismo verso lo sguardo positivista, inoltre, dispone di un peculiare anti-intellettualismo innervante una crisi generalizzata delle certezze che non risulta risolversi neppure nell'impegno in campo politico-sociale, per giunta non riguardante, a questa altezza cronologica, la maggioranza degli scrittori o dei letterati. In linea con una simile “malattia della volontà e del sentimento” (Petronio 114), un'attenzione nuova sollecita l'esplorazione di quella “zona temperata” (Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari* 38) lontana dalle arditezze del simbolismo e orientata dalla propensione a un certo intimismo dal tono prosastico il cui terreno, in un certo senso, era stato fecondato dal simbolismo stesso, invitando a coltivare la mezze tinte, le sfumature imprecise, le *nuances*, la dolce malinconia, gli accenti tenui e sommessi, l'incerta *lassitude*. La sostanziale differenza consiste ora nel rifiutare l'abusata arbitrarietà del senso individuale, constatando la conseguente impossibilità di attribuire significati simbolici e assoluti alle sembianze esteriori del mondo. François Livi rileva come siffatta rinuncia sia esemplata anche dal diverso valore attribuito alla strofa intera, “investita di un valore musicale che in certa misura annulla il potere espressivo di ogni singolo vocabolo” (*Dai simbolisti ai crepuscolari* 151). Allo stesso modo in cui Gozzano “attraversa” d'Annunzio, secondo la felice intuizione montaliana,² il crepuscolarismo “attraversa” il simbolismo per approdare ad una poesia che lo trascende, del tutto intima e personale. Una poesia che arriva a privilegiare inventari di piccole cose la cui

² Scrive Montale: “Colto, intrinsecamente colto anche se non di eccezionali letture, ottimo conoscitore dei suoi limiti, naturalmente dannunziano, ancor più naturalmente disgustato dal dannunzianesimo, fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse (com'era necessario e come probabilmente lo fu anche dopo di lui) ad attraversare d'Annunzio per approdare ad un territorio suo, così come, su scala maggiore, Baudelaire aveva attraversato Hugo per gettare le basi di una nuova poesia” (62).

essenziale inservibilità esprime appieno l'esclusione del soggetto dalla società,³ e, in definitiva, la crisi dei fondamenti che colpisce la letteratura del decennio precedente la Grande Guerra.⁴

Non è un caso, infatti, se il termine “crepuscolare,” utilizzato per la prima volta nel 1910 in un articolo del critico Antonio Borgese per designare la parabola discendente di una grande produzione lirica ormai esaurita,⁵ viene dapprima eletto a indicare l'essenza di un'epoca di trapasso denotante una condizione esistenziale profondamente radicata nella contemporaneità, e in seguito deputato a identificare l'espressione poetica di una corrente letteraria riconosciuta come tale non senza esitazioni. Poiché questa affiliazione, che fa pensare ad una scuola sebbene di scuola non si possa propriamente parlare, presenta sottili ambiguità, prima su tutte la mancata dichiarazione di una poetica, oltreché l'assenza di un centro di aggregazione geograficamente localizzato,⁶ è piuttosto l'esito di una sensibilità comune surrogata da intensi sodalizi epistolari a rendere gli esponenti del movimento partecipi delle reciproche esperienze poetiche. Diremo perciò che l'ora crepuscolare si caratterizza per delle luci degradate che esprimono tutta la malinconia “des soleils couchants [...] qui berce de doux chants”; il cuore che “s'oublie,” (Verlaine 23) e tutto il dolore e il vuoto dei furori romantici, poiché “C'est bien la pire peine / De ne savoir pourquoi / Sans amour et sans haine / Mon cœur a tant de peine” (Verlaine 261), come dice Verlaine, che pure aveva

³ Orlando ha osservato efficacemente come il motivo degli oggetti desueti si affermi precisamente nella modernità (6–29).

⁴ Michelstaedter, nel suo magistrale lavoro *La persuasione e la rettorica*, si spinge oltre e chiarisce il portato di questa situazione evidenziando come il tramonto dei significati diventi effettiva crisi dei valori sociali.

⁵ L'articolo, pubblicato per la prima su *La Stampa* di Torino il 10 settembre 1910, è contenuto nel secondo volume di *La vita e il libro* (115–31).

⁶ Scrive Vallone (8): “In verità, qui né si ebbero maestri che dettassero né scolari che eseguissero, cosa che invero non accade mai in una scuola che promuove poesia; ma non ci furono anche né accordi né collegamenti tra il cenacolo romano del Corazzini, del resto di breve vita anche se di fervida operosità, e il Gozzano o tra questi ed altri, come per esempio il Moretti, che scrivevano ed operavano in altre province. Mancò più che altro una professata poetica, una dichiarata norma, oltre quella che indirettamente si ricava dal testo delle poesie, a cui, più o meno liberi, i poeti crepuscolari riferissero la loro ispirazione o su cui accompagnassero la libera voce del loro canto. Ma accadde che questi poeti senza maestro e senza poetica costituissero di fatto una scuola, sotto più aspetti, certamente omogenea concordata e coerente, come mai era accaduto, in circostanze simili, in altre occasioni.”

fornito di questa vena dei capolavori indiscussi. Tale sensibilità post-decadente, infatti, affonda le sue radici nella coeva produzione lirica d'oltralpe, alla quale la nuova poesia del primo Novecento italiano dovrà moltissimo nella ricerca di un'espressione volutamente dimessa che coinvolge attorno a sé tutto il piccolo mondo *d'autrefois*, celando, sotto le spoglie del lirismo del quotidiano, un sentimento di acuta disillusione nella percezione dei laceranti contrasti della realtà moderna, in cui la figura del poeta non possiede più un ruolo riconosciuto. Va da sé che se la lezione degli autori d'oltralpe può essere accolta in sede italiana è anche perché altre influenze si esercitarono e disposero a comprenderla — basti pensare al modello pascoliano o al d'Annunzio del *Poema Paradisiaco*.

L'esperienza poetica di Guido Gozzano, benché tenda a configurarsi come un autentico *unicum* di non facile definizione nel panorama culturale del Novecento italiano, appare in tal senso rappresentativa. La vastissima bibliografia critica degli esordi presenta non a caso ipotesi e opinioni sovente in contraddizione; per Gargiulo, ad esempio, Gozzano è “una figura di crepuscolare in pieno: [...] quel senso di caducità della morte, l'estraneità contemplativa e la rinuncia di fronte alla vita; nondimeno il bisogno di sognare, di illudersi, la connessa nostalgia anche del più prossimo passato” (273–274); al contrario Galletti fa di Gozzano addirittura un romantico: “per questo nucleo di forza e di energia vitale che è in lui — energia non del corpo logorato, ma del pensiero e della coscienza — il Gozzano artista può riprendere alcuni dei temi più noti del romanticismo: il ritorno del poeta stanco alla casa dei suoi maggiori; il rimpianto dell'amore che avrebbe potuto essere e non fu; la sazietà degli amori fugaci e mendaci, e farli propri e originali, modulandoli su di un ritmo patetico ed ironico prettamente gozzaniano” (336). Né crepuscolare né romantico, per Pancrazi Gozzano possiede qualcosa di singolare, che elude gli schemi e i luoghi della critica comune: “la prima sorpresa di chi legga *I Colloqui* di Guido Gozzano, è questa: quante cose c'erano nella sua poesia [...] che non ce n'eravamo neppure accorti! [...] Fu dato gran credito all'anima sazia, alle gioie defunte, ai disinganni, alle rose che non colse, alle cose che potevano essere e non sono state [...]. Dietro quello scenario, il poeta restava il *buon sentimentale giovine romantico*, quello che (parole sue) fingeva d'essere e non era. Ma fu creduto più facilmente alla sua controcena che alla verità. Anzi, dalla controcena nacque addirittura una scuola letteraria, i crepuscolari; e si finì per vedere anche Gozzano quasi soltanto attraverso quelle lenti un po' nebbiose” (1–2). Infine, se per Getto “la critica precedente [...] si è limitata a dedurre, dal folto intrico della tematica gozzaniana, un motivo dominante entro cui costringere il significato del

suo canto (o il motivo del sogno, o quello della malinconia del tempo e della morte, o quello della fresca e sana vitalità) oppure ad esaminare puntualmente (e più utilmente) i modi del suo linguaggio e della sua maniera”, bisognerà convenire nel considerare la poesia di Gozzano consistente propriamente “nel contrappunto dei temi” (45), nell’osmosi di motivi, immagini e derivazioni nel complesso assai diversificate. Non stupisce, allora, un simile disaccordo, sanato in parte dalle posizioni della critica più recente e nota,⁷ che mi pare precisamente determinato dal carattere particolare che in Gozzano assume la creazione poetica e dalla distintiva complessità della sua produzione, intesa non in termini di apporto “di umano sentimento e pensiero” (Vallone 24), propria di ogni poeta in quanto autentico uomo del proprio tempo, ma derivante tanto dalle sfaccettate esperienze che ne concorrono alla maturazione, quanto dagli atteggiamenti mutevoli che presiedono all’approccio ad esse. Nel momento in cui in Italia si fa strada la via crepuscolare, il decadentismo europeo attiene a tutta una letteratura *fin de siècle* di cui Joris Karl Huysman fornisce un ritratto compiuto nel famoso romanzo *À rebours*, e la raccolta *Les Déliquescences, poèmes décadents d’Adoré Floupette* di Gabriel Vicaire et Henri Beauclair ne evidenzia la diagnostica. Occorre perciò considerare la personalità di un Gozzano formatasi nel pieno clima del decadentismo, che porta nella sua opera il gusto della classicità, ma che risulta tributaria soprattutto dell’estetismo dannunziano e dell’esaltazione simbolista dell’io rivolto alla perlustrazione dei moti interiori della coscienza. Da questa situazione di partenza l’Autore avverte la cauta necessità di prendere le distanze già a partire dal 1905, al sopraggiungere di una profonda crisi che culminerà nella *data memoranda* del 1907, intervenuta a sconfessare la dannosa vanità di quel vivere inimitabile, e acuita dal senso di precarietà determinato dal drastico aggravarsi delle sue condizioni di salute. Beninteso, il pensiero di una morte anzitempo non ne rappresenta, di certo, la causa prima e scatenante, ma senza dubbio accentua ed esaspera una situazione di turbamento, inadeguatezza e conseguente inaridimento emotivo preesistenti. Marcovecchio individua in una lettera del 28 giugno 1907, inviata da Gozzano a Giulio De Frenzi, una “testimonianza non trascurabile per valutare il reale atteggiamento del poeta verso la propria vita e la propria arte” (18) a partire da questo periodo:

Le manderò quest’autunno, se desidera, parte dei nuovi versi inediti:
che m’avesse mai detto che avrei tentata la Musa tubercolotica! La
Musa del buon Lorenzo Stecchetti! Ho riletto, dopo anni e anni, il

⁷ Si vedano almeno gli studi di Sanguineti, Guglielminetti e Masoero.

caro volumetto... Ma come si vede che il Poeta aveva sanissimi polmoni! È tutt'altra cosa l'idea di morire, tutt'altra cosa! Si resta lì: non saprei dire come. Ma non si mormora, non s'impreca, non si dicono cose brutte. Si aspetta sorridendo la morte: si sta quasi bene. E per questo trovo, invece, fraterna l'antica saggezza dei Sofisti [...]. E appunto alla serenità socratica innestata e fecondata da tutte le tendenze moderne, vorrei informata la mia nuova poesia: la poesia di colui che si sente svanire a poco a poco, serenamente, e sente il suo io diventare *gli altri*. (Marcovecchio 18–19)⁸

Non potendo colmare il proprio vuoto morale con il compiacimento, tipicamente dannunziano, derivante dalla sublimazione di ogni bellezza e dalla celebrazione di ogni forza, l'Autore sente la necessità di rivedere e recuperare la propria condizione di uomo, cercando di reagire, in un misto di sofferenza e indifferenza, al peso oppressivo della quotidianità e della mortificante consuetudine.⁹ Emerge sulla base di questo *milieu* la fase più propriamente definibile “crepuscolare”, alla quale vengono solitamente collegati i motivi lirici del colloquio, dell'ironia e dello scavo nel passato. Ed è proprio a questo proposito che sarà utile risalire alle radici della cultura francesistica di Gozzano e a quelle analisi metodiche aventi per scopo la scrupolosa indagine della natura poetica degli autori d'oltralpe. Ferma restando la fortuna di cui godevano, in questi anni, alcuni celebri mezzi di divulgazione della letteratura francese, come la *Revue des Deux Mondes* o il *Mercure de France*, non si dimentichi neppure che il caratteristico gusto eclettico di un'area come quella torinese dell'epoca era notoriamente disposto ad accogliere il dettato di una poesia che prometteva novità rispetto agli schemi culturali rappresentati, ad esempio, dall'autorità del modello carducciano, inclinazione cui si aggiungevano impulsi di affinità con quanti d'oltralpe ricercassero nel fertile campo della memoria le proprie visioni d'ispirazione. Lo testimonia l'esistenza di un “magro” quaderno di cui ci dà notizia Giuseppe Guglielmi (505–512), in cui Gozzano

⁸ Sull'epistolario di Gozzano si veda l'edizione curata da De Marchi *Poesie e prose* (1961).

⁹ Cfr. Gozzano, “L'altro” (*Poesie* 232): “L'Iddio che a tutto provvede / poteva farmi poeta / di fede; l'anima queta / avrebbe cantata la fede. / Mi è strano l'odore d'incenso: / ma pur ti perdono l'aiuto / che non mi desti, se penso / che avresti anche potuto, / invece che farmi gozzano / un po' scimunito ma greggio, / farmi gabrieldannunziano: / sarebbe stato ben peggio!”

trascrive, principalmente da una prediletta antologia francese,¹⁰ nomi di autori e titoli di liriche, ma soprattutto, con trasposizioni e varianti, alcuni versi e intere strofe secondo quel peculiare processo di rielaborazione e corrosione della fonte originaria che costituisce la cifra strutturale dell'opera gozzaniana.¹¹ Pur non trattandosi, infatti, di un semplice repertorio antologizzato di scritti, è necessario segnalare che le trascrizioni riportate nel quaderno non esauriscono certamente il quadro delle letture che hanno in varia misura interferito con gli orientamenti letterari del Nostro. Tra i poeti dell'antologia dai quali Gozzano ha attinto e tratto ispirazione si ricordano Henry Bataille, Charles Guérin, Jules Laforgue, Camille Mauclair, Jean Moréas, George Rodenbach, Albert Samain, Henri de Régnier, Maurice Maeterlinck; occorre menzionare poi Sully Prudhomme, non incluso nell'antologia, ma del quale Gozzano sembra amare soprattutto quella profonda sensibilità velata di pessimismo che però non sfocia mai in manifestazioni d'angoscia e, su tutti, Francis Jammes: il Poeta francese giunto, in patria, *à son heure*, quando cominciava a farsi sentire un bisogno maggiore di liberazione dalle strette esigenze del parnassianesimo e dai sottotitoli lambiccati del simbolismo.¹²

Nell'ambito delle sollecitazioni alla crisi gozzaniana¹³ Francis Jammes assume infatti un ascendente fortissimo, valendo a infondere nell'Autore, unitamente a un sentimento diffuso della natura contemplata con sguardo vergine dall'io poetico, un senso più autentico della vita e una rinnovata coscienza tendente a manifestarsi come istintiva comprensione di ogni essere.¹⁴ Guglielmi riferisce che Gozzano, nel sopracitato quaderno, si occupa di Jammes con una cura scrupolosissima che lo conduce a interessarsi dell'Autore francese ben oltre le composizioni raccolte

¹⁰ Si tratta dell'antologia *Poètes d'aujourd'hui*, di Van Bever e Léautaud, uscita nel 1900 per l'editore Mercure da France.

¹¹ Sulle trascrizioni gozzaniane si veda l'importante lavoro, curato da Fabio e Menichi (1991), *L'albo dell'officina*.

¹² La prima testimonianza critica che appare circa una certa risonanza di Francis Jammes in Italia risale a Lorenzo Giusso, nel saggio "Il poeta dell'Angelus", in *Il viandante e le statue* (96).

¹³ Cui contribuisce ampiamente — è opportuno ricordarlo — anche l'insegnamento e l'esempio proveniente da un'autorità come quella di Arturo Graf, al quale Gozzano deve, tra le altre cose, la riscoperta ammirazione per i classici, Dante, Petrarca e Ariosto su tutti.

¹⁴ Scrive Calcaterra (65): "bastava il lieve tocco di una campana, una nota di musica, un verso del suo Francis Jammes, blando e soave, mite e buono, perché — il poeta — subito sentisse gli aspetti opposti della vita e ritornasse [...] una dolorante e ansiosa creatura umana, che a sua volta aveva bisogno di affetto e di calore."

nell'antologia cui attingeva: chiose e citazioni precise tratte anche dagli scritti di prosa dimostrano che egli ne aveva conosciuta pressoché tutta la produzione letteraria almeno fino al 1905, prescegliendo da questa, nel palesato desiderio di aderire a quei sonori effetti verbali di cui Jammes era riconosciuto maestro, un nucleo di motivi lirici ripresi e rielaborati in totale autonomia d'espressione.¹⁵ Lungi dal costituire una frequentazione sommariamente compendiata, stante un'affinità elettiva che non parrebbe del tutto illegittimo definire generica, data la compresenza in Gozzano di autori anche molto distanti tra loro, il consenso del Nostro alla lezione di Jammes è al contrario meditato e mirato, e assolve a una duplice funzione: rendere conto di una sincera convergenza di idee e motivi d'ispirazione, nonché ricercare, in maniera ben più funzionale, i moduli espressivi più adeguati a realizzare l'ambito ideale di liberazione dal dannunzianesimo che da tempo Gozzano nutriva in sé. Si guardi, in primo luogo, alle caratterizzazioni della natura, non già astrattamente assurta a simbolo di un arcano più profondo, ma descritta nella sua apparenza di modesta cornice familiare alla casa, o al paese, attraverso la quale l'Autore può riscoprire l'innocenza delle "cose prime". Cionondimeno, in Gozzano, differentemente da Jammes, alla placida immagine del "piccolo giardino" avvolto nel "buon silenzio", istintivamente si sostituiscono gli appelli di un "cuore devastato" che richiamano alla realtà "la mente faticata" (*Poesie* 15) con l'incombere delle istanze del presente, intaccando le espressioni di questo quieto naturismo con l'irruzione di una sensibilità dolente. Se Jammes si compiace del suo dolore, che mantiene sul piano di una vaghezza a tratti idilliaca, è perché è sicuro che arriverà a costituire, nell'ottica risolutamente cristiana dalla quale apparirà sempre sostenuto, una fonte estrema di purificazione. Gozzano invece, laddove invaso dal pensiero del dolore, tenta di evaderne e confessa l'aridità del suo sentire, delineata con fermezza e determinazione di contorni, cercando rifugio nella dimensione di un passato di cui si attarda a descrivere le situazioni. Donde la considerazione della centralità distintiva che la dimensione del passato assume in entrambi i poeti: Jammes attinge e si rivolge tanto al passato in cui vissero i suoi avi, strettamente legato al gusto per un certo esotismo, date le origini

¹⁵ Esiste in proposito un curioso aneddoto riportato da Marino Moretti ("Ritratti letterari. Gozzano" 1026–1027), il quale racconta che un amico, "entrato un giorno incautamente nello studiolo di Guido, vi trovò sul tavolino un libro dalla caratteristica copertina gialla delle edizioni Mercure de France, ch'egli si affrettò a mettere in salvo nel già socchiuso cassetto. Troppo tardi. Era il libro di versi di quell'insopportabile Virgilio dei Pirenei, fondatore per giunta del jammisme".

guadalupeane di suo padre, tanto a quello in cui vissero i romantici e le *jeunes filles d'autrefois* — un passato dunque di circa mezzo secolo soltanto. Vi è poi il ruolo giocato dalla memoria, che conduce il Poeta francese ai vagheggiamenti di un proprio personale passato molto più recente, quello dell'ingenuità dell'infanzia o dei giovanili amori sfiorati e persi. Anche Gozzano chiama a conforto un proprio recente passato, alternandone l'evocazione con quella di un trascorso più remoto che assume le caratteristiche di un favoloso rifugio atto a soddisfare l'ansia di evasione e lo sfogo della fantasia. Per quanto riguarda le liriche in cui Gozzano rievoca un personale passato, si guardi a "I sonetti del ritorno", appartenenti alla raccolta *La via del rifugio*, nei quali l'Autore torna alla casa degli avi nuovamente abitata dalla sopravvivenza ideale degli affetti familiari, nel suggello della memoria:

Nonno, l'argento della tua canizie
rifulge nella luce dei sentieri:
passi tra i fichi, tra i susini e i peri
con nelle mani un cesto di primizie: [...]
Dopo vent'anni, oggi, nel salotto
rivivo col profumo di mentastro
e di cotogna tutto ciò che fu. (*Poesie* 42)

Ecco però che il Poeta, d'un tratto, quasi vergognandosi d'aver indugiato nell'illusione, sottolinea la vanità di tali visioni con parole fredde e distaccate:

Mi specchio ancora nello specchio rotto,
rivedo i finti frutti d'alabastro...
Ma tu sei morto e non c'è più Gesù (*Poesie* 42)

L'immagine della vecchia casa elevata a motivo poetico, descritta ancora ne "L'analfabeta" con commosse parole, aveva acquisito l'apparenza di un "dolce romitaggio" già nel secondo movimento dei sonetti:

Il profumo di glicine dissipi
l'odor di muffa e di cotogna. Sotto
la viva luce palpiti il salotto!
E il mio sogno riveda i suoi principi

nei frutti d'alabastro sugli stipi — martirio un tempo del fanciullo
ghiotto — nei fiori finti, nello specchio rotto,
nella sembianza dei dagherrotipi.
O Casa fra l'agreste e il gentilizio,
coronata di glicini leggiadre,
o in mezzo ai campi dolce romitaggio!
Fu bene in te, che, immune d'artificio,
serenamente il padre di mio padre
visse la vita d'un antico saggio! (*Poesie* 39–40)

Ed ecco, in Jammes, il motivo della vecchia casa, descritta conformemente a quel processo di sublimazione del ricordo in cui gli oggetti inanimati intervengono a conforto dell'animo del Poeta:

Et la maison viellotte aux carreaux verts cassés
A des airs de jeunesse et de pâle frileuse
Et ne se souvient plus des contes jacassés: [...] *...*
La chandelle en résine en un coin crépitait.
Prés de la plaque en fer, les cris-cris aux cris greles
S'enfuyaient dans la suie et le matou grondait. [...] *...*
Maintenant, dans le vieux salon, les heres frères,
Les avoines ornant les vases surannés,
Ne se souviennent plus des champs fauchés des grêles: [...] *...*
En les blancs, solennels regards des hauts portraits (*Œuvre poétique complète*
35)

L'eco di cari ricordi in grado di far vibrare di affetto gli oggetti è espressa ancora da Jammes nella famosa composizione “La salle à manger”, che risuona delle voci di chi è scomparso assegnando agli arnesi del quotidiano (un “armoire fidèle”, un “coucou en bois”, un “vieux buffet”) il ruolo di custodi delle piccole gioie dell'intimità familiare (*Œuvre poétique complète* 62). Il motivo mi sembra particolarmente efficace per rendere conto dello stato d'animo che distingue, da principio, Jammes da Gozzano: l'uno aveva vissuto nella vecchia casa che descrive e possedeva esperienza diretta dell'antico mondo rurale della regione dei Pirenei che lo aveva visto nascere e che lo vedrà crescere e invecchiare; l'altro, invece, “borghese onesto” (*Poesie* 196) cresciuto immerso nella realtà cittadina

torinese, vedeva nell'immagine della vecchia casa un pretesto di fuga: quasi come se l'appiglio, l'abbandono al sogno d'evasione fosse indebolito da una più sofferta consapevolezza dell'ideale proposto da Jammes, senza perciò eliminare mai del tutto l'altro stato di coscienza e la conseguente necessità di travaglio critico. Si consideri, a tal proposito, uno dei temi costitutivi e più suggestivamente rappresentativi il mondo poetico di Gozzano, quello delle vecchie stampe, che anche per Jammes (in riferimento alle amate *Images d'Epinal*, al *Musée des Familles* o al *Magasin des Demoiselles*) assumono il fondamentale ruolo di fixateurs.

Troviamo allora:

Nous rîmes. Je te disais: oh! tu as l'air
d'une de ces vieilles grauves de dans Musset
où on est sur un âne sur de la mousse (*Œuvre poétique complète* 51)

Laddove in Gozzano:

E nel mio sogno s'accendean le vampe
sopra le mura. Entrava la milizia
nella città: una città fittizia
quali si vedon nelle vecchie stampe,
le vecchie stampe incorniciate in nero:
...i panorami di Gerusalemme,
il Gran Sultano, carico di gemme...:
artificiose, belle più del vero (*Poesie* 20–21)

Una tale disposizione concorre in Gozzano ad animare quel classico mondo borghese raffigurato con dovizia di particolari. Si prenda a celebre esempio la lirica “L'amica di Nonna Speranza”, lasciando momentaneamente da parte l'espedito dell'ironia, sul quale mi soffermerò più avanti: la compostezza della narrazione è ancora una volta interrotta dall'irrompere di una profonda nostalgia e il piacere di ritrovarsi è presto guastato dal turbamento della situazione presente, che interviene a denunciare impietosamente i limiti di un rifugio illusorio:

Ti fisso nell'albo con tanta tristezza, ov'è di tuo pugno
La data: *ventotto di giugno del mille ottocentocinquanta*.

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
o sola che, forse, potrei amare, amare d'amore? (*Poesie* 164)

O ancora "Cocotte", dove figura una donna che Gozzano ha incontrato da fanciullo ma che mantiene ben viva nel ricordo:

Vieni. Che importa se non sei più quella
Che mi baciò quattrenne? Oggi t'agogno,
o vestita di tempo! Oggi ho bisogno
del tuo passato! [...]
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... (*Poesie* 168–169)

Varrà la pena soffermarsi a considerare il ruolo rivestito dal personaggio femminile, che segna in entrambi i poeti un indice significativo di presenze: fanciulle, signorine e signore, amiche, fidanzate e madri, si tratta principalmente di uno stesso tipo di ragazza provinciale che appartiene alla cerchia familiare o a quella degli amici, còlta nella quotidianità degli atteggiamenti domestici o nella spontaneità dei gesti muliebri, ma dall'immagine *d'autrefois*. D'altri tempi è Clara d'Ellébeuse, che si affaccia nella dimensione del colloquio accanto a tutte *les écolières d'alors*:

Éléonore Derval,
Victoire d'Etremont, Laure de la Vallée,
Lia Fauchereuse, Blanche de Percival,
Rose de Liméreuil et Sylvie Laboulaye (*Œuvre poétique complète* 29)

D'altri tempi sono Carlotta, Graziella o Virginia e le signorine del mondo ottocentesco che dopo aver trascorso un anno in collegio rientrano a casa per le vacanze.

Si legga allora in Jammes:

Je pense aussi aux soirées où les petites filles
jouaient aux volants près de la haute grille... (*Œuvre poétique complète*
31)

E parimenti, in Gozzano:

“Speranza!” (chinavansi piano, in tono un po’ sibillino)
“Carlotta! Scendete in giardino: andate a giuocare al volano!” (*Poesie* 161)

Se Clara d’Ellebéuese:

[...] separa régulièrement ses bandeaux lisses qui s’incurvaient sur le front (*Le roman du lièvre* 39)

O Almaide d’Etrement, alla quale:

[...] des lilas blancs... couronnent ses bandeaux lisses et noirs d’où tombe
un voile (*Le roman du lièvre* 83)

Ciaramella di Gozzano dirà:¹⁶

“Ecco i miei capelli d’oro!
Vo’ spartirmeli in due bande:
su recate le ghirlande,
perché ormai lascio il lavoro” (*Poesie* 62)

Hanno tutte dei nomi *rococos*, dei “noms de livres” (Jammes, *Œuvre poétique complète* 29), come Felicità, che continua ad attendere colui che non fa ritorno: la vita trascorsa dalla Signorina Felicità appare all’avvocato che torna a farle visita una via di fuga privilegiata dagli affanni della realtà cittadina verso le gioie

¹⁶ Tra le liriche che hanno agito da modello per la lirica “La bella del re” (*Poesie* 60–63) va ricordata anche la composizione “Le passé qui file”, di Grégoire Le Roy, poeta non incluso nell’antologia di Van Bever e Léautaud.

dell'intimità familiare costruite intorno alle buone, semplici cose. Ma l'uomo non tarda a rendersi conto che tutto ciò non è che un'illusione, e così:

Giunse il distacco, amaro senza fine,
e fu il distacco d'altri tempi, quando
le amate in bande lisce e in crinoline,
protese da un giardino venerando,
singhiozzavano forte, salutando,
diligenze che andavano al confine... [...]
ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono
sentimentale, giovine romantico...
Quello che fingo d'essere e non sono! (*Poesie* 153–154)

In questi versi così famosi dell'opera gozzaniana non è difficile scorgere un richiamo diretto a Jammes, quando nell'“*Elégie dixième*” de *Le Deuil des Primevères*, con la stessa disincantata malinconia, che pur non arriva mai a compromettere il senso lieto della vita trasmesso dalla lirica, scrive:

Dis-moi, disons adieu à nos ames chéries
Comme aux temps anciens où pour les grands voyages
Des mouchoirs s'agitaient sur des faces flétries
Entre les peupliers des routes des vilages (*Œuvre poétique complète* 24)

E nell'“*Elégie huitième*”, incalza:

Le jeune homme des temps anciens que je suis (*Œuvre poétique complète* 18)

Se per Jammes, infatti, la bellezza insita nell'amore non viene turbata neppure dal sopraggiungere delle note dolenti di una disincantata malinconia, Gozzano sembra invece nutrire il sospetto che essa sia inevitabilmente destinata a corrompersi e guastarsi nell'attimo stesso in cui si tramuta in soddisfazione sensuale. È per questa ragione che il Poeta rifugge dalla sublimazione dell'amore così come la troviamo in Jammes e si limita a vagheggiarne il ricordo o il desiderio nella sofferenza, paventando nei suoi personaggi femminili il preludio di un inevitabile soffrire. A ridestare l'emozione del Poeta non è insomma il ritratto del tempo che fu, ma precisamente l'ombra di ciò che non è stato, l'amore abortito prima di nascere.

Anche la tendenza esotica di alcune liriche di Jammes suggerirebbe l'esistenza di un altro elemento di affinità con l'opera di Gozzano, tenendo presente però una sostanziale differenza: il fattore immaginifico gioca ora, in Jammes, un ruolo centrale nella descrizione di quei luoghi che per la maggior parte non aveva mai neanche visitato, nell'ottica costante del recupero di un passato, quello dei suoi avi emigrati nelle Antille, sul quale proiettava la visione di un mondo naturalmente incorrotto. Diversamente Gozzano, accostatosi all'esotico durante un soggiorno in India dettato dalla vana speranza di recuperare la salute, è ossessionato dalla preoccupazione di fornire dettagli e particolari precisi, mitigata solo dall'invasione del senso di smarrimento di fronte all'ignoto e dal sentimento di nostalgia per Torino e la sua casa. Intendo riferirmi, non servirà richiamarlo, all'atteggiamento che traspare dalle *Lettere dall'India*,¹⁷ raccolta di prose contenente alcune delle immagini più sardana-palesche di retaggio decadente. Eppure, la rilevata reticenza a elevare i soggetti e gli ambienti descritti al piano della fantasia sembra compensata dall'Autore giocando, se non d'immaginazione, almeno d'interpretazione; la spinta autenticamente innovatrice di questa produzione risiede infatti nell'adombrata percezione che le cose vedute siano giudicate ed esposte non tanto, o non solo, in quanto realmente viste e vissute, bensì in base a quanto l'Autore-viaggiatore si aspetta di vedere. È portata così a compimento quella tendenza all'interpretazione già operante da tempo e che potremmo dirci addirittura anticipatrice di certi echi proustiani nella misura in cui, più dei paesi, per il Poeta, valgono i Nomi dei paesi. Chiuso questo breve accenno parentetico, basterà in questa sede ricordare che, ad eccezione del poemetto "Ketty" e di "Risveglio sul Picco d'Adamo", nella poesia gozzaniana non resterà traccia di questa tarda produzione. E in ogni caso né il soggiorno esotico né i detestati soggiorni in Riviera varranno ad alleviare i persistenti dolori provocati da un male incurabile che tramuta in evidenza certa, nell'Autore, il presentimento di essere prossimo alla fine. È a questo punto che, con fredda lucidità, arriva a tratteggiare il "Totò Merùmeni" dei *Colloqui*. Nel testo, il cui titolo è un adattamento della voce greca *Héautontimorouménos*, ("il punitore di sé stesso"),¹⁸ sono presenti evidenti richiami alla composizione "Il s'occupe des travaux de la terre" di Jammes, come medesima è la filosofia di vita alla base dei due componimenti. Il Totò di Gozzano:

¹⁷ *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India (1912–1913)*, pubblicate in prima edizione, postuma, da Treves nel 1917.

¹⁸ Già titolo di una commedia di Terenzio e di una poesia di Baudelaire contenuta ne *Les fleurs du Mal*.

Non è cattivo. Manda soccorso di danaro
al povero, all'amico un cesto di primizie;

non è cattivo. A lui ricorre lo scolaro
pel tema, l'emigrante per le commendatizie (*Poesie* 175)

Ugualmente, all'innominato protagonista della composizione di Jammes, evidente trasposizione del Poeta stesso:

Parfois on lui apporte un acte noterié,
un paysan, pour savoir comment être payé (*Ceuvre poétique complète* 38)

Entrambi i personaggi sono ritratti dell'anti-eroe, di chi ha scelto la via dell'esilio poiché "la vita si ritolse tutte le sue promesse," una sorta di proiezione caricaturale dell'Autore che "non può sentire" perché "un lento male indomo/inaridì le fonti prime del sentimento." E tuttavia:

[...] come le ruine che già seppero il fuoco
esprimono i gaggioli dai bei vividi fiori,
quell'anima riarisa esprime a poco a poco
una fiorita d'esili versi consolatori...
Così Totò Merùmeni, dopo tristi vicende,
quasi è felice. Alterna l'indagine alla rima.
Chiuso in se stesso, medita, s'accresce, esplora, intende
la vita dello Spirito che non intese prima. [...]
E vive. Un giorno è nato, un giorno morirà. (*Poesie* 177)

Pago dei suoi *travaux de la terre*, della sua *bonne* con la quale coricarsi ogni notte, anche il protagonista de "Il s'occupe" gode della serenità conquistata e, semplicemente, vive:

ainsi doucement, sans savoir pourquoi.
Il est né un jour. Un autre jour mourra. (*Ceuvre poétique complète* 28)

Dal confronto dei temi e dei motivi appare evidente il debito di Gozzano nei confronti del *poète rustique* di Orthez, posta preliminarmente una sostanziale

precisazione: è la sofferta coscienza del moderno, in Gozzano, più ancora che la sincera predilezione per un mondo naturalmente incorrotto, a ridestare l'affezione per un'epoca ormai trascorsa, "quella dell'infanzia, insieme, del soggetto e del mondo. Il premoderno diventa mito" (Luperini 10). Aldo Palazzeschi, negli stessi anni, esprime questa stanca coscienza di separazione dal passato individuandone le implicazioni in termini di avvertita assenza di ruolo: "I tempi sono cambiati, / gli uomini non domandano più nulla / dai poeti: / e lasciatemi divertire!" (*Poesie* 92). Non diversamente da Corazzini, che proclama la sua celebre rinuncia alla qualifica stessa di poeta:

Perché tu mi dici: poeta?
Io non sono un poeta.
Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio.
Perché tu mi dici: poeta?
Le mie tristezze sono povere tristezze comuni.
Le mie gioie furono semplici,
semplici così, che se io dovessi confessarle a te arrossirei [...]
Vedi che io non sono un poeta:
sono un fanciullo triste che ha voglia di morire.
Oh, non maravigliarti della mia tristezza!
E non domandarmi;
io non saprei dirti che parole così vane,
Dio mio, così vane,
che mi verrebbe di piangere come se fossi per morire. (*Poesie* 14)

Dalle confessioni dell'animo afflitto di Saba:

Sapessi almeno scriver dei bei versi,
un po' troppo sonori, anche un po' vani,
nulla più che una musica all'orecchio,
come piacciono i versi agli italiani.
Io sono... io sono appena un ciabattino.
Vecchie suole s'affanna a far nuove (*Tutte le poesie* 105)

O ancora da Moretti, il quale, rifiutandosi di discutere di “d’arte / di Dio, di politica, d’altro” (*Poesie scritte col lapis* 176) lamenta il suo rammarico per non aver nulla da dire:

Aver qualche cosa da dire
nel mondo a se stessi, alla gente.
Che cosa? Non so veramente
perché io non ho nulla da dire. [...]
Perché continuare a mentire,
cercare d’illudersi? Adesso
chi’io parlo a me mi confesso:
io non ho niente da dire (*Poesie scritte col lapis* 176)

In questa direzione muove anche il linguaggio di Rebora, esprimendo icasticamente, pur avvertendone la necessità, il senso di non partecipazione ai contenuti e al fine ultimo della vita umana, la scissione definitiva tra io e mondo, mirando il primo “a dissolversi in quanto soggetto empirico per permeare come tensione latente la realtà stessa, ed essendo questa interpretata secondo un continuo antropomorfismo analogico” (Mengaldo 252).

Pur partendo da presupposti speculativi differenti, una consimile coscienza dello “sdoppiamento immediato” e autoriflessivo non investe in Gozzano unicamente la poesia, ma caratterizza anche la produzione in prosa. Nello scritto “Ananké” (*Poesie e Prose* 1052–1054),¹⁹ tra i più esemplificativi di tale situazione, i concetti — mutuati da Maeterlinck²⁰ — di “istinto” e “intelligenza” sono contrapposti in ragione dei diversi esiti che il loro agire sottintende: mirato all’autoconservazione l’uno, e al distacco solitario l’altro, nel suo appartarsi con indifferente chiaroveggenza, mentre “tutto osserva, ode, imprime nel cervello” (Gozzano, *Poesie e Prose* 1052). Proprio questa, osserva Cataldi, parrebbe rappresentare la “dichiarazione più pertinente e compiuta intorno alla propria poetica” (58) da parte di Gozzano. Siamo insomma alla radicale scissione tra arte e vita,²¹ che acquista una

¹⁹ Pubblicato nel periodico *Il Momento* il 17 marzo 1911.

²⁰ In particolare dallo scritto “Accident” contenuto ne *L’intelligence des fleurs* (237–253). Sui rapporti tra Maeterlinck e Gozzano si vedano i fondamentali lavori di Renard e Porcelli.

²¹ Cfr. Sanguineti (22): “Il solo atteggiamento superstite, il solo contegno onesto e accettabile, ora che il ponte che deve naturalmente congiungere la vita e l’arte è caduto, sarà l’ironia: sarà una sorta di doppio giuoco, condotto insieme, proprio, sopra l’arte e sopra la vita, sarà

duplice valenza: “aristocratica ed estetica adesione a un topos fondamentale del decadentismo europeo, e nel contempo ripianto, assenza, nevrosi, incapacità o rifiuto di stabilire un vero accordo con la realtà” (Livi, *La parola crepuscolare* 86). La pratica gozzaniana della scrittura manifesta lucidamente questo irriducibile sdoppiamento, non coinvolgendo solo l'autocontemplazione del Poeta, sempre temperata dall'ironica riserva con la quale aderisce all'ideale di un'altra, modesta e pacata esistenza, ma comportando altresì un “esercizio di mascheramento, di immedesimazione in più modelli letterari” (Livi, *La parola crepuscolare* 85) e dunque di riuso ironico e corrosivo della loro parola poetica.

Anche l'utilizzo del modello jammesco, frutto di un'influenza strumentale e “lucidamente strumentalizzata” (Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari* 263), va pertanto collocato sullo sfondo di un dettato poetico che mantiene autonome le sue ragioni, poiché nel paragonare la propria vacuità morale a quella dei suoi miti personaggi, e nella proiezione in un passato che asseconda la facoltà di rivivere idealmente il tempo negato dalla malattia, ecco che la dichiarata avversione di Gozzano nei confronti delle *nauseose* formule magniloquenti della poesia *fin de siècle*, sancendo il distacco da un certo tipo di intellettualismo, ne riscatta al contempo le moderne implicazioni letterarie attraverso l'espedito, quasi del tutto estraneo a Jammes, dell'ironia, autentica cifra interpretativa dell'arte gozzaniana. Il Poeta si rivolge ora alla sua Torino ottocentesca, ritratta confidenzialmente, ora a quelle immagini dagherrotipe conservate dal ricordo, o proiettate nel passato, la cui lirica indubbiamente più caratteristica è “L'amica di Nonna Speranza”:

Giungeva lo Zio, signore virtuoso, di molto riguardo,
ligio al passato, al Lombardo-Veneto, all'Imperatore;
giungeva la Zia, ben degna consorte, molto dabbene,
ligia al passato, sebbene amante del Re di Sardegna...
“Baciate la mano alli zii” — dicevano il Babbo e la Mamma,
e alzavano il volto di fiamma ai piccolini restii.
“E questa è l'amica in vacanza: madamigella Carlotta
Capenna: l'alunna più dotta. L'amica più cara a Speranza”.
“Ma bene... ma bene... ma bene” — diceva gesuitico e tardo
lo Zio di molto riguardo — “...ma bene... ma bene... ma bene...
Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna...”

la celebrazione, sorridente e dolorosa, disincantata e patetica ad un tempo, dell'insuperabile distanza che si è stabilita tra la poesia e le cose, tra la letteratura e il vissuto”.

Sicuro! Alla Corte di Vienna! Sicuro...sicuro...sicuro..."

"Gradiscono un po' di moscato?" "Signori Sorella magari..."

E con un sorriso pacato sedevano in bei conversari (*Poesie* 159–160)

Altre volte poi, e sono questi i casi in cui l'ironia gozzaniana si fa più corrosiva, il Poeta si rivolge proprio a se stesso e, con lucida amarezza, ironizza sulla sorte che gli è spettata nel mondo con l'acutezza di chi ne è stato, incolpevolmente, escluso:

Oggi pur la tristezza si diletta
per sempre da quest'anima corrosa
dove un riso amarissimo persiste,
un riso che mi torce senza tregua
la bocca... Ah! Veramente non so cosa
più triste che non più essere triste! (*Poesie* 87)

Proprio questo cosciente distacco appare consentire lo straniamento necessario, per dirla con Sanguineti, a quella poetica dell'obsolescenza, mai teorizzata, ma costantemente operante (Gozzano, *Poesie* IX). Ecco il suo esilio, la sua *via del rifugio* percorrente la mitografia dello "stanco spirito moderno" (Gozzano, *Poesie* 211) attraverso una raggiunta consapevolezza "tanto del tramonto dell'esperienza quanto dell'estraneità del soggetto, contemporaneamente, al senso dell'esistenza, alla natura, e alla vita associata," per la quale Luperini ha autorizzato la definizione di "autocoscienza del moderno" propria del Novecento (12). Ne risulta un'interpretazione novizia della letteratura da parte del Poeta-spettatore *estraneo* che arriva a corrispondere una condizione dello spirito del tutto confacente alle complesse esigenze culturali primonovecentesche, quelle di un tempo sospeso tra epicità e anti-epicità. L'unica via percorribile lungo la strada di questa "assenza volontaria" (Gozzano, *Poesie* 212) è quella di una perfetta indifferenza, speculare alla "realità di reificazione imposta dalla nuova situazione storica" (Luperini 9) e che sembra a tratti preannunciare la "divina indifferenza" montaliana. Tanto più sintomatica appare allora la convergenza spontanea delle disposizioni d'animo degli altri poeti del cenacolo crepuscolare: poiché malgrado l'evidente impossibilità di limitare al campo delle vocazioni crepuscolari la ricerca letteraria dell'opera gozzaniana, esiste un rimarchevole denominatore comune che ne consente l'assunzione condivisa in una prospettiva di modernità: la *maniera* crepuscolare di reagire alla crisi dell'uomo novecentesco, che si determina in ragione della sua

natura più dignitosamente umana, tale da innescare un processo di comprensione, e susseguente narrazione, delle esistenze anche più umili e per ciò stesso più simili al poeta che le descrive, considerato nella fragilità della sua condizione finita. Si potrebbe, forse, parlare di eternale, quanto peculiarmente novecentesca, consapevolezza del “venir dopo”: non potendo, né volendo, aspirare a raggiungere le fonti prime dell’assoluto, la parola deve necessariamente confrontarsi col reale, riscattando poeticamente le rovine della storia e gli oggetti poveri del quotidiano. Di fronte a questi, il poeta dischiude lo sguardo a un orizzonte di fatto nuovo, propriamente moderno: l’oggetto non è più tramite, ma traguardo stesso, essendo la sua semplice presenza in grado di corrispondere l’emotività di chi lo osserva, della quale diventa concretizzazione materiale.

Se è lecito, allora, considerare Gozzano il primo Poeta del Novecento italiano, non sarà un caso che Jammes, nel suo proporre nuovi e fecondi rapporti con la realtà circostante e gli oggetti che la popolano, figuri tra le presenze più ricorrenti nella sua produzione come, del resto, in quella di Corazzini, Moretti, Martini: vi era infatti, nel Poeta francese, la proposta di una poetica dell’oggetto nella sua formulazione già compiuta, moderna. Di qui la necessità di adattare il linguaggio a un registro dimesso cui è funzionale la misura del colloquio e finanche il ricorso al verso libero (emblematico è il caso di Govoni) sempre più aperto a toni informali. Viatico obbligato, quello linguistico, per permettere la conformazione all’intima natura dei personaggi e dei luoghi che il poeta, nella fisionomia del crepuscolare, descrive con dovizia di particolari attingendo alle radici prime del sentimento, finalmente svincolate dalle altezze della corrosione retorica. Di qui ancora l’esigenza di *abbassare* la letteratura alla vita, a garanzia della sua autenticità che resiste saldamente anche a costo di rischiare esiti dimessamente parodici o degradare nella più incurante similarità prosastica. Atteggiamento del quale il “Totò Merùmeni” dei *Colloqui* sembra fornire l’incarnazione perfetta: a venticinque anni, è una “tempra sdegnosa,” ha “scarso cervello” e “scarsa morale” ma “molta cultura e gusto in opere d’inchiestro” e “spaventosa chiaroveggenza” (*Poesie* 174–175). Non di romantica chiaroveggenza si tratta, ma di crepuscolare consapevolezza di sé che lo rende “il vero figlio del [suo] tempo” (*Poesie* 175), in grado di vincere la disperazione senza per questo indulgere nel *sublime falso* di quelle lodate teorie esaltanti il momento rispetto al tempo e la sensazione rispetto alla coscienza, ma che non bastano, da sole, a dare spiegazione della “mole immensa / di dolore che addensa / il Tempo nello Spazio” (*Poesie* 11). Tale reagire, laddove intervenga, rispecchia la disposizione d’animo di un Gozzano che non intende assoggettarsi

alla rassegnazione, ma, nella forza che deriva dall'autorevole presa di coscienza della propria condizione nella transitorietà del presente, scorge la possibilità di ricreare "una fiorita d'esili versi consolatori" (*Poesie* 177) in cui infondere visioni di bellezza. E se di rassegnazione si può parlare, essa è da intendersi in termini di cosciente accettazione e controreazione di riflesso "alla vita sorridendo", tappa finale dell'itinerario spirituale di un Gozzano "reduce dall'Amore e dalla Morte" (*Poesie* 194), che equivale, come osserva Farinelli, al raggiungimento di un saldo e dignitoso equilibrio interiore (434–437): siamo al tramonto dell'esperienza della soggettività classica, ma anche di quella romantica.

Ne consegue un ulteriore, e conclusivo, corollario: circoscrivendo il caso crepuscolare, come sovente è accaduto, allo stuolo di motivi umbratili che si intendono legati a un generico autobiografismo, esso non possiede più consistenza dottrinale di un atteggiamento dello spirito potenzialmente proprio di ogni epoca. Se si considera invece il duplice aspetto, tanto più significativo in considerazione degli attributi storici che ne determinano l'implicazione, di indulgenza e contestuale reazione al peso della contemporaneità, a partire dal sopracitato processo di schietto discernimento delle potenzialità gnoseologiche della parola poetica, ecco che il crepuscolarismo arriva a delineare il profilo di un diverso strutturarsi della coscienza attestante l'esito di un'età di transizione. Scrive Antonielli: "possiamo capire Montale trascurando D'Annunzio, ma non possiamo capirlo senza dare ascolto a questa voce del tempo che chiamiamo crepuscolarismo; e non possiamo capire nemmeno l'impressionabilità di Sereni, o la vena sentimentale di Parronchi, o la colta operazione romanza di Pasolini in friulano" (79). In quest'ottica, non apparirà peregrino profilare l'esistenza di un neo-crepuscolarismo, secondo la definizione dell'Antonielli (86), sopravvivate nei decenni successivi del secolo in quanto utile a rispecchiare un'affinità, un'analoga maniera di reagire alla perdurante crisi, aprendo alla definizione di un più ampio rapporto correlazionale tra il poeta e la realtà circostante, in cui ogni esistenza si fa sigillo di umana compartecipazione, dunque oggetto di poesia, e di potenziale avventura analogica: non crepuscolo della grande stagione lirica dell'Ottocento, ma alba del Novecento.

Università degli Studi di Roma Tre

OPERE CITATE

- Antonielli, Sergio. *Aspetti e figure del Novecento*. Parma: Guanda, 1955.
- Borgese, Giuseppe Antonio. *La vita e il libro*, vol. 2, Bologna: Zanichelli, 1928.
- Bosco, Umberto. *Realismo romantico*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 1959.
- Calcaterra, Carlo. *Con Guido Gozzano e altri poeti*. Bologna: Zanichelli, 1944.
- Cataldi, Pietro. *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1994.
- Corazzini, Sergio. *Poesie*. A cura di Idolina Landolfi. Milano: BUR, Biblioteca Univ. Rizzoli, 1999.
- Jauß, Hans Robert. "Tradizione letteraria e coscienza contemporanea della modernità." *Storia della letteratura come provocazione*. A cura di Piero Cresto-Dina. Torino: Bollati Boringhieri, 1999, pp. 31–89.
- Fabio, Nicoletta e Menichi Patrizia (a cura di). *L'albo dell'officina*. Firenze: Le Lettere, 1991.
- Farinelli, Giuseppe. *Vent'anni o poco più. Storia e poesia del movimento crepuscolare*. Milano: Otto/Novecento, 1998.
- Galletti, Alfredo (a cura di). *Storia letteraria d'Italia: Il Novecento*. Milano: Vallardi, 1961.
- Gargiulo, Alfredo. *Letteratura italiana del Novecento*. Firenze: Vallecchi, 1958.
- Getto, Giovanni. *Poeti, critici e cose varie del Novecento*. Firenze: Vallecchi, 1953.
- Giusso, Lorenzo. *Il viandante e le statue*. Milano: Corbaccio, 1929.
- Gozzano, Guido. *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India (1912–1913)*. Con prefazione di Giuseppe Antonio Borgese. Milano: Treves, 1917.
- _____. *Poesie e prose*. A cura di Alberto de Marchi. Milano: Garzanti, 1961.
- _____. *Poesie*. A cura di Edoardo Sanguineti. Torino: Einaudi, 1980.
- Guglielmi, Giuseppe. "In margine a un quaderno inedito di Guido Gozzano." *Convivium* 4 (1947): 505–512.
- Guglielminetti, Marziano. *Introduzione a Gozzano*. Bari: Laterza, 1993.
- _____. *La scuola dell'ironia: Gozzano e i vicini*. Firenze: Olschki, 1984.
- Jammes, Francis. *Œuvre poétique complète*. A cura di Michel Haurie. Prefazione di Michel Décaudin. Biarritz: Atlantica, 2006.
- _____. *Le roman du lièvre*. Parigi: Mercure de France, 1902.
- Léautaud, Paul e Adolphe Van Bever (a cura di). *Poètes d'aujourd'hui*. Parigi: Mercure de France, 1900.
- Livi, François. *Dai simbolisti ai crepuscolari*. Milano: IPL, 1974.

- _____. *La parola crepuscolare: Corazzini, Gozzano, Moretti*. Milano: IPL, 1986.
- Luperini, Romano. *L'autocoscienza del moderno*. Napoli: Liguori, 2006.
- Marcovecchio, Aldo. "I crepuscolari." *Terzo Programma. Quaderni Trimestrali* 3 (1965): 9–31.
- Masoero, Mariarosa. *Libri e lettere*. Firenze: Olschki, 2005.
- Maeterlinck, Maurice. *L'intelligence des fleurs*. Parigi: Editions du reffet, 1955.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (a cura di). *Poeti italiani del novecento*. Milano: Mondadori, 2014.
- Michelstaedter, Carlo. *La persuasione e la retorica*. A cura di Sergio Campailla. Milano: Adelphi, 1982.
- Montale Eugenio, "Gozzano dopo trent'anni." *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1976, pp. 54–62.
- Moretti, Marino. "Ritratti letterari. Gozzano." *Tutti i ricordi*. Milano: Mondadori, 1962, pp. 1021–1035.
- _____. *Poesie scritte col lapis*. Milano: Mondadori, 1966.
- Moroni, Mario e Somigli Luca (a cura di). *Italian Modernism. Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*. Toronto: U of Toronto P, 2004.
- Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi, 1993.
- Palazzeschi, Aldo. *Poesie*. A cura di Sergio Antonielli. Milano: Mondadori, 1971.
- Pancrazi, Pietro. *Scrittori italiani del Novecento*. Bari: Palomar, 1939.
- Petronio, Giuseppe. *Poeti del nostro secolo. I crepuscolari*. Firenze: Vallecchi, 1937.
- Porcelli, Bruno. *Gozzano. Originalità e plagi*. Bologna: Pàtron, 1974.
- Renard, Raymond. *Maurice Maeterlinck et l'Italie: renommée et influence*. Parigi-Bruxelles: M. Didier, 1959.
- Saba, Umberto. *Tutte le poesie*. A cura di Arrigo Stara. Milano: Mondadori, 1988.
- Sanguineti, Edoardo. *Guido Gozzano. Indagini e letture*. Torino: Einaudi, 1966.
- Tortora, Massimiliano e Luperini Romano (a cura di). *Sul modernismo italiano*. Napoli: Liguori, 2013.
- Vallone, Aldo. *I crepuscolari*. Palermo: Palumbo, 1960.
- Verlaine, Paul. *Ceuvres complètes*. A cura di Jacques Borel e Yves-Gérard Le Dantec. Parigi: Gallimard, 1938.