



Ca' Foscari  
University  
of Venice

Corso di Laurea magistrale in  
Filologia e letteratura italiana (LM-14)

Tesi di laurea

La figura femminile nella poesia crepuscolare  
Guido Gozzano e altri poeti

**Relatrice / Relatore**

Ch Prof. Tiziano Zanato

**Laureanda/o**

Chiara Maccari Matricola 857503

**Anno accademico**

2020-2021



## INDICE

INTRODUZIONE	11
NOTA BIBLIOGRAFICA	14
<b>1) LA FIGURA FEMMINILE IN GUIDO GOZZANO</b>	<b>15</b>
<b>1.1 I LE FIGURE FEMMINILI PIÙ FREQUENTI</b>	<b>16</b>
1.1.1 Donne dannunziane	16
1.1.2 La Madre	29
1.1.3 La Morte ovvero <i>La Signora vestita di nulla</i>	35
1.1.4 Il fantasma di Amalia Guglielminetti	40
<b>1.2 LE DONNE DI GOZZANO</b>	<b>47</b>
1.2.1 Graziella e la Signora ne <i>Le due strade</i>	47
1.2.2 Carlotta e Speranza ne <i>L'amica di Nonna Speranza</i>	52
1.2.3 La <i>Cocotte</i>	58
1.2.4 Nuove figure femminili: Signorine di bassa estrazione sociale	63
1.2.5 La Signorina Felicità, <i>ovvero la Felicità</i>	66
<b>2) LA FIGURA FEMMINILE GOZZANIANA NEI POETI DEL PRIMO NOVECENTO</b>	<b>75</b>
<b>2.1 CARLO VALLINI</b>	<b>76</b>
2.1.1 L'amicizia tra Carlo Vallini e Guido Gozzano	76

2.1.2	Comunanze e differenze con Gozzano nella poesia di Carlo Vallini	78
2.1.3	La donna valliniana ne <i>La rinunzia</i> e in altre poesie sparse	87
2.1.4	La “piccola donna” in <i>Un giorno</i>	92
<b>2.2</b>	<b>GIULIO GIANELLI</b>	<b>99</b>
2.2.1	Comunanze e differenze con Gozzano nella poesia di Giulio Gianelli	99
2.2.2	La donna e la Morte	104
2.2.3	La <i>gran Madre invisibile</i> : l’angelo della Morte	108
<b>2.3</b>	<b>CARLO CHIAVES</b>	<b>111</b>
2.3.1	Comunanze e differenze con Gozzano nella poesia di Carlo Chiaves	111
2.3.2	La donna traditrice	118
2.3.3	La <i>Bimba e Lolita</i> , alter-ego della giovinezza	123
<b>2.4</b>	<b>NINO OXILIA</b>	<b>128</b>
2.4.1	Comunanze e differenze con Gozzano nella poesia di Nino Oxilia	128
2.4.2	La <i>femme-fatale</i> oxiliana: tra D’Annunzio e Gozzano	131
2.4.3	La Signora: donne legate alla Morte	137
2.4.4	La madre	142
2.4.5	L’amore per la <i>piccola cara</i> Maria Jacobini	144
<b>3)</b>	<b>POETI INFLUENTI NELLA CARRIERA DI GOZZANO</b>	<b>149</b>
3.1	Guido Gozzano e Carlo Vallini: <i>Le non godute e Commiato?</i>	150
3.2	Guido Gozzano e Giulio Gianelli: <i>L’onesto rifiuto e Non era lei</i>	155
3.3	Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti: <i>Ad un’ignota e L’ignoto</i>	159
3.4	Guido Gozzano e Cosimo Giorgieri Contri: <i>L’esperimento e Ritorno dalle bagnature</i>	163
	BIBLIOGRAFIA	171





*Ognuno è un genio. Ma se si giudica un pesce  
dalla sua abilità di arrampicarsi sugli alberi  
lui passerà tutta la sua vita a credersi stupido.*

- Albert Einstein

*Anche il buon pane senza sogni è vano.*

- Guido Gozzano





*A Lucio, Diego, Serena, Mariano e Bertilla,  
che mi hanno regalato un sogno.  
Ad Alessandro,  
che mantiene vivo quel sogno.*



## INTRODUZIONE

La mia tesi, come si evince dal titolo, intende affrontare il tema della figura femminile nella poesia crepuscolare. Il punto di partenza di questa analisi è naturalmente Guido Gozzano, il poeta più rappresentativo del crepuscolarismo nonché uno dei più singolari del primo Novecento.

La tesi affronterà quindi in un primo capitolo l'universo femminile di Gozzano, andando ad analizzare tutte le donne più significative delle sue poesie, dagli esordi, a *La via del rifugio*, fino alla maturità de *I colloqui*. Come avremo modo di constatare, vedremo come «il vero mondo poetico di Gozzano si ritrovi in quella ricca galleria di ritratti femminili che si articola lungo i suoi versi e che ha finito poi di fatto per costruire una delle cifre più riconoscibili della sua produzione lirica»<sup>1</sup>. Gozzano, più di tutti gli altri poeti crepuscolari, ha costruito quindi la sua poesia attorno alle figure femminili, che sono diventate poi le radici della sua poetica. Analizzando come sono cambiate e maturate le donne gozzaniane, possiamo notare di conseguenza anche la crescita poetica dell'autore. Infatti le prime donne di Gozzano sono ancora legate all'immagine femminile dannunziana, quella della *femme-fatale*, mentre solo successivamente, in particolare a partire dalla raccolta *La via del rifugio*, il poeta creerà le più originali e personali “Signore e Signorine”. Nonostante il cambiamento, in tutta la carriera poetica di Gozzano potremo notare punti di originalità e riprese da vecchi autori (quali Leopardi, Pascoli, Carducci, ma soprattutto D'Annunzio), ma anche spunti da altri poeti recenti e contemporanei a Gozzano.

Prima di descrivere compiutamente le donne che costellano l'universo femminile gozzaniano è bene fare una premessa: tutte le Signore e le Signorine di Gozzano nascondono dietro di sé delle immagini, o meglio, delle donne frequenti, indispensabili per una buona comprensione della poesia, ovvero figure femminili dannunziane, i fantasmi della Madre e della Morte e l'amica del poeta, Amalia Guglielminetti. Di conseguenza, dopo un'iniziale analisi generale di queste donne per eccellenza (la donna dannunziana, la donna-Madre, la donna-Morte, l'amica Amalia), le figure femminili più significative di Gozzano verranno esaminate tenendo in considerazione le vere protagoniste e ispiratrici delle poesie.

---

<sup>1</sup> M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 9.

Nel secondo capitolo verranno invece presi in considerazione altri poeti crepuscolari, poco conosciuti, poiché rimasti sempre in ombra a causa della popolarità di Gozzano, quali Carlo Vallini, Giulio Gianelli, Carlo Chiaves e Nino Oxilia. Tutti i poeti che passeranno lungo la strada del crepuscolarismo avevano una vita molto legata tra di loro: condividevano l'età, i luoghi di appartenenza (prevalentemente nelle zone di Torino e Genova), le ideologie poetiche e molti di loro persino la malattia (la tubercolosi). Era quindi comune, tra di loro, scambiarsi reciprocamente le opere, le idee, discutere sulle novità poetiche ecc.. . Questi e altri motivi saranno determinanti nella nascita della “scuola dell'ironia”, o più comunemente nel percorso del crepuscolarismo, e sarà il motivo per cui i poeti crepuscolari guarderanno a Guido come principale guida e fonte d'ispirazione.

Questa comunanza di temi, di motivi, di toni, fa una “scuola”? [...] In realtà non ci fu un manifesto o un programma comune [...], ma ci furono rapporti interpersonali più o meno intensi tra i diversi esponenti del gruppo, che peraltro collaboravano spesso alle stesse testate [...]. Queste affinità elettive, derivate anche dalle simili età (erano nati tutti intorno al 1880) ed estrazione sociale (borghese), portavano i diversi autori a una certa simpatia reciproca, che li induceva a leggersi (e anche recensirsi) a vicenda<sup>2</sup>.

C'è da sottolineare che il merito, forse, della nascita di questa nuova corrente letteraria debba essere riconosciuta in prima istanza a Gozzano: non è un caso, dunque, che le donne degli altri poeti crepuscolari, salvo i tratti di originalità, trovino punti in comune con l'universo femminile gozzaniano.

Nonostante questi poeti viaggiano lungo la stessa linea artistica, ad un certo punto della loro carriera, chi prima e chi dopo, inizieranno a seguire una strada maggiormente personale. Alcuni di loro approderanno addirittura al futurismo:

Altri esponenti del gruppo, poi, saranno crepuscolari per un tratto della loro carriera letteraria, per approdare successivamente ad altri movimenti [...]. I più longevi, inoltre, non si identificheranno totalmente con il movimento, ma saranno crepuscolari ai loro esordi, per poi evolvere in altre direzioni, magari meno legate a precise correnti e più rispondenti a un percorso artistico individuale<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> R. Carnero, *Felicità e malinconia, Gozzano e i crepuscolari*, Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2006, cit., p. 18.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 21.

Non c'è tuttavia da dimenticare che se da una parte il poeta torinese ha dimostrato maggiore originalità e innovazione (Gozzano è stato infatti sicuramente la guida della nuova linea poetica di inizio Novecento, nessun poeta crepuscolare ha dimostrato tanta influenza quanto lui), dall'altra parte bisogna anche tenere presente che lo stesso Gozzano ha ampiamente raccolto da altri poeti (e poetesse) elementi determinanti nella creazione delle sue più fortunate poesie, attingendo qua e là elementi per lui significativi. Basti pensare non solo agli innumerevoli spunti tratti da D'Annunzio, ma anche a quelli ripresi da Amalia Guglielminetti e da altri poeti crepuscolari.

Nell'ultimo capitolo della tesi verranno quindi presi in considerazione quattro poeti (Carlo Vallini, Giulio Gianelli, Amalia Guglielminetti e Cosimo Giorgieri Contrì), che più di tutti hanno stimolato la poetica di Gozzano. Facendo un confronto tra una poesia di quest'ultimo e quella degli altri poeti, vedremo infatti come sia stato proprio Gozzano a sfruttare elementi innovativi di altri crepuscolari per far nascere quelle che saranno le "Signore e Signorine" delle sue liriche.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

Per le citazioni delle poesie di Guido Gozzano, Gabriele D'Annunzio, Carlo Vallini, Giulio Gianelli, Carlo Chiaves, Nino Oxilia, Amalia Guglielminetti e Cosimo Giorgieri Contri si fa riferimento alle seguenti edizioni:

C. Chiaves, *Sogno e ironia, Versi 1910*, testo e note a cura di A. Camerino, Venezia, Neri Pozza Editore, 1956.

G. D'Annunzio, *Poesie*, testo e note a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, BUR Rizzoli, 2011.

G. Gianelli, *Poesie, con la vita del poeta*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1934.

C. Giorgieri Contri, *Il convegno dei cipressi ed altre poesie (1895-1920)*, Bologna, Ed. Zanichelli, 1922.

G. Gozzano, *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980.

A. Guglielminetti, *Le vergini folli. Le seduzioni. Con autoritratto e intervista*, Venezia, Damocle, 2012.

N. Oxilia, *Canti brevi, versi*, testo e note a cura di Camillo Samsa e Francesco Tosi, Torrazza Piemonte (TO), Schegge Riunite, 2017.

N. Oxilia, *Gli orti*, testo e note a cura di Camillo Samsa e Francesco Tosi, Torrazza Piemonte (TO), Schegge Riunite, 2017.

C. Vallini, *Un giorno e altre poesie*, testo e note a cura di E. Sanguineti, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1967.

# 1) LA FIGURA FEMMINILE IN GUIDO GOZZANO

# 1.1 LE FIGURE FEMMINILI PIÙ FREQUENTI

## 1.1.1 Donne dannunziane

Come tutti i poeti contemporanei anche Gozzano deve inesorabilmente attraversare i grandi poeti del suo tempo, quali Pascoli, Carducci, D'Annunzio e, tra i suoi insegnanti, Graf, prima di approdare ad una strada personale. Sarà proprio il grande cultore dell'estetismo, D'Annunzio, il massimo ispiratore del giovane Guido, dal quale non riuscirà mai ad allontanarsi compiutamente.

In questo capitolo verrà posta una breve ma particolare attenzione all'influenza dannunziana nella costruzione della figura femminile di Guido Gozzano, soffermandosi sui tratti più caratteristici che diventeranno la base di molte gozzaniane "Signore e Signorine". Gabriele D'Annunzio è stato per il poeta torinese spesso detestato, ma come si vedrà ampiamente, onnipresente nella sua opera, dagli esordi fino agli ultimi anni della sua produzione poetica. Verranno di seguito analizzate una serie di poesie ricche di rimandi dannunziani, partendo dalle prime liriche, per procedere ad un'analisi de *La via del rifugio* ed arrivare infine alla raccolta più matura di Gozzano, *I colloqui*.

Le prime prove poetiche di Gozzano si muovono lungo l'esempio del poeta abruzzese, e naturalmente anche il suo universo femminile risente dell'influsso della *femme-fatale* dannunziana. Ricercatezza stilistica, attenzione ai suoni (rime, assonanze, ritmo) e aulicismi sono gli strumenti che Gozzano, ancora agli esordi, prende da D'Annunzio. È doveroso in questo contesto citare *Primavere romantiche*: molte poesie e con esse molte figure femminili nasceranno dalle suggestioni di questa lirica, definita «un ibrido di modi dannunziani e giacosiani»<sup>4</sup>. Scrive Guglielminetti:

Per quel che vale la cronologia, è [...] chiaro che D'Annunzio è stato l'incontro decisivo del 1903 [...]. Le *Primavere romantiche*, peraltro, quand'anche anteriori, possono ben dirsi un'ode di ispirazione dannunziana, "paradisiaca" nella fattispecie. Volendo il poeta consolare la madre per la morte del padre, asseconda il gusto della signora Diodata per i travestimenti e la recitazione col fingerla giovane [...]. A ben vedere, più ancora che

---

<sup>4</sup> A. Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, cit., p. 45.



“paradisiaca”, ha qualcosa di altre eroine dannunziane, quelle quattrocentesche dell’*Intermezzo* e della *Chimera*<sup>5</sup>.

Nella poesia, composta nel 1901 in occasione della morte del padre, possiamo notare alcuni sintagmi che sembrano direttamente citati da D’Annunzio, come «donna declinante» (v. 6), che senza ombra di dubbio richiama la «vergine declinante» de *Le Vergini delle Rocce*. Due anni dopo, nel 1903, Gozzano pubblicherà l’omonima poesia *La vergine declinante*, con forti richiami alla poesia precedente: la collocazione nel giardino, l’attesa vana di uno “Sposo”, il sopraggiungere della Morte, che non a caso rappresentano la medesima situazione nella quale si trovano le tre vergini dannunziane, e che diventeranno, come detto, la cornice di molte poesie gozzaniane.

Un forte parallelismo tra la poesia di Gozzano e quella di D’Annunzio si avverte anche nell’immagine della morte della poesia *La falce* (1904), in cui una giovane donna aspetta con trepida attesa la fine della gravidanza, che, come possiamo comprendere dal titolo, termina con la morte del figlio e della madre stessa. Forte è l’uso che Gozzano conferisce ai sensi, in questo caso in particolare a quello della vista: nella prima parte della poesia il richiamo della primavera e la luce del sole che «inonda | la bella stanza» (vv. 1-2) avvolgono l’ambiente di un candido bianco, ma con il sopraggiungere del fatidico giorno del parto (siamo ormai ad ottobre) l’ambientazione cambia e tutto si tinge di color vermiglio. Questo contrasto cromatico è presente anche in *Suprema quies* (vv. 1-4):

Serrati i pugni **bianchi** come cera  
giace supino in terra arrovesciato  
e la sua faccia pel rivo **insanguinato**  
è quasi nera.

Il contrasto tra il bianco, colore della purezza, e il rosso vermiglio, colore della morte, che molto spesso troveremo nella poesia gozzaniana, è sicuramente ispirato alla poesia *Le mani* del *Poema paradisiaco*, da cui Gozzano riprende anche il frequente tema del mazzo di rose

---

<sup>5</sup> M. Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza, 1993, poi rifuso con il titolo *Gozzano e la pratica della letteratura*, in ID., *La musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschi, 2007, cit., p. 62.

rosse avvizzito che troviamo ai versi 23-24 («ed un mazzo sfacciato ed avvizzito | di rose rosse»).

Ma per entrare nel vivo del tema della figura femminile, andiamo a considerare quelle poesie dei primordi in cui le donne ricoprono un ruolo cruciale e nelle quali forte è l'ispirazione dannunziana. Le donne di queste primissime poesie sono donne belle, sensuali e superbe, come la vergine declinante che erge «la bella fronte immacolata» (v. 4, *La vergine declinante*). In *Non radice sed vertice* protagonista è una donna fatale, bella e incantatrice: il poeta si trova a contemplarne la bellezza e ne cade vittima, trovandosi alla fine della poesia senza la camicia da notte. Anche ne *La preraffaellita* (1903) la donna descritta è la classica *femme-fatale*, come del resto reca indizio il verso 4 («pare che attinga il Vuoto e l'Infinito») ripreso ancora una volta da *Le Vergini delle Rocce* («vaga antiveggenza verso l'ignoto e l'infinito»). L'anno successivo l'immagine di questa donna è ripresa ne *L'antenata* (1904), come possiamo notare confrontando le ultime terzine dei due sonetti gozzaniani:

*La preraffaellita*

Niuna dolcezza è nell'aspetto fiero;  
emana dalla bocca lussuriosa  
l'essenza del Silenzio e del Mistero.

(vv. 12-14)

*L'antenata*

Niuna dolcezza è nell'aspetto fiero:  
emana dalla bocca disdegnosa  
l'orgoglio, la tristezza ed il mistero.

(vv. 12-14)

La donna descritta nelle due poesie è la stessa, ha lo sguardo fiero e sprezzante, è ritratta in una posa provocante, sdraiata su un divanetto con il gomito posato su un cuscino vermiglio (colore rivelatore della natura della donna). È una donna sensuale, che «avvince» il «pallido nipote», alter-ego del poeta, misteriosa, sibillina (come la donna ne *La parabola dei frutti*), donna dell'universo femminile di D'Annunzio.

Ne *Il viale delle statue* (1904) il personaggio dell'antenata ritorna ancora come protagonista del componimento che, come il poeta, trovava consolazione nel passeggiare nel viale di antiche statue, ricordo della bellezza dell'antichità ormai passata. Esattamente come *L'antenata*, anche qui la donna viene rievocata attraverso un ritratto (emblematico oggetto del ricordo) e ritorna anche l'immagine del «pallido nipote» (v. 41). La poesia nasce all'insegna della ricerca del bello, dell'estetismo: il tema delle statue e la loro bellezza greca sono simbolo di perfezione, della ricerca di una vita vissuta come un'opera d'arte. La stessa

bisavola viene descritta come una delle «beate | di Sandro Botticelli» (vv. 67-68), con «il polpaccio scultorio | e la gamba d'avorio» (vv. 78-79), con i «piedini incipriati | da diti constellati | di gemme e di camei» (vv. 85-88), una donna perfetta, la cui bellezza può essere accostata a quella di una dea<sup>6</sup>.

Donna tutt'altro che fatale è quella che compare invece ne *La loggia* (1905), in cui questa volta protagonista del componimento diventa «Centa la massaia» (v. 17): il motivo dell'infanzia pura, del ricordo della dolce nutrice, è un tema che troviamo in *Alla nutrice* (*Poema paradisiaco*). Le rime auliche, il lessico ricercato, la raffinatezza formale e strutturale non servono che da moniti al lettore per segnalare il vero ispiratore di questa poesia, ancora una volta D'Annunzio, ma questa volta un D'Annunzio tardo, degli ultimi anni della sua produzione poetica che, come sappiamo, diventa più riflessivo e malinconico. Il poeta abruzzese, nella poesia *Alla nutrice*, ricorda con amore la sua balia, considerata alla pari di una figura materna. In conclusione, nonostante la donna, qui centro della poesia, non sia la classica *femme-fatale*, è chiaro in ogni caso il debito di Gozzano verso l'universo femminile dannunziano.

Nonostante questi primi tentativi che si avvicinano alla poesia estetizzante, è bene anche sottolineare che già in questi primi lavori possiamo notare alcuni dei temi che diventeranno emblematici nella poesia gozzaniana: lo scorrere del tempo, il ricordo nostalgico di altri tempi, la ricerca di un “rifugio” felice, di un “sogno antico”, sono centrali in *Primavere romantiche*, ne *La vergine declinante*, ne *La parabola dei frutti*, ne *La loggia*, ne *Il castello d'Agliè* e nella “trilogia dell'antenata” (*La preraffaellita*, *L'antenata*, *Il viale delle statue*), dove è proprio una “dama antica” ad essere rievocata dal poeta. Come si vedrà nelle poesie delle successive raccolte, sono proprio le donne di “altri tempi” ad essere resuscitate attraverso le stampe perché considerate le uniche in grado di essere amate veramente dal poeta, segnale di come Gozzano prediliga il sogno idilliaco e il passato felice alla realtà deludente dalla quale cercherà per tutta la vita di fuggire.

---

<sup>6</sup> «La predilezione per un ideale di bellezza mediato dall'arte resterà un punto fermo dell'immaginario del poeta che anche in una tarda intervista sull'argomento ribadirà questa posizione individuando nella Venere de' Medici il modello assoluto del proprio ideale di bellezza puntualmente riconducibile alla sfera del sogno: “Nelle moderne creazioni artistiche non trovo l'ideale che sogno”». «La Donna», 20 dicembre 1913, p. 29; ora anche in F. Contorbia, *Il sofista subalpino*, Cuneo, L'Arciere, 1980, p. 89.

Gozzano si distaccherà ben presto quindi dalla scia di D'Annunzio, sentito come poeta ormai d'altri tempi e non più sufficiente ispiratore per esprimere la malattia interiore dei nuovi poeti del primo Novecento. In quegli anni innumerevoli cambiamenti avevano scosso Guido, che vedeva il mondo della sua infanzia mutato inesorabilmente:

L'industria, il progresso, il proletariato urbano, l'avanzata delle classi, la scienza applicata ai consumi della vita avevano trasformato il mondo provinciale e Gozzano era stato sensibile testimone dei mutamenti che avevano frastagliato il suo mondo interiore. L'unificazione amministrativa, scolastica, politica aveva creato stacchi dal vecchio mondo, altri rappresentanti sociali erano sopraggiunti, la donna aveva assunto nuovi valori e nuovi comportamenti ed era entrata nella cultura, il giornalismo politico e letterario aveva creato diverse articolazioni mentali, il teatro il romanzo la poesia ne erano stati influenzati e D'Annunzio era diventato il "deus" della scena.. 7.

Il 1905 è l'anno di svolta per Gozzano che «allontana da sé la seduzione nietzschiana delle categorie dell'ebrezza come condizioni necessarie dell'arte e trova nel Graf, a quel tempo suo insegnante di letteratura italiana all'università di Torino, un conforto al superamento della ricerca preziosa»<sup>8</sup>. È proprio dal Graf che nascerà *Nemesi* (1905), che segna il punto di svolta della poesia di Gozzano. Nella poesia, inserita poi nella raccolta *La via del rifugio*, emerge il pessimismo tragico che accompagna la poesia di Graf *Rime della selva*, e finalmente compaiono quelli che saranno i *topoi* caratteristici della sua poetica: «introduce nella sua arte l'ironia, così importante come artificio per superare l'irreale, il letterario, e volgersi verso la sua realtà, quella del suo rifugio»<sup>9</sup>.

Inganno la tristezza  
con qualche bella favola.  
Il saggio ride. Apprezza  
le gioie della tavola  
  
e i libri dei poeti.

---

<sup>7</sup> Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, cit., p. 8.

<sup>8</sup> *Ivi*, cit., p. 64.

<sup>9</sup> *Ivi*, cit., p. 61.

La favola divina  
m'è come ai nervi inquieti  
un getto di morfina,

[...]

Amo le donne un poco -  
o bei labbri vermigli! -  
Tempo, ma so il tuo gioco:  
non ti farò dei figli.

[...]

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

(vv. 37-68)

Finalmente avvertiamo il superamento dell'estetismo: la poesia usa termini anche banali, né aulici né ricercati, il ritmo è cantilenante e le rime sono semplici. Per quanto riguarda la tematica emerge l'autoironia, dato che chiama sé stesso «coso con due gambe detto guidogozzano» (vv. 67-68). Il poeta non è un super-uomo, un uomo inimitabile, ma una semplice "cosa" che ripudia il gioco del Tempo, che ripudia addirittura i bambini, frutto della procreazione, perché simbolo della ciclicità della vita. I «libri dei poeti» (v. 41) diventano qui, alla stregua del sogno, soltanto uno strumento per fuggire dal presente, una "morfina" per alleviare il dolore, ma purtroppo non rappresentano la soluzione al suo "male di vivere".

Ne *L'altro* Guido afferma chiaramente la sua nuova scelta poetica, perdonando Dio per non averlo fatto «poeta | di Fede» (vv. 2-3), come lo erano stati Pascoli o Carducci, avendogli risparmiato un destino ben peggiore, quello di essere Gabriele D'Annunzio:

Mi è strano l'odore di incenso,

ma pur ti perdono l'aiuto  
che non mi desti se penso  
che avresti anche potuto,

invece di farmi gozzano  
un po' scimunito, ma greggio,  
farmi g.<abriel> d'annunziano:  
sarebbe stato ben peggio!

(vv. 5-12)

Gozzano si allontanerà poi anche dal pessimismo e dalla tragicità di Graf, scegliendo una strada personale nell'ironia e nel sogno, mezzi attraverso i quali combattere l'aridità del presente. «Il poeta guarda le cose da lontano cercando di non farsi travolgere dal divenire, tentando di approdare al sogno come ad un rifugio»<sup>10</sup>: il sogno e l'inconsapevolezza sono il risultato del rifiuto della società in cui vive, solo il ricordo degli antichi splendori, di un passato felice, arcaico, e la fuga dal presente storico gli permettono di raggiungere il suo personale rifugio, e solo la poesia è il mezzo attraverso il quale ottenerlo.

In realtà Gozzano, prima di avvicinarsi a Graf, aveva già iniziato ad avvertire un allontanamento dall'estetismo, che diventerà definitivo nella raccolta *La via del rifugio*.

Ne *L'analfabeta* (1907), per esempio, una delle primissime poesie della raccolta, sembrano esserci dei legami con la *Pioggia nel pineto*, i quali vengono però richiamati per essere ironizzati: ritroviamo degradato il tema della metamorfosi panica con la natura, l'attenzione all'uso dei sensi nella ripetizione dell'anafora "ascolta" («Ascolto il buon silenzio, intento, ascolto | il tonfo malinconico d'un frutto», vv. 43-44). Alla natura "nobile" di D'Annunzio si sostituisce invece una natura più semplice e quotidiana, quella delle erbacce infestanti («gramigna», v. 42), dei frutti maturi, delle rape per il foraggio («navone folto», v. 42). La rottura con D'Annunzio viene confermata anche successivamente nella poesia, quando il poeta richiama all'amore per la semplicità delle cose, invidiando l'ignoranza del contadino ottantenne che non sa leggere il giornale, ma sa leggere la natura e il mondo. E quando il vecchio ricorda con amara nostalgia i vecchi tempi, Gozzano tesse le lodi di quella «parola

---

<sup>10</sup> *Ivi*, cit., p. 65.

non costretta» (v. 87), di quel discorso pronunciato senza impegno artistico, senza tutti gli aulicismi dannunziani tipici della poesia estetizzante.

Come anticipato sopra, tuttavia, D'Annunzio rappresenta per Gozzano un fantasma che lo perseguiterà fin nelle ultime poesie, poiché sempre persiste il grande debito nei confronti del Vate. Nella nuova raccolta, *La via del rifugio*, concepita come «liberazione dalle ipoteche dannunziane»<sup>11</sup>, l'influenza estetica si fa ancora fortemente sentire, come lo dimostrano moltissimi riferimenti. Per esempio la poesia eponima che apre la raccolta in una prima stesura portava il titolo *Convalescente*, che si può ricondurre non solo alla convalescenza dell'eroe dannunziano Andrea Sperelli, ma anche alla vicenda raccontata nella poesia, quella dell'inseguimento di una farfalla da parte di tre bambine finita drasticamente con la morte dell'insetto. L'attenzione al quadrifoglio (che nella prima stesura della poesia era ancora assente) e la sua impossibilità a raccogliarlo è del resto una tematica che compare nell'*Alcyone* e che diventerà importante simbolo della vita rinunciataria di Gozzano.

D'altro canto anche le figure femminili che compaiono nella raccolta del 1907 sono ancora suggestionate dalle creature dannunziane: ne *Le due strade* centrale è il tema dello sfiorire della bellezza delle due donne protagoniste della poesia (l'Amica e Graziella). La giovinezza viene paragonata simbolicamente alla primavera, tema già anticipato in *Primavere romantiche* che, come avevamo già notato, prende ispirazione dall'opera dannunziana *Le vergini delle rocce*.

L'immagine dell'impossibilità dell'amore e dello sfiorire della bellezza è un tema poi che Gozzano riprende dallo stesso Petrarca («E il tempo passa e non s'arresta un'ora» / disse Messer Francesco e la Dolente / pensa che sua bellezza involve e sfiora»; cfr. *Rvf* 272), il quale viene recuperato per un duplice scopo:

Dove il Gozzano riprende seriamente il Petrarca, ecco che la sua frase, stilisticamente, si atteggia a un vero e proprio richiamo ai classici in nome d'un buon gusto che dopo gli stravizi retorici del Pascoli e del D'Annunzio bisognava restaurare; e dove lo riprende in tono giocoso, allora c'è una calcolatissima ironia che nel Petrarca implica l'intera tradizione aulica italiana, un preciso intento di usare quelle locuzioni classiche in senso proverbiale, prosastico, parlato, riportandole cioè su quel piano di modestia umana e stilistica che doveva contrapporsi per chiara polemica alla immodestia dannunziana<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., p. 39.

<sup>12</sup> S. Antonelli, *Guido Gozzano e la poesia italiana del Novecento*, in «Belfagor», 1954, pp. 521-535, cit., p. 525.

Il Gozzano di queste prove cerca dunque di appoggiare il proprio modello di donna sull'*auctoritas* di prestigiosi maestri, quali Dante, Petrarca e soprattutto D'Annunzio: «figure dannunziane fungono quindi da modelli di un tipo di donna che, dalla Signora delle *Due strade* alla *Cocotte* immaginata non più giovane, resterà centrale nell'immaginario gozzaniano»<sup>13</sup>. Queste donne sono tuttavia ancora ben «lontane dal ribaltarsi compiutamente in un modello completamente antitetico quale sarà quello rappresentato dalla più celebre delle signorine di Gozzano»<sup>14</sup>, la signorina Felicita/Domestica.

Sarà l'aggravarsi della malattia del poeta a condurlo sulla strada de *I colloqui*, pubblicati nel 1907, raccolta nata come «rifiuto della retorica degli ideali e dei sogni, dell'alto eloquio poetico»<sup>15</sup>:

Il mondo provinciale e borghese sostituiscono quello eroico e solenne, il sentimento del relativo, del piccolo, della sfiducia, sostituisce quello dell'assoluto e del grandioso; piccole creature senza grandi destini subentrano ai personaggi grandiosi, la "prosa" borghese sostituisce la poesia aulica, il tono della consumazione e del fallimento quello della conquista<sup>16</sup>.

Il tono è dimesso, il poeta conferma il suo essere anti-eroe, poiché acquista consapevolezza delle speranze disattese (già il titolo, *I colloqui*, allude ad un testo che raccoglie dei modi di scrivere che si avvicinino ad un testo colloquiale). Solo successivamente al sentimento del decadimento se ne sostituirà uno più positivo, dato dall'accettazione della propria vita mediocre e dalla speranza nella salvezza della natura (come antidoto al «ridevole | artificio dei suoni», alle «musiche composite», agli «inganni | di donne belle solo di cinabro», *A Massimo Bontempelli*, vv. 14-20).

È proprio in questa raccolta che nascerà l'antitesi della donna dannunziana: la Signorina Felicita; del resto la sua nascita era già stata anticipata da Gozzano ne *L'ipotesi* (1907), sotto le vesti della Signorina Domestica. Tuttavia anche l'immagine di questa brutta Signorina è stata ispirata da un'articolo scritto proprio da D'Annunzio e comparso ne *La Tribuna*:

---

<sup>13</sup> Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., pp. 20-21.

<sup>14</sup> *Ivi*, cit., p. 39.

<sup>15</sup> Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, cit., p. 6.

<sup>16</sup> *Ivi*, cit., p. 9



Ecco la felicità, signori! Ecco la felicità! Io sono, in una piccola città di provincia, una pulzella dalla lunga treccia, che sogna tutta la notte un fidanzato e un'ora ogni giorno l'aspetta alla finestra. Ella tiene la nota dei conti, sorveglia i domestici, ordina un'immensa quantità di biancheria negli armadi giganteschi, dispone certi nuovi nella cappella gentilizia, scrive all'arcivescovo le lettere d'invito a pranzo ogni settimana, legge tutti i giorni alla zia, tra le quattro e le cinque del pomeriggio, una gazzetta cattolica, e ricama lentamente una pianeta. Nell'anno le due occupazioni sue predilette sono la raccolta di fiori di spigo per la biancheria, nel giorno di San Giovanni; e la confezione delle conserve di frutta, nel mese di settembre. Ella è assuefatta all'ordine, al metodo, alla riflessione, alla precisione, a fare sempre le stesse faccende nelle ore e nei giorni stabiliti. È mite, pura, virtuosissima, "*Turris Eburnea*". Ella è pronta a tutte le sublimi tenerezze e a tutte le minute cure. Ella potrà anche andare dal merciaio, tornando dal cielo. L'uomo di cuor puro che la sposerà, prenderà il the, la sera, accanto al fuoco, in compagnia del suo ideale. Chi vuole la mia punzella dalla lunga treccia<sup>17</sup>?

Così invece Gozzano descrive Felicità ne *La Signorina Felicità ovvero la Felicità*:

Sei quasi brutta, priva di lusinga  
nelle tue vesti quasi campagnole,  
ma la tua faccia buona e casalinga,  
ma i bei capelli di color di sole,  
attorti in minutissime trecciuole,  
ti fanno un tipo di beltà fiamminga....

E rivedo la tua bocca vermiglia  
così larga nel ridere e nel bere,  
e il volto quadro, senza sopracciglia,  
tutto sparso d'efelidi leggere  
e gli occhi fermi, l'iridi sincere  
azzurre d'un azzurro di stoviglia...

(vv. 73-84)

---

<sup>17</sup> G. D'Annunzio, in «La Tribuna», 4 gennaio 1887, ora in ID., *Scritti giornalistici 1882-1888*, a cura di A. Adreoli, testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996, cit., p. 402.

Possiamo dunque concludere che anche se *I colloqui* rappresentano la raccolta dove maggiormente possiamo notare il vero spirito di Gozzano e il suo definitivo distacco dall'estetismo, ci sono tuttavia ancora dei forti legami con D'Annunzio.

Di fatto oltre alla Signorina Felicita ci sono ancora dei richiami alla *femme-fatale* e alla sfera puramente sessuale, tipici *leitmotiv* dannunziani:

Le preziosità descrittive, l'accento oratorio, i latinismi imperanti e l'insistenza sulla "lussuria" concorrono a delineare figure femminili fastidiosamente false e libresche nelle loro voluttà peccaminose. È vero che il Gozzano "maturo" bandisce dai suoi versi la carnalità esplicita, anche quando i temi sono potenzialmente imbarazzanti e scabrosi [...]. Ma intanto il poeta in erba attacca così il primo dei due sonetti che formano *Demi-vierge*<sup>18</sup>:

Non ti conobbi mai. Ti riconosco.  
Perché già vissi; e quando fui ministro  
d'un rito osceno, agitator di sistro  
t'ho posseduta al limite d'un bosco.

(v. 1-4)

In *Demi-vierge* l'atto sessuale consumato al «limite d'un bosco» (v. 4) è rievocatore della metamorfosi panica di D'Annunzio ed Ermione ne *La pioggia nel pineto*. La stessa immagine boschiva sarà ripresa successivamente dal più maturo Gozzano nella poesia *Paolo e Virginia*, dove tuttavia la componente amorosa dovrà essere interpretata alla luce della nuova poetica del ricordo (vv. 13-17):

Virginia ride al limite del bosco  
e trepida saluta...  
Risorge chiara dal passato fosco  
la patria perduta  
che non conobbi mai, che riconosco...

---

<sup>18</sup> A. Zattarin, *L'amore sognato: ragione e sentimento nei sonetti di Gozzano*, in «Studi novecenteschi», vol. 27, (2000), pp. 347-366, cit., p. 359.

Ne *Le golose* le donne descritte nell'atto di mangiare le paste sono immaginate quasi come delle predatrici («Perchè n̄un le veda, | volgon le spalle, in fretta, | sollevan la veletta, | divorano la preda», vv. 7-10) e hanno un carattere sensuale, tanto che Gozzano vorrebbe “baciare ad una ad una” le “belle bocche” di tutte quelle signorine.

A quest'altezza poetica siamo tuttavia ad un erotismo che supera quello meno originale di *Laus Matris* e *Demi-vierge*: Gozzano era partito da un erotismo in chiave dannunziana per poi approdare ad uno molto diverso, piú “innovativo”, che ben si adatta ai nuovi temi crepuscolari. L'ambientazione scelta da Gozzano, quella di una semplice e quotidiana pasticceria, è ben lontana dai luoghi bucolici e sublimi di D'Annunzio. Così anche le donne, descritte nell'atto di mangiare le paste, diventano il mezzo ironico attraverso il quale il poeta polemizza l'estetismo dannunziano, associando la dolcezza dei pasticcini ai versi del poeta abruzzese (vv. 29-34):

Gli occhi

altra solleva, e pare

sugga, in supremo annunzio,

non crema e cioccolatte,

ma superliquefatte

parole del D'Annunzio.

Di diverso erotismo sono anche le Signore e le Signorine delle poesie piú mature di Gozzano: hanno ancora le sembianze di donne seducenti, ma piú che tentare la lussuria del poeta, in questo caso diventano tentatrici di morte: in *Invernale* la donna che pattina insieme al poeta vorrebbe indurlo a restare sul ghiaccio nonostante il suo tetro crepitio. In *Cocotte* le sembianze della donna richiamo quelle dell'*Antenata*, poiché in entrambi i casi il poeta descrive una scena della sua infanzia e il sopraggiungere di una donna tentatrice. In *Elogio degli amori ancillari* Gozzano per un istante si abbandona ai sensi, lasciandosi vincere dalla passione che solo «gaie figure di decamerone | le cameriste dan, senza tormento» (vv. 11-12). Ma come detto ormai Guido ha trovato la sua strada poetica e, consapevole della natura chimerica dei suoi sogni, ha preso piena consapevolezza che non potrà mai conoscere

l'amore, poiché le uniche donne che veramente avrebbe potuto "amare, amare d'amore" sono figure ormai defunte, appartenenti alla vecchia aristocrazia decaduta. Le uniche donne raggiungibili sono diventate ormai crestaie, cuoche diciottenni e domestiche, che non soddisfano tuttavia il suo desiderio, quello di fuggire dalla sua epoca:

Pietro Pancrazi [...] faceva osservare che del poeta erano piaciute subito le parti meno schiette (l'anima sazia, le gioie defunte, le rose non colte, le cose che potevano essere e non sono state, ecc.), la controcena più che la verità. Le cose, invece, "cose vere", erano rimaste in disparte<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, cit., p. I.

## 1.1.2 La Madre

Diodata Mautino, madre di Gozzano, diventerà una figura molto presente nelle poesie di Guido Gozzano così come lo era stata nella vita. La madre, morto il marito di polmonite nel 1900, diventerà infatti ancora più oppressiva nei confronti del figlio.

Nonostante l'autorità della madre, questa donna è sempre venerata da Gozzano, e le figure materne sono accostabili alle migliori immagini femminili, come quella di Graziella, di Carlotta o della Cocotte, belle giovani e ingenuie, collocabili nel passato. Più volte le donne delle sue poesie sono paragonate alla Madre, messe a confronto con quest'ultima o rievocate attraverso rimandi diretti a poesie a lei dedicate.

La poesia, secondo Marina Paino, nella quale per la prima volta compare l'immagine materna è *Primavere romantiche*. Insieme alla madre emergeranno anche tutta una serie di *topoi* che, nonostante la fonte d'ispirazione della poesia sia D'Annunzio, saranno caratteristici della poetica di Gozzano, come la ricerca del passato, il rimpianto della giovinezza, il sogno e la favola come fuga dalla realtà. Nella madre vediamo l'archetipo di molte donne gozzaniane e la principale fonte d'ispirazione per il poeta; non è un caso che, successivamente ne *I colloqui*, Gozzano dedicherà la raccolta alla madre («a mamma cara, vera ed unica autrice di questi versi»). In *Primavere romantiche*, sono molte le componenti che verranno tratte da questa poesia e sfruttate per altre successive:

L'immagine del cancello anticipa quella delle sbarre che separano l'io lirico bambino dalla *cocotte*, molteplici sono i richiami a Carlotta e Speranza (la lettura del libro in giardino, la letterarietà dei loro sogni d'amore, la minuziosa descrizione dell'abbigliamento) e indirettamente alla stessa Virginia, figura intrisa di passato e insieme di letteratura alla stregua della protagonista di *Primavere romantiche* che ritorna indietro ai suoi vent'anni nell'identificazione con la Jolanda di Giacosa<sup>20</sup>.

Come avevamo già anticipato nel capitolo precedente, il tema dello sfiorire della bellezza, o meglio, il contrasto tra la bellezza della giovinezza e lo sfiorire di essa, è una contrapposizione che viene utilizzata per esempio nella poesia *Le due strade*, dove, alla bellezza appena fiorita della diciottenne Graziella, si contrappone la bellezza dell'amica di Gozzano, non più giovane, che sta appassendo velocemente come le rose esposte al freddo

---

<sup>20</sup> Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., pp. 17-18.

invernale. La Signora della prima redazione de *Le due strade* (poiché ce ne sarà una seconda inserita ne *I colloqui* dove alcuni versi saranno mutati, andando anche a cambiare il significato complessivo della poesia) è dunque una donna matura che ha superato la giovinezza, ma la cui bellezza non si è ancora assopita del tutto, una bellezza che Gozzano non a caso paragona alla bellezza della madre (vv. 41-46):

Belli i belli occhi strani della bellezza ancora  
d'un fiore che disfiora e non avrà domani.

Al freddo che s'annunzia piegano le rose intatte,  
ma la donna combatte nell'ultima rinuncia.

O pallide leggiadre mani per voi trascorse-  
ro gli anni! Gli anni, forse, gli anni di mia Madre!

Numerose sono poi le poesie in cui delle donne leggono in giardino libri d'amore di epoche ormai defunte, tutte medesimo segnale del tema della fuga dal reale possibile solo attraverso il mondo letterario. Ne *Il viale delle statue* la bisavola, passeggiando tra le statue classiche, portava con sé due libri (*Don Giovanni* e *Parisina* di Byron), esattamente come la madre di *Primavere romantiche* che, entrando nel giardino, teneva tra le mani il libro su Jolanda; o come Carlotta e Speranza che alla fine della poesia leggono Foscolo (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*) e Goethe (*I dolori del giovane Werther*).

Mentre in questi casi le figure femminili evocate rimandano per analogia alla madre, nella poesia *Cocotte* invece c'è un legame per opposizione, poiché la donna più volte viene descritta per la sua diversità rispetto alla figura materna, e tra le due figure nasce anche una specie di rivalità: la madre la chiama *cocotte*, parola dispregiativa per indicare una signorina poco da bene, mentre la *cocotte* guarda con amarezza il giovane Guido, appena quattrenne, sognando un amore materno che non arriverà (vv. 15-18):

La nuca mi serrò con le mani ladre;  
ed io stupivo di vedermi accanto

al viso, quella bocca tanto, tanto  
diversa dalla bocca di mia Madre!

Ne *I sonetti del ritorno* l'immagine femminile è quasi completamente assente se non si escludesse l'immagine materna, che viene associata all'immagine della Terra (Madre Terra).

Sempre legato all'universo materno è anche il tema dell'attesa. *L'assenza*, in cui la figura femminile è proprio la madre, è una poesia diversa rispetto alle altre per due motivi: la donna non è presente nella narrazione, poiché il poeta la sta aspettando (è una donna *in absentia*) e Gozzano non teme, come per le altre Signore, l'arrivo della donna, ma anzi lo consola sapere che farà ritorno: una donna dunque da non fuggire, un amore da cercare (vv. 1-12):

Un bacio. Ed è lungi. Dispare  
giù in fondo, là dove si perde  
la strada boschiva che pare  
un gran corridoio nel verde.

[...]

Mi piego al balcone. Abbandono  
la gota sopra la ringhiera.  
E non sono triste. Non sono  
più triste. Ritorna stasera.

In alcuni versi poi eliminati da Gozzano emergeva chiaramente come la donna attesa fosse la madre, l'unica donna che realmente poteva dargli la felicità con la sua sola presenza. Non a caso emblematico è anche il punto di vista di Gozzano, che si presenta con il cuore di un bambino, di conseguenza la poesia sembra essere un ricordo della sua infanzia («non mi sono | sentito mai tanto bambino»).

Tra *L'assenza* e la poesia che segue, *Convito*, possiamo notare uno stretto legame: nella prima Gozzano dice di sentirsi con il cuore di un bambino, di star aspettando una donna con felicità

perché conscio del suo ritorno entro sera. È una delle poche poesie in cui i toni non sono malinconici ma lieti, sentiamo un sentore di speranza verso il concretizzarsi dell'amore. Il poeta si sente lieto, felice perché ama. Nella poesia successiva, *Convito*, il poeta invece crolla nuovamente in uno stato depressivo, autoproclamandosi come colpito da un maleficio che lo porta a non poter amare. Non potendo amare non può nemmeno conoscere la felicità, né nessun'altra cosa («chè ben sa nulla chi non sa l'Amore»). I toni tornano malinconici perché nel poeta torna la consapevolezza dell'impossibilità di amare. È proprio l'amore materno ad avergli impedito, come un "maleficio", di poter aprire il proprio cuore ad altre donne. Ne *Il responso* è lo stesso Gozzano a dichiarare che l'unica donna per la quale abbia mai versato lacrime è la madre. Chiede dunque a Marta di leggergli nel "Libro intonso" la verità sul suo destino amoroso: avrebbe forse mai amato? O il fantasma della madre gli avrebbe impedito di amare altre donne?

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

Mi piacquero leggiadre bocche, ma non ho pianto  
mai, mai per altro pianto che il pianto di mia Madre.  
(vv. 31-34)

Anche l'amore per la Madre tuttavia è destinato ad essere abbandonato ne *L'ultima rinunzia*: sentendosi in colpa perché, nella poesia precedente (*Un rimorso*), Gozzano aveva rifiutato l'amore di una donna che lo amava, deciderà di rinunciare all'amore materno. Ne *L'ultima rinunzia* egli dimostra indifferenza nei confronti della madre malata per abbracciare il desiderio del sogno (vv. 1-28):

- «O poeta, la tua mamma  
che ti diede vita e latte,  
che le guancie s'è disfatte  
nel cantarti ninna-nanna,

[...]



La tua madre ha fame, tanta  
fame! [...]

Ella ha sete! Nè t'incresca  
di portarle tu da bere

[...]

- «Perché sali alle mie celle?  
Che mi ciarli, che mi ciarli?  
Non concedo mi si parli  
quando parlo con le Stelle.

Mamma ha fame? E vada al tozzo  
e potrà ben diffamarsi.  
Mamma ha sete? E vada al pozzo  
e potrà ben dissetarsi.

O s'affacci al limitare,  
si rivolga alla comare:  
ma lasciatemi sognare,  
ma lasciatemi sognare!»

Ora Gozzano deve dire addio anche all'unica donna che, ne *Il responso*, era riuscita a provocare le lacrime di lui.

La raccolta *La via del rifugio* si chiude con una poesia dedicata alla madre, figura femminile per eccellenza. Il sintagma “ultima rinunzia” era già stato utilizzato tra l'altro nella poesia *Le due strade*, in cui la Signora, già accostata per la bellezza alla madre, deve fare i conti con lo scorrere degli anni («Al freddo che s'annunzia piegan le rose intatte, | ma la donna combatte nell'ultima rinunzia»).

Un' "ultima rinunzia" compare anche ne *Il commesso farmacista*, il quale perde la giovane sposa prima del matrimonio. Non soltanto la sposa compie "l'ultima rinunzia" (la rinuncia alla vita, essendo morta), ma anche il suo amato rinuncia a felici serate per scriverle versi (vv. 25-28):

Sposa che senza nozze hai già varcato  
la fiumana dell'ultima rinunzia,  
vedi lo sposo che per te rinunzia  
alle dolci serate del curato?

La sposa rinuncia alla vita a causa della morte, ma il farmacista rinuncia volontariamente alla vita, esattamente come fa anche Gozzano. Rinunciare all'amore significa rinunciare alla vita, così Gozzano rifiutando l'amore della madre e della donna, rifiuta anche la vita stessa.

Tuttavia nell'ultima sezione della raccolta de *I colloqui*, precisamente nella poesia *In casa del sopravvissuto*, sembra che la Madre ritorni, come figura femminile che mai, in realtà, abbandonerà il poeta, l'unica donna che conosce l'anima del figlio e la sua malattia interiore (vv. 31-36):

Con la Mamma vicina e il cuore in pace,  
s'aggira, canticchiando un melodramma;  
sospira un po'.... Ravviva dalla brace  
il guizzo allegro della buona fiamma....  
Canticchia. E tace con la cara Mamma;  
la cara Mamma sa quel che si tace.

### 1.1.3 La Morte, ovvero la *Signora vestita di nulla*

Forse, ancor più presente della figura materna, è la Morte ad essere vera protagonista della maggior parte delle poesie di Gozzano, tanto che dietro tutte le figure femminili si nascondono le vesti della “Signora vestita di nulla”.

La prima poesia in cui la Morte viene così denominata è *Alle soglie* che apre la seconda sezione de *I colloqui*. Interessante in questo senso è sottolineare l’importanza della capigliatura nell’immaginario gozzaniano: la Morte ne *Il sogno cattivo*, possiede una “gran capellatura”, una “massa oscura” di capelli che diventeranno simbolicamente indizi della vera natura mortifera delle figure femminili gozzaniane. Come si vedrà più ampiamente in seguito Gozzano descrive dettagliatamente le capigliature delle donne per lui più importanti: così Carlotta e Speranza hanno “divisi i capelli in due bande”, esattamente come in “due bande ondulate” sono divise le “nere chiome” della bisavola ne *Il viale delle statue*, la vergine declinante ha ancora una “capellatura densa”, Marta de *Il responso* ha un “prodigio nero di quella chioma unica”, Ciaramella ne *La bella del re* ha una “gran capellatura”, Amalia ne *Il buon compagno* viene descritta come “perduta nei capelli densi”, in *Una risorta* la donna ha una “nera chioma ondosa”, in *Un’altra risorta*, nonostante i capelli siano ormai bianchi per la vecchiaia, possiede ancora una “chioma densa”. L’acconciatura è abile indizio di Gozzano per rivelare la verità: tutte queste chiome non rappresentano altro che quelle “chiome non viste” di *Convito*, le chiome della “Signora vestita di nulla”.

Anche il vestiario del resto gioca un importante ruolo: le vesti diventano “travestimenti” utili a nascondere la vera natura delle donne. Non è un caso che Gozzano denomini la Morte come una “Signora vestita di nulla”: non avendo vesti, non può celarsi, lei è l’unica donna vera per il poeta, l’unica donna che potrà, alla fine, veramente abbracciare.

Da questo breve *excursus* possiamo dunque comprendere che la Signora-Morte è una donna onnipresente, nascosta dietro ogni figura femminile. Anche la madre di conseguenza non è che una sua proiezione: così in *La falce*, per esempio, Gozzano descrive la fine tragica di una giovane madre, morta di parto insieme al figlio. Quest’immagine è ricorrente anche ne *La morte del cardellino*, dove la nonna che fila interrompe il suo lavoro per consolare il nipote triste per la morte del volatile. Donna materna, donna consolatrice, ma anche donna che ha sempre un legame con la Morte. La nonna viene rappresentata non a caso nell’atto di filare, occupazione prediletta dalle Parche, e riutilizzata più volte da Gozzano per l’immaginario

femminile. E difatti, nel componimento successivo, *L'intruso*, le tre donne che tessono rievocano non solo l'immagine delle tre divinità, ma sono anche accostabili alle tre bambine de *La via del rifugio*, con le quali condividono il potere di vita e di morte. Non è nemmeno un caso che Gozzano simbolicamente associ la loro bellezza infantile alla bellezza della madre («belle come la bella | vostra mammina»).

Come già detto, nella raccolta *La via del rifugio*, nonché nella poesia omonima, Gozzano si rivela nel suo primo tentativo di abbandonare l'estetismo. Nella poesia, oltre al cambiamento strutturale (lessico semplice, rime facili), possiamo incontrare i principali tratti della sua poetica: il rifiuto della vita (emblematica è l'immagine del quadrifoglio che Gozzano non vuole raccogliere), l'ineluttabilità della morte (rivelatrice è la morte della farfalla, uccisa senza un senso apparente dalle tre bambine), il fato (la natura, la morte scelgono a caso le loro vittime), la ricerca di un rifugio (solo il sogno e l'inconsapevolezza permettono di fuggire la realtà), il processo di "cosificazione" (Gozzano non è un eroe, non vuole neanche raccogliere un quadrifoglio, è solo una «cosa vivente | detta guidogozzano!»).

Guido non può cogliere il quadrifoglio ma non vuole nemmeno farlo: la sua è una completa rinuncia alla vita, così come rinuncia anche all'amore. La sfera della femminilità rappresenta dunque una dimensione inaccessibile. Gozzano preferisce agognare la sola «virtù del sogno: | l'inconsapevolezza». Il sogno rappresenta una dimensione onirica, ma allo stesso tempo anche una vana illusione: la "favola bella" ormai è passata di bocca in bocca a centinaia di bambini ormai morti. Le tre bambine che cantano la filastrocca ne *La via del rifugio* diventano così portatrici di un messaggio mortifero (vv. 61-69):

A quanti bimbi morti  
passò di bocca in bocca  
la bella filastrocca,  
signora delle sorti?

Da trecent'anni, forse,  
da quattrocento e più  
si canta questo canto  
al gioco del cucù.

Nella poesia le immagini femminili (le tre bambine, la mamma, Madama Colombina) sono l'una accostata all'altra, sia attraverso mezzi strutturali quali la rima (*Madama Colombina : mamma : Sandra, Simona, Pina*) sia attraverso collegamenti logico-tematici: le bambine sono accumulate alla madre per la bellezza («Belle come la bella | vostra mamma, come | il vostro caro nome, | bimbe di mia sorella!»), e sono legate a Madama Colombina attraverso una logica ternaria: le bambine sono tre come tre sono le colombe in testa a Madama Colombina («*Madama Colombina | s'affaccia alla finestra | con tre colombe in testa: | passa tre fanti... | [...] ... su tre cavalli bianchi: | bianca la sella | bianca la donzella | bianco il palafreno*»), ma sono tre come lo sono anche le Parche, le dee che presiedono al destino degli uomini («nel fare il giro a tondo | estraggono le sorti. | [...] Estraggono a chi tocca | la sorte, in filastrocca | segnando le parole»). Il loro ruolo trova compimento quando la filastrocca si interrompe al verso 82 per la vista di una farfalla («*chi tocca e chi non tocca... | La bella filastrocca | si spezza d'improvviso*»), alla quale “toccherà” la triste fine causata dalle bambine.

Segnali della loro natura mortifera sono inseriti tra l'altro in tutta la poesia: così per esempio Madama Colombina e le tre bambine vengono descritte nell'atto di scendere lungo una strada, immagine simbolicamente legata alla Morte e alla discesa negli inferi (Madama Colombina «*discende giù seguita | da venti cameriste*»; «Scendon per sentire | le tre bimbe leggere»). Ecco che il sogno di Gozzano si spezza, l'unica cosa vera auspicabile al di fuori del sogno è la Morte.

Profeta di Morte è anche Marta nel *Responso*, “messaggera di Thanatos”<sup>21</sup>, il quale legame è marcato grazie alla quasi omofonia del nome. Marta tiene in mano il “Libro intonso” che sembra aver scritto il destino di Gozzano. A Marta tocca leggerlo ma, sempre taciturna nella poesia, infila un pugnale nel libro e alla fine del componimento porge la lama a Gozzano chiedendogli ironicamente «Perchè non v'uccidete?». Emblematico è anche osservare il fatto che la donna è silenziosa nei confronti di Gozzano, simbolo di mistero (come l'immagine dannunziana della *femme-fatale*) ma anche di inaccessibilità, come inaccessibile e silenziosa è Graziella, o la donna de *Il gioco del silenzio*, o ancora lo stesso Gozzano in *Un rimorso*, dove questa volta è Gozzano a diventare inaccessibile ad una donna definita una «povera cosa che m'ama».

---

<sup>21</sup> Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., p. 50.

In questa poesia Gozzano ci rivela la sua natura ambivalente: da una parte desidera l'amore e lo cerca ma dall'altro lo teme, consapevole che Amore e Morte non possono essere separati. L'Amore e la Morte diventano quindi interscambiabili: Gozzano desidera entrambi, li cerca ma anche li fugge. In *Convito* anche la Morte risulta avidamente attesa ma, come l'Amore, il suo arrivo potrebbe essere del tutto vano e portare un'ennesima delusione al cuore del poeta, ormai consapevole che l'unica donna che potrebbe "forzare" il suo cuore è la "Signora vestita di nulla" (vv. 29-38):

Una ti bacerà con la sua bocca,  
forzando il chiuso cuore che resiste;  
e quell'una verrà, fratello triste,  
forse l'uscio picchiò con la sua nocca,  
forse alle spalle già ti sta, ti tocca;  
già ti cinge di sue chiome non viste....

Si dilegua con occhi di sorella  
indi ciascuna. E si riprende il cuore.

«Fratello triste, cui menti l'Amore,  
che non ti menta l'altra cosa bella!»

Sarà specialmente nella raccolta dei *Colloqui*, scritti quando Gozzano vede l'aggravamento delle sue condizioni di salute, che l'immagine della famosa "Signora vestita di nulla", la Morte, sarà maggiormente presente.

Nella seconda sezione della raccolta, *Alle soglie*, frequenti sono i cosiddetti camuffamenti, poiché tutte le donne che qui compaiono non sono che alter-ego della Signora-Morte. La poesia omonima che apre questa seconda parte è speculare a *Convito*, che chiude la sezione precedente: la poesia era terminata con la morte che "forse" bussava già alla porta del poeta, e in questa prima poesia, che apre la seconda sezione della raccolta, qualcuno picchia alla porta («pur chiuso nella tua nicchia, ti pare di sentire di fuori | sovente qualcuno che picchia, che picchia... Sono i dottori»). Il lettore potrebbe in un primo momento, dato anche il titolo

della poesia, pensare che si tratti della Morte, ma si sbaglia, poiché sono i dottori, i quali cercano di scongiurare la morte del poeta consigliandogli una vita sana, semplice e soprattutto lontana, in posti esotici che potrebbero migliorarne la salute («“Nutrirsi.... non fare più versi.... nessuna notte più insonne.... | non più sigarette.... non donne.... tentare bei cieli più tersi”»). Non si tratta nient’altro che dell’ennesima fuga di Gozzano, questa volta dalla “Signora vestita di nulla”: il poeta desidera la Morte, addirittura nella sua attesa si definisce “sereno come uno sposo”, ma sa che il suo raggiungimento causerebbe anche la cessazione del desiderio, quindi chiama i dottori affinché possa sfuggirle, in un costante “rapporto di attrazione-fuga”<sup>22</sup>.

Anche In *Invernale*, che compare nella prima sezione de *I colloqui*, Gozzano fugge sia dall’amore per la donna, abbandonandola nel ghiaccio che si spezza, sia dalla Morte, essendo fuggito dai pericoli mortali del ghiaccio. Era vicino ad entrambi ma decide di non seguirli:

La donna [...] diviene [...] immagine minacciosa se vicina e possibile, desiderabile e struggente se lontana e impossibile. Analogamente anche la Morte si fa [...] temibile e paurosa se concretamente prossima, pur conservando la propria aura salvifica ove inarrivabile e incorporea<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> *Ivi*, cit., p. 83.

<sup>23</sup> *Ivi*, cit. p. 77.

## 1.1.4 Il fantasma di Amalia Guglielminetti

La maggior parte delle donne sublimi e agognate dal poeta sono Signore e Signorine che appartengono ai ricordi del poeta, donne *in absentia*, che sono riportate in vita attraverso la poesia. Le altre Signorine, che appartengono invece alla sua contemporaneità e quindi donne *in presentia*, sono di bassa estrazione sociale e servono al Gozzano maturo semplicemente per ironizzare il prototipo femminile; quest'ultime non sono quindi destinate ad essere amate veramente dal poeta. Come detto ampiamente solo le donne inaccessibili possono ricoprire questa funzionalità. Tuttavia una donna si staglia rispetto alle altre, una donna contemporanea al Gozzano e quindi perfettamente accessibile, una donna istruita, bella, affascinante, “ben vestita”, “ben calzata”, “ben pettinata”, «l’emblema del suo fallimento sentimentale»<sup>24</sup>: è Amalia Guglielminetti.

Amalia Guglielminetti è una poetessa con la quale Gozzano entrerà in contatto inizialmente solamente attraverso degli scambi epistolari, mentre l’incontro definitivo avverrà in quel famoso 1907, anno emblematico nella carriera poetica di Guido. Entrambi erano appassionati della poesia l’uno dell’altra, loro stessi infatti inseriranno all’interno delle proprie poesie vicendevolmente dei richiami: l’immagine del sogno entra nelle poesie della poetessa, e la figura della Signorina, che come sappiamo sarà una delle rappresentazioni femminili più care a Gozzano, viene ereditata proprio da Amalia. Così per esempio, nella poesia *Il gioco del silenzio*, l’aggettivo “folle” non può che ricordare la raccolta della poetessa, *Le vergini folli*. L’aggettivo comparirà poi molte volte nelle poesie di Gozzano, non solo come eco dantesco (“il folle volo”; Inferno XXVI, v. 125), ma anche come debito della poetessa. In *Invernale*, altra poesia ispirata alla donna, il pattinaggio sul ghiaccio viene definito un “folle accordo”, e ne *L’onesto rifiuto* la donna rifiutata è descritta come “bella e folle”. Anche nelle opere successive a *I colloqui* l’influenza di Amalia si fa ancora sentire: Ketty, donna ormai lontana dagli stereotipi femminili di Gozzano, viene definita ancora una volta come una “vergine folle dagli error prudenti”.

Non sono soltanto le citazioni dalla Guglielminetti ad entrare nelle raccolte di Gozzano, ma anche, come detto, vere e proprie figure femminili, come quella della giovane Graziella. Amalia stessa “ammalierà” il poeta a tal punto da diventare una delle più importanti muse e,

---

<sup>24</sup> D. De Liso, *Immagini di donna nella poesia di Guido Gozzano*, in «Critica Letteraria», 138, 2018, pp. 37-60, cit., p. 53.



al pari della figura materna e di quella della Morte, perenne fantasma nelle poesie di Gozzano. Il loro rapporto era diventato molto frastagliato e complicato: Gozzano sembra si fosse innamorato di lei e, come gli alter-ego delle sue poesie, non potrà far altro che darsi alla fuga. Qui di seguito viene riportata la lettera che Gozzano invierà alla Guglielminetti il 9 dicembre 1907 e il 30 marzo 1908:

... (non ho amato pur troppo fin ora e forse non amerò più; non amerò mai se non ho amato Voi!), ma il desiderio della vostra persona cominciava ad accendermi il sangue con una crudeltà spaventosa; ora l'idea di accoppiare una voluttà acre e disperata alla bellezza spirituale di una intelligenza superiore come la vostra mi riusciva umiliante, mostruosa, intollerabile... Quando l'altro giorno uscii dal vostro salotto con la prima impronta della vostra bocca sulla mia bocca mi parve d'aver profanato qualche cosa in noi, qualche cosa di ben più alto valore che quel breve spasimo dei nostri nervi giovanili, mi parve di vedere disperso per un istante d'oblio un tesoro accumulato da entrambi, per tanto tempo, a fatica<sup>25</sup>.

Io non t'ho amata mai. E non t'avrei amata nemmeno restando qui, pur sotto il fascino quotidiano della tua persona magnifica, no: avrei goduto per qualche mese di quella piacevole vanità estetico-sentimentale che dà l'aver al proprio fianco una donna elegante ed ambita. Non altro. Già altre volte t'ho confessata la mia grande miseria: nessuna donna mai mi fece soffrire; non ho amato mai; con tutte non ho avuto che l'avidità del desiderio, prima, ed una mortale malinconia, dopo... Ora con te, che sei il più eletto spirito femminile ch'io abbia incontrato mai, e con te che dici di amarmi, sono stato sempre e voglio essere ancora sincero: non ti amo. E la risoluzione più leale da parte mia è il distacco. Partirei pur non dovendo partire. Invece il Destino è propizio: m'impone l'esiglio anche per altre cause ch'io tolgo a pretesto<sup>26</sup>.

Dobbiamo ringraziare molto, nello studio della genesi delle opere gozzaniane, proprio lo scambio epistolare tra i due amici, poiché, come si può capire già solo dalle lettere sopra citate, molte delle figure femminili dell'universo di Gozzano verranno ivi anticipatamente descritte e confrontate. Addirittura alcune poesie di Gozzano nascono come risposta agli "attacchi" della Guglielminetti, la quale, compresa la diversità tra la finzione letteraria a lei ispirata, e lei stessa, denuncia al poeta di averla cambiata troppo e di non voler diventare, un

---

<sup>25</sup> G. Gozzano, lettera ad Amalia Guglielminetti, cit., p. 62 (*Lady Medusa*, p. 571).

<sup>26</sup> *Ivi*, cit., p. 65.

giorno, una donna anziana che il poeta rimpiange di non aver amato. In risposta per esempio Gozzano scriverà *Una risorta*, dove viene ricordata l'amica ormai invecchiata fatta risorgere dal passato. Si ricordino anche i versi del commiato tra l'Avvocato e la Signorina Felicità, che verranno inviati ad Amalia proprio nel momento in cui avverrà anche la separazione tra i due amici: vita e finzione si mescolano e si confondono, in un continuo scambio, tanto che ad esempio, ne *Il gioco del silenzio*, Gozzano non è più in grado di distinguere tra sogno e realtà. Non è un caso che il poeta paragoni la donna ivi descritta ad una crestaia, esattamente come quest'ultimo aveva chiamato l'amica Amalia in un'epistola (vv. 1- 12):

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

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

Alla fine della poesia il poeta, non essendo riuscito a rompere il silenzio della donna, la tratta in modo rude e insensibile («Ti scossi, ti parlai con rudi frasi, | ti feci male, ti percossi quasi», vv. 28-29), come, sempre in una lettera inviata alla Guglielminetti, Gozzano le preannunciava un probabile cattivo comportamento nei suoi riguardi:

Badate che il mio modo di pensare mi condurrà qualche volta a scrivervi cose di una rudezza tale da confinare con la sconvenienza... Sarete tanto superiore da perdonarmi?<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> *Ivi*, cit., p. 40.

In Amalia Gozzano nota anche la somiglianza con un'attrice famosa e da qui comprendiamo anche chi sia la protagonista di *Un rimorso*: il poeta parla di una donna «tanto simile ad una | piccola attrice famosa» (vv. 5-6) che lo ama, ma lui, come già detto precedentemente, non può contraccambiare il suo amore.

Emblematico per rivelare il fantasma di Amalia è l'aggettivo "Amica", spesso utilizzato da Gozzano nelle sue poesie e termine con il quale usualmente chiamava la poetessa negli scambi epistolari. Non c'è di conseguenza da escludere che tutte le donne dell'universo femminile gozzaniano che vengono chiamate "amica" siano in realtà riconducibili proprio a lei. Così anche la Signora de *Le due strade* potrebbe in realtà proprio richiamare Amalia («Andavo con l'Amica, recando nell'ascesa | la triste che già pesa nostra catena antica», vv. 2-4). Ne *La medicina* Gozzano rimpiange di non aver vicino l'amica: «Ah! Se voi foste qui, tra questi fiori, | amica!» (vv. 5-6).

Ma Amalia viene chiamata anche "sorella", così in *Paolo e Virginia*, Paolo è, come detto, alter-ego di Gozzano, e Amalia diventa Virginia («Ti chiamavo sorella, mi chiamavi | fratello.», vv. 35-36). Interessante è anche notare che il titolo de *Il buon compagno* inizialmente presentava due varianti: *Il caro amico* e poi *Cattiva sorella*. Nella poesia Gozzano si abbandona alla pura passione e difatti il poeta sostiene che non si tratta di Amore, ma semplicemente di "sensi" («Non fu l'Amore, no. Furono i sensi», v. 1), non a caso il poeta inserisce la poesia nella prima sezione della raccolta, *I giovanili errori*. Gozzano non può amare chi come lui ama la poesia («nati pel culto | del sogno [...] | E fu vano accostare i nostri cuori | già riansi dal sogno e dal pensiero; | Amor non lega troppo eguali tempore», vv. 9-11). Ma il sintagma «capelli densi» (v. 8) rivela la vera essenza della donna, quella mortifera, così «il bacio ultimo» (v. 5) nel quale il poeta spese «l'ultimo bacio e l'ultimo sussulto» (v. 6) diventa il bacio della Morte.

L'immagine di Amalia risulta essere, difatti, un'immagine del tutto letteraria:

Le carte autografe di Gozzano presentano per altro, intramezzati alla scrittura, numerosi ritratti di donna di mano del poeta, donne dai tratti volitivi, spesso raffigurate di profilo e fortemente somiglianti ad Amalia, come a confondere costantemente l'immagine di lei con quella delle creature d'invenzione<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., p. 221.

Persino nelle epistole che i due si scambiavano notiamo che ci sono echi dannunziani e petrarcheschi che tendono a nobilitare la donna o quantomeno ad inserirla in quell'ideale femminile che avrebbero incarnato Carlotta e Speranza. Più che di realtà ancora una volta Gozzano preferisce descriverla come donna da sogno. Di conseguenza, anche in Amalia, donna in carne ed ossa, in realtà si possono riconoscere i tratti tipici delle donne gozzaniane: da un lato rappresenta l'Eros, l'amore che Gozzano, per la sua scelta di non-vita, deve rifiutare, dall'altro diventa messaggera di Thanatos, della Morte vagheggiata ma anche fuggita.

Nelle tre poesie finali della terza sezione de *I colloqui*, *Una risorta*, *Un'altra risorta*, *L'onesto rifuto*, vengono descritte tre donne riapparse dal passato che in realtà rimandano tutte ad una stessa donna, ovvero Amalia, rincontrata dal poeta dopo il di lei esilio a San Giuliano. In questa "trilogia della risorta" la Guglielminetti viene chiamata "sorella", la quale si rivolge al poeta con l'appellativo "amico". Qui Amalia entra a far parte di una delle donne che "forse", come Graziella, Carlotta e la *cocotte*, Gozzano avrebbe potuto amare («E in quella famiglia | mitezza di sorella | forse intravidi quella | che avrei potuto amare», vv. 21-24, *Una risorta*). Ma in questo caso simbolico è l'uso che Gozzano fa del condizionale passato, che «confina ora però quella stessa possibilità in un tempo ormai andato, che non può più essere, e che tutela il poeta dalla presenza stessa della donna accanto a lui»<sup>29</sup>. La scelta di non amare, come quella della non-vita, a quest'altezza poetica rappresentano una decisione volontaria, accettata addirittura con una certa serenità (vv. 29-36, *Una risorta*):

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

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

---

<sup>29</sup> *Ivi*, cit., p. 94.

Solamente una ciocca di capelli della donna risveglia nel poeta il desiderio, l'Eros, ma anche dietro Amalia si nasconde il fantasma della donna onnipresente: la Morte. Non è un caso che Gozzano descriva la capellatura della donna come una «nera chioma ondososa» (v. 79, *Una risorta*), che a onor del vero richiama la «gran capellatura» (v. 6) della poesia *Il sogno cattivo*, dove la donna sognata dal poeta era la Morte incombente. Quando alla fine della poesia Gozzano si abbandona ad un momento di passione perchè una “sua ciocca gli vellicò sul viso” e la bacia in bocca, quel bacio, di conseguenza, non diventa altro che allegoria del bacio della Morte. Eros e Thanatos ancora una volta si confondono e si scambiano. Questo momento di passione non può che durare un attimo e, con un abile richiamo dantesco (*Inferno* XXX, v. 137), il poeta ne sottolinea in ogni caso la finzione: sentimenti come l'Amore sono possibili soltanto nell'universo letterario o comunque del sogno (vv. 105-120):

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

[...]

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

In *Un'altra risorta* la donna che risorge sembra essere la *cocotte*: è una donna anziana dai capelli bianchi, che rimanda sia all'immagine della “cattiva signorina” ma anche all'amica Signora della poesia *Le due strade*, difatti la chiama «sorella | buona, dall'occhio tenero materno» (vv. 41-42). Ci troviamo in autunno, emblematica stagione della fine della gioventù, elemento che contrappone la poesia a *Il gioco del silenzio*, ambientata invece in primavera. La donna di *Un'altra risorta* è loquace, l'altra era silenziosa, questa è definita un'amica, l'altra sembra essere un'amante, comunque una donna di passaggio. Le due donne potrebbero essere

le medesime e quindi proprio l'amica Amalia. Anche in questa seconda poesia sembrerebbe che per un momento il poeta ricerchi la via del desiderio e dell'amore, nonché quella ambivalente della Morte (la donna possiede una "chioma densa", sinonimo che richiama la "gran capellatura"). Ma alla fine della poesia scopriamo nuovamente tutta l'illusione di questa attesa (vv. 49-54):

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

Nell'ultima poesia, *L'onesto rifiuto*, questa volta a presentarsi sulle soglie di casa è una donna, "preda facile" perché innamorata del poeta, ma Gozzano deve rifiutarla: non può amare («Non posso amare, illusa! Non ho amato | mai! Questa è la sciagura che nascondo», vv. 25-26). Ancora una volta la donna è chiamata "amica", e il loro rapporto viene descritto come un rapporto "fraterno", ennesimo indizio che questa figura femminile è nuovamente Amalia. Questa volta è il poeta a restare in silenzio, come già visto simbolo di inaccessibilità. Mentre nella poesia *Il gioco del silenzio* è la donna a negare l'amore a Gozzano, qui la situazione è invertita. Ormai il poeta ha compiuto la scelta definitiva, quella di essere Totò Merùmeni, rifiutare la vita e guardarsi vivere, nemmeno il sogno, la poesia, il ricordo, possono diventare i suoi rifugi.

## 1.2 LE DONNE DI GOZZANO

### 1.2.1 Graziella e la Signora ne *Le due strade*

Graziella de *Le due strade* è sicuramente una delle signorine più rappresentative dell'universo femminile gozzaniano, non a caso Gozzano inserirà questa poesia in entrambe le sue raccolte, *La via del rifugio* e *I colloqui*, con qualche variante in quest'ultima.

Donna giovane, bella e irraggiungibile, in Graziella Gozzano rivede la giovinezza perduta, il passato tramontato, la possibilità di amare. Ma l'amore, si sa, non può stare a braccetto con il poeta che, sebbene desideri l'amore, sa bene che il suo coronamento causerebbe la fine dei suoi desideri. Qui si trova a scegliere tra "due strade": quella di una vita felice con Graziella, il cui amore e la cui giovinezza tuttavia sono «fantasmi da melodramma»<sup>30</sup> (si ricordi che Graziella è silenziosa, simbolo di inaccessibilità, e difatti andrà a incrementare la sfera delle "non godute"), e quello dell'amore reale e possibile con la Signora, l'Amica, nella quale possiamo rivedere Amalia Guglielminetti, che tuttavia si presenta come "un'ascesa triste" e aggravata dal peso di una "catena antica" (emblematico simbolo della vecchiaia).

*Le due strade* è un vero apologo moralistico, secondo lo schema, tante volte consacrato dalla letteratura, di Ercole al bivio, come risulta evidente fin dal titolo: e le due strade non sono soltanto quella di un amore puro e innocente da un lato e quella di un rapporto adulterino, ipocritamente basato sulla finzione, dall'altro; ma sono più in generale quello della vita, intesa come passione e sentimento, e quella della rinuncia alla vita, quella dell'eventuale felicità e quella della sicura serenità<sup>31</sup>.

Mentre nell'*editio princeps* della poesia il distacco tra la Signora e la Signorina (Graziella) appariva evidente (l'una è più anziana, l'altra più giovane; l'una sale con il poeta un sentiero reso ancor più faticoso dalla "catena antica", l'altra scende la strada velocemente e agilmente in bicicletta), nella seconda redazione la sottile differenza scompare quasi del tutto, grazie alla

---

<sup>30</sup> S. Morotti, «*Il cuore non fiorisce*». *Le maschere dell'io e la voce del melodramma nella poesia di Guido Gozzano*, in «*Italianistica*», XXXVII, 2008, pp. 93-99, cit., p. 96.

<sup>31</sup> V. Boggione, *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, cit., p.128.

rimozione delle parti della poesia in cui viene indicata la salita e la discesa. Nella seconda redazione quindi entrambe possono essere interscambiate più facilmente.

Del resto le due facce delle donne gozzaniane non rappresentano nient'altro che lati diversi di una stessa medaglia: da un lato rappresentano l'Amore e la Felicità, mentre dall'altro sono anche presagi di Morte e Dolore.

Molto significative restano la discesa e la salita, l'una che conduce all'oltretomba, l'altra che conduce verso il cielo e la pace (si pensi all'importanza che Gozzano conferisce alla discesa e alla salita anche nella poesia *La signorina Felicità*: «Questo puro | amore nostro *salirà* all'altare?», vv. 401-402). E non è un caso che anche l'immagine di Graziella, che apparentemente rappresenta la vitalità e la giovinezza, in realtà appartiene al regno della Morte, proprio perché “scende” lungo la via («O Bimba, nelle palme tu chiudi la mia sorte; | discendere alla Morte come per rive calme, | discendere al Niente pel mio sentiere umano», vv. 33-35). Anche le tre bambine de *La via del rifugio* d'altronde erano state rappresentate nell'atto di scendere lungo una strada («Scendon pel sentiere», v. 86) e come abbiamo visto sono poi paragonate alle Parche come divinità della sorte e della morte.

Contrapposto è anche il significato delle rose, che dal punto di vista di Graziella vengono viste come “accese” di colore, simbolo di giovinezza e amore, ma dall'altro, almeno nella prima redazione della poesia, servono al poeta per descrivere l'avanzare degli anni della Signora. La donna viene paragonata anche alla madre, legame sancito proprio dall'elemento delle rose che troviamo anche in altre poesie come uno dei tratti caratterizzanti della madre ma anche come presagio di Morte (come in *Suprema quies*, *Frutteto*, *Domani*).

Nella seconda redazione della poesia che compare nella raccolta de *I colloqui*, la contrapposizione tra le due donne si fa meno evidente. Come già anticipato, il Gozzano di questi anni, a causa dell'aggravarsi della malattia, è diventato ancor più cupo e malinconico e l'immagine della Morte è sempre più prossima e presente. Le donne de *Le due strade* quindi, nonostante la loro apparente diversità, sono simbolo di un'unica grande Signora, la “Signora vestita di nulla”, e conducono di conseguenza alla stessa meta. Una rappresenta la giovinezza, l'altra la vecchiaia, una il desiderio, l'altra la rinuncia, ma entrambe sono premonitrici di Morte: la Signora nel viso riporta lo scorrere inesorabile degli anni e l'approssimarsi della morte, Graziella scende lungo la strada, come una discesa verso gli Inferi, e la velocità con cui sparisce alla vista (tra l'altro recando cesto rose che stanno sfiorando) è emblema dello



scorrere del tempo a gran velocità, quindi Graziella rappresenta sì la giovinezza ma d'altro canto anche il suo sfiorire velocemente, esattamente come la Signora (vv. 59-68):

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

tu senti che non giova all'uomo soffermarsi,  
gettare i sogni sparsi, per una vita nuova.

Discenderai al niente pel tuo sentiere umano  
e non avrai per mano la dolcesorridente,

ma l'altro beverage avrai fino alla morte:  
il tempo è già più forte di tutto il tuo coraggio.

Queste pensavo cose, guidando nell'ascesa  
la bicicletta accesa d'un gran mazzo di rose.

Questa nuova immagine della discesa verso la morte non vede accanto al poeta la “dolce sorridente” ma la Signora (“l'altro beverage”), laddove il richiamo all'ascesa si associa ancora alla bicicletta con le rose di Graziella, in una radicale inversione delle direzioni lungo cui si muovono le due figure, la quale in realtà non fa che confermare l'intercambiabilità. Del resto, se la discesa è simbolo di morte e l'ascesa, in cui l'Amica accompagna l'Avvocato, metafora di una inauspicabile vita, è anche vero che l'appellativo di Signora rimanda inequivocabilmente nel sistema gozzaniano alla Signora Morte “vesitita di nulla” di un'altra celebre lirica<sup>32</sup>.

La morte quindi sembra essere l'unica donna raggiungibile da Gozzano, d'altronde sono molti i richiami che ne preannunciano la presenza. Consapevole dell'impossibilità di amare, Gozzano più volte ha confermato di dover scegliere di conseguenza la Morte («Fu taciturna, amore, | per te, come il Dolore...» - «O la Felicità», vv. 97-98). E anche nella poesia *Le due strade*, consapevole di non poter godere l'amore di Graziella, deve accontentarsi di altri

---

<sup>32</sup> Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., p. 116.

svaghi che, nell'universo gozzaniano, diventano pur sempre premonitori di Thanatos. In questo caso la mancanza dell'amore viene riempita dalla sfera olfattiva (vv. 75-78):

- Lungi i pensieri foschi! Se non verrà l'amore  
che importa? Giunge al cuore il buono odor dei boschi:

di quali aromi opimo odore non si sa:  
di resina? di timo? e di serenità?...-

Gozzano sceglie la via consolatrice degli odori, altro elemento che accomuna questa poesia a quella della signorina Felicita, in cui ampio spazio è dedicato al senso dell'olfatto (all'aroma del caffè, del lino, dell'orto, della casa centenaria). Ma anche gli odori diventano una scelta dettata dall'impossibilità di accedere all'amore, esattamente lo stesso ruolo che ricopre la Morte.

Il fantasma della Morte incombe su la Signora e la Signorina, ma come anticipato non è l'unico spettro a perseguitare l'immaginario femminile di Gozzano: anche la Madre viene spesso rievocata: la poesia *Le due strade* si conclude con la promessa delle due donne di ritrovarsi, e Gozzano simbolicamente scrive «aspetterò [...] aspetteremo te», che richiama il tema dell'attesa della poesia *L'assenza*, in cui il poeta aspettava il ritorno della madre (si lega anche a *La via del rifugio*: «Verrà da sé la cosa | vera chiamata Morte», vv. 157-158).

Ci sono del resto anche molti versi in comune che mettono in relazione la poesia *L'assenza* con *Le due strade*, e così di conseguenza anche la figura di Graziella con la figura materna: la madre è paragonata ad una giovane donna, che non a caso si perde lungo una «strada boschiva che pare | un gran corridoio nel verde» (vv. 3-4, *L'assenza*), così come Graziella percorre in bici una strada in cui «Erano folti intorno gli abeti nell'assalto | dei greppi fino all'alto nevaio disadorno» (vv. 69-70). L'immagine della madre sostituisce quella di Graziella, e subentra il rimpianto del poeta di non averla inseguita quel giorno lungo la via per rincorrere la Felicita.

Ritorna anche l'immagine del "beveraggio", simbolo dell'amore, che ne *L'ultima rinuncia* Gozzano nega a sé stesso e anche alla madre: quest'immagine ritorna anche ne *Le due strade* come "dolce beverage" riferito all'amore per Graziella che Gozzano è costretto a cedere per avere "l'altro beverage" che avrà fino alla morte, l'amore per la Signora.

Anche l'allontanamento della Signorina ci viene presentato con questi versi: «in fretta prese la bicicletta» e «d'un balzo sali» (vv. 84-85); mentre l'allontanamento della Madre, che figura nella prima redazione della poesia, sembra del tutto simile: «E' tardi. C'è fretta. | Mia Madre balza in carrozza | più svelta d'una giovinetta». L'allontanamento di Graziella ci viene poi descritto come un volo («d'un batter d'ali ignote, come seguita a lato | da un non so che d'alato», vv. 87-88), e nella poesia che segue, *Responso*, Gozzano descrive l'immagine del fanciullo Amore come un fanciullo alato compagno della Morte, quindi ecco che ancora una volta il poeta ci induce a proiettare la figura di Graziella su quella di Thanatos.

Graziella, il suo allontanamento, rappresentano anche la strada che Gozzano sceglierà ne *La Signorina Felicita*, in cui abbandonerà la Signorina per seguire la via delle rondini, la via del rifugio.

## 1.2.2 Carlotta e Speranza ne *L'amica di Nonna*

### *Speranza*

Altra figura femminile che avrà l'onore, come Graziella, di comparire in entrambe le raccolte di Gozzano è Carlotta della celebre poesia *L'amica di Nonna Speranza*. La figura di Carlotta avrà lungo seguito nelle successive poesie, viene citata in *Cocotte*, quando il poeta promette di descrivere una donna bella “come tutte le donne del *suo* sogno”, e ritornerà in *L'esperimento* dove Gozzano cercherà di farla rinascere in una donna vestita con i suoi stessi abiti, e ancora nell'*Assenza* dove viene rievocata l'amicizia tra Speranza e Carlotta.

La poesia ha forti echi nostalgici, in quanto ancora una volta il poeta ritorna al passato romantico (nel “mille ottocento cinquanta”) grazie alle rievocazioni delle fotografie, dei ritratti e degli oggetti, “buone cose di pessimo gusto”, nonché della posa stessa di Carlotta («lo sguardo al cielo profondo, | e l'indice al labbro, secondo l'atteggiamento romantico», vv. 109-110):

Loreto impagliato e il busto d'Alfieri, di Napoleone,  
i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto!)

[...]

Venezia ritratta a mosaici, gli acquerelli un po' scialbi,  
le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,

[...]

Il cucù dell'ore che canta, le sedie parate a damasco  
chermisi... rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!

(vv. 1-14)

«Le stampe “artificiose”» per Gozzano «sono “belle più del vero”» e appartengono per altro ad un «passato che conserva il fascino delle cose perdute»<sup>33</sup>. Sono proprio le stampe a permettergli una «fuga in un altrove distinto dalla vita», il quale «si conferma esplicitamente quale “rifugio” da raggiungere lungo un “sentiero altro”».<sup>34</sup>

Carlotta è infatti un’emblematica donna del passato, che Gozzano non potrà mai conoscere realmente se non attraverso il sogno ed il ricordo, diventati ormai suoi usuali rifugi. Proprio perché donna inaccessibile, anche lei come Graziella potrebbe essere amata dal poeta (vv. 113-114):

Ma te non rivedo nel fiore, o amica di Nonna! Ove sei  
o sola che - forse - potrei amare, amare d’amore?

Carlotta e Speranza sono emblematiche rappresentazioni di un romanticismo ormai decaduto, agognato dal poeta: Gozzano infatti presta molta attenzione al vestiario e all’acconciatura, simboli della moda del tempo («la gonna a rose turchine», v. 21; «lo scialle ad arancie, a fiori, a uccelli, a ghirlande», v. 23; «i capelli divisi in due bande», v. 24); le due amiche suonano «musiche antiche» (v. 32; di Arcangelo del Leuto e di Alessandro Scarlatti), leggono i «versi del Prati» (v. 50), «i casi di Jacopo mesti nel tenero libro di Foscolo» (v. 106) e Goethe. Sono rappresentate nella loro giovinezza, piena di speranze e sogni d’amore.

La poesia assume caratteri realistici grazie alla descrizione peculiare di tutti questi oggetti della vita quotidiana, ma non si tratta in realtà di una poesia a pieno titolo “realistica”, quanto piuttosto di una poesia “onirica”, come invece rivelano per l’appunto le rievocazioni del passato romantico.

Ed è una rinascita in una dimensione del tutto irreali, coincidente con un mondo ormai finito e perduto (quello del “mille ottocento cinquanta”) frequentabile solo attraverso il sogno. Proprio perché quel tempo appartiene al regno del “non essere più”, la nuova nascita è già di per sé segnata dalla morte, pur rappresentando contraddittoriamente per il

---

<sup>33</sup> Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., p. 46.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

poeta sognatore forse l'unica possibilità di vita vera lontano dalla corruzione del reale e di un presente poco gratificante<sup>35</sup>.

Il ritorno al passato rievoca in Gozzano anche la giovinezza perduta, tempi di «rassicurante ignoranza dell'assenza d'amore»<sup>36</sup>, tempo felice accostabile al sogno. Tutto l'universo de *L'amica di Nonna Speranza* è accostabile all'irrealtà: le due amiche leggono il Foscolo e il Prati (il loro mondo è quello della finzione letteraria), sognano il “Principe Azzurro”, la favola, rievocano con “musiche antiche” i loro sogni d'amore. La musica gioca un ruolo fondamentale, perché per Gozzano, al pari della favola, è in grado di trasportare l'ascoltare ad un mondo altro, idilliaco e da sogno, e, se accostato alla giovinezza, come nel caso delle diciassetenni Carlotta e Speranza, accentua ancor di più il velo di speranza per i sogni futuri. In una poesia dedicata ad un giovane pianista polacco, *Miecio Horszowski*, Gozzano scrive (vv. 9-14):

E tu non sai! Il suono t'è un trastullo:  
tu suoni e ridi sotto il cielo grigio  
nostro piccolo gran consolatore!

E l'usignolo, come te, fanciullo,  
canta ai poeti intenti al suo prodigio;  
e non conosce le virtù canore.

I giovani non conoscono l'amarezza della vita vera e Gozzano rimpiange quel passato felice nel quale cerca di tornare attraverso la rievocazione e la rinascita di queste due donne.

Carlotta e Speranza in realtà rappresentano l'immagine speculare l'una dell'altra: Gozzano spiega che le due sono andate in vacanza al Lago turchino, elemento simbolicamente legato all'immagine dello specchio. Il tema del doppio si riflette in tutta la poesia: le amiche, Carlotta e Speranza, sono due, le quali, come già detto, possono essere interscambiate; il lago diventa uno specchio che riflette la volta celeste del cielo; il tempo è diviso in due, quello passato di Carlotta e Speranza e quello presente di Gozzano, i quali però si fondono e si

---

<sup>35</sup> *Ivi*, cit., p. 129.

<sup>36</sup> *Ivi*, cit., p. 131.

uniscono in vari punti della poesia: prima per la rievocazione del passato attraverso la fotografia, e poi la “rievocazione” del futuro attraverso il colloquio delle due amiche (vv. 94-102):

Non forse sei quella amata dal giovane Werter?

«... 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.  
Inclinati sui balaustri: sognato così, tra due cieli...»

«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».

Gozzano sogna l'amore di Carlotta nel passato, e Carlotta sogna l'amore del poeta del futuro, rivelatore nella frase «sogni di là da venire» (v. 95).

Le due fanciulle comunque sin dal loro nome rivelano la loro natura fittizia: Speranza rima con “romanza” e “vacanza”, sancendo così la sua differenza rispetto al mondo reale, senza contare poi che la parola “speranza” compare in molte poesie del poeta accompagnata dall'aggettivo “vana”, quindi una “vana speranza”, spesso associata alla tentata fuga dal reale (ne *Il responso* Gozzano spera nell'arrivo della felicità, una speranza ovviamente vana). Speranza è dunque una parola accostabile a “finzione”, così anche ne *La signorina Felicita* il poeta scrive: «chiudevo gli occhi nei presagi gravi; | aprivo gli occhi: tu mi sorridevi, | ed ecco rifioriva la speranza!» (vv. 128-130); oppure ne *L'onesto rifiuto*: «mentirebbe l'amore che tu speri» (v. 24).

E ancora una volta in questi versi emerge però il ruolo incombente della Morte («Ti piacerebbe morire?» - «Sì!», vv. 96-97), unico luogo in cui i sogni potrebbero realmente realizzarsi.

Il sogno appare migliore naturalmente della realtà (simbolo ne è il fatto che il riflesso del cielo sul lago è più luminoso rispetto al cielo stesso), ma non può uscire dalla sua sfera onirica, come lo rivela tra l'altro lo stesso nome della protagonista, Carlotta, omonima dell'eroina di Goethe ne *I dolori del giovane Werther*. I nomi del resto in tutta la poesia gozzaniana sono evocatori di un senso più profondo, così come il nome di Felicità, come il nome delle tre bambine della sorella in *La via del rifugio* («Belle (...) come | il vostro caro nome, | bimbe di mia sorella», vv. 13-15).

E così molti sono i richiami anche alla poesia *La signorina Felicità* che, con *L'amica di Nonna Speranza*, condivide la forte carica simbolica del nome, della data per rievocare un tempo felice, e anche il riferimento al “canto del Prati”, presente in entrambe le opere come segnale del sogno, della letterarietà, insomma dell'irrealizzabilità di quelle stesse situazioni.

Gozzano cercherà di far rinascere Carlotta ne *L'esperimento*, ma si rivelerà un tentativo del tutto fallace: Carlotta è una delle “non-godute” del poeta, il cui amore è anche dettato proprio dalla sua assenza, dall'impossibilità di poterla amare perché appartenente ad un'altra epoca. Cercare di farla rinascere nel presente si rivelerà un vano tentativo, lo stesso nome di Carlotta non ha più l'originario significato romantico, ma viene fatto rimare con “anima corrotta” e le “belle cose di pessimo gusto” diventano «buone | brutte cose borghesi» (vv. 6-7). Cercare di farla rinascere diventerà nient'altro che una “commedia”, una finzione: è impossibile rivivere nel presente un sogno ammissibile solo nel passato (vv. 1-12):

«Carlotta»... Vedo il nome che sussurro  
scritto in oro, in corsivo, a mezzo un fregio  
ovale, sui volumi di collegio  
d'un tempo, rilegati in cuoio azzurro...

Nel salone ove par morto da poco  
il riso di Carlotta, fra le buone  
brutte cose borghesi, nel salone



quest'oggi, amica, noi faremo un gioco.  
Parla il salone all'anima corrotta  
d'un'altra età beata e casalinga:  
pel mio rimpianto voglio che tu finga  
una commedia: tu sarai Carlotta.

Il poeta alla fine, dopo un momentaneo abbandono al ricordo grazie al travestimento, una volta baciata la commediante si renderà conto che non può essere Carlotta e ride. Nella poesia di Gozzano il riso e il bacio sono emblematici: il riso rappresenta lo svelamento della realtà e la caduta delle illusioni, mentre il bacio è presagio di morte.

Carlotta è rientrata in quel regno del “non esser più” da cui vanamente il “sognare fanciullesco” del poeta aveva cercato di trarla fuori, ignorando la radicale incompatibilità tra passato e presente, sogno d'amore e realtà. Il pensiero della tentata, assurda commistione [...] non può che provocare il riso<sup>37</sup>.

La stessa Carlotta in *L'amica di Nonna Speranza*, come tutte le donne dell'universo femminile gozzaniano, è un'ennesima proiezione della Morte: le due amiche stanno leggendo in giardino storie d'amore tragiche (immagine femminile che, come già anticipato, riporta di nuovo al tema della madre lettrice in giardino della poesia *Primavere romantiche*), e Carlotta si associa all'immagine di quelle tragiche eroine che di lei condividono il nome. Sono donne il cui amato si uccide per amore (« - “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”», vv. 100-102). Come sostiene Marina Paino, la dimensione della Morte ancora una volta è strettamente legata con l'immagine femminile e con quella del sogno («.. Mah! Sogni di là da venire (...) | -che pensi? - Non penso... - Ti piacerebbe morire?»), vv.95-96):

I motivi del sogno, della letteratura, della morte e dell'impossibilità di amare si saldano intorno alla figura femminile della giovane che ha bisogno di ognuno di essi per incarnare l'ideale della donna gozzaniana<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ivi*, cit., p. 145.

<sup>38</sup> *Ivi*, cit., p. 51.

### 1.2.3 La *Cocotte*

Nel 1907 nasce un'altra figura femminile centrale nel cosmo gozzaniano: la *cocotte*. Il 1907 è un anno importante, poiché nasceranno anche altre tra le figure più significative dell'universo femminile del poeta, quali Carlotta, Graziella e, appunto, la Cocotte. Nello stesso anno Gozzano scriverà il primo abbozzo di Felicità (ancora conosciuta come Signorina Domestica), pubblicherà *Assenza*, dove compare l'immagine significativa della figura materna, e infine darà alla luce per la prima volta anche l'icona topica della Morte descritta come la "Signora vestita di nulla".

La storia della Cocotte nasce già nella lontana infanzia di Gozzano, come dimostra una lettera inviata all'amica Amalia Guglielminetti:

È un richiamo d'una *cocotte* che conobbi a Cornigliano Ligure, quasi vent'anni fa (del 1889: avevo cinque anni!). Era nostra vicina di casa, perché affittava per i bagni la metà della villa che si affittava noi. Ma il giardino nostro e il suo erano divisi da una cancellata: e fu attraverso le sbarre che mi abbracciò qualche volta, dicendomi "*Mon petit cheri!*" con un sorriso che ricordo ancora, un sorriso che piangeva tutta la nostalgia della sua maternità insoddisfatta. Poi i miei se ne avvidero, ne parlarono a tavola, sentii da mia madre la parola *cocotte*...<sup>39</sup>.

La *cocotte* viene chiamata "cattiva signorina", laddove il termine "cattivo" ha una forte valenza erotica: così per esempio ne *Il responso* e in *Un rimorso* Gozzano ammette di aver baciato molte bocche e si giustifica dicendo di non essere cattivo («Avevo un cattivo sorriso: | eppure non sono cattivo», vv. 35-36). In questi esempi tuttavia Gozzano non è preda di un amore sincero, ma semplicemente è sopraffatto dall'Eros, dalla pura passione. In *Elogio degli amori ancillari* Gozzano distingue tra due tipi di Eros: l'uno all'insegna di una gaia «sana voluttà» (v. 13) e di un «sereno e maschio solazzarsi» (v. 19), l'altro nel nome del «tedioso sentimento | che fa le notti lunghe e i sonni scarsi» (vv. 16-17) e «dopo la voluttà l'anima triste» (v. 18). Impegnarsi seriamente in una relazione provocherebbe tristezza nel poeta, meglio concedersi a donne di poco conto, non impegnative, come le "cameriste" o un' "agile

---

<sup>39</sup> Lettera ad Amalia Guglielminetti del 23 dicembre 1907, in *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, cit., pp. 76 e ss.; poi anche in A. ROCCA, *Nota critica ai testi*, cit., p. 708 e ss. (*Lady Medusa*, p. 614).

fantasca”, donne che sembrano essere uscite dalle storie boccaccesche, donne che per Gozzano sarebbero del tutto accessibili e possibili.

In conclusione quando sostiene di “non essere cattivo” Gozzano intende dire che è «anaffettivamente estraneo ad un eros partecipato»<sup>40</sup>. L’amore diventa cattivo quando contaminato dalla passione, così la *cocotte* potrebbe essere stata una cattiva compagna perché il poeta avrebbe potuto innamorarsene. Anche il rapporto con l’amica Amalia era arrivato a tal punto che Gozzano deve allontanarsene. Non è un caso che una delle poesie a lei dedicate, *Il buon compagno*, in una delle prime stesure riportasse il titolo *Cattiva sorella*.

Ma, diversamente da Amalia, donna reale che il poeta avrebbe potuto amare, esattamente come Carlotta, la *cocotte* rappresenta una delle innumerevoli donne impossibili, con la quale Gozzano può suggellare il suo amore solamente attraverso il sogno (« ti ritrova | in sogno, e t’ama, in sogno, e dice: T’amo», vv. 54-55):

Sia Carlotta che la *cocotte* sono del resto donne del passato, che non possono rispondere al richiamo, che non possono venire perché “vestite di tempo”; sono immagini di “quella che non venne” (perché di fatto non avrebbe potuto), che diventano però proiezioni di “quella che verrà”<sup>41</sup>.

Solo queste donne (Carlotta, Cocotte, Graziella), che si muovono tra i sentieri dell’anima, possono essere oggetto d’amore, perché sono avulse dalla società corrotta e devastata di cui Gozzano non vuol far parte; la Cocotte è forse morta, Carlotta è prigioniera di un abito rosa in una vecchia fotografia del 1850, Graziella non si è neanche accorta di lui: per queste tre donne il poeta non esiste<sup>42</sup>.

Anche la *cocotte* difatti è simbolo di Morte come le altre donne: abbraccia e bacia il poeta dietro le sbarre di un cancello rivestito di verbene, pianta considerata da Gozzano come il fiore dell’Amore ma anche della Morte, come dimostra la poesia *L’incrinatura*, nella quale la pianta, dopo la rottura del vaso, inizia ad appassire («Perchè nel vetro di Boemia antica, | dopo un’ora, già languie l’aromale | [...] Chè la verbena vi languisce», vv. 1-4). Presagi di

---

<sup>40</sup> Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., p. 152.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>42</sup> D. De Liso, *Immagini di donna nella poesia di Guido Gozzano*, cit., p. 59.

morte sono dati nella poesia stessa, dove Gozzano, così come aveva fatto ne *Le due strade*, nomina il passare inesorabile degli anni e lo sfiorire della giovinezza della *cocotte* (vv. 43-48):

Tra le gioie defunte e i disinganni,  
dopo vent'anni, oggi si ravviva  
il tuo sorriso... Dove sei, cattiva  
Signorina? Sei viva? Come inganni  
(meglio per te non essere più viva!)  
la discesa terribile degli anni?

La “cattiva Signorina” è anche paragonata alla Morte per il “motivo del confetto”: la donna rappresentata come dispensatrice di caramelle è allegoricamente collegata all’immagine della Morte, che nella poesia *Alle soglie* «protende su tutto le dita» (v. 30), esattamente come la *cocotte* “protende” il confetto al bambino-Gozzano oltre le sbarre del cancello («la cancellata rozza dalla quale | mi protese la mano ed il confetto...»), vv. 3-4). E quest’immagine viene ancora accentuata dal bacio che la *cocotte* segretamente dà al bambino-Gozzano, come già detto ampiamente interscambiabile con il bacio della morte. Non è nemmeno un caso che alla fine della poesia Gozzano sostituisca il termine “Signorina” a “Signora”:

La cattiva Signorina, nell’ultima stanza, diventa la Signora («il bimbo parlerà con la Signora!») e non esprime soltanto il fantasma d’allora, ma coincide e s’identifica, per fatale necessità, con la “Signora vestita di nulla”<sup>43</sup>.

Per quanto riguarda l’immagine della madre, questa viene rievocata nella poesia più per differenze tra le due donne che per analogie («ed io mi stupivo di vedermi accanto | al viso, quella bocca tanto, tanto | diversa dalla bocca di mia Madre!», vv. 16-18). Le due figure femminili entrano quasi in contrasto, poiché sembra si contendano l’amore del piccolo Guido, l’una perché ne è naturalmente la madre, l’altra perché negli “occhi di tristezza pieni” esprime il suo vano desiderio di maternità. La *cocotte* viene descritta come una donna onirica, totalmente contrapposta rispetto alla figura materna, che diventa ennesimo ostacolo di un

---

<sup>43</sup> G. Rossino, *Elaborazione di una poesia bella ma brutta: Cocotte*, in «Lettere italiane», (1956), pp. 410-125, cit., p. 424.

amore verso un'altra donna che non sia lei stessa. La madre in questo contesto rappresenta quindi la realtà e la quotidianità, mentre la *cocotte* il sogno e la fuga dal presente. Del resto non a caso l'immagine della *cocotte* era già apparsa anche nella poesia *L'ipotesi*, una delle prime prove di quella che diventerà la *Signorina Felicita*. Anche qui due donne vengono contrapposte: Penelope, fedele moglie paragonata a Felicita, verrà abbandonata da Ulisse, desideroso di avventure e di donne sensuali ed esotiche appartenenti ad isole remote, le *cocottes*. Anche Gozzano, come Ulisse, nella poesia *La Signorina Felicita*, abbandonerà la fedele amante per andare verso isole remote. La *cocotte* rappresenta di conseguenza una fuga dal reale (simboleggiato invece dal mondo quotidiano di Felicita), la possibilità di un'esistenza onirica.

Nonostante le differenze, la *cocotte* e la Madre, così come lo erano state Graziella e la Signora, Carlotta e Speranza, sono in realtà immagini speculari l'una dell'altra. Nella prima redazione del 1909 la poesia compariva sotto il titolo *Il richiamo*: questa prima denominazione è simbolica, poiché fin da una prima lettura capiamo con evidenza il legame tra la *cocotte* e la madre. Altrettanto chiaro risulta anche il tema dell'attesa, motivo da sempre legato alla figura materna (vv. 56-60):

Da quel momento 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!

In questo caso l'attesa non è però quella della madre, ma quella della *cocotte*, che significativamente viene però chiamata, alla fine della poesia, "Signora" («Il bimbo parlerà con la Signora», v. 81). Nella poesia di Gozzano, come detto sopra, questo termine è utilizzato per identificare la Signora per eccellenza, ovvero la Morte, l'unica donna che alla fine avrebbe veramente colmato l'attesa del poeta. La *cocotte* quindi da un lato richiama, attraverso il tema dell'attesa, la madre, dall'altro richiama però anche la Morte.

La cattiva signorina non è altro dalla mammina, e non è altro perché dietro entrambe si nasconde quell'altra assente, quella che non dovrebbe essere agognata e che tuttavia [...]

il poeta agogna e da cui aspetta di essere baciato in sostituzione di quegli altri baci irrimediabilmente perduti<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., p. 162.

## 1.2.4 Nuove figure femminili: Signorine di bassa estrazione sociale

Nella piena maturità poetica di Gozzano le figure femminili che appaiono nelle poesie non sono solamente donne eleganti e ideali (come Graziella, Carlotta o la Cocotte), ma subentrano anche crestaie, fantesche, cuoche, cameriste e domestiche. Rappresentano l'antitesi del modello femminile dannunziano, e quindi anche il desiderio di distacco del poeta dall'estetismo. Così per esempio ne *Il responso*, Gozzano ironizza sul tema dell'amore e della perfezione della donna dannunziana, sostenendo di amare tutte le fanciulle da lui incontrate («tutte, persin le brutte, mi danno un senso lento | di tenerezza.. Sento - risi - di amarle tutte!», vv. 55-56). Non è un caso che tutte le donne del presente, donne accessibili per il poeta, siano donne di bassa estrazione sociale che rappresentano per l'appunto l'opposto rispetto all'ideale amoroso. Sono solamente le donne del passato, Carlotta, la *cocotte*, e Graziella nella loro giovinezza, le uniche donne che il poeta potrebbe veramente amare, proprio perché appartengono a quel passato romantico ormai defunto.

Gozzano, sotto le vesti di Totò Merùmeni, incarna il modello ideale di colui che ripudia la vita e guarda vivere se stesso, incapace di cogliere l'amore come incapace era stato di raccogliere il quadrifoglio ne *La via del rifugio*. Gozzano dice di aver sognato "attrici e principesse", che corrispondono all'ideale femminile di D'Annunzio, ma poi si ritrova con la "cuoca diciottenne", che su di lui ha un ruolo del tutto dominante: Gozzano, non avendo la forza e la volontà di vivere, si abbandona passivamente anche a questa relazione (vv. 37-44):

La Vita si ritolse tutte le sue promesse.  
Egli sognò per anni l'Amore che non venne,  
sognò pel suo martirio attrici e principesse,  
ed oggi ha per amante la cuoca diciottenne.

Quando la casa dorme, la giovinetta scalza,  
fresca come una pigna al gelo mattutino,  
giunge nella sua stanza, lo bacia in bocca, balza  
su lui che la possiede, beato e resupino....

Anche in *Elogio degli amori ancillari*, poesia dai toni dannunziani poiché qui il poeta si abbandona ai sensi, emergono “figure di decamerone”, cameriste e agili fantesche. Gozzano elogia queste donne che concedono facilmente le proprie grazie. Ma «l’immagine della signora viene dissacrata»<sup>45</sup>, descritta come una donna facile e stupida. Emblematico in questo caso è anche il tema della nudità: l’abito, così come la vita, è uno strumento che serve per celare la deludente realtà, «l’abito, a un tempo, è esaltazione delle potenzialità della vita, resa incommensurabilmente più attraente e desiderabile di quello che non sia nella realtà, e difesa dalle delusioni della vita stessa, dalla tentazione di far prova di ciò che una volta provato perde ogni interesse, ogni significato»<sup>46</sup>. L’abito in sostanza serve a Gozzano come scudo protettivo, come strumento per celare il corpo femminile che induce alla sensualità, e quindi al godimento della vita, al viverla a pieno titolo.

Le uniche donne che possono essere denudate sono quelle non suscettibili di essere ricondotte a simboli di vitalità profonda, quelle la cui carne denuncia “terribilmente lo sfacelo”, oppure quelle che per estrazione sociale, per l’impossibilità di ogni nobilitazione, riducono il sesso alla dimensione del gioco o del bisogno fisico<sup>47</sup>.

Sono solamente queste le donne accessibili per Gozzano, quelle per le quali non può nutrire vero amore, ma che possono tuttavia inebriarlo di Eros e di passione, che gli concedono un “più sereno e maschio sollazzarsi”.

Il comportamento erotico di Totò Merumeni è collegato con il “lento male indomo” che inaridì le fonti del sentimento e ha fatto di lui una rovina: la cuoca diciottenne come simbolo delle delusioni della vita e antitesi delle attrici e delle principesse [...]. Si tratta di situazioni chiare che sfociano nel rifiuto consapevole, nella rinuncia volontaria e definitiva per impossibilità di amare. [...] È la negazione moderna dello stilnovismo amoroso, dell’amor “che a nullo amato amar perdona”, dell’offerta della “bella preda”. È la negazione del rapporto poesia-amore, la demistificazione del solenne equivoco ottocentesco in cui la poesia o la letteratura occupavano il posto del “cor gentile”<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, cit., p. 108.

<sup>46</sup> Boggione, *Contro la tentazione della nudità*, in *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, cit., p. 108.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, cit., pp. 126-128.



Gozzano ora si trova ad un'altra altezza del suo sentire poetico, non è più lui che si immerge in un sogno fittizio, come rivela nella poesia *I colloqui*, ma è il suo alter-ego, un altro che lo fa al posto suo (vv. 16-25):

O non assai goduta giovinezza,

[...]

che fosti bella come un bel romanzo!

Ma un bel romanzo che non fu vissuto

da me, ch'io vidi vivere da quello

che mi seguì, dal mio fratello muto.

L'unica cosa che lo può "salvare" da quel grigiore è la Morte stessa, diventata ormai l'unica Signora desiderata dal poeta, attesa quasi con serenità (vv. 53-60):

Così Totò Merùmeni, dopo tristi vicende,  
quasi è felice.

[...]

[...] perchè il Tempo - mentre ch'io parlo! - va,

Totò opra in disparte, sorride, e meglio aspetta.

E vive. Un giorno è nato. Un giorno morirà.

## 1.2.5 La Signorina Felicita, ovvero *la Felicità*

La Signorina Felicita rappresenta la massima evoluzione dell'anti-modello femminile che fino ad ora Gozzano aveva sperimentato con le altre Signorine di bassa estrazione sociale.

La prima volta che compare l'immagine di Felicita avviene ne *L'ipotesi*, poesia del 1907 non confluita però ne *I colloqui*. Dal punto di vista logico-narrativo *L'ipotesi* dovrebbe essere la prosecuzione de *La signorina Felicita*, poiché il poeta ci presenta un probabile futuro di felicità insieme alla "consorte ignorante", se la «Signora vestita di nulla non fosse per via» (v. 2) («E penso pur quale Signora m'avrei dalla sorte per moglie, | se quella tutt'altra Signora non già s'affacciasse alle soglie», vv. 3-4), dove invece ne *La signorina Felicita* troviamo la storia dei loro primi incontri. Dal punto di vista cronologico tuttavia *L'ipotesi* non è altro che il punto di partenza dell'ispirazione per quella che diventerà poi una delle poesie più famose di Gozzano (vv. 5-18):

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

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

[...]

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

[...]

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

il fresco nome innocente come un ruscello che va:

Felicita! Oh! Veramente Felicita!... Felicità...

La stessa Signorina sembra essere la protagonista anche di *Historia*, dove Gozzano elogia chiaramente quelli che saranno i tratti tipici di Felicità (vv. 11-15):

buona sciocchina gaia:  
un piccolo cervello  
poco intellettuale  
di piccola crestaia  
molto sentimentale.

La figura della Signorina Felicità nasce quindi a partire dal 1907, anno importante per il poeta perché coincide con momenti significativi della sua vita: l'incontro con la Guglielminetti, l'improvviso aggravamento delle sue condizioni di salute, il forte rifiuto della poetica dannunziana... sono tutti motivi che porteranno Gozzano a concepire questa nuova figura femminile, Signorina per niente bella, ma ragazza semplice, ignorante e scialba, insomma una donna della quotidianità, del tutto accessibile al poeta.

La nascita di questa nuova figura femminile è in realtà a lungo combattuta dal poeta, il quale in una prima lettera inviata all'amica Amalia sembra nutrire un grande disinteresse nei confronti delle donne di bassa estrazione:

E che nostalgia spaventosa ho delle Signore ben vestite, ben calzate, ben pettinate... Che desidero di stringere una bella toilette di taglio perfetto! Ah! Le pastorelle e la campagna non son fatte per me... Eppure, per qualche tempo ancora, dovrò sopportare se mi è cara la vita...<sup>49</sup>.

L'anno successivo invece, precisamente il 12 novembre 1908, sempre in una lettera inviata alla Guglielminetti, possiamo notare un cambio di prospettiva nei confronti di questa fascia femminile e, in particolare, un crescendo interesse nei riguardi della Signorina Domestica:

Una deliziosa creatura provinciale, senza cipria e senza busto, con un volto quadro e le mandibole maschie, con un vasetto camuso sparso di efelidi leggere, due occhi chiari senza sopracciglia, come nei quadri fiamminghi [...]. Ritroverete la mia Bella tra l'odore del caffè tostato, della lavanda, della carta da bollo e dell'inchiostro putrefatto. [...] È

---

<sup>49</sup> G. Gozzano, lettera ad Amalia Guglielminetti del 3 agosto 1907, cit., p. 48 (*Lady Medusa*, p. 581).

strano ch'io mi sia così cerebralmente invaghito di costei, mentre ho ancora nella retina la vostra moderna figura di raffinata. Forse è una reazione, una benefica reazione...<sup>50</sup>.

La nuova Signorina sembra quindi una sana via di fuga per il poeta, che, consapevole di non poter avere l'amore di Amalia, donna forse per lui equivalente alla perfezione e al sogno, decide di abbandonare la via della felicità con lei per sceglierne un'altra che meglio si adatta alla sua condizione di inetto e ripudiatore della vita.

La Signora Felicità diventa il nuovo amore agognato dal poeta, il nuovo ideale femminile; difatti, all'inizio del componimento, di per sé prosaico, un innalzamento dei toni accosta questa Signorina alla Silvia di Leopardi: anche Felicità, come Silvia, viene descritta mentre lavora al telaio, e in tante altre occupazioni semplici e quotidiane che ne sottolineano l'ingenuità quasi bambina (vv. 7-11):

Signorina Felicità, è il tuo giorno!  
A quest'ora che fai? Tosti il caffè:  
e il buon aroma si diffonde intorno?  
O cuci i lini e canti e pensi a me,  
all'avvocato che non fa ritorno?

Alla fine del componimento Gozzano addirittura inaltera Felicità paragonandola ad una protagonista di un cantico del Prati («M'apparisti così, come in un cantico | del Prati», vv. 429-430). Senza contare che già dal titolo notiamo un avanzamento di questa figura: prima denominata “Domestica” ne *L'ipotesi*, ora diventa “Signorina” a tutti gli effetti:

Gozzano, infatti, passando dalla “servente” alla “signorina” estrae dall'immagine iniziale della domestica una sorta di essenza infantile, dando risalto agli attributi fondamentali di ingenuità, purezza e innocenza; e d'altra parte neutralizza di fatto l'inferiorità sociale della serva collocandola, a Villa Amarena, al centro di una rete di fantasmi sublimi. Le stesse cure domestiche a cui la signorina si dedica [...] accrescono il suo fascino facendo

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 61 (*Lady Medusa*, p. 596).

eco ad archetipi antichi filtrati dalla letteratura romantica e post-romantica (si pensi alla Silvia leopardiana che canta al telaio..)»<sup>51</sup>.

In realtà tutto il componimento è velato dalla più caratteristica nota ironica del Gozzano, che, in Felicità, vede il paradosso del suo sogno d'amore. «Domestica conferma di nascere come anti-Amalia»<sup>52</sup>, donna che invece rappresenta la perfezione, e come definitiva reazione al dannunzianesimo. Come scrive Sangirardi, Felicità ha

la fisionomia prosaica e borghese della sgraziata ragazza di campagna, letterale antitesi delle eroine dannunziane da cui il poeta vorrebbe lasciarsi incantare per sazietà del dannunzianesimo, incantesimo che tuttavia si rivela operante solo a metà, perché comporta una troppo cruda e manifesta capitolazione alle mediocri ragioni della vita borghese<sup>53</sup>.

Ad accentuare la sua natura di anti-modello è anche il forte contrasto che Gozzano crea tra l'immagine della Signorina Felicità, che per l'appunto è "quasi brutta", e l'immagine di Villa Amarena, che invece è rivelatrice del bellissimo passato aristocratico ormai decaduto: ne sono simboli i numerosi segni di disfacimento, le erbacce che invadono il giardino e la polvere che si annida sugli oggetti («Pensa i bei giorni d'un autunno addietro, | Vill'Amarena a sommo dell'ascesa | coi suoi ciliegi e con la sua Marchesa | dannata», vv. 13-16). E la Signorina si contrappone anche all'immagine della "marchesa dannata", paragonata ad una Diana antica (come del resto lo era stata anche la donna de *L'Antenata*), la quale abitava la villa nei suoi giorni di massimo splendore prima dell'arrivo di questa signorina ignorante e brutta. La marchesa dannata in realtà sembra essere una delle tante raffigurazioni della madre di Gozzano; infatti l'immagine della Signorina Felicità nasce dopo un soggiorno di Gozzano ad Agliè Meleto, luogo d'infanzia della madre. Il poeta aveva avuto modo di notare la grande differenza causata dall'assenza della figura materna e la presenza della nuova domestica. Le due donne infatti non possono che essere l'antitesi l'una dell'altra: la madre, donna per

---

<sup>51</sup> G. Sangirardi, *Vergogna e desiderio: lettura della Signorina Felicità di Gozzano*, in «Between», vol. III, (2013), pp. 1-15, cit., p. 5.

<sup>52</sup> Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., p. 177.

<sup>53</sup> Sangirardi, *Vergogna e desiderio*, cit., p. 4.

eccellenza, è sempre accostata ad un'immagine di perfezione, mentre Felicità non è altro che un'umile e sciocca domestica, parodia della figura femminile.

L'epoca romantica, del passato aristocratico, è ormai tramontata, sostituita da un deludente presente; indizi ne sono i segni di disfacimento («l'edificio triste inabitato», v. 25; «grate panciute, logore, contorte», v. 26; «stanze morte», v. 27; «odore d'abbandono desolato», v. 29; «l'arredo squallido e severo», v. 38; «l'odor d'inchiostro putrefatto», v. 59), che nella rievocazione dell'orto sembrano essere una parodia de *Il viale delle statue*: ai termini aulici dannunziani che richiamano lo splendore del viale, si sostituiscono immagini dell'orto e di un parco «sopraffatto da “mucchi di letame e di vinaccia”»<sup>54</sup>.

Da una parte dunque possiamo considerare Domestica/Felicità come diametralmente opposta a Graziella, Carlotta o alla *cocotte*, poiché diversamente da queste Felicità non è una donna del passato con la quale una storia d'amore sarebbe logicamente impossibile, ma è una donna contemporanea, del tutto accessibile e che desidera l'amore del poeta; dall'altra parte però anche la stessa Domestica/Felicità è accostabile alle altre donne gozzaniane: è importante ricordare infatti che la poesia compare nella sezione della raccolta *Alle soglie*, che è quella in cui Gozzano descrive la cosiddetta «“vicenda del desiderio”, che si conclude, serenamente e malinconicamente con la sua obliterazione»<sup>55</sup>:

La signorina Felicità è così il resoconto più suggestivo che si trovi nei *Colloqui* della vicenda del desiderio; il racconto poetico che con più abbandono traccia la morfologia dell'Oggetto prima di condannarlo al destino malinconico della cancellazione<sup>56</sup>.

Anche Felicità, come tutte le altre donne di Gozzano, dovrà essere abbandonata dal poeta, che non può accettare l'amore ma può solo fuggirlo. La Signorina Domestica diventa, al pari dell'Amica di *L'onesto rifiuto*, una “preda facile”, innamorata dell'Avvocato, alter-ego del poeta, ma proprio da quest'ultimo respinta.

Del resto anche la signorina Felicità diventa presagio di Morte, e la sua figura di Signorina si confonde con quella della “Signora vestita di nulla”. Ne *L'ipotesi* Gozzano si immagina un

---

<sup>54</sup> Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, cit., p. 52.

<sup>55</sup> Sangirardi, *Vergogna e desiderio*, cit., p. 3.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

futuro felice insieme a questa donna ignorante, ma anche questo non è altro che una chimera, come le illusione di una “resurrezione di giovinezza”<sup>57</sup> insieme a Carlotta e alla *cocotte*. In realtà il messaggio non è così esplicito come sembrerebbe: Gozzano infatti descriverebbe questa condizione, con la signorina Domestica, lontano dalla letteratura, come una condizione di non-vita. Lui desidera il sogno, un sogno con una donna raffinata come Amalia, ma non può averlo. Così comprendiamo che in realtà l’arrivo della Morte che viene preannunciato all’inizio de *L’ipotesi* non è un evento scongiurato, ma anzi agognato per poter sfuggire dalla quotidianità (come testimoniano l’atropo e il teschio nella poesia *La signorina Felicita*). Siamo in quella che viene chiamata una «prospettiva rovesciata, che nell’*Ipotesi* fa di ogni negazione un’affermazione e di ogni affermazione una negazione»<sup>58</sup>. Così possiamo notare la reale conclusione di un futuro con la “consorte ignorante” (emblematico è anche il gioco di rime, in cui “*sorte*” rima con “*consorte*” e “*morte*”, così come “*moglie*” rima con “*soglie*”): la vera morte risulta in tal modo essere rappresentata non dall’arrivo della “Signora vestita di nulla”, ma proprio dalla stasi, dall’«immobilità di una vita con Felicita nel mondo dei solai popolato da atropi “in riposo”»<sup>59</sup>, dalla quale situazione si può scappare solamente attraverso un viaggio, in questo caso verso isole atlantiche.

Il tema del viaggio è un *topos* che emerge in molte poesie di Gozzano (*La bella del re*, *La beata riva*), sintomo della sua passione giovanile per i romanzi fantastici di Jules Verne. Non è un caso che sia *L’ipotesi* che *La Signorina Felicita ovvero la Felicità* terminino proprio con questa tematica: nella prima, *L’ipotesi*, Gozzano racconta alla “consorte ignorante”, con toni parodici, le vicende del “Re-di-Tempeste Odisseo” (ennesimo richiamo a D’Annunzio), di come quest’ultimo abbia abbandonato il figlio, il padre e il “debito amore” (Penelope) per «l’ardore | della speranza chimerica» (vv. 131-132). La scelta di Ulisse sarà la medesima che farà l’Avvocato ne *La Signorina Felicita* che, con la scusa della malattia che lo costringe a compiere un viaggio “per fuggire altro viaggio” (la morte), abbandonerà la brutta Signorina per le isole atlantiche. Il viaggio verso isole remote rappresenta il mezzo attraverso il quale fuggire il reale, non soltanto la staticità della vita con Felicita, ma anche il coronamento dell’amore con Amalia, donna, come detto, incarnazione della perfezione femminile per

---

<sup>57</sup> Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., p. 181.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 185.

Gozzano. «La partenza mette il poeta al riparo dalla vita reale» e «la malattia è solo il pretesto di un volontario esilio garante di vita»<sup>60</sup>.

Ma allo stesso tempo il viaggio ha anche una componente onirica: come detto Gozzano ama immergersi più nel sogno che nella realtà, così si spiega la passione per le opere fantastiche e anche la visione del viaggio come “via di rifugio dal reale”. Il componimento sulla signorina Felicita prevedeva anche un intermezzo mai realizzato da Gozzano, dove il poeta descriveva una vita antitetica rispetto a quella con Felicita, una vita vissuta all’insegna del viaggio, come Ulisse, che abbandona Penelope per altre *cocottes*. Così farà anche Gozzano, che infatti successivamente scriverà *Paolo e Virginia*, lirica inserita precedentemente ne *I colloqui* ma effettivamente composta per ultima. Da qui possiamo comprendere come in realtà *Paolo e Virginia* si presenti come una prosecuzione della *Signorina Felicita*, ovvero la descrizione di una vita alternativa e idilliaca. Non è un caso poi che i due amati si chiamino “fratello” e “sorella”, esattamente come Amalia e Guido nell’epistolario.

Nel rapporto con la vita esotica di Paolo e Virginia, la vita con l’improbabile consorte si conferma ulteriormente quale metaparodia, ovvero quale rovesciamento parodico non del sublime (e nello specifico quello letterario e antidannunziano), ma dalla prosaicità antisublime (antiletteraria e antidannunziana)<sup>61</sup>.

Gozzano si rifugia nel passato, dice di essere stato Paolo e che il motivo della sua impossibilità ad amare deriva dal fatto di aver perso Virginia in un’epoca remota. In realtà, rifacendosi alla finzione letteraria della storia di Bernardin de Saint-Pierre, il poeta vuole farci capire l’insensatezza dell’amore, o meglio, l’impossibilità che nella realtà, al di fuori dell’universo letterario, l’amore possa realmente essere presente («Miserere, | miserere di questa mia giocosa | aridità larvata di chimere!», vv. 167-169). La figura femminile ancora una volta è strettamente legata a quella di Thanatos, e l’Amore e la Morte sono ancora interscambiabili («- Virginia! Amore che ritorni e sei | la Morte! Amore.... Morte.... -»), vv. 151-152). Gozzano rifugge entrambi, non è un caso che l’ambientazione sia quella di un’isola remota che, come detto, è simbolo della fuga di Gozzano, sia dalla Vita che dalla Morte. L’immagine dell’isola compare in tutta questa sezione: in *Alle soglie*, poesia che apre la

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 191-192.



seconda parte della raccolta, il viaggio verso «cieli più tersi» (v. 12) è consigliato dai dottori per fuggire la Morte, e poi ancora ne *La signorina Felicita* sempre come luogo sicuro per scappare dalla “Signora vestita di nulla”.

Le donne di questa sezione sono donne impossibili, che Gozzano non può amare: Virginia, Carlotta e la *cocotte* appartengono ad un passato che Gozzano non ha vissuto, ad una finzione letteraria. Felicita è l’unica donna del suo tempo, ma anche in questo caso Gozzano si trasforma in un “sentimentale giovane romantico”, anche nella poesia subentra la finzione letteraria, poiché nell’ultima parte della poesia Felicita viene descritta con toni fittizi, come appartenesse al lontano passato di Carlotta e Speranza, alle quali si lega grazie all’emblematico confronto con il “cantico del Prati”. Ancora una volta Gozzano ci avverte che la felicità e l’amore non sono possibili se non nel sogno.

La figura della Signorina Felicita diventa così parodia delle donne del suo tempo e della società ormai decaduta, di una vita che Gozzano non può accettare e che sceglie, molti anni prima di quel “mille novecento quaranta”, di rifiutare per inseguire una vita onirica, al pari di Ulisse. La signorina Felicita dovrebbe rappresentare l’antidoto per Gozzano, l’antidoto dal dannunzianesimo e dalla vita come opera d’arte, come vita letteraria, ma di fatto Gozzano non riesce totalmente ad abbandonare l’estetismo, come confermano i continui richiami a D’Annunzio che troviamo in tutte le opere del poeta, e come prova anche la sua ultima scelta di vita, la sua ultima rinuncia, di non abbracciare l’Amore ma di scegliere il viaggio.



## **2) LA FIGURA FEMMINILE GOZZANIANA NEI POETI DEL PRIMO NOVECENTO**

## 2.1 CARLO VALLINI

### 2.1.1 L'amicizia tra Carlo Vallini e Guido Gozzano

Carlo Vallini, insieme a Giulio Gianelli, saranno per Gozzano i «suoi amici più cari e costanti»<sup>62</sup>. I tre avevano frequentato le lezioni di Graf all'università torinese e, soprattutto con Vallini, le loro carriere poetiche erano procedute pari passo (per esempio Vallini pubblica la raccolta *La rinunzia* nel 1906, poco prima che Gozzano pubblichi *La via del rifugio*), anche se gli altri poeti crepuscolari vedranno le proprie opere oscurate inevitabilmente da quelle gozzaniane.

«Compagni di vita, ma soprattutto di poesia»<sup>63</sup>, Vallini e Gozzano sembrano essere proprio i fautori di quella che sarà la cosiddetta “scuola dell'ironia” (Vallini nella poesia *Gli affetti*, presente nella raccolta *Un giorno*, dichiara: «per me la scuola migliore | è la scuola dell'ironia. | [...] | è quella che ancora ci salva | dal ridicolo verso noi stessi», vv. 113-114), una particolare poetica che intende indagare la nuova crisi dei giovani del primo Novecento.

La nuova linea poetica proponeva di superare la triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio, ancora sull'apice dell'onda. D'altra parte tuttavia la nuova “scuola dell'ironia” non aveva nessuna intenzione di aderire alla moderna avanguardia futurista che si stava sviluppando contemporaneamente: mentre quest'ultima era considerata una «modernità urlata, dichiarata»<sup>64</sup>, l'altra invece era reputata “silenziosa”, una linea poetica che prediligeva «un linguaggio colloquiale, dimesso [...] e con l'irruzione della prosa nella scrittura in versi»<sup>65</sup>.

In particolare sembra che questa scuola nasca nell'area torino-genovese, laddove Gozzano e Vallini non solo si raccolgono intorno a molti poeti e intellettuali della rivista «La Riviera Ligure», influenzandosi poi l'uno con l'altro, ma iniziano anche a collaborare a diverse riviste (come «La Rassegna Latina») e giornali, con lo scopo di far recensire il più possibile le proprie opere (siamo tra il 1907 e il 1908).

---

<sup>62</sup> Nota critica di E. Sanguineti, *La poesia di Carlo Vallini*, in *Carlo Vallini, Un Giorno*, Giulio Einaudi Editore, 1967, cit., p. 5.

<sup>63</sup> E. Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure, Gozzano, Vallini, Sbarbaro, Montale*, Salerno Editrice, Roma, 2013, cit., p. 20.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

È attestato nelle lettere che Gozzano e Vallini si scambiavano frequentemente, che i due amici cercavano sempre di aiutarsi l'uno con l'altro, sostenendosi e esprimendo sempre commenti positivi delle reciproche opere. In particolare era proprio Gozzano a prendere spesso le parti dell'amico, le cui poesie avevano avuto meno fortuna e diffusione rispetto a quelle gozzaniane. Un esempio noto, che è giusto ricordare, è quello riconducibile al 1907, anno in cui venne pubblicata la raccolta valliniana *Un giorno*. Fu Agostino Virgilio a commentare il poemetto, sostenendo che esso segnava parecchi passi indietro rispetto alla precedente raccolta, *La rinunzia*, criticando in particolare il suo essersi abbandonato «fraternamente a dolci modi gozzaniani»<sup>66</sup>. Le critiche avevano offeso molto non solo Vallini ma lo stesso Gozzano, che così scriverà all'amico a proposito di Virgilio:

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 (senza volere) con De Paoli, voltò il discorso, in modo così evidentemente fegatoso che mi fece ira pena e vomito<sup>67</sup>.

Un fondo di verità nelle accuse di Virgilio tuttavia c'era, non è un caso che Mario Maria Martini, direttore de «La Rassegna Latina», Agostino Virgilio e anche la stessa Amalia Guglielminetti avessero notato il grande influsso gozzaniano nella neo-opera valliniana. Vallini aveva abbandonato il dannunzianesimo per approdare al gozzaniano, ma quando sarebbe giunto ad una strada profondamente personale? Nonostante le critiche negative non manca però il conforto di Gozzano e anche di De Paoli, il quale gli riconosce di essere un «piccolo Nietzsche»<sup>68</sup>.

Da questa breve introduzione possiamo dunque comprendere come i due amici fossero profondamente legati, fattore che spiegherà perché Vallini deve essere analizzato tenendo presente la poesia di Gozzano.

---

<sup>66</sup> A. Virgilio, *Carlo Vallini, 'Un giorno' - Poemetto - Casa Ed. Renzo Streglio Torino - Genova*, in «La Rassegna Latina», II 1908, 20-21, cit., p. 1262; la recensione si può leggere in *Appendice*. L'articolo è firmato a.vv., iniziali di Agostino Virgilio.

<sup>67</sup> G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di G. DE RIENZO, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1971, cit., p. 54. La lettera è del 7 gennaio 1908.

<sup>68</sup> F. Uliana, *Non solo versi. Tra le carte di Carlo Vallini*, in «Levia Gravia», X 2008, p. 58.

## 2.1.2 Comunanze e differenze con Gozzano nella poesia di Carlo Vallini

Come già anticipato, Vallini prende l'amico Gozzano come mentore per le sue poesie, è fatto d'altronde naturale che «ogni poeta necessariamente entra in rapporto con altri poeti, anzi sceglie con quali confrontarsi, subendone l'influenza»<sup>69</sup>. Le carriere poetiche di Guido Gozzano e Carlo Vallini sono però molto più simili di qualsiasi altro poeta che sia entrato in relazione con loro, come confermano anche i loro esordi poetici:

L'esordio poetico di Gozzano risale al 1903, quello di Vallini all'anno precedente con la pubblicazione dei due sonetti *Burrasca vicina* e *Meriggio campestre* [...]. Entrambi poi danno alle stampe i loro primi volumi di versi nello stesso anno - il 1907 - e con la stessa casa editrice Renzo Streglio<sup>70</sup>.

Il grande legame che intercorreva tra i due amici è del resto confermato non solo dall'epistolario, ma anche dalle poesie stesse di Vallini, come per esempio quella riportata qui di seguito, tratta da *Lo scoglio*, componimento presente nella raccolta *Un giorno*:

Amico pensoso che scrivi  
a lettere piccole il nome  
tuo grande, ricordi tu come  
si dubiti d'essere vivi?

Amico pensoso e lontano,  
ben io nei miei soliloqui  
ancor mi rammento i colloqui  
tenuti con guidogozzano!  
Rivedi il mio volto sul chiaro  
tramonto che ardevami a tergo  
in quella stanza d'albergo

---

<sup>69</sup> Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure*, cit., p. 7.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 20.

## a San Francesco d'Albaro?

Gozzano e Vallini avevano vissuto lungo tempo a Genova, e in particolare a San Francesco d'Albaro e San Giuliano: sarà questo il luogo scelto da Gozzano, una volta diagnosticatagli la tubercolosi, per respirare un po' di «aria libera notte e giorno, sole, tranquillità, solitudine, silenzio»<sup>71</sup>, indispensabili rimedi per curare la malattia. E saranno proprio questi luoghi ad ispirare la raccolta poetica *Un giorno*, nata dopo un incontro dei due amici a San Francesco d'Albaro, come testimonia una lettera scritta dallo stesso Vallini: «Inspiratrice del poemetto è una giornata di maggio, trascorsa a specchio del golfo di Genova, sulla scogliosa e sinuosa spiaggia di S. Giuliano.»<sup>72</sup>

Ma sono numerosi gli esempi che si potrebbero fare, in cui viene di fatto consolidata la certezza che Gozzano giocasse un ruolo di primo piano nel percorso poetico di Vallini. Anche Vallini, come Gozzano e come del resto tutti i poeti del primo Novecento, risente del grande influsso della triade Pascoli-Carducci-D'Annunzio, e in particolare «i segni di un dannunzianesimo logoro e scolastico, [...] e tardi residui carducciani»<sup>73</sup> entrano inesorabilmente nella sua poesia:

D'Annunzio sovrastava soprattutto come personaggio: era un mostro, un *monstrum*, diciamo così; [...] e credo che un po' di lui sia rimasto appiccicato a tutti i poeti che sono venuti dopo<sup>74</sup>.

C'è da chiedersi in questo contesto tuttavia se il debito dannunziano sia il risultato di una scelta volontaria di Vallini o piuttosto uno dei suoi tanti tentativi di proseguire lungo la linea poetica dell'amico Gozzano che, come ben si sa, era partito proprio ispirandosi al grande D'Annunzio.

---

<sup>71</sup> G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 27. La lettera di Guido Gozzano a Italo Mario Angeloni si può leggere in MASOERO, *Guido Gozzano*, cit., pp. 68-69.

<sup>72</sup> Virgilio, *Carlo Vallini: 'Un giorno' - Poemetto - Casa Ed. Renzo Streglio Torino - Genova*, cit., p. 1263.

<sup>73</sup> Nota critica di Sanguineti, *La poesia di Carlo Vallini*, in *Carlo Vallini, Un giorno e altre poesie*, cit., p. 7.

<sup>74</sup> *Cinquant'anni di poesia*, in Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1656-78, a p. 1663. L'intervista televisiva, a cura di di Leone Piccioni per la rubrica *Incontri*, fu pubblicata su «L'Approdo letterario», XII 1966, 35, cit., pp. 107-26.

In ogni caso, qualsiasi sia stata la motivazione che abbia portato Vallini a seguire la strada dell'estetismo, il debito dannunziano si fa sentire nella sua prima raccolta poetica, *La rinunzia*. L'opera è ancora ben lontana dall'aderire concretamente e definitivamente al crepuscolarismo e a quella piena rinuncia della vita quale la intenderà Gozzano; tuttavia, già dal titolo possiamo comprendere che un piccolo passo avanti verso il crepuscolarismo in realtà Vallini lo aveva già compiuto: il titolo della raccolta è sicuramente ispirato a quell'*Ultima rinunzia* di Gozzano che compare nella raccolta *La via del rifugio*. Da un lato dunque si potranno notare all'interno di queste poesie ancora forti debiti dannunziani, dall'altro però bisogna evidenziare anche le componenti che lo avvicineranno alla poetica gozzaniana.

Per esempio nella raccolta di sonetti *I baccanali* vediamo primeggiare, sotto un tono aulico e dannunzieggiante, il mito della verdura dell'orto («frascheggia la verzura | dell'orto»; II, vv. 2-3), elemento che nella poesia gozzaniana ironizza il parco dannunziano di *Climene*. Nella stessa poesia c'è poi il richiamo ai frutti, in particolare alle mele (chiamati da entrambi i poeti «pomi») e il rumore da loro causato una volta caduti a terra, nella poesia di Vallini è descritto come «languido il tonfo in terra a volta a volta» (v. 8), che non può che rievocare il «tonfo malinconico d'un frutto» de *L'analfabeta* (v. 44) e de *Il frutteto* (v. 44).

Mentre Gozzano ne *La via del rifugio* manifesta già un chiaro distacco dal dannunzianesimo, Vallini ne *La rinunzia* non ha però ancora completamente dimenticato l'autore delle *Laudi*. Difatti nella poesia *Elegia all'estate morente* i toni sono ancora molto aulici, come testimoniano anche numerose citazioni dantesche («soverchio», v. 5, ricorda *Inf.* XXI, v. 51; «a mezzo la catena», v. 10), e il poeta stesso dichiara ancora il suo affetto per D'Annunzio, che chiama significativamente «Maestro» (vv. 5-12):

Forse non con tale imposto soverchio  
d'affanno ti sentii già lontanare  
quand'io triste vagava lungo il mare  
senza una vela, tra la Magra e il Serchio

e indugiando sul culmine rupestro  
il sol morente a mezzo la catena



dell'Alpe, in me l'antica anima ellena  
suscitava il ricordo del Maestro.

Del resto anche *I sonetti di settembre* e quelli dedicati a *La donna del parco* sono ispirati al D'annunzio del *Poema paradisiaco*, come si ricorda dalla rievocazione del parco di *Climene*. È giusto anche sottolineare tuttavia che la rievocazione del parco dannunziano serve a Vallini per citare l'amico Gozzano, che aveva riutilizzato proprio l'immagine simbolica del parco ellenico come luogo custode di un passato arcaico e migliore rispetto a quello rovinoso del presente.

Le correlazioni con D'Annunzio non si fermano qui: i *Sonetti della casa*, per esempio, devono essere valutati in dittico con i sei *Sonetti del ritorno* di Gozzano e, come si ricorda, quest'ultimi erano di chiara ispirazione dannunziana; ciò nonostante il poeta era richiamato solamente per la forma, la ricercatezza stilistica, le rime, insomma l'attenzione linguistica. Lo stesso ragionamento deve essere adottato anche quando valutiamo i sonetti valliniani, poiché i temi affrontati sono più tipicamente crepuscolari: il decadimento, la nostalgia, il sopraggiungere della morte, la perdita di valori, l'attenzione alla vita quotidiana costellata dei suoi innumerevoli oggetti semplici ed evocatori del passato.

Emblematico diventa proprio il valore degli oggetti, che in entrambi i poeti sono evocatori del passato arcaico: Vallini, nel quarto de *I sonetti della casa*, cerca di aggiustare un vecchio «oriol di legno» (v. 3), ma il «rumor metallico» (v. 12) che il marchingegno fa risuonare nell'aria riecheggia come un oscuro ammonimento (« - Lasciate i morti nelle loro bare! - », v. 14): rivivere il passato è impossibile, non è altro che una «triste illusione | d'un tempo» (VII, vv. 1-2).

Ne *I sonetti della casa* l'oggetto in questione che serve a Vallini, come era servito a Gozzano, per ritornare all'epoca tramontata dell'infanzia è la vecchia casa:

Il filo vissuto che lega al lontano passato si è spezzato per sempre, ogni continuità è sospesa e respinta con malinconia e con tristezza, e la vecchia casa è allegoria di un tempo perduto, di un mondo smarrito, che non sarà concesso ritrovare mai<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Nota critica di Sanguineti, *La poesia di Carlo Vallini*, in *Carlo Vallini, Un giorno e altre poesie*, cit., p. 12.

I

Nulla è mutato intorno: ma la vera  
anima mia di bimbo onde t'amai  
nelle tue grazie semplici e leggiadre,

scomparsa con la prima primavera,  
ah quella non ritornerà più mai,  
vecchia casa del padre di mia madre!

(vv. 9-14)

Gli oggetti del quotidiano sono necessari, nella poesia crepuscolare, a far riemergere il passato, in questo caso rievocato attraverso la casa, che in Gozzano è l'«umile casa centenaria» (v. 33, *La Signorina Felicita, ovvero la Felicità*), mentre in Vallini diventa emblematicamente la «vecchia casa» (v. 1); così viene anche ripreso il tema importante per Gozzano degli odori: i sensi contribuiscono a rievocare l'immagine del passato ma, come analizzato nel capitolo precedente, gli odori sono anche degli attenti sostituti di un'immagine mortifera:

*I sonetti della casa - Vallini*

I

Da questa vecchia casa **per le aperte  
finestre**, come da un'antica fiala,  
**l'odor d'un tempo** ora scomparso  
**esala** acutamente nel silenzio inerte.

(vv. 1-4)

*I sonetti del ritorno - Gozzano*

I

**Un odor triste**

è nell'umile casa centenaria  
di cotogna, di muffa, di campestre...

Dalle panciute grate secentiste  
il cemento si sgretola se **all'aria  
rinnovatrice schiudo le finestre.**

(vv. 9-14)

La poesia di Vallini, come quella di Gozzano, è circondata da un alone di disfacimento e di abbandono: le stanze della casa vengono descritte da Gozzano come «stanze sorde» (v. 8), che in Vallini diventano, tra l'altro mantenuto simbolicamente nella stessa posizione versale, le «camere deserte» (v. 8). Vallini, con l'«anima di un bambino» (v. 10), con lo stesso stato

emotivo di Gozzano de *L'assenza* («non mi sono | sentito mai tanto bambino...», vv. 27-28), rimpiange il tempo passato che non può più essere vissuto, scomparso in quella «prima primavera» (v. 12) della poesia *Il gioco del silenzio* (v. 2). «L'io dell'infanzia lontana deve essere abbandonato definitivamente nel tempo perduto»<sup>76</sup> e l'unico rifugio possibile diventa il sogno e l'inconsapevolezza («Non agogno | che la virtù del sogno: | l'inconsapevolezza», vv. 42-44, *La via del rifugio*):

## VI

Chi dunque il fior della dimenticanza  
spargerà sopra il bene e sopra il male,  
ignorando la gloria e la vergogna?

Sia pur l'ombra del sogno che s'avanza  
gelida, all'ombra della morte uguale:  
ma tu non la fuggire, anima: sogna.

(vv. 9-14)

In Vallini torna anche il mito del nonno della poesia gozzaniana *L'analfabeta* e de *I sonetti del ritorno*, ricordato come portatore di un messaggio di verità e di un passato lontano ormai decaduto. Nel secondo de *I sonetti della casa* Vallini comincia la poesia con il vocativo «O Nonno», esattamente come Gozzano inizia il suo terzo e quarto de *I sonetti del ritorno*.

Il nonno appare in entrambi i poeti come «l'incarnazione di un'antica saggezza perduta: egli è un portatore di semplici e veri ammonimenti, il depositario di un'epoca dimenticata»<sup>77</sup>, descritto come un “antico saggio”. Nella poesia *L'analfabeta* il Nonno è un «buon custode» (v. 27), che nel secondo sonetto di Vallini viene ampliato con «il buono | tuo domestico spirito custode» (vv. 7-8), che, in Gozzano, insegna al nipote con i suoi «ammonimenti primi» (v. 6), e che, in Vallini, funge da insegnante a quella «innocenza prima» (v. 11).

Del resto la figura del nonno è emblematica sia per Gozzano che per Vallini, poiché, come le donne gozzaniane, è evocatore del passato decaduto: il nonno è ormai morto, viene fatto

---

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 8.

risorgere attraverso la poesia e richiamato con nostalgia, mentre il presente fa nascere nei due poeti una lenta ma inesorabile malattia interiore:

*I sonetti della casa* - Vallini

II

Ma tu che dormi nel tuo sonno eterno,  
tu non sai, tu non sai quale secreto  
**pianto non pianto** ancora oggi m'opprimo.

(vv. 12-14)

*I sonetti del ritorno* - Gozzano

V

Ma non ritorni! Sei come chi sia  
non stato mai

[...]

Ohimè! Sul **pianto pianto** nella via  
l'implacabilità dell'Universo  
ride d'un riso che mi fa paura.

(vv. 9-14)

La correlazione tra le due poesie del resto può essere colta proprio dall'epanadiplosi di "pianto", ripetuto emblematicamente due volte nello stesso verso.

Ne *I sonetti di settembre* emerge ancora un altro *topos* crepuscolare, che già avevamo incontrato in Gozzano: quello del parco. Come già visto Gozzano aveva resuscitato il parco, quale oggetto e luogo emblematico di antichi splendori che, con la staticità delle sue statue greche, ricordava un passato idilliaco dove la vita era accostabile al sogno. L'immagine del parco viene ripresa dalla poesia dannunziana *Climene* e lo stesso farà Vallini: ritorna il tema del parco come luogo emblematico del passato, popolato da «gelide statue che mai | mutano gesto» (V, vv. 6-7). Il tempo dei sogni ormai è decaduto, così come sono cadute le illusioni: siamo a settembre, emblematica stagione del tramonto della vita. Il «gran sol muore» (V, v. 11), il poeta piange, si sente sprofondato «in un gran mare d'oblio» (VI, v. 14).

Possiamo dunque concludere da questa breve rassegna che, nonostante l'influsso di D'Annunzio sia ancora presente, molto più imperante è la strada verso il crepuscolarismo, strada che diventerà definitiva nella successiva raccolta *Un giorno*.

Se ne ricava, in generale, lo stesso paradigmatico decorso che è lecito e doveroso estrarre dalla carriera poetica di Gozzano: il rapido e violento trapasso da estenuanti modi

estetizzanti, fondati soprattutto sugli esiti più facili e più stanchi del dannunzianesimo imperante, a cadenze deliberatamente minori, ostinatamente ironiche e prosaicizzanti, destinate a colpire e rovesciare quella squisita poetica originaria, quel liberty d'avvio, ormai sentito come artefatto e inautentico, enfatico e ripugnante. Ma l'analogia non si arresta qui, perché [...], in armonia con un'evoluzione parallela in senso tonale e stilistico, psicologico e culturale, esiste ancora una fondamentale concordia, tra Gozzano e Vallini, anche su determinati nessi tematici, e insomma, se così possiamo dire, su una definitiva iconografia letteraria<sup>78</sup>.

Nella poesia *Gli affetti* per esempio Vallini sembra proprio muoversi lungo l'esempio di Gozzano, con un ennesimo richiamo diretto alla sua poesia nel sintagma "cose viventi" («Ah ch'io guarisca e diventi | buono ed ami le cose | nuove e misteriose | chiamate cose viventi!», vv. 47-50) che rievoca "cosa vivente" della poesia *La via del rifugio* («Ma dunque esisto? O strano! | vive tra il Tutto e il Niente | questa cosa vivente | detta guidogozzano!», vv. 33-36). Vallini ormai è ben lontano dall'estetismo, dal super-uomo e dalla vita inimitabile di D'Annunzio. E infatti anche Vallini come Gozzano e gli altri poeti crepuscolari abbraccia una filosofia di vita che ripudia la vita stessa e ricerca la morte. Nella poesia *Lo scoglio*, una delle prime poesie della nuova raccolta valliniana, Vallini presenta il suo definitivo abbandono del dannunzianesimo (vv. 101-104):

Avrei voluto morire  
sopra lo scoglio del mare,  
avrei voluto provare  
la gioia di non più sentire

Entrambi i poeti soffrono un male di vivere che è dato molto probabilmente anche dalla malattia in comune: la tubercolosi. L'arte diventa vana, come vana è la vita ma anche il suo opposto, la morte, che tuttavia rappresentano due lati di una stessa medaglia («La vita e la morte? Bisogna | pur che procedano unite», vv. 138-139). In linea con questo pensiero, così afferma Vallini nella poesia *Ironia* (vv. 43-68):

Il tempo trascorre, la morte

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 7.

s'approssima, il mondo è lontano:  
dall'anima vigile e forte,  
temprata nell'essere sola,  
prorompe la vera parola:  
morire e vivere è vano!

[...]

perfino l'arte sovrana  
non è che la caricatura  
di ciò che madre Natura  
ha dato all'anima umana,  
tenendo per fermo che tutto  
il bello nel verso rinchiuso  
non vale un profumo diffuso,  
non vale il sapore d'un frutto.  
È vana l'arte. La sorte  
vuol che ogni cosa sia vana  
vuol che la vita sia vana  
e che sia vana la morte.

### 2.1.3 La donna valliniana ne *La rinunzia* e in altre poesie sparse

È necessario premettere che anche Vallini fa subentrare nella sua poesia delle figure femminili, portatrici di diversi significati, tuttavia non si può dire che le donne siano presenti in una quantità tale come nelle poesie di Gozzano. Come abbiamo visto precedentemente sono proprio le Signore e le Signorine gozzaniane a diventare vere e proprie protagoniste delle sue poesie, nonché mezzi attraverso i quali raccontare il suo male di vivere. Nella poesia di Vallini non si può dire lo stesso: certo, le donne non mancano, di diversa natura e di varia ispirazione, ma leggendo anche superficialmente le opere valliniane ci rendiamo conto fin da subito che le donne non rivestono un ruolo poi così ampio. In ogni caso anche le figure femminili di Vallini seguono un percorso evolutivo che dalla più tradizionale *femme-fatale* dannunziana che imperava in quegli anni, passa poi al sopraggiungere di donne più complesse, analizzate nel profondo della loro vera essenza che, come si vedrà, sono portatrici in realtà di messaggi mortiferi, donne quindi di chiara ispirazione gozzaniana.

Le prime donne che compaiono nella raccolta *La rinunzia* sono dunque figure femminili che si accostano a quelle dannunziane: nei cinque sonetti che portano il titolo *Ipnosi* compare difatti una donna sibillina, con la quale il poeta consuma un atto sessuale. Tuttavia se da un lato possiamo affermare con certezza che la donna ivi descritta è di chiara ispirazione dannunziana, dall'altra parte non possiamo nemmeno escludere l'influsso dell'amico Gozzano: nel terzo sonetto il poeta cerca di possedere la donna che resiste; in qualche modo la vicenda richiama *Elogio degli amori ancillari*, ma il finale in realtà è ben diverso: la donna infatti non si abbandona come la fantesca di Gozzano, ma continua a ribellarsi. Un altro indizio, che ci rivela quale sia per Vallini il vero stimolatore di questa poesia, è l'attenzione posta al pallore della donna, presagio di immagini funeste e di Morte, tanto che porta addirittura il poeta, col solo guardarla, ad arrestare i battiti del cuore (II, vv. 5-14):

E il lontano ricordo mi ritrova  
presso di te che in un pallore mortale  
smarrita, affondi il volto nel guanciaie,  
nuda nella penombra dell'alcova.

[...]

Ti guardo: e a un improvviso schricchiolio  
del legno, io sento dentro il petto quasi  
arrestarmisi i battiti del cuore.

Il bianco è un colore emblematico nella poesia di Vallini: la luce chiara dell'estate, il pallore delle donne che descrive ecc., sono tutti chiari segni di un presagio mortifero. Ne *La leggenda del principe Siddharta*, per esempio, il terzo uomo che il principe incontra lungo il suo cammino è un morto, descritto come «pallido d'un pallore innaturale» (v. 66); il teschio de *Il teschio fiorito* viene notato dal poeta per il suo quasi accecante colore bianco, che lo porterà poi a fare una riflessione sulla Morte.

L'influsso di Gozzano non si arresta qui: a subentrare nell'universo femminile valliniano sono anche donne di bassa estrazione sociale. Emblematico in questo senso è il quinto sonetto de *I baccanali*, dove questa volta ad essere protagonista è «una donna giovine che lava» (v. 4): è una domestica, e qui naturalmente non possiamo far altro che ricordare la gozzaniana Signorina Felicita. Anche Vallini, come aveva fatto Gozzano, in lei ritrova un'aura romantica e nobilitante, descrivendola nell'atto di cantare come la Silvia di Leopardi. Anche questa signorina dunque è intenta in un'occupazione domestica e accompagna il suo lavoro con il canto. Certo non si può dire che il lavoro che sta compiendo è un lavoro nobilitante come quello della tessitura che è un'occupazione che elevava la donna fin dai tempi più antichi.

La donna canta canzoni d'amore, ma i toni sono nostalgici: l'amore appartiene ad altri tempi, ad un «età felice» (v. 13), ma il suo amato è lontano. La cornice ricorda la madre di Gozzano, protagonista di *Primavere romantiche*, che, come già detto, è poi donna ispiratrice di tutta una serie di figure femminili che compariranno in altre poesie gozzaniane. La poesia parla di una donna che invano attende l'amore, un amato che non giunge. Non c'è di conseguenza assolutamente da escludere che Vallini in questa poesia rievochi l'immagine della donna solitaria gozzaniana.

Anche questa donna, del resto, nasconde dietro di sé un aspetto mortifero: si trova da sola al torrente a lavare la biancheria, e non è un caso che Vallini scelga l'ora emblematica del mezzogiorno per descriverla in questa occupazione: l'ora meridiana è sempre stata un'ora



maledetta, oggetto di superstizione, l'ora in cui potevano apparire demoni o accadere cose orrende. Si credeva per esempio che, a causa del fatto che il corpo a quell'ora non proiettasse ombra, colui o colei che si esponesse al sole di mezzogiorno fosse destinato a morire entro l'anno. La donna in questo caso serve quindi non soltanto per rievocare un passato felice d'amore, ma anche per svelare la sua reale natura mortifera.

L'attenzione all'ora meridiana emerge anche in *Iuvant arbusta?*, dedicata all'amico Mario Bassi. La poesia è tutta incentrata sul ricordo di un paesaggio di campagna della lontana infanzia, che rievoca con nostalgia il passato. Il tutto è contornato dal "bianco torrente" e dalla sua «bianca aridità» (v. 12), dalle «vie bianche e deserte» (v. 24) e dalle "stelle che impallidiscono in cielo". «Fra il meriggio e il vespro» (v. 26) Vallini si stende nel prato, ancora una volta nell'ora della giornata considerata più nefasta: le ore che andavano da mezzanotte a mezzogiorno erano considerate le ore della luce, perché dalla notte si passava al giorno; mentre quelle che andavano da mezzogiorno a mezzanotte erano considerate il momento della giornata meno sicuro, poiché le ombre aumentavano di mano in mano che le ore trascorrevano. Non è un caso che Vallini descriva l'approssimarsi delle ombre con il conseguente aumento di un imperante desiderio di Morte (vv. 31-39):

Ma precipita l'ora: da ogni luogo  
s'allungano le ombre e l'orizzonte  
brucia col campeggiar raggio d'un rogo.

È l'ora mesta dell'avemaria  
quando più triste curvasi ogni fronte,  
quando risorge ogni anima più pia;

e l'ombra mi sovrasta: e uno sgomento  
m'invade ed una gioia sovrumana  
e il desio della morte dolce e lento...

Solitaria in attesa di un amore che non arriva è anche la donna che affiora nei sonetti de *La donna del parco*. Già il titolo risveglia nella nostra memoria *L'antenata* di Gozzano: anche

questa donna si trova nel parco, da sola, come sola era l'antenata, nell'attesa del suo amato. La donna viene inizialmente descritta con uno sguardo dannunziano, «cupa» (v. 3), un'«ombra sibillina» (v. 3), è misteriosa. Ma se da una prima lettura possiamo notare il richiamo dannunziano dall'altra non possiamo invece non notare il forte legame che questa donna conserva con l'immagine femminile gozzaniana, poiché la donna è ancora una volta accostata ad un'immagine mortifera: tutto il primo sonetto è circondato da un alone di disfacimento, a cominciare dall'avanzare della sera, evocata proprio da quella «serena tristezza vespertina» (v. 6) della donna, dal «raggio che declina | folgori sopra gli ultimi fastigi» (vv. 7-8). Poi emblematicamente Vallini accosta l'immagine dell'Amore a quella della Morte: la donna nei sonetti de *La donna del parco* è accostata anche al Sogno, ma per Vallini Sogno e Morte vanno a braccetto, così come l'Amore e la Morte. Nell'ultimo de *I sonetti della casa* l'«ombra del sogno» si confondeva con l'«ombra della morte» («Sia pur l'ombra del sogno che s'avanza | gelida, all'ombra della morte uguale», vv. 12-13). Così nel primo sonetto de *La donna del parco* la Morte e l'Amore, come era anche per Gozzano, rappresentano la medesima cosa (vv. 9-14):

anima amante ed anima sorella,  
abisso ignoto ove l'Amore cinge  
dividendo la Morte che l'invita,

non tu rendi l'immagine di quella  
che presiede nell'atto d'una sfinge  
alle fonti del Sogno e della Vita?

Nonostante queste caratteristiche in comune tra la donna valliniana e la donna gozzaniana è giusto notare anche una differenza non da poco: laddove in Gozzano l'immagine femminile è spesso, se non sempre, utilizzata dal poeta per rievocare un passato lontano, e la donna stessa è fatta risorgere dal passato (è una donna *in absentia*), in questa poesia valliniana la donna sembra invece condividere il triste destino del poeta, quello dell'impossibilità di ritornare al passato e quindi guardare al parco, coi suoi forti richiami ellenici, con nostalgia, tristezza, e un profondo male interno (II, vv. 9-14):

Vuota è la casa: oscuri i secolari  
quadri, come i pensieri che raccoglie  
immobilmente la tua fronte china,  
  
mentre guardi con occhi solitari  
come nel parco muoiano le foglie  
e crolli nel tuo cuore una rovina.

In *Elegia dell'estate morente* la nostalgia del passato e lo scorrere inesorabile del tempo sono i temi dominanti della poesia, certamente ripresi da Gozzano. Anche qui affiorano numerosi versi che sembrano tratti direttamente dalle poesie gozzaniane: «l'acqua immota del torrente» (v. 29) che diventa uno specchio «del cielo che più in alto trascolora» (v. 30), ricorda lo specchio del lago de *L'amica di Nonna Speranza*.

Ma per tornare al nucleo della poesia, centrale è l'attenzione posta sulla giovinezza, o meglio, sui sogni della giovinezza, così lieti ma inesorabilmente disillusi («Estate eterna, quant'io già t'amassi | fanciullo, assorto nei miei sogni gravi», vv. 37-38). Emerge il tema del «sogno nostalgico» (v. 54), di un passato ormai tramontato («ed io non rivedrò | tutto ciò che ora muore, tutto ciò | che forse non ritornerà più mai?», vv. 50-52) di cui l'estate rappresenta la giovinezza perduta, e viene impersonificata non a caso da «un'amante non più giovane» (v. 60). Molto spesso abbiamo visto che nella poesia di Gozzano è proprio la donna che diventa emblematica rappresentazione del tempo che passa, dello sfiorire della giovinezza, del sopraggiungere della morte e così della fine delle illusioni. Anche Vallini come Gozzano si presenta come un poeta che non può amare, poiché l'amore appartiene ad altri tempi, sono «amori perduti» (v. 40).

## 2.1.4 La “piccola donna” in *Un giorno*

Fino ad ora abbiamo considerato poesie per la maggior parte confluite ne *La rinuncia* che, come già ampiamente detto, è la raccolta in cui Vallini ancora risente dell’influsso di D’Annunzio. Nella successiva raccolta, *Un giorno*, il poeta torinese finalmente procede lungo la linea di Gozzano. Ne sono indizio del resto gli stessi titoli delle poesie:

In *L’amore* Vallini dichiara la propria aridità d’amare, in *Alcuni desideri* [...] egli chiede per sé una vita tranquilla in una vecchia e modesta dimora, allo stesso modo di Gozzano che vorrebbe vivere a Vill’Amarena insieme a Felicità<sup>79</sup>.

Non chiedo la grazia divina  
del sogno, né la scintilla  
del genio: una vita tranquilla  
mi basta, una vita meschina.  
Per questa mania solitaria  
m’occorrerebbe un’onesta  
casa, assai vecchia e modesta,  
con molta luce e buon’aria,  
con alberi verdi e frutti  
[...]  
Un’assai vecchia dimora,  
linda, ospitale ed ammodo,  
un po’ rozza e semplice  
al modo delle massaie d’allora  
(vv. 1-16)

L’impossibilità di amare, *topos* crepuscolare, riguarda anche Vallini che, come Gozzano, riconosce solo alla «piccola donna» (v. 13, *L’amore*) che non può avere la possibilità del concretizzarsi dell’amore («o tu, che forse amerei, | è meglio che non c’incontriamo!»), vv. 51-52, *L’amore*). La fine della vita diventa così ne *La morte* non solo una “tregua”, ma anche

---

<sup>79</sup> Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure*, cit., p. 23.

vera e propria pace («il senso indicibile, ignoto | [...] di precipitare per sempre, | di divenire preda del niente... | un senso di gelo, fugace, | poi nulla. La morte. La pace», vv. 20-25).

Riporto di seguito alcuni versi della poesia *L'amore*, dove Vallini dichiara l'impossibilità di amare nel presente e la conseguente aridità del suo cuore (vv. 49-86):

E tu che a nome non chiamo  
perchè non so chi tu sei,  
o tu, che forse amerei,  
è meglio che non c'incontriamo!

[...]

Da questo perenne pensare,  
da questo perenne soffrire  
si può sperar di guarire?  
Si può sperare d'amare?  
Io sento che non si può  
mai più guarire; lo sento:  
da questo strano tormento  
non si guarisce: lo so.  
S'annida in te a tradimento  
quando agisci e quando riposi:  
è come la tubercolosi  
cronica del sentimento.

Questa poesia forse è la più emblematica per comprendere il ruolo della figura femminile nella poesia di Vallini. *L'amore* difatti si apre con con il tema dominante della Morte, del tempo che scorre, e dell'insensatezza di mettere radici e quindi dell'amore stesso (vv. 1-12):

Rapido è il tempo che passa  
e che ci affoga nel nulla:

ieri eri ancor nella culla,  
domani sarai nella cassa:  
è vano che metta radici  
[...]  
l'amore è la vanità  
maggiore d'ogni altra, poiché  
vorrebbe rinchiudere in sé  
l'idea dell'eternità.

Vallini come Gozzano non può amare la «piccola donna» (v. 13), perché amare significherebbe adempiere il desiderio; quindi con sicurezza afferma che «il bel fanciullo, l'Amore | mi s'è addormentato nel fondo | del cuore, | d'un sonno profondo» (vv. 25-27). La donna d'altra parte, e ne è indizio l'*incipit* della poesia, è presagio di Morte: Vallini infatti descriverà la donna nello sfiorire della sua giovinezza soffermandosi sul colore bianco che piano piano tinge la sua pelle e i suoi capelli (i «segni degli anni sul viso | pallido», vv. 31- 32; il «filo che ieri divenne | più chiaro fra le *sue* chiome», vv. 35-36), chiaro presagio mortifero. Ad essere simbolo di Morte non è solo il colore bianco, ma anche quelle famose “chiome” che non possono che ricordare quelle gozzaniane, le quali erano sempre rivelatrici della vera natura delle donne. È necessario fare tuttavia un piccolo appunto sulla capigliatura delle donne di Vallini, anche a lui molto cara (le «femmine procaci» del VII sonetto de *I baccanali* hanno un'«effusa chioma vasta», vv. 7-8; le donne del principe Siddharta vengono descritte con le «chiome vaste», v. 84): interessante è notare che le donne valliniane, diversamente da quelle gozzaniane, sono descritte con i capelli biondi (la giovane che lava al ruscello del V sonetto de *I baccanali* ha una «chioma flava», v. 5; la donna del *Tramonto* possiede una «gran chioma bionda», v. 3). Questo colore forse si avvicina di più ad un colore chiaro come il bianco, colore della Morte nella poesia di Vallini.

Nonostante la diversità cromatica tra la capigliatura scura gozzaniana e quella chiara valliniana, il senso poetico ultimo è sempre lo stesso: quello di svelare il fantasma della Morte, che sempre si nasconde dietro le figure femminili. Perciò l'Amore e la Morte sono continuamente interscambiabili (non è nemmeno un caso che “amore” rimi con “dolore” nella

poesia *La noia*, vv. 59-62), esattamente come avviene nella poesia di Gozzano (vv. 54-62, *L'amore*):

Io guardo la mia giovinezza  
[...]  
come l'infermo mal desto  
[...]  
vede che il cielo è di rosa,  
ed un'angoscia affannosa  
lo stringe, poich'egli ignora  
se sia il tramonto o l'aurora.

Il raggiungimento dell'Amore porterebbe dunque anche al raggiungimento della Morte, ma Vallini, da bravo seguace di Gozzano, sfugge ad entrambi.

La donna continua ad essere spettro della famosa "Signora vestita di nulla" anche nella poesia *La morte*. Vallini critica l'indifferenza della Natura che, come una burattinaia, «*raduna i suoi fili | a tempo, perchè l'uno appaia | e l'altro scompaia! Rigira | i fili che agli esseri umani fan muovere i piedi e le mani | e torcere gli occhi e la bocca: | quindi, infallibile, appena | il fantoccio a cui tocca | scomparire per sempre di scena*» (vv. 65-74). L'indifferenza della Natura, e in particolare il Fato, abbiamo visto che, nella poesia di Gozzano, sono elementi accostabili a figure femminili. In particolare in questo senso dobbiamo ricordare l'omonima poesia della raccolta *La via del rifugio*, in cui le bambine venivano accostate alle Parche. Le tre bambine giocavano e cantavano la filastrocca su a «*chi tocca e chi non tocca*» (v. 82); come si è già visto, sarà la farfalla a cui "toccherà" il triste epilogo: incontrerà casualmente la morte, portata dalle bambine. Sicuramente Vallini conosceva questa primissima poesia di Gozzano, che ricordiamo essere stata pubblicata nel 1907. Non è un caso che il poeta dunque accosti l'immagine della natura ad un'immagine femminile, quella della burattinaia, che in qualche modo rievoca proprio le tre bambine della poesia *La via del rifugio*.

Le poesie di Vallini si muoveranno tutte intorno a questi classici *leitmotiv* gozzaniani. Così avviene anche in *Commiato?*: la donna protagonista della poesia viene nobilitata ma anche degradata con sguardo ironico. La poesia richiama anche diverse poesie di Gozzano: Vallini si

sente in colpa con questa “piccola donna”, poiché con lei ha avuto diversi momenti d’abbandono («(tu lo sai che non ti voglio triste)», v. 5), ma è un’«amica disamata» (v. 71), che, al pari di Amalia Guglielminetti ne *L’onesto rifiuto* e in *Un rimorso*, deve essere abbandonata, le deve essere dato un «commiato tristissimo» (v. 68). Come si ricorda Amalia in realtà era una presenza costante nella poesia gozzaniana, così in *Commiato?* possiamo notare anche diversi richiami all’Amica de *Le due strade*: intanto non è affatto un caso che Vallini chiami questa piccola donna “amica”, ma poi numerosi sono anche altri paralleli: Vallini cammina lungo la strada con la sola compagnia della donna («Proseguirò la strada con te sola», v. 8), e c’è anche il richiamo a quella gozzaniana «catena antica» (v. 4 e v. 100, *Le due strade*) che pesa ai due amici, nonché la sottolineatura dello sfiorire della bellezza della donna («volto bello e non più giovane», v. 32).

D’altra parte la donna richiama in qualche misura anche la *cocotte* gozzaniana: descritta come donna sensuale, perfetta come in un «quadro di maniera» («placidi gli occhi, limpidi, lontani, | segnati dalla linea del ciglio | lungo, perfette e giovane le mani | come un tempo, alla loro primavera», vv. 24-28), è paragonata alla mamma Colibrì della commedia di Bataille: nella commedia la donna, già avanti con gli anni, si innamora del figlio di un amico. La “piccola donna” è «nata per amare | tardi» (vv. 33-34), richiamando così l’amore della *cocotte* per il bambino-Gozzano. E non a caso Vallini, come Gozzano con la *cocotte*, sostiene che questa donna potrebbe essere amata («che pure amai | ed amo per la sua favola bella», vv. 16-17), ma non è altro che un’illusione: Vallini non può amare, il suo male di vivere glielo impedisce. L’unica soluzione è guardare la vita con ironia, tanto che la donna verrà chiamata «donnino» (v. 45), e il poeta, come Gozzano ne *Il responso*, potrebbe innamorarsi di qualsiasi donna incontri (vv. 43-49):

Saprò, quasi ad illudere il destino,  
illuderti con l’ultimo sorriso  
ambiguo: ti chiamerò donnino...  
ma con che muto senso di pietà  
per noi, con quale spasimo improvviso,  
se un’altra donna mi sorriderà  
nella vita, passandomi vicino!



Un'altra similitudine con *Le due strade* la possiamo incontrare nei sonetti dedicati alla Persica ne *I regni perduti*, *L'ostaggio*, dove compare un confronto tra la madre Parisatide, descritta come «ancor bella» (I, v. 13), e la figlia Jardane, «giovine», «timida e audace» (II, v. 10), che nel poeta «suscitava un brivido improvviso» (v. 11). Sembra proprio essere il confronto che Gozzano pone tra la Signora, ancora bella ma in cui i segni dello sfiorire della giovinezza compaiono sul suo volto e sui suoi capelli, e Graziella, giovane, agile, che potrebbe dare al poeta un amore vero. Come avevamo già analizzato nella poesia gozzaniana, nonostante le differenze entrambe le donne erano presagio di Morte, e lo stesso avviene anche in Vallini. Nel quarto sonetto, un «grido di spavento» (v. 7) spezza il silenzio della notte: è Jardane, esangue dopo essere stata pugnalata che, prima di esalare l'ultimo respiro, pronuncia il nome del poeta (vv. 9-14):

Pallida sotto un gran fascio lunare  
 vidi Jardane sui tappeti sparsi  
 volgersi a me, tra il gorgo delle chiome,

la vidi riconoscermi, chinare  
 gli occhi, chiuderli esangue, abbandonarsi  
 tra i veli, mormorando ebra il mio nome.

Se da un lato Jardane è fantasma della Morte considerata la sua tragica fine, la Regina nasconde con più maestria la sua vera natura: possiede dei «crudeli occhi» (vv. 2-3) e una «bocca vermiglia» (v. 4) e, nel sesto sonetto, si scopre che è stata proprio lei ad ordire la morte del poeta e precedentemente della figlia. Impersonifica in tutti i sensi l'angelo della Morte. Ecco quindi che se da un lato l'opposizione tra la giovinezza di Jardane e la maturità di Parisatide è accostabile alla fittizia-contrapposizione tra la Signora e Graziella de *Le due strade*, questo triste epilogo ricorda però anche quello di *Paolo e Virginia*, in cui i tristi amanti erano stati costretti alla separazione. Difatti il poeta parla dopo molti secoli della sua triste vicenda («O straniero, da secoli è sepolto | ora il mio corpo», VII, vv. 1-2), ricordando così anche la fine della poesia gozzaniana, in cui il poeta, ormai rinato in un futuro lontano, spiega che la sua aridità d'amare è proprio dovuta al tragico destino avuto con Virginia («Morii

d'amore. Oggi rinacqui e vivo, | ma più non amo. Il mio sogno è distrutto | per sempre e il cuore non fiorisce più.» vv. 153-155, *Paolo e Virginia*).

## 2.2 GIULIO GIANELLI

### 2.2.1 Comunanze e differenze con Gozzano nella poesia di Giulio Gianelli

Giulio Gianelli è un poeta che si assicura una delle posizioni principali tra gli amici più stretti della cerchia di Gozzano, di cui diventa d'altro canto anche sostenitore e critico. Prenderà parte attiva nella «Riviera Ligure», dimostrazione di come quest'ultima «fosse aperta anche alle collaborazioni di scrittori meno conosciuti»<sup>80</sup>. Era usuale, come nel caso di Vallini, che i poeti amici tra loro si scambiassero le opere con l'intento di ricevere una prima revisione, o che comunque commentassero reciprocamente le poesie nelle riviste per aumentarne la circolazione. E così anche Gianelli, entrando nella cerchia di Gozzano, condivide non solo un patrimonio culturale comune, ma anche un percorso formativo molto simile, che lo vedrà lavorare nelle stesse riviste e per le stesse case editrici: la raccolta *Intimi vangeli* verrà pubblicata difatti nel 1908 proprio presso la casa editrice Renzo Streglio, presso la quale, si ricorda, l'anno prima Gozzano e Vallini avevano pubblicato i loro primi volumi.

Ma la forte influenza che Gozzano esercita anche su Gianelli è riscontrabile innanzitutto a partire da una comunanza di temi, che diventeranno, come si sa, patrimonio culturale del crepuscolarismo. La poesia di Gianelli è caratterizzata da un «abbassamento dei temi e dei toni»<sup>81</sup>,

parimenti cambiano le ambientazioni: non più dimore estetizzanti o parchi popolati da una preziosa vegetazione esotica, ma cucine, solai, vecchi e polverosi salotti piccolo borghesi con i mobili ricoperti da fodere messe lì, inutilmente, a contrastare l'azione del tempo<sup>82</sup>.

Altro *topos* crepuscolare è il mito del ritorno all'infanzia perduta, luogo felice ma ormai lontano e tramontato. Opera forse più esplicitiva di questo stato d'animo è la famosa *Storia di*

---

<sup>80</sup> Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure*, cit., p. 47.

<sup>81</sup> R. Carnero, *Felicità e malinconia, Gozzano e i crepuscolari*, Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2006, cit., p. 13.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 12.

*Pipino nato vecchio e morto bambino*, ispirata al mito platonico. Nonostante lo scarso successo di Gianelli, che lo rende tutt'oggi un poeta poco conosciuto, l'opera sarà destinata ad avere una grande fortuna anche cinematografica: sembra infatti che lo scrittore Francis Scott Fitzgerald abbia preso ispirazione dal testo del poeta torinese per scrivere quello che diventerà poi il famoso film di David Fincher, *Il curioso caso di Benjamin Button*, con protagonista Brad Pitt.

L'incredibile storia a ritroso di Gianelli tra l'altro sembra avere molti tratti in comune con la vita stessa dell'autore: il poeta era chiamato «Gianellino perché piccolo di statura, con la pipa sempre in bocca e un cappellino in testa»<sup>83</sup>; sia Gianelli che Pipino condividono poi l'infelice sorte dei genitori (resteranno entrambi orfani in tenera età). Ma tanti altri sono i tratti che accomunano il poeta con il protagonista della storia:

I contemporanei lo paragonarono a Pipino perché col passare del tempo Gianelli pareva ringiovanire anziché invecchiare; e il poeta stesso ebbe a scrivere che, a poco più di trent'anni, si sentiva già vecchio, finito, mentre l'ironia della sorte gli riservava un aspetto adolescenziale<sup>84</sup>.

Questa storia fantasiosa in realtà intende palesare uno dei desideri di Gianelli, comune a tutti i poeti crepuscolari: il desiderio del ritorno all'infanzia perduta, che tuttavia si rivela solamente un sogno vano, l'unica “via del rifugio”, per dirla a mo' di Gozzano, risulta essere la Morte:

Nel suo cammino a ritroso verso l'infanzia e la morte, Pipino si diceva contento di “vedersi rimpicciolire e ringiovanire” e “lo pungeva il desiderio di riposare in pace”, nel grembo della vita eterna<sup>85</sup>.

Malato anche lui di tubercolosi, è un poeta che si sente già morto, che non può vivere. Nella poesia *Il dolce inferno*, tratta dalla raccolta *Intimi vangeli*, si comprende il dramma del poeta, che, come gli altri crepuscolari, non è un super-uomo, «non sa nulla», ma l'unica cosa che

---

<sup>83</sup> M. Veneziani, *Pipino, il sogno di tornare bambini*, «La Verità», 21 marzo 2011.

<sup>84</sup> P. Deabate, *Opera autobiografica di una vita eccezionale: la “Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino” (1911) del “poeta santo” Giulio Gianelli*, in «Letteratura dimenticata», settembre 2015, in [www.letteraturadimenticata.it/Gianelli%20Giulio.htm](http://www.letteraturadimenticata.it/Gianelli%20Giulio.htm).

<sup>85</sup> Veneziani, *Pipino e il sogno di tornare bambini*.

riesce a vedere è il «dolce inferno» (che emblematicamente nella poesia è interscambio con il quasi omofono “inferno”) che gli agonizza dentro, vede solo la fine che non a caso è paragonata ad un epilogo dolce. La Morte, nella poesia *Presagio*, diventa difatti una favola («favola è la morte | per me, come la vita, che non ebbi», vv. 9-10), un’«altra via» (vv. 1-4):

Come oggi parto verso l’alpe, o amici,  
presto involerò per altra via,  
eternamente. Così vuol che sia  
l’anima, se da lei tolgo gli auspici.

L’esordio della poesia *Presagio* non può non ricordare la gozzaniana *La Signorina Felicita ovvero la Felicità*, in cui il poeta dichiara di dover partire («Viaggio, | viaggio per fuggire altro viaggio...», vv. 394-395): il viaggio in quel caso serviva al poeta per fuggire dalla deludente quotidianità con la Signorina Felicita, oltre che dalla Morte.

Il comune desiderio crepuscolare per la morte è tuttavia caratterizzato anche in Gianelli da un sentimento ambivalente di desiderio-fuga, e da un continuo interscambio con il suo opposto: l’amore. In *Mentre l’esilio dura* difatti Gianelli alla realtà, alla vita vera («le stelle | lucenti», vv. 7-8; «la gloria», v. 5; «la sposa», v. 5), predilige invece, con coerente sentimento crepuscolare, «la cosa che al mondo non è» (vv. 10-11), desidera una meta che “s’appressa”, meta desiderata ma anche temuta: è la Morte (vv. 7-15):

E poco sono anche le stelle  
lucenti su me.  
Io sento altre cose più belle,  
nostalgico io vivo di cosa  
che al mondo non è.  
Ben so che l'avrò, che la mèta  
s'appressa, ma, in tanto,  
è l'attimo un anno, d'affanno  
ne l'ansia segreta!

Il desiderio della Morte è celato con più accuratezza nella poesia *Alberi*, dove il poeta, ricordando gli «alberi nativi» (v. 1), sostiene che «alla loro ombra ne trovò l'oblio | e si sentì cospargere di fiori» (vv. 13-14). I fiori nella poesia di Gianelli sono simbolici, poiché appaiono quasi ogni qual volta emerge il tema della Morte. Così nei sonetti di *Caro agli angeli*, precisamente nel secondo sonetto, Mario, protagonista della poesia, viene associato ad un'aiuola che sfiorisce («io ti vedo sfiorire | silenzioso, come entro un'aiuola», vv. 1-2), la cui speranza di «rinverdire» (v. 8) è vana, poiché «al limitar delle sue porte | veglia e respinge il vol delle speranze | con gesto inesorabile la morte» (vv. 12-14); nel quarto sonetto, *Ti porto un giardino*, un'anima ormai morta chiede dalla «fossa sua scura» (v. 1) dei fiori; nella poesia *Esclusa* protagonista è una “giovinetta”, che piange afflitta perché i fiori attorno a lei, una volta raccolti, si spezzano: i fiori diventano quindi emblematicamente simbolo delle gioie della vita, che la giovinetta, alter-ego del poeta, non può cogliere; ma i fiori sono anche immagine della Morte, poiché se la giovinetta, come il poeta, non può cogliere i fiori, che sono «l'unico amor d'una smarrita» (v. 6), allora non può arrivare neanche alla morte. Amore e Morte, due lati di una medaglia, desiderati ma irraggiungibili.

Nonostante le comunanze con la poesia di Guido Gozzano, Gianelli presenta tuttavia anche delle caratteristiche differenti rispetto agli altri poeti crepuscolari, che lo porteranno di conseguenza a seguire una strada più soggettiva:

La sua [...] è una poesia ancora legata alla tradizione letteraria e imbevuta di alcune fondamentali esperienze della propria vita. Giannelli, quindi, rimane una figura del tutto a se stante all'interno del *côté* gozzaniano, non prendendo parte a quella ricerca di una poesia ironica propria dell'autore de *I colloqui* e di quello di *Un giorno*<sup>86</sup>.

Gianelli non può essere inserito a pieno titolo in quella “scuola dell'ironia” di cui facevano parte i suoi più intimi amici, quali Vallini e Gozzano, e con loro del resto non condivide neanche totalmente quel sentimento di rassegnazione alla vita. Gianelli, una volta scoperta la sua malattia, non si abbandonerà alla più totale disperazione, ma troverà nella fede cristiana quella “medicina” che i due amici torinesi invece non erano riusciti a digerire, poeti ormai senza fedi quali erano.

---

<sup>86</sup> Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure*, cit., p. 18.

Quella di Gianelli è una poesia di eclissi ed esilio. Una poesia in cui è forte la presenza di quella mesta sensazione di precarietà delle condizioni di vita, dovuta alla terribile malattia. Tale sensazione inquietante e dolorosa, non causa nel poeta torinese un ripiegamento intimistico, bensì lo accompagna alla scoperta di un'umiltà cristiana. Trova sollievo e rifugio dalla labilità e dalla fragilità della propria, difficile e triste esistenza, in un fervore mistico verso la natura, in uno slancio panteistico, e nell'abbandono quasi infantile al sogno dolce e sorridente di una vita felice<sup>87</sup>.

In *Le guide sicure* Gianelli ritrova proprio nelle bellezze della natura, non a caso definite fin dal titolo "guide sicure", il mezzo attraverso il quale inalzarsi a Dio e trovare la pace dell'anima (vv. 1-14):

Le guide sicure, dai pronti  
consigli, non sono le belle  
aurore, i tramonti,  
i piani, le vette, le stelle?

[...]

E i piani diran col brusio  
dei grani già biondi: « fiorite»;  
e i monti: « salite»;  
e gli astri: « con Dio».

Gianelli viene anche ricordato come il «poeta santo»<sup>88</sup>, infatti aveva compiuto numerose opere di bene, tra le più ricordate si annovera quella di essere stato volontario della Croce Bianca dopo il terremoto di Messina del 1908: in questa occasione Giannelli aveva salvato due bambini, tragicamente rimasti orfani, Ugo e Mario Morosi, presi poi sotto le sue cure.

---

<sup>87</sup> S. Germini, *Giulio Gianelli, poeta dell'eclissi e dell'esilio*, «I Malpensanti», 27 ottobre 2017.

<sup>88</sup> Deabate, *Opera autobiografica di una vita eccezionale*, in «Letteratura dimenticata», in [www.letteraturadimenticata.it/Gianelli%20Giulio.htm](http://www.letteraturadimenticata.it/Gianelli%20Giulio.htm).

## 2.2.2 La donna e la Morte

Consideriamo ora l'influenza della donna gozzaniana nella poesia di Giulio Gianelli, sottolineando i parallelismi ma anche gli elementi innovativi che rendono le figure femminili gianelliniane delle creature a sé stanti.

Come in tutti i poeti crepuscolari, anche in Gianelli le Signore che subentrano in questo scenario sono «l'esatto opposto delle donne belle e possibilmente bionde della tradizione letteraria italiana da Petrarca in poi»<sup>89</sup>. Differentemente che in Gozzano e in Vallini, scarsa è in questo poeta tuttavia la presenza dell'eros e della passione, spie d'ispirazione dannunziana. Certo, anche Gianelli riconosce nella sua poesia un grande debito al D'Annunzio, come si può notare in poesie particolarmente auliche come *A colei che mi sfugge*, ma il mito del dandy si ferma qui, in quanto Giulio, di forte fede cristiana, si muove piuttosto verso un'«aspirazione di un amore matrimoniale»<sup>90</sup>. In *Ella sa* la dichiarazione d'amore del poeta sembra essere la celebrazione di un rito religioso («Eppur che gioia! or da l'acuta ebrezza | di tal gioia strappavo | tutta la fede nella mia salvezza; | or nel dubbio, pregavo», vv. 21- 24); il loro amore può compiersi serenamente solo sotto l'aura protettrice della madre defunta che, come un angelo, convince la figlia ad accettare la proposta del poeta (vv. 37-41):

Poi, le mani, sorgendo,  
come in offerte nelle mie depose  
e il bel capo compose  
commossa a me su l'omero dicendo:

- E sia fatta la volontà dell'amore! -

Il rapporto che Gianelli stringe con le donne del suo universo femminile è molto divergente rispetto a quello gozzaniano. Ciò non significa che *topo* femminili tipicamente crepuscolari siano assenti nel poeta torinese. Anche Gianelli, come Gozzano e Vallini, dimostra di essere incapace di amare e i suoi tentativi di raggiungere l'amore risultano del tutto vani.

---

<sup>89</sup> Carnero, *Felicità e malinconia*, cit., p. 12.

<sup>90</sup> S. Germini, *Giulio Gianelli, poeta dell'eclissi e dell'esilio*.



Nella poesia *Il dolce inferno* la donna, associata ad un'immagine di dolore («quand' io languo ai tuoi baci | e la mia voluttà muore nel pianto», vv. 11-12), è paragonata ad un fiore labile, destinato a durare poco («Donna, labile fiore sensitivo», v. 10), così è anche l'amore nei suoi confronti; diversamente la poesia viene associata a termini più felici, fiore sempreverde («Poesia, vergine fiore semprevivo», v. 15), che dimostra essere una sana via di fuga per il poeta. Il sogno, la letteratura, la finzione, insomma, qualsiasi cosa che permetta la fuga dalla sterilità del reale è sicuramente preferibile. La poesia diventa lo strumento attraverso il quale guardare

la natura con gli occhi di un fanciullo stupito del rosso, del giallo, del verde, del turchino, di tutte le sembianze multicolori [...]. Ma la sua poesia è crepuscolare dall'interno, è grigia non per un gusto letterario, quanto per un sentimento di tristezza vissuta, che trova nell'espressione poetica l'unico sfogo<sup>91</sup>.

Si ricordi in questo senso il sonetto *Offerta*, in cui la poesia viene elogiata per le sue infinite capacità (vv. 1-14):

Poesia, ricordi? al tempo dei trastulli  
pensoso ancora di materni baci,  
cresco il più solitario dei fanciulli,  
avido solo di tue caste paci.

Poi sboccio adolescente; in me tu annulli  
d'un soffio i mali germi più tenaci:  
fiorisco anima giovane e mi culli  
in estasi, mi guidi e mai non taci.

Tu ch'or m'innalzi a l'impeto sublime  
dei sogni ove le pigne son leggiadre  
e il pianto sgorga in delicate rime

---

<sup>91</sup> D.R., *Centenario di Giulio Gianelli*, «Il canto delle sirene», 27 giugno 2014.

Ma per tornare a *Il dolce inferno*, sia l'amore per la donna sia la poesia in realtà rimandano ad uno stesso concetto: sono entrambi dei fiori che, come abbiamo visto nelle poesie precedenti, sono il simbolo prediletto da Gianelli per riferirsi alla Morte, unica meta perseguibile (vv. 36-42):

Il tempo a volo scivola nel buio.  
Incalza la mia fine.  
Già del mio corpo, come fosse un ramo,  
cadendo il fiore numero le spine...  
Che si fa nella vita?  
Io non so nulla... io sono assente.. Veglio  
il dolce inferno che agonizza in me.

Allineandosi così con la poetica gozzaniana, la Morte diventa l'unica donna che il poeta può sperare di abbracciare. Nella poesia *Alla bellezza della Morte*, alla Morte vengono associati gli emblematici nomi femminili "Angela" e "Diletta". Sotto mentite spoglie, questa è dunque l'unica donna con cui il poeta può «scambiar baci d'amore» (v. 4), alla quale dare «gli anelli che ad altra mano è tolto» (v. 6):

Deh se immatura tieni, oggi, la mia partita,  
ch'io goda, essendo in vita, dei tuoi baci sereni.  
Oh me caro alla sorte! oh me trionfatore!  
Vivere e con la morte scambiar baci d'amore.  
Angela degli avelli, vieni a baciarmi in volto,  
io ti darò gli anelli che ad altra mano è tolto.  
(vv. 1-6)

Una donna da amare davvero, in cui emblematicamente, come nella poesia di Gozzano, il bacio ha il ruolo primordiale di identificare l'ultimo bacio, quello della Morte, desiderato così come l'amore. Amore e Morte, due cose diverse ma ancora una volta interscambiabili, poiché il poeta desidera entrambi.

Il difficile rapporto con una figura femminile emerge anche in *Sorpresi dalla sera*. Questa poesia sembra ricostruisca uno scenario molto simile a quello de *Il gioco del silenzio*: come i due amanti della poesia gozzaniana, anche questi sono sorpresi dall'approssimarsi del buio («Guarda: il sole adescato dai monti, con tatti leggeri | raccoglie i veli ed esula: restano ciechi i sentieri», vv. 9-10); anche qui la donna è silenziosa, non parla al poeta, ma piange semplicemente; tra di loro poi sembra esserci un rapporto fraterno, così come l'Amica di Gozzano de *Le due strade*, poiché la donna viene chiamata «sorella» (vv. 11 e 18) e il loro cammino è fatto di «passi fraterni» (vv. 5 e 21). Anche questa donna sembra essere un'incarnazione della Morte, poiché il suo cammino è descritto quasi come fosse l'avanzare di un fantasma o di un angelo («i tuoi passi son buoni, | non isfioran la terra, non hanno che docili suoni», vv. 5-6). E difatti nell'epilogo della poesia sembra che il cammino dei due amanti non sia verso la strada del ritorno a casa, bensì verso il mondo dei morti, unica meta auspicabile (vv. 20-22):

Torniamo che fa buio; già stridono porte e cancelli  
chiudendosi a la notte: torniamo con passi fratelli:  
giova ascoltar le funebri squille, pensare agli avelli.

### 2.2.3 La *gran Madre invisibile*: l'angelo della Morte

La Morte tuttavia non è l'unica donna che può avere l'amore del poeta, ma, al pari di Gozzano, anche la madre di Gianelli possiede questo privilegio. Gianelli, nella poesia *E la meta?* sostiene, come aveva fatto Gozzano, che potrebbe «nutrirla di pianti | la vita, ma in tua compagnia» (vv. 1-2), intendendo in quest'ultimo termine la compagnia della Madre. Questa asserzione ricorda il gozzaniano verso de *Il responso* «non ho pianto | mai, mai per altro pianto che il pianto di mia Madre» (vv. 33-34). Anche per Gianelli, dunque, solo la figura materna può effettivamente suscitare l'affetto del poeta, condannandolo così tuttavia ad un destino di solitudine («come un'anima vana | vivrò, morirò solitario», vv. 7-8). L'unica salvezza all'aridità sentimentale sembra quindi essere il ricongiungimento con la madre, così Gianelli, nell'*explicit* della poesia, esplicita di sperare che l'angelo del poeta lo ricongiunga alla madre, e naturalmente dietro le sembianze dell'angelo non possiamo che vedere quelle della Morte (vv. 9-12):

O madre, fa questa preghiera:  
invoca che l'angelo mio  
mi chiuda in sue ali, una sera,  
e a te mi riporti, con Dio.

Anche nella poesia *Ella sa* compare la figura materna come figura angelica che rende possibile l'amore. In questo caso la protagonista è una donna che, una volta scoperto l'amore del poeta, piange, poiché «di tradire | le parve in tanto zelo | d'amor la madre già salita in cielo» (vv. 9-11):

- Oh mamma! - e pianse i mille  
pianti che sanno li orfani, quei pianti  
intimi, senza stile,  
ma che struggono il cuore in pochi istanti.

(vv. 13-16)

In questo caso è la donna che dimostra la sua impossibilità di amare il poeta, il cui pianto, emblematicamente come in Gozzano, è rivolto alla madre. L'esito di questa poesia tuttavia, come avevamo visto sopra, è differente: alla fine della poesia la donna sembra essere abbracciata dall'angelo della Madre, che la invita ad accettare l'amore del poeta.

L'importanza conferita alla figura materna risulta centrale anche nella poesia *Offerta*: qui la madre viene paragonata alla poesia (si noti che il sostantivo "madre" viene scritto sempre con la "m" minuscola, qui invece compare con la lettera maiuscola, può essere indizio di come si colleghi al termine "Poesia"). In questo senso la Poesia, al pari della madre, viene vista come una guida («fiorisco anima giovane e mi culli | in estasi, mi guidi e mai non taci», vv. 7-8), che inalza il poeta «a l'impeto sublime | dei sogni» (vv. 9-10), quindi verso la salvezza.

Ma come tutte le figure femminili anche la madre cela dietro di sé una natura mortifera: descritta spesso, come abbiamo visto, sotto le vesti di un angelo che guida il poeta verso l'aldilà, la madre in qualche modo diventa quindi alter-ego dell'angelo della Morte. Per toglierci ogni dubbio sulla sua vera inclinazione diventa essenziale a questo punto la poesia *Colloquio con la morte*, in cui la figura materna viene accostata a quella della «gran Madre invisibile» (v. 6). La metafora gianelliniana è facilmente accostabile a quella gozzaniana della "Signora vestita di nulla", in cui l'allegoria dell'invisibilità diventa significativa per svelarne la reale identità (in *Visitazione* la Morte viene descritta come una donna "sconosciuta").

La figura materna viene spesso associata anche al mito di Medusa: nella poesia *Ad una madre* il poeta descrive la donna in questione come un'antica gorgone («medusèo prodigio» v. 4; «d'irritanti | serpi», vv. 6-7), ed emblematicamente nell'ultimo verso Gianelli la chiama «bella Signora» (v. 14). Sia l'aggettivo "bella" sia il sostantivo "Signora" (si noti l'utilizzo della "S" maiuscola), riconducono alla gozzaniana "Signora vestita di nulla". Possiamo così concludere che anche laddove la donna presenta sembianze medusèe, allora possiamo facilmente accostarla alla Morte. In *A colei che mi sfugge* il poeta dichiara di amare una donna con caratteristiche serpentesche (vv. 1-8):

Sappilo, ancor io t'amo;  
ma di serpenti imagino il tuo nome  
scritto, con bel ricamo,  
nel corusco baglior delle tue chiome.

E nelle tue pupille,  
cerule fonti d'amoroso affanno,  
veggo serpi tranquille,  
che, fedelmente, covano l'inganno.

In conclusione potremo affermare che anche nel caso di Gianelli le figure femminili sono tutte accostate ad un'immagine mortifera: la Madre, oltre che per la metafora della "gran Madre invisibile", è spesso associata alla figura di un angelo, nel quale possiamo vedere, come detto, l'angelo della morte; altre donne sono accostate ad un'immagine mortifera attraverso l'uso simbolico dei fiori, come nella poesia *Esclusa*; altre ancora rimandano alla Morte grazie al parallelismo gozzaniano dei baci, simbolo del bacio della morte (come in *Alla bellezza della morte*), o grazie all'associazione con la mitologica Medusa.

È importante a questo punto fare una breve osservazione sulle "chiome" di Gianelli: nella poesia *Ella sa* il poeta infatti pone una veloce attenzione sulle chiome della giovane («A lei le chiome subito precinse», v. 29), illuminate dal sole che entra nella stanza; laddove la donna viene associata a Medusa le chiome serpentesche hanno sempre un'importante sottolineatura. Deve essere considerata una semplice casualità o deve piuttosto essere riconosciuto il debito gozzaniano? È certo che Gianelli conoscesse le poesie dell'amico, ed è anche certo che Gozzano esercitasse una grande influenza sugli altri crepuscolari. Di conseguenza l'attenzione che il poeta pone sulle chiome delle donne potrebbe essere indice della loro celata natura mortifera, su cui già ci siamo ampiamente soffermati.

## 2.3 CARLO CHIAVES

### 2.3.1 Comunanze e differenze con Gozzano nella poesia di Carlo Chiaves

Carlo Chiaves, per i temi scelti nelle sue poesie, ben si adatta ad essere collocato nella poesia crepuscolare: il poeta aveva stretto rapporti di amicizia con gli intellettuali del suo tempo, e in particolare «fu molto amico del Gozzano e di altri poeti, tra i quali Carlo Vallini e Giulio Gianelli»<sup>92</sup>, ma anche Moretti e Martini, con i quali si scambiava «mantelli e ciabatte facilmente»<sup>93</sup>, conosciuti all'Università di Torino quando, iscritto ai corsi di Giurisprudenza, frequentava assiduamente, per passione e interesse personale, le lezioni di Graf.

Carlo Chiaves tuttavia ha avuto la sfortuna di essere poeta dallo scarso successo: nella sua lirica sono molto presenti aulicismi, che ricordano Pascoli, D'Annunzio, Carducci, ma anche Dante, Petrarca e Leopardi, che lo hanno condannato ad entrare nella schiera dei “poeti dimenticati” e spesso tralasciati dalla critica. Di Chiaves è stato criticato il fatto di non essere mai riuscito compiutamente ad adottare quel cambiamento stilistico tipico dei crepuscolari, usato molto raramente in poesie quali *Il cespuglio*, *Fra le ceneri*, *Pessimismo*, *Strimpellata* e poche altre ancora. Probabilmente per questo e per altri motivi, l'uscita nel 1910 della sua raccolta *Sogno e ironia* non ebbe molto successo, e non fu più ripubblicata negli anni successivi, destinata a passare nel dimenticatoio:

*La Stampa* del 17-18 maggio del '19 porta soltanto una necrologia a pagamento: la carta era ancora razionata, in quel primo dopoguerra, e non c'era spazio per un articolo letterario. O forse, nella stessa Torino, il Chiaves, a nove anni dalla pubblicazione del suo unico libretto, era già un dimenticatoio<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Nota di A. Camerino, in *Carlo Chiaves, Sogno e ironia, Versi 1910*, Venezia, Neri Pozzi Editore, 1956, cit., p. 160.

<sup>93</sup> W. Binni, *La Poetica del decadentismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1936, cit., p. 132.

<sup>94</sup> Nota di A. Camerino, in *Carlo Chiaves, Sogno e ironia, Versi 1910*, cit., p. 160.

Nonostante queste accuse, Chiaves, più di altri poeti, riesce nella costruzione di un'opera da un forte taglio personale. La sua poesia:

non è tutta crepuscolare; e ricorda, per il metro, e, cosa assai importante, per l'ironia e la struttura del periodo e persino per certo interiore respiro, l'ultimo Graf: quello delle "Rime della selva". Ma ha accenti suoi; lievi, passeggiere crudesse che si cercherebbero inutilmente negli altri crepuscolari; e un'abilità di gioco ritmico e di verseggiatura (malgrado più di un insuccesso) raffinata; anche quando le sue liriche riescono meno armoniose. Certe strofe son costruite in maniera che ricorda, come ben disse il Borgese, qualche settecentista aggraziato; e non sono mai prive d'una vivace abilità<sup>95</sup>.

Se per certi versi Carlo Chiaves è collocato come uno dei poeti meno promettenti del crepuscolarismo, per quanto riguarda l'uso dell'ironia, invece, è proprio a lui che viene riconosciuto un certo grado di prestigio e, addirittura, di superiorità rispetto agli altri suoi contemporanei:

Ciò che delinea meglio la personalità, e la poesia, del Chiaves, riteniamo che sia il tono particolare della sua ironia. Questa non sa del piglio disincantato, compiaciuto, raramente dolente, che rimane valenza essenziale, ad esempio, della poesia del Gozzano e, più, del Corazzini, ma è frutto troppo immediato e acerbo della sua indole mutevole<sup>96</sup>.

È il più forte e raccolto e quello che più consciamente adopera l'ironia. [...] è afflitto da un vago e vacuo pessimismo..., anch'egli si rifugia nel ricordo degli anni innocenti... In Chiaves queste vecchie cose risorgono, non senza un sapido riso d'ironia<sup>97</sup>.

L'ironia diventa per Chiaves il mezzo principale attraverso il quale aderire al crepuscolarismo: «non sorprende, allora, il titolo estremamente significativo che Carlo Chiaves scelse per la sua opera del 1910: *Sogno e ironia*»<sup>98</sup>. Il poeta, in un'epoca in cui la condizione del poeta ha perso il suo valore, può rispondere

---

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>96</sup> P. Tuscano, *Tutte le poesie edite e inedite di Carlo Chiaves*, in «Lettere Italiane», Gennaio-Marzo 1972, cit., p. 136.

<sup>97</sup> G. A. Borgese, *Poesia crepuscolare*, in *La vita e il libro*, Bologna, 2° ed., 1926, serie II, cit., pp. 120-121. L'articolo apparve su «La Stampa» del 10 settembre 1910.

<sup>98</sup> Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure*, cit., pp. 16-17.



solamente attraverso l'ironia: difatti, nella poesia *Nel secolo duemila trecento*, Chiaves ironizza sulla condizione di poeta, delegittimando la sua aurea e collocandosi in una posizione di inutilità. Un «turbolento bambino» (v. 3) del «secolo duemila trecento» si trova tra le mani un vecchio libro del poeta e, chiedendo al padre di cosa si tratti, si sente rispondere che forse potrebbe essere lo «scritto più raro d'un qualche poeta» (v. 10), descritto come una «razza inquieta | di gente, che è scomparsa da quasi un'eternità» (vv. 11-12).

L'intonazione di lieve sarcasmo si precisa quando il Chiaves immagina i commenti egoistici e distratti che succederanno alla sua morte da parte di quelli che ritiene amici. I poeti sono per lui una razza inquietante destinata a scomparire: un giorno un fanciullo ritroverà un volume di versi e dopo essersi fatto spiegare dal padre che cosa rappresenta, se ne servirà per trastullarsi col gatto<sup>99</sup>.

E nella seconda poesia dedicata *A Francesco Pastonchi quando scrisse la "Canzone dell'amicizia"*, Chiaves sostiene che «non per consiglio d'arte | io scrivo: oh! credi! ma per bizzarria» (vv. 7-8).

Con uno sguardo proiettato verso il futuro è anche la poesia *Pessimismo*, nella quale Chiaves sostiene di voler provare «la dolcezza | di morire, ma per un giorno | [...] Per ascoltare, dal fondo, | pur di una cassa, una volta, | pensare e discorrere il mondo | ignaro di quegli che ascolta». Immaginando le conversazioni indifferenti degli amici al suo funerale, ancora una volta nel ruolo del poeta viene sottolineata la sua insensatezza (vv. 28-52):

- Avrei, non vi pare? creduto

Che in questa vita terrena  
avrebbe fatto di più -

[...]

---

<sup>99</sup> M. Marchesi, *Poeti Crepuscolari: Corazzini - Gozzano*, Soc. An. Ed. Dante Alighieri, Roma, 1942, cit., pp. 8-9.

- Ha fatto qualche buon verso -  
- Ingegno? No! un po' di spirito,  
ma... spirito da tempo perso! -

In una realtà in cui il ruolo del poeta è inesorabilmente e drasticamente decaduto, Chiaves, come Gozzano e gli altri poeti crepuscolari, vede solo nel sogno e nel ricordo la speranza della felicità. La conclusione della poesia è molto significativa: Chiaves sostiene di preferire vivere in un mondo di sogno, di illusioni, di «placido inganno» (v. 71), dove i «fantasmi e il vero» (v. 84) si confondono, piuttosto che «troncare ogni desiderio» (v. 78); a quel punto meglio «dormire, ma senza sogni, | oh! meglio dormire sul serio» (vv. 79-80).

In ogni visione ed in ogni opera del reale deve necessariamente aprirsi uno spiraglio sul sogno, sull'universo onirico, pena la loro insufficienza. Così come l'amico Gozzano anche Chiaves ricorre alla efficace arma dell'ironia, della freddura da salotto, anche nel sogno. E tale ironia è la spia evidente di un disagio, di una marginalità esistenziale tipicamente crepuscolare<sup>100</sup>.

L'ironia, come visto, è il risultato di una sofferenza nostalgica: il passato tramontato ha portato con sé i valori, i sogni, la giovinezza; nel mondo odierno del poeta non restano altro che le amare delusioni di una vita inutile, senza uno scopo.

Carlo Chiaves dinanzi alla pietra corrosa di un tavolino del suo giardino ripensa [...] al passato lontano. [...] e come Jammes e Gozzano rievoca queste vite trascorse, compiacendosi di quegli amori semplici e ingenui, un po' languidamente romantici, che egli vorrebbe ma non può e non sa ora rivivere<sup>101</sup>.

Chiaves, nella poesia *Pellegrinaggio invernale*, «indugia sul passato, con l'anima e lo sguardo del suo amico e poeta, Gozzano. *Pellegrinaggio invernale* sembra infatti del Gozzano, di un Gozzano più amaro e meno rassegnato, nell'apparente gelido inventario delle cose morte»<sup>102</sup>. Nella poesia prevale difatti un paesaggio decadente e solitario, che ricorda le sembianze delle

---

<sup>100</sup> S. Germini, *Carlo Chiaves, il cantore di una vita vissuta adagio*, in «I Malpensanti», 2 agosto 2017.

<sup>101</sup> G. Petronio, *Poeti del nostro secolo: I Crepuscolari*, Sansoni, Firenze, 1937, cit., pp. 111-112.

<sup>102</sup> E. M. Fusco, *La lirica*, Vol. II: Ottocento e Novecento, Francesco Vallardi Editore, Milano, 1950, cit., pp. 429-30.

ville gozzaniane. Al poeta, tornato alla «piccola casa» (v. 3) in pellegrinaggio, luogo del suo primo amore, sembra di esser «tornato quasi in sogno» (v. 5). Anche per Chiaves gli oggetti del passato sono necessari per rievocare il tempo felice della giovinezza. Ma la realtà è molto più amara: non si può tornare indietro nel passato, il giardino è deserto, le rose e i gerani sono morti, e persino la signora è sparita, probabilmente morta anche lei (emblematica in questo senso è la sua camera, definita «nuda | come un sepolcro», vv. 25-26). « - Come l'estate passa presto al mondo! | Solo l'inverno e la miseria restano! - » (vv. 39-40), con questa frase la “vecchietta” che aveva aperto le porte della casa al poeta annuncia il triste epilogo della vita, la fine della gioventù e l'inesorabile arrivo della morte, segnali dell'illusorietà dei suoi sogni (vv. 13-24):

Ho rivista la casa, tutta verde  
di musco; il ponticello; la fontana  
ghiacciata: più non canta in voce umana  
e solo a gocce più l'acqua disperde.

Giunsi e varcai la soglia: che deserto  
il giardino! che schianto! le tue rose  
morte! e i gerani! quante morte cose....

[...]

Ho ritrovato la tua sciarpa rossa,  
uno spillone, un solo guanto, un velo.

Il mito della “casa centenaria” e della “villa” ritorna anche nella poesia *La villa chiusa*, dove emergono, come consuetudine, altri temi del Gozzano: nella villa chiusa, nel «giardino deserto» (v. 2) e nel prevalere delle piante infestati tipiche gozzaniane («tra i fior spunta gramigna | folta», vv. 3-4), Chiaves vede la fine del suo tempo e la caduta dei suoi sogni giovanili. La villa ha il potere di riportare il poeta indietro nel tempo e nel contesto onirico («Io fantastico in un mio sogno intento», v. 21). Emblematico è il giardino: Chiaves pone

molta attenzione nel descrivere questo luogo e, alla fine della poesia, parlando del sogno, rievoca una fanciulla che aspetta il suo amore (vv. 21-24):

Io fantastico in un mio sogno intento:  
non dorme la fanciulla in fra le mura?  
non forse il cavalier senza paura  
verrà a destarla da l'incantamento?

La fanciulla ivi descritta rievoca la donna di *Primavere romantiche* e della trilogia dell'antenata, donne tutte che aspettano invano l'amore che non arriva, impossibile perché legato al passato.

Un altro influsso di Gozzano si può notare in *Fanciullezza* delle *Poesie inedite*, dove emerge il mito dell'infanzia, e sembra esserci una chiave di interpretazione gozzaniana. I «dolci inganni» ricordano infatti i «dolci ingannatori» di Gozzano della poesia *La medicina* che, si ricorda, si riferivano a Carducci, D'Annunzio e Pascoli:

Vorrei essere, com'ero  
a sei anni,  
quando lieve era il pensiero,  
quando ancor, fra i dolci inganni,  
traspariva, a pena, il vero.

Nelle poesie *La vecchia porta* e *La pietra corrosa*, ritorna l'immagine dello scorrere del tempo, e l'immagine dannunziana delle rose che sfioriscono («una rosa si sfoglia | lungo una siepe di cardi», *La vecchia porta*, vv. 7-8; «Non forse qui il mormorio | sorse de le confidenze? | Non languidi, lungo le assenze, | sospiri, o singhiozzi d'addio?», *La pietra corrosa*, vv. 57-60), simbolo della fine delle gioie della giovinezza.

Sono quindi, anche nel caso del Chiaves, molti i temi che vengono ripresi da Gozzano e in generale dai crepuscolari:

Nei suoi componimenti sono presenti i temi dell'amore (con un afflato, però, a volte, sottilmente dannunziano), motivi georgici, il ricordo, che si fa rimpianto, della

fanciullezza, ma, soprattutto [...] un senso di sgomento per la caducità delle cose e per una tradizione, di costume e di affetti, che tramonta inesorabilmente. Motivi tutti sempre lievitati da un'ironia pungente e, a volte, acre, e calati in un clima crepuscolare intensamente vissuto e sofferto<sup>103</sup>.

Non c'è tuttavia da dimenticare che Carlo Chiaves svilupperà nella sua poesia le tematiche crepuscolari in un modo del tutto differente e personale rispetto agli altri poeti, soprattutto per quanto riguarda la figura femminile, che in realtà non è poi così tanto importante come lo è per un Gozzano o per un Vallini. Certo, le donne compaiono anche nella poesia di Chiaves, molto spesso nelle vesti di una bambina o di una giovane donna prese come metafora della giovinezza; ma metafore che le legano alla Morte o alla Madre, come avviene negli altri poeti, sono quasi totalmente assenti.

Cosa che accumuna Chiaves agli altri poeti è il comune tema dell'insofferenza amorosa, e quindi dell'impossibilità d'amare. Nella poesia di Carlo Chiaves emerge in particolar modo una forte sfiducia nella donna, spesso associata al tradimento, e di conseguenza concepita solamente come felicità temporanea. Proprio per questo la sua figura ben si adatta a quella della giovinezza, bella, sensuale, ricca di sogni e di emozioni, ma irrimediabilmente passeggera.

---

<sup>103</sup> Tuscano, *Tutte le poesie edite e inedite di Carlo Chiaves e G. Farinelli*, cit., p. 135.

## 2.3.2 La donna traditrice

Nell'universo femminile di Chiaves sono in particolare due tipi di donne che vengono portate alla luce: la donna matura, simbolo di ipocrisia, e la bambina, simbolo di innocenza. In questo capitolo verrà analizzata l'immagine della *femme-fatale*, che in realtà, come si vedrà nel capitolo successivo, è inesorabilmente legata all'immagine della giovane donna.

In questo senso il tema dell'amore è spesso un'immagine in negativo, in particolar modo quando compaiono le donne fatali: le donne sono spesso tentatrici, ingannatrici e soprattutto traditrici, che provocano nel poeta una finale sfiducia nel sentimento amoroso.

Nella poesia *Ragnateli* Chiaves descrive abilmente questa tipologia di donne, paragonandole alla tela di un ragno, bellissima e perfetta, quasi un'opera d'arte, la quale in realtà cela una funzione ben più crudele e subdola (vv. 17-32):

Perchè, ahimè! tela d'argento  
ch'io mirava a cuor contento,  
tu non sei che un istrumento  
messo lì per tradimento.

[...]

Quanti sguardi incantatori,  
quanti languidi sorrisi,  
denti bianchi, e dolci visi,  
ragnateli a tanti cuori!

Ragnateli d'altre maglie!  
chi ci casca, ci rimane  
ravvolgendosi con vane,  
con ridicole battaglie!

Nella poesia seguente, *Tra i veli della memoria*, possiamo comprendere la sfiducia nell'amore da parte del poeta. Chiaves ricerca nella memoria «i più incerti e lontani | sentieri» (vv. 10-11)

e ridesta «i più vani | fantasmi: ogni sogno più fragile» (vv. 11-12). In particolare il ricordo che è più vivo nella sua mente è quello del suo «primissimo amore» (v. 20) e della sua inesorabile fine, provocata dalla crudeltà della donna (vv. 29-44):

Bella eravate? Lo penso.  
E foste buona? È men certo.  
Credo perfino che ho sofferto  
un dolor vano, ma intenso.

[...]

Il nome vostro è ben vivo  
ancora, e... qualcosa di più...  
Non certo la vostra virtù,  
di che, per riguardo, non scrivo.

E immaginandosi la donna nel presente, ormai distante dal poeta la cui vicenda è di conseguenza sconosciuta, se la immagina «men soda, | men fresca» (vv. 69-70), non più giovane come un tempo, come «una gran cortigiana | vestita all'ultima moda» (vv. 71-72), «più evoluta e più colta» (v. 78), la quale un giorno, ritrovandosi per le mani il libro di poesia di Chiaves, a differenza del poeta, a stento riesce a ricordarsi di lui («Già, il Tale dei Tali... Ma il nome | suo primo? Comincia per C... | Clemente?... Costanzo?... Ma come | ho fatto a scordarlo così?», vv. 89-92), dimostrando tutta la sua indifferenza e crudeltà.

Anche nel gruppo di poesie *A Francesco Pastonchi quando scrisse la "Canzone dell'amicizia"* Carlo Chiaves ci restituisce l'immagine di una donna che ben si accosta alla figura della *femme-fatale* (non a caso, nell'ultima poesia della sezione, la donna per l'appunto viene chiamata «donna fatale»; v. 13): nella prima poesia la donna viene rappresentata come una donna tentatrice, che però nega le sue grazie al poeta. Per questo alla fine della poesia Chiaves dichiara che «per natura | logica e donna non s'accordan mai» (vv. 15-16).

Nella terza poesia la donna viene addirittura paragonata a Circe, «che attira | gli uomini pronti, con malizia astuta | e li muove e li abbindola, e li aggira | per i suoi fallaci regni | ed al

suo piede in bestie alfin li muta» (vv. 2-6). Chiaves immagina qui una battaglia tra lui e questa signora, che infine tuttavia viene vinta dal poeta proprio grazie alle stesse subdole armi utilizzate inizialmente dalla donna (vv. 1-6):

«Questa che fue  
aspra così, che avvinse  
che trafisse altri cuori a cento a cento,  
ma sempre amor, pietà, dolcezza finse,  
io sol, con l'arti sue,  
seppi ridurre a così rio tormento!»

Nella quinta poesia dedicata *A Francesco Pastonchi*, in Chiaves, dopo aver ormai prevalso sulla donna, si risveglia un desiderio lussurioso simile a quello di Gozzano che, vedendo la donna, desidera possederla. Ma al pari di Gozzano anche Chiaves alla fine rinuncerà all'amore (vv. 13-15):

«Signora, il vostro amor mi piace!  
Ma non turbiam la pace  
nostra: restiamo amici! io son contento!»

Il suo amore quindi non è che illusorio, come l'amore dissimulato dalla stessa donna per altri uomini. L'amore sembra impossibile nella realtà, possibile però nel passato e nel sogno: così nella poesia *Strimpellata* Chiaves dichiara di non aver mai commesso una pazzia, nemmeno per amore. Vorrebbe aver tentato di rubare la virtù della donna protagonista, di poterla amare un giorno, ma questo non può essere possibile se non nel sogno, il quale è in grado di mutare la vita ribaltandola anche completamente, poiché il «sogno è senza mercé | [...] fa di un monarca un mancipio | e [...] di un mancipio fa un re» (vv. 34-36).

Tratti altamente sensuali possiede anche la figura femminile della poesia *Invocazione* («Riso della mia donna, o gioia canora e vermiglia», v. 1), dalla quale sembrano scaturire le donne delle poesie seguenti: ne *L'impeto vano* l'Eros stravolge il poeta, «il rapace | desio che non s'addorme» (vv. 7-8) lo invade, ma è un desiderio vano, poiché la donna non può essere



posseduta dal poeta («Tu che non fosti mia | [...] Mia non sarai», vv. 1 e 9). Il triste epilogo è dunque sempre lo stesso, quello dell'impossibilità d'amare, tratto che accomuna Chiaves agli altri poeti crepuscolari e in particolare a Gozzano.

Un amore non corrisposto è quello che canta con i suoi toni crepuscolari e il suo linguaggio ancora ottocentesco il torinese Carlo Chiaves [...]. Un amore che non ha sbocchi ma che continua a rodere il cuore, a bruciarlo con la sua fiamma, a spuntare con la sua fredda durezza le armi della giovinezza. Un tema caro ai crepuscolari: si pensi alle «donne impossibili» di Gozzano, l'amica di nonna Speranza, la signorina Felicità [...]. Quella che Edoardo Sanguineti definisce «*la proclamazione dell'incapacità d'amare, la teorizzazione poetica dell'aridità sentimentale*»<sup>104</sup>.

La donna alla fine della poesia assume anche delle sembianze infernali («Così tu vai, sicura, | entro una fiamma accesa, | barbaramente illesa, | ferocemente pura», vv. 29-32), ricollegandosi così in realtà alla figura della giovinezza perduta. Proprio per questo paragone con un'immagine infernale, possiamo notare il parallelismo tra questa donna e quella della poesia seguente, *La vanità del perdono* (descritta come uno «spirito arso»; v. 30). C'è difatti da sottolineare la metafora della porta, emblematica per comprendere che la donna in realtà assume le sembianze della giovinezza: abbiamo visto che in Gozzano l'immagine della donna che bussa alla porta è indizio dell'approssimarsi della Morte; in Chiaves invece sembra essere indizio della giovinezza che si allontana dal poeta. Nella poesia *Invito* la bambina, inequivocabilmente alter-ego della giovinezza, «varca la soglia pianino» (v. 21), e il poeta le promette che «nessun'altra nel mondo, | ci farà più capolino» (vv. 23-24), affermando che proverebbe un grande dolore «se un giorno, ridesta e risorta, | lei spalancasse la porta | per ritornare nel mondo» (vv. 30-32). Adesso, in *La vanità del perdono*, il poeta è ormai avanti con l'età, «rotto è l'incanto» dei giorni felici (v. 2), «l'onda dei ricordi | urge, spietata e chiara» (vv. 6-7), e il poeta dichiara di perdonare questa giovinezza che gli fu «cara | troppo» (vv. 5-6) e, per l'appunto, di aprirle proprio la porta nel caso di un suo ritorno (vv. 9-18):

Ma schiuderò la porta,  
se batti, al tuo ritorno

---

<sup>104</sup> D.R., *Un amore crepuscolare, Carlo Chiaves, L'impeto vano*, in «Il canto delle sirene», 24 febbraio 2010.

[...]

Pure io dirò la stolta

parola: - Io ti perdono! -

È per l'appunto la giovinezza ad essere la massima figura traditrice della vita di Carlo Chiaves: bella, giovane, piena di sogni e speranze, ma inevitabilmente destinata a finire, diventa il simbolo perfetto del tradimento, della felicità temporanea, e di conseguenza causa principale della sfiducia nell'amore e nella vita.

### 2.3.3 La *Bimba* e il mito di *Lolita*, alter-ego della giovinezza

In questo capitolo si affronterà la seconda immagine femminile dell'universo di Carlo Chiaves, ovvero la figura della «Bimba».

Come visto sopra il mito della giovinezza e della sua inevitabile fine è il tema più caro a Chiaves e che meglio si avvicina ai toni malinconici dei crepuscolari. Borgese, parlando di Chiaves e di altri poeti crepuscolari tra i quali Moretti, così afferma:

Non sanno che farsi della vita, e cercano di risalirne il corso fino alle sorgenti, fino agli anni malcerti, quando la responsabilità era così lieve e il dovere era quasi scherzoso. [...] Anch'egli si rifugia nel ricordo degli anni innocenti<sup>105</sup>.

Carlo Chiaves, differentemente dagli altri poeti, fa proprio prendere alla giovinezza sembianze femminili, naturalmente sempre associate a figure di giovani donne o addirittura bambine. Il poeta, infatti, dimostra una spiccata propensione verso quest'ultime, proprio perché, come la Graziella di Gozzano, rievocano nei poeti la felice età della giovinezza e dei sogni.

Quest'ultime figure femminili compaiono in poesie come *Inquietudine*: protagonista della poesia è emblematicamente una bambina, che sta tuttavia abbandonando gli anni dell'infanzia per accostarsi alla vita adulta, ne è sintomo la bambola abbandonata nella culla («da ieri riposa | la bambola ne la sua culla: | la bimba più non si trastulla, | è tacita, è mesta, è pensosa», vv. 21-24). L'immagine dell'acqua che scorre diventa così metafora dello scorrere del tempo e della fine della gioventù.

Ritroviamo l'immagine della bambina anche nella poesia *Invito*: il poeta desidererebbe non abbandonarla mai («Se io indovinassi che tu, | bambina, che tu mi vuoi bene, | non troppo, ma quanto conviene | per non lasciarci mai più», vv. 1-4), senza la quale si prospetterebbe una vita di dolore e di morte (vv. 29-36):

Il male sarebbe profondo,  
se un giorno, ridesta e risorta,

---

<sup>105</sup> Borgese, *Poesia crepuscolare: Moretti, Martini, Chiaves*, cit., p. 154.

tu spalancassi la porta  
per ritornare nel mondo.

Oh! allor sorgerebbe il pericolo  
ben certo, di schianto, di morte  
pel cuore che è tanto forte  
da parer quasi ridicolo!

Qui emblematica è la descrizione delle chiome («spioventi le chiome | d'attorno a le guance, a la fronte», *Inquietudine*, vv. 7-8), che ricorda la classica acconciatura gozzaniana, le cui donne avevano per l'appunto i capelli divisi in due bande sul viso. Proprio per questa similitudine, questa è l'unica poesia in cui in qualche modo possiamo riscontrare l'immagine della donna-Morte tipica della poesia gozzaniana. La bambina potrebbe di conseguenza essere presagio dell'arrivo della Morte, portato avanti proprio dalla metafora dello scorrere del tempo, così come metafora dello stesso era lo scorrere del ruscello, tra le cui onde la bambina infatti riusciva a vedere tra l'altro immagini funeste (vv. 25-36):

Con occhio, con cuore inquieto  
le cose, le anime scruta,  
sente che qualcosa si muta,  
né sa penetrarne il segreto.

[...]

Poi torna a scrutare ne l'onda,  
come nel suo cuore: presaga  
a pena, ne l'anima vaga  
di quanto la vita nasconda.

Nella poesia *Richiamo* la gioventù prende ancora tratti femminili, paragonata ad un'amante che prega l'amore del poeta ma che viene inesorabilmente respinta, esattamente come avviene con le donne gozzaniane de *L'onesto rifiuto* (vv. 1-8):

La gioventù declina: pure, arrivata a l'estremo  
passo, si volge e dici: - Oh! non lasciarmi morire!  
tendimi ancora la mano, ch'io possa teco venire!  
vedrai quant'altra strada insieme percorreremo! -

Chiama con voce lenta, con voce triste, profonda,  
prega con fissi gli occhi e con le mani protese:  
Io penso: «Quale amante, quale altra un giorno mi chiese  
mercè con simil voce, che vela l'oblio e circonda?»

In questa poesia il poeta decanta la giovinezza e la sua inesorabile fine, la quale porta con sé anche la fine dei sogni. Di fronte all'amarezza che si presenta davanti, il poeta non può che vedere un'unica fine, la morte, desiderata avidamente nel caso in cui Chiaves non possa vivere una vita nella giovinezza e nei sogni (vv. 24-28):

Rimani ancora se puoi!

Fin che potrai! poi, quando l'ora verrà, che a le porte  
il mio destino ti tragga, senza mercè di ritorno,  
fuggi, ma ch'io non senta, ch'io non lo sappia, e d'attorno  
al cor duri il bagliore dei sogni, fino alla morte!»

Ma la bambina per eccellenza della poesia di Chiaves è sicuramente Lolita, protagonista dell'omonima poesia, ma che sembra essere anche la chiave d'ispirazione di molte altre figure femminili chiavesiane.

In *Lolita* il poeta narra la storia della bambina Madrilena, rinominata poi sotto con il nome di Lolita. La bambina abbandonerà la casa genitoriale dopo l'ennesima sculacciata e soprattutto

a causa di un tradimento amoroso. Emblematica è proprio questa situazione rovesciata: mentre nelle altre poesie è Chiaves a subire un tradimento da parte delle donne, qui è Lolita che, ancor bambina, subisce una delusione amorosa, che causerà la rovina della sua vita. Diventerà una donna seduttrice e ingannatrice, che veste la «moda di Siviglia» (v. 24) e «che porta nelle dita | molto più di quanto, in vita, | prima d'essere Lolita, | abbia speso per vestirsi, | abbia speso per nutrirsi» (vv. 60-64). La donna viene descritta come degradata al rango di prostituta, la cui causa viene proprio vista nel tradimento.

La figura di Lolita ritorna anche nella poesia *L'amore che fugge*, nella quale Chiaves dichiara un sentimento profondo per una ragazza di giovane età, chiamata per l'appunto "Bimba". Tuttavia Chiaves, come non poteva amare le donne più mature, così non può amare neanche questa giovane, e si vede costretto ad abbandonarla (vv. 25-28):

T'ho abbandonato, senza  
un commiato, è vero...  
ma non già per mistero,  
soltanto per prudenza.

E così in questa bambina abbandonata possiamo anche rivedere l'immagine di *Lolita*, poesia simbolicamente legata a *L'amore che fugge*. Il poeta in quest'ultima infatti dichiara che «è difficil cosa | proprio a metà di Maggio | trovar tanto coraggio | da lasciare l'amorosa» (vv. 29-32), e in *Lolita* anche quest'ultima viene abbandonata dal poeta a cui manca il coraggio di proseguire lungo la via dell'amore (vv. 5-16):

(eri allor quasi bambina,  
smorta, lunga, mingherlina).  
Ma, in principio del viaggio  
a l'eroe mancò il coraggio.

Senza dirti una parola  
ti piantò lì sola sola,  
ritornando a casa e a scuola.

Tu convinta in sul momento

che l'amore è un tradimento,  
e rimosso ogni tormento,  
seguitasti la tua via  
in più allegra compagnia.

Dopo la dolorosa separazione Madrilena/Lolita considererà l'amore come un tradimento, una vana illusione, e prenderà i passi lungo una cattiva strada.

Da queste ultime considerazioni possiamo comprendere che le donne della lirica di Chiaves sono irrimediabilmente legate all'immagine di Lolita, abbandonata dall'amato, il cui esito è la completa sfiducia nell'amore e il passaggio dalla felice innocenza della giovinezza, rappresentata dalla bambina, alla crudele ingannatrice della maturità, rappresentata dalla *femme-fatale*. In questo circolo vizioso sia le donne, con la loro ipocrisia, sia il poeta, con la sua impossibilità di amare, diventano le cagioni del tradimento; un tradimento che comunque risulta d'altra parte inevitabile: le donne, simbolo di giovinezza, sono destinate a scomparire dalla vita del poeta per lasciare il posto all'arido presente. E Chiaves, proprio per questo, condivide con gli altri poeti crepuscolari, nell'impossibilità di mantenere il sogno e la spensieratezza dei «dolci anni primi», il desiderio della morte.

## 2.4 NINO OXILIA

### 2.4.1 Comunanze e differenze con Gozzano nella poesia di Nino Oxilia

Alla “scuola dell’ironia” non rimarranno immuni nemmeno poeti come Carlo Chiaves e Nino Oxilia, i quali condividono il comune sentimento nel concepire la poesia, e l’arte in generale, decaduta, ormai solo oggetto di trastullo («cosa di trastullo | è l’arte», *Torino*, vv. 26-27 Guido Gozzano; «ti infilzerà uno spago [...] per trastullarsi col gatto», *Nel secolo duemila trecento*, vv. 19-20, Carlo Chiaves). Ma questi due poeti «partecipano alla costruzione di una scrittura ironica a loro modo, con una diversa maturità letteraria, avvicinandosene fino a diventare gozzaniani, per poi prenderne le distanze, a tal punto che l’autore de *Gli orti* si accosterà alla poesia futurista»<sup>106</sup>: nelle poesie di Oxilia, in particolar modo della seconda raccolta, emerge infatti il mito della macchina, l’attenzione alla modernità, ai fili del telefono, alle rotaie, ai pali della luce, il tutto accompagnato da un linguaggio prettamente futurista (l’uso delle onomatopee, come nella poesia *Il canto dell’ira*: «c’è un moscone - ronron - sopra il camino: | ronron - zampetta vive, ali veloci - », vv. 20-21). Oxilia, negli ultimi anni della sua produzione poetica, ammetterà personalmente il suo definitivo distacco dai poeti crepuscolari, non riuscendo tuttavia mai a portarlo a completo compimento data la prematura morte avvenuta in guerra nel 1917, mentre partecipava alla difesa della linea del Monte Grappa. Ne *Il saluto ai poeti crepuscolari*, poesia rimasta incompiuta, Oxilia, ricordando gli amici Corazzini e Gozzano, ne sancisce le differenze (vv. 56-73):

E tu cantavi il passato, Guido Gustavo Gozzano!  
Il gioco del volano cantavi e il divano parlato;  
[...]  
Io sognavo di cantare il presente  
vertiginoso, le macchine  
rotanti, i salvatocchi,

---

<sup>106</sup> Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure*, cit., p. 18.



[...]

Poi sei morto. E io ti canto,  
poeta del passato,  
mentre rulla il tamburo...

Del resto Nino Oxilia lavora su un campo ben più ampio rispetto agli altri amici crepuscolari: giornalista, drammaturgo, poeta, è anche famoso regista, che lo porterà a lavorare non solo in Piemonte, ma anche a Roma. Nei film da lui realizzati, tra i quali ricordiamo *Giovanna d'Arco* (1913) - nel quale reciterà Maria Jacobini, futura moglie e musa del poeta -, potremo trovare tratti tipici presenti anche nei suoi scritti e, particolarmente nella seconda raccolta, *Gli orti* (1918), «alcune delle sue poesie scritte negli stessi anni in cui è al lavoro sul set, si possono leggere come se fossero delle sceneggiature»<sup>107</sup>, con versi brevi che intendono evidenziare gli elementi più importanti dell'ambiente e dei personaggi.

Ciò non significa che Oxilia abbia abbandonato completamente la componente crepuscolare: anche in lui vediamo emergere l'amore per le cose semplici e quotidiane, come del resto conferma già il titolo della seconda raccolta, *Gli orti*, dove il poeta dichiara, nella poesia *Secondo intermezzo*, di amare «tutte le cose morte, tutte le buone cose del Passato» (III, vv. 13-14). Oxilia condivide con i poeti del suo tempo il sentimento di sconforto per lo scorrere inesorabile del tempo («il tempo è nulla e la vita è un'ora»; *Canti brevi*, I, 1, v. 4), per la fine dei valori del passato e per la perdita dell'aura poetica: Oxilia ammette di non conoscere nulla («Io non so. Nulla so. Tutto è mistero | dentro di me, fuori di me»; *Canti brevi*, VII, 2, vv. 9-10), e difatti, nel sesto sonetto della prima parte della raccolta *Canti brevi*, di fronte ad un bivio, non sa scegliere la strada giusta (vv. 5-14):

- Qual sarà la mia via? Non so.

[...]

Van le rondini con tinnule risa  
verso la prima strada. È quella! Andiamo

---

<sup>107</sup> C. Samsa e F. Tosi, Nota critica ai testi, *Di Oxilia, o delle prime lettere di questo titolo*, in *Nino Oxilia, Gli orti*, Torrazza Piemonte, Schegge Riunite, 2017, cit., p. 4.

[...]

E m'avvio. Ma nell'ansia improvvisa  
che m'invade, da tutto ciò che amo,  
odo una voce che mi chiama indietro.

«In questa carrellata di angosce tipiche dell'uomo moderno, di cui Oxilia si fa cantore, rimane nella chiosa panica, così propria del Crepuscolarismo, una piccola àncora di sopravvivenza»<sup>108</sup>: la Natura («A te soltanto, alba, che ascendere | sai e il cielo di sangue tingere | il cuore s'inchina»). Quest'ultima ancora una volta rappresenta l'unica fede concreta per un poeta fermamente ateo come Oxilia («disdegno i popoli, disprezzo i Cesari, | non credo in Dio.», *Canti brevi*, III, 3, vv. 17-18) e per il quale solo all'alba «il cuor s'inchina» (*Canti brevi*, III, 3, v. 21); così il poeta, nel quarto sonetto della prima parte della raccolta *Canti brevi*, vede nel «divino | cielo» (vv.1-2), nel «filo d'erba» (v. 5), nel «biancospino» (v. 7), quel «riso infantile» (v. 4), ovvero tutte le gioie e la spensieratezza della giovinezza, di quei «sereni | anni» (v. 1-2) in cui il poeta la vita «la vide e la sperò diversa» (*Canti brevi*, VII, 2). Oxilia, nonostante a quest'altezza poetica abbia solo vent'anni, sente ormai di avere un «povero vecchio cuore» (*Canti brevi*, II, 1, v. 5) e di conseguenza vede solamente nel passato perduto, nella giovinezza, e così anche nel sogno, l'unico luogo felice («E mi sentii bimbo, e mi chiesi | se una vita esistesse oltre il sognare», *Canti brevi*, I, 5, vv. 11-12). Nel settimo sonetto della prima parte della raccolta *Canti brevi* rimpiange difatti le «piccole cose» del passato (vv. 5-8):

perchè mutate in me? perchè mutato  
son io? Come vorrei sempre, sicuro  
restar quell'ero! Tutto il mio passato,  
tutto il mio cuore, chiaro, umile, puro.

---

<sup>108</sup> C. Samsa e F. Tosi, Nota critica ai testi, *Di Oxilia, o del non conoscere*, in *Nino Oxilia, Canti brevi*, Torrazza Piemonte, Schegge Riunite, 2017, cit., p. 5.

## 2.4.2 La *femme-fatale* oxiliana: tra D'Annunzio e Gozzano

Non è più necessario ripetere che D'Annunzio è la chiave di partenza della gran parte dei poeti di questo secolo, e tra questi poeti si annovera anche Nino Oxilia. Entrambe le raccolte del poeta, *Canti brevi* e *Gli orti*, hanno una forte nota dannunziana, data in special modo dalla scelta stilistica delle poesie, ancora molto ancorate ad un aulicismo imperante, ad un'attenzione alla forma, alle rime e ai giochi sonori. L'aspetto sensoriale gioca un ruolo di primo piano anche nelle poesie oxiliane, e in particolar modo nella prima raccolta: «cercando [...] nei versi di Oxilia, si può notare come l'avvenimento di un fatto, di un mutamento, avvenga per un suono o un rumore»<sup>109</sup>. Nella prima poesia della terza sezione della raccolta *Canti brevi* è proprio l'aspetto sensoriale a rappresentare il fulcro della poesia (vv. 1-12):

Un tocco di campana.  
Un canto di rondini, acuto.  
Un passo. Una voce lontana.  
Il paesaggio muto.

[...]

Un passo - Una voce lontana.  
Si sbattono le porte.  
Un profumo di tiglio  
diffondesi.

Si potrebbero citare numerosi esempi che legano la poesia oxiliana a quella dannunziana, come per esempio anche la costante presenza della rana che ricorda i versi 90-92 di *La pioggia nel pineto*, «ma la figlia | del limo lontana, la rana, | canta nell'ombra più fonda» («In fondo ai fossi gracida | un rospo», *Canti brevi*, III, 14, vv. 13-14; «Gracchian le rane nascoste in mezzo all'alghie verdi | e sul limite i rospi giallo-macchiati guardano», *Canti brevi*, III, 6,

---

<sup>109</sup> Samsa e Tosi, Nota critica ai testi, *Di Oxilia, o del non conoscere*, in *Nino Oxilia, Canti brevi*, cit., p. 7.

vv. 21-22). Del resto anche l'*editio princeps* dell'opera oxiliana presentava le poesie collocate solamente nel lato destro del libro, modello imitato da una raccolta di D'Annunzio. Ma l'elemento sicuramente più presente ispirato al grande poeta estetizzante è la costante presenza di un'immagine femminile che, se non solo in rare occasioni, è difatti accostabile alla *femme-fatale* dannunziana.

Per quanto riguarda la prima raccolta, *Canti brevi*, è la quarta sezione quella ad essere dedicata «al sentimento d'amore per una donna»<sup>110</sup>. Nella seconda poesia si comprende l'amore disilluso del poeta, che ama una donna indifferente nei suoi confronti e che anzi viene vista «a lato | di un altro uomo» (vv. 10-11). La donna viene rappresentata proprio come una donna sensuale, «in posa provocante» (v. 13), che sconvolge la resistenza del poeta («Sul viso in un crocicchio un caldo fiato | di donna ferma in posa provocante | mi alitava e faceva rabbrivire») e che tuttavia non gli si concede (vv. 1-8):

Poi l'ombra. E la mia mente alla sue fole  
ritornava. 'Ma dunque non à pianto  
Ella mai nella vita che non vuole  
colui che si offre di restarle accanto

per consolarla come le sue parole,  
per recingerla nel più dolce incanto,  
per donarle la sua parte di sole  
e morire? Ma dunque non à pianto?

Nella terza poesia la donna ancora una volta rifiuta il poeta. Emblematico è proprio l'atto della partenza: mentre nei poeti crepuscolari precedenti abbiamo visto che è il poeta a partire per lasciare la donna, e le figure femminili appartengono quindi allo "stuolo delle deluse" d'amore, qui è il poeta che viene abbandonato da una donna «perfida», che si cela al poeta (rappresentato dall'atto della donna nel chiudersi «il manto di velluto»), e che rivela l'amore come una «dolce menzogna» (vv. 10-11).

---

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 8.

Le donne della prima raccolta sono quindi donne dai tratti tipicamente dannunziani e in particolare modo è il sesto capitolo, dove «vince il tema erotico, la voluttà»<sup>111</sup>, che l'Eros viene trattato con libero sfogo: «d'altronde è lo stesso Oxilia a definirsi il poeta della sana potenza erotica»<sup>112</sup>. Le donne ivi tratteggiate hanno tratti sensuali e accattivanti, sono belle, hanno una linea del corpo perfetta, «fianchi saldi e bianche spalle» (*Canti brevi*, VI, 3, v. 13), descritte in classiche pose provocanti (distese nude, addormentate sul divano), con la bocca di «velluto dei frutti maturati | dal sole» (*Canti brevi*, VI, 1, vv. 15-16), con una bella «chioma bionda» (v. 8), con bionde trecce (nel terzo sonetto), oppure brune, come la «selvaggia» (v. 1) donna protagonista del secondo sonetto della sezione. La donna induce il poeta al completo abbandono dei sensi: le «pupille vive» (v.1) sono «ombrate da le ciglia | lussuose e morbide» (vv. 3-4); la «nuca perfetta» (v. 5) e la «vermiglia | bocca» (vv. 3-4), «arrotondata a cuore» (v. 12), seduce il poeta, il quale possiede esso stesso una «bocca avida e umana» (v. 13). La grande differenza che possiamo notare però rispetto agli altri poeti crepuscolari è che Oxilia sente di poter amare; certo, molte donne gli sfuggono, ma sono loro a dimostrargli la loro insensibilità, Oxilia evidenzia invece di provare questo sentimento. Nella quinta poesia della sesta sezione così il poeta si rivolge alla donna (vv. 1-4):

Amo la tua bocca infantile  
che ride sotto i miei baci,  
amo la cerchia sottile  
delle tue labbra voraci.

Nella successiva raccolta, *Gli orti*, Oxilia non abbandona l'immersione sensoriale tra le braccia delle donne che ivi compaiono.

Il titolo della raccolta sembra alludere ad un avvicinamento alle tematiche crepuscolari, dove ricordiamo che sono proprio miti come quello dell'orto, delle case centenarie, delle cose umili e quotidiane ad avere il sopravvento. Nella prima poesia che apre la raccolta, *Gli orti*, il poeta si paragona ad un asino cieco («Come l'asino cieco noi, poeti», v. 10) che, girando attorno al

---

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

pozzo, disseta la terra; allo stesso modo fanno i poeti che, girando attorno al loro cuore, raccolgono sogni chimerici per dissetare il mondo. Il “forse” diventa parola-chiave del componimento, sintomo di incertezza, di insensatezza del futuro. E se per questi temi sentiamo che Oxilia si avvicina ai sentimenti crepuscolari, d’altro canto bisogna anche porre attenzione alla conclusione della poesia (vv. 43-58):

io sento in me la gioia di ogni giorno  
da vivere perchè posseggo tre  
fonti ove attingo il canto disadorno:

Sognare! Ripiegarsi su di sé  
senza riposo .....

*Godere!*.....

*Amare!* .....

Solo chi ama sale per la china  
e gode la sua vita metro per metro.  
E chi non ama è come chi cammina

facendo un passo avanti e l’altro indietro.

Se da una parte Oxilia riconosce al sogno di essere una fonte dalla quale attingere le gioie della vita, dall’altra parte il poeta torinese riconosce anche al «godere» e all’«amare» questa capacità. Il poeta quindi da un lato non rinuncia al vitalismo, all’abbandono dei sensi e a temi

che diventeranno centrali anche nella poesia futurista. In *Parole che vengono di lontano* il poeta, parlando con l'amata al telefono, desidererebbe esserle accanto, ma un «filo | infinito» (vv. 57-58), quello del ricevitore, li separa, soprattutto dal punto di vista carnale. Sono ancora temi legati all'Eros ad essere centrali nella figura femminile: la sua «bocca d'amore» è una bocca «ladra» (vv. 40-41) e il poeta, non potendola vedere, se la immagina nell'«alcova» (v. 44), risvegliando quindi nel lettore il desiderio lussurioso del poeta. Anche questa donna dimostra tuttavia la sua reale natura chimerica, poiché in realtà non ricambia l'amore del poeta (vv. 35-37):

«Mi angoscia questa vita di bugia  
con l'uomo che non amo e non capisce:  
cui fingo. Oh! come ti amo, anima mia!»

Come si vedrà anche successivamente, il sostantivo “ladra” potrebbe essere emblematico per capire il significato recondito in questa donna: il termine verrà spesso associato a figure femminili che celano un'immagine mortifera, donne invisibili, che il poeta non può vedere. Del resto anche questa donna nasconde le sue fattezze dietro la cornetta del telefono: Oxilia non la può vedere, può solo sentirla.

Un'altra donna che finge di amare il poeta è presente nella poesia *In automobile sotto la pioggia*: la vicenda si svolge dentro un'automobile in corsa, sotto la pioggia, e il cuore del poeta è in sincronia con il rombo del motore, tanto da farla sembrare quasi un adattamento moderno della trasformazione panica di D'Annunzio ed Ermione de *La pioggia nel pineto*. Il poeta si trova nella vettura con una donna e ricorda il felice passato con lei. È taciturna, ricordando così la «crestaia» gozzaniana de *Il gioco del silenzio*: il silenzio diventa emblematico poiché nella poesia di Gozzano era indizio dell'inaccessibilità della donna, e così anche questa donna oxiliana nega l'amore al poeta (vv. 10-12):

Pensavo: quella che mi siede al fianco,  
quella mi fece il viso triste e bianco  
d'amore e non mi amò. Ora non l'amo.

Il poeta non ama questa donna, l'amore appartiene al passato lontano della sua giovinezza, quando il poeta avrebbe potuto anche piangere per lei («allora, per aver concesso | il fianco al fianco, il viso al viso presso, | avrei pianto d'amore. Ora non piango.», vv. 18-20). Amori impossibili, non realizzabili, che vedano l'amata «al fianco di un altro anziché al proprio»<sup>113</sup>, condannando il poeta ad un destino di aridità sentimentale.

Siamo ben lontani dai poeti analizzati precedentemente, in cui chiara era l'aridità d'amare e il cui pianto possibile era solo rivolto alla madre. Oxilia ammette di aver potuto amare, almeno nella sua lontana adolescenza. Ma come Gozzano in *Una risorta*, in cui basta una ciocca di capelli a risvegliare il desiderio del poeta («Ma come una sua ciocca | mi vellicò il viso, | mi volsi d'improvviso | e le baciai la bocca», vv. 105-108), anche qui, sebbene in una prospettiva rovesciata, non appena la donna sfiora i capelli del poeta, in lui si risveglia «ciò che Amore non chiese» (v. 39), ovvero la sua «breve improvvisa avidità di bruto» (v. 40):

Io pensavo. Con atto dolce e muto  
mi sfioraste i capelli: all'improvviso  
tutto il passato mi ventò sul viso  
il vostro fiato non ancora goduto.

(vv. 33-36)

È ovvio che qui Oxilia deve riconoscere non solo un debito verso D'Annunzio, ma soprattutto verso Gozzano: troppo simili sono questi versi con quelli di *Una risorta*, troppo simili anche le situazioni: il ricordo di un amore passato, l'impossibilità di tornare alla giovinezza, il mito del sogno («e quel s'abbandonare, | quel sogguardare blando, | simile a chi sognando | desidera sognare...», *Una risorta*, vv. 117-120; «.. Or guardavate tra le ciglia chiare | in atto di sognare e di dormire.», *In automobile sotto la pioggia*, vv. 41-42).

---

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 6.



### 2.4.3 La Signora: donne legate alla Morte

Le prime vere donne che compaiono nella poesia di Oxilia appaiono nel tredicesimo componimento della terza sezione di *Canti brevi*. La poesia, divisa in quattro parti da dieci versi ciascuno, descrive una serena giornata estiva che si rompe con una tragica morte. Nella prima parte compare una «solitaria | vecchia» (vv. 3-4), intenta nel «tagliare | le foglie secche delle piante» (vv. 4-5), che serve al poeta per fare una riflessione sullo scorrere del tempo e sulla fine della giovinezza: la vecchia infatti, guardando verso l'alto, vede una «nuvola luminosa | che trema rosea nel cielo» (vv. 7-8), e che le ricorda il lungo velo di una sposa. La donna ormai anziana è solitaria e, descritta nell'atto di ricordare non solo il passato della giovinezza, ma anche l'amore perduto, rievoca così le gozzaniane donne ispirate alla madre di *Primavere romantiche*. E difatti questa anziana signora non è che la madre della donna che compare nella seconda parte della poesia, madre anch'essa di un giovane fanciullo, «donna gioconda» (v. 11). La poesia si muove a partire dalla descrizione del cielo, in cui le rondini gaie sembra si dicano «m'ami?» (v. 23). Il tema dell'amore diventa così centrale nel componimento, che però ha una fine tragica: la tranquillità di quella serata estiva è rotta da «un umano | urlo, di pianto» (vv. 26-27); è la vecchia solitaria che spira mentre la figlia con «una gran nostalgia | trema» (vv. 37-38). Le due donne sono quindi inesorabilmente legate ad un'immagine di Morte: l'una perchè anziana, l'altra perchè, essendo la figlia, rappresenta la ciclicità del tempo, il rinnovamento della vita ma allo stesso tempo anche la sua inesorabile fine.

Il tema della fine della giovinezza e della perdita dell'amore è presente anche nelle opere cinematografiche di Nino Oxilia. Il poeta trasporterà i suoi sentimenti nei film così anche nella poesia, di modo che possiamo notare una comunanza di temi tra le opere dei due diversi mezzi artistici:

È la tristezza irreparabile della principessa interpretata da Francesca Bertini nel film *Sangue bleu*, prima turbata dalla lontananza del marito e poi affranta per la figlia tolta in seguito al divorzio. Come è rintracciabile in *Rapsodia satanica* la causa dello sconforto della protagonista, questa volta più anziana, che prima piange una bellezza perduta e poi un amore non più raggiungibile. Sempre una perdita, una lontananza da qualcuno o dal compimento del proprio sentimento<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 5.

L'immagine mortifera subentra anche in *Dopo il rifiuto* che, fin dal titolo, ricorda la gozzaniana poesia *L'onesto rifiuto*; ne è indizio tra l'altro anche quel sintagma «preda certa» (v. 31) che ritroviamo anche nella poesia di Gozzano («bella preda certa», v. 5). Difatti in entrambe le poesie il poeta rifiuta l'amore per una donna, nel caso di Gozzano perchè incapace di amare, nel caso di Oxilia perchè è troppo stanco per «ghermire la donna». Eppure la poesia sembra celare un altro significato: il poeta, guardandosi allo specchio, vede un volto, ma non capisce se è il suo («In fondo ad uno specchio | c'è un viso che mi fissa senza moto. | È il mio viso riflesso? O un viso ignoto? | Forse non è il mio viso. È troppo vecchio.», vv. 5-8). Alla fine questo viso sembra essere quello di una donna, svelata da quel «batter di ciglia» (v. 14), da quella «bocca leggiadra» (v. 18), da quegli «occhi come violette in fondo all'acqua» (v. 24) e dal sintagma «anima ladra» (v. 19), che ricorda i sostantivi utilizzati da Oxilia per descrivere le donne fatali delle poesie precedenti. Tuttavia questa donna sembra celare una natura mortifera (vv. 18-28):

*«Sono forte, sono la vostra anima ladra  
non ruberà di me nulla che viva».*

.... E che m'importa? il vespero risciacqua  
onde di fuoco nell'immensità.  
Ma un'altra donna attende muta,  
[...]

Un'altra o voi? Vi somigliate. Siete  
uguali nel rifiuto e nell'assenso,  
o donne che passate. Ecco, vi penso  
cui sosto quando ò sete.

Forse domani vi verrò vicino  
con nuovo fiato.

La donna che compare riflessa nello specchio e quella invece che riempie i sogni del poeta hanno una grande somiglianza, tanto che il poeta le confonde. Ma questa figura femminile non ha intenzione di rubare «nulla che viva» (v. 20), proprio perchè è «un'altra donna muta» (v. 23), che porterebbe il poeta verso un «nuovo fiato» (v. 30), quello della morte. Il sostantivo “ladra” diventa così emblematico per capire anche la natura delle donne delle successive poesie: sembra che questo termine sia associato proprio alla Morte.

Il sostantivo “ladra” non è tuttavia l'unico indizio che ci permette di svelare la reale natura delle donne oxiliane. Nella poesia *Aspettando una donna* l'arrivo della donna in questione si trasforma in un sogno erotico del poeta che vorrebbe possederla. Dietro i toni più tipicamente sensuali del poeta si nasconde tuttavia un senso più profondo, poiché fin dal titolo capiamo in realtà che il tema portante è quello dell'attesa. Nella poesia crepuscolare, e in particolar modo in Gozzano, il tema dell'attesa si lega sempre alla figura della Morte: «Ver-rà. | Ver-rà! Ver-rà!» (vv. 11-12) incalza il poeta nella seconda parte della poesia, ricordando i versi de *La via del rifugio* (Verrà da sé la cosa | vera chiamata Morte», vv. 157-158). Non è nemmeno un caso che il poeta chiami la donna «Signora» (v. 17), laddove nelle poesie di Gozzano questo termine era utilizzato per rivelare quali donne erano portatrici di un messaggio mortifero, e che le sue caratteristiche fisiche restino celate dal buio, abbracciando così la gozzaniana metafora dell'invisibilità. Il poeta spera che le fiamme del focolare, che contornano tutta la vicenda di uno scenario infernale, svelino i suoi capelli e la sua «faccia | pudica» (vv. 72-73), il che ricorda quelle «chiome non viste» di *Convito* (v. 34). Il poeta desidera la donna intensamente («Io le dirò di sì», v. 35) e vorrebbe baciarla e possederla, come fosse un'amante (vv. 47-60):

«Tra poco sarà mia,  
la bacerò sui denti luccicanti,  
sui denti lisciarelli...»

[...]

«Se provassi a baciarla?  
Ora la bacio». Ed ella penserà:  
«*Si comincia, mi pare...*»

In questa poesia la Signora viene paragonata ad un'amante («il bacio sensuale | dell'amante», vv. 76-77), e anche nella poesia successiva, *L'amante sconosciuta*, non è un caso che la donna abbia per l'appunto dei tratti comuni con la Signora: è una donna "sconosciuta", un'«amante senza nome» (v. 149), i cui tratti il poeta non conosce. Tuttavia Oxilia sente il suo «passo leggero» (v. 13), i suo «passi invisibili» (v. 17), facendo riemergere la metafora dell'invisibilità. E ad essere presente è anche il tema dell'attesa: «Tu non giungi» (v. 12) afferma il poeta, attendendo la donna con ansia, sperando di vederla. Gli occhi di questa donna vengono poi descritti come «violetti», esattamente come quelli della donna di *Dopo il rifiuto* («Ma un'altra donna attende muta, ed ha | gli occhi come violette in fondo all'acqua», vv. 23-24), in cui la donna in questione, come abbiamo visto, era proprio la Morte. Difatti il poeta, attendendola dichiara: «O mia | nuova amante che indugi a comparire, | ecco il momento | di gettarti sul mio cuore e morire...» (vv. 8-11).

Dopo una notte di balli sfrenati e di abbandono ai desideri della carne, il poeta fugge («...E poi la mia fuga improvvisa», v. 140), così che questa volta è la donna che non può avere l'amore del poeta, e Oxilia diventa, al pari di Gozzano, colui che sfugge dall'amore e dalla morte: il poeta infatti non è come gli altri crepuscolari, almeno totalmente, non desidera così avidamente la morte. Nella poesia *Invocazione ai giovani*, dichiara la sua felicità nell'essere vivo (vv. 31-36):

Ed allora gustai la gioia stessa  
che tu godi: esser vivo! Ogni mattino  
guardandomi allo specchio  
sorrisi alla mia immagine riflessa,  
felice d'esser io, d'essere «Nino  
Oxilia»

Il rapporto che Oxilia ha con la Morte è caratterizzato dallo stesso desiderio di amore-fuga degli altri poeti crepuscolari: da un lato elogia la vita, il suo essere vivo, la sua possibilità di provare emozioni ecc..., dall'altro però vede nella morte un più felice esito all'insipidezza della realtà e, rifiutando di seguire il corso naturale della vita, rifiuta la vita stessa. Nella quarta poesia della quarta sezione della raccolta *Canti brevi*, dichiara di preferir «cadere nelle

native | onde bieche del mare tra le spume» (vv. 1-2), «meglio morir del mare» (v. 5), «che seguir nel suo corso lento il fiume | che va» (vv. 3-4), con questo proprio volendosi riferire al rifiuto della vita e all'accettazione della morte. Oxilia vede nel mare la possibilità di congiungersi alla Morte, e non è un caso che quest'ultimo prenda delle sembianze femminili: la bellezza del mare viene paragonata ad un seno femminile circondato da una «sciolta chioma» («Forse trovato avrei per riposare | molle un guanciaie su quel seno e aroma | inebriante il salso odor del mare», vv. 12-14).

Del resto anche Oxilia soffre del male del suo tempo, come dimostra nella quinta poesia della quarta sezione de *Gli orti*; sente di vivere in una società corrotta, in cui persino «padre e figlio mentono tutti», una vita descritta come un «breve esilio» (v. 1) a cui l'umanità è costretta e su cui «imperla la menzogna» (v. 2). L'unica cosa da fare è vedere il mondo secondo l'ironia («Ridere bisogna!»). E dopo una vita di godimenti e odi, l'unica verità raggiungibile resta quella della Morte. Per questo Oxilia, nella quarta poesia della quinta sezione, di fronte alla visione di un teschio, deride la Morte, poiché non la teme («non è la morte | che mi faccia paura, | quello che aborro, vedi | è la mia sorte oscura. | Perciò la morte attendo | tacito», vv. 17-22). Rispetto all'insensatezza della realtà sono meglio alternative il sogno e la morte. Nell'ottavo sonetto dell'ultima sezione della raccolta così scrive Oxilia (vv. 9-11):

Dolce è dormire. A che serve il pensare?  
La vera vita è nella morte. Vale  
più della vita il sonno - che non nuoce -

Difatti nei *Canti brevi* la questione è posta «non sul cominciare ma sul concludere; e [...] l'oggetto del concludere è la propria vita»<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Samsa e Tosi, Nota critica ai testi, *Di Oxilia, o delle prime tre lettere di questo titolo*, in *Nino Oxilia, Gli orti*, cit., p. 3.

## 2.4.4 La Madre

La madre viene citata nel terzo sonetto della settimana sezione: con l'uso del vocativo che introduce il verso, Oxilia afferma l'insensatezza dell'«aver vissuto» (v. 9), dell'«aver sofferto» (v. 10) e della morte stessa.

Nella seconda raccolta, *Gli orti*, questa presenza femminile torna nella poesia *Il soffitto*. La poesia si presenta come una profonda riflessione del poeta sull'apatia dell'umanità. È indispensabile ricordare che Oxilia scriverà queste poesie durante la prima guerra mondiale, quando lui stesso faceva il soldato. Oxilia rimprovera gli uomini che, nonostante la loro vicinanza fisica, hanno i cuori lontani. Il poeta invoca qui la Mamma, poi chiamata anche con il sinonimo Madre. Tuttavia è importante notare che alla fine della poesia questo termine compare ancora una volta però con la lettera minuscola, quasi a voler essere indizio che in realtà il poeta si rivolge a due entità diverse. Difatti il primo termine sembra riferirsi alla Natura ma anche alla Morte, poiché viene associata ad una descrizione fisica quale le «bianche braccia ignote» (v. 20), le «mollì chiome» (v. 21) alle quali il poeta «chiede oblio» e riposo, e successivamente Oxilia, rivolgendosi sempre all'emblematica Madre, scrive: «te che col tuo breve tratto | separi l'Uomo dall'Umanità» (vv. 26-27). Il secondo termine, scritto con la lettera minuscola, sembra invece più correttamente associato alla vera e propria madre biologica («meglio baciare in fronte nostra madre»). In conclusione la poesia sembra essere un inno alla Morte, poiché (vv. 40-58):

se non è possibile versare  
dal cuore in altro cuore come in urna  
tutta la nostra facoltà d'amare,

né tergere la lagrima notturna  
di chi piange oltre il lume  
[...]

né a quel che passa «addio, fratello» dire,  
né al bimbo «figlio mio» né al vecchio «padre»;  
se occorre essere soli per morire,

miglior baciare in fronte nostra madre  
e lasciare la casa costruita  
con la menzogna delle mani ladre,

e in alto, onde fiorita  
[...]  
discese un giorno al pian la prima vita,

ridonarla alla terra millenaria,  
presso al cielo, confine senza porte,  
obbedendo alla legge che non varia:

essere buoni ed aspettare la morte. -

Nella raccolta *Gli orti* la Madre con la “m” maiuscola diventa protagonista del *Secondo intermezzo*. Oxilia, guardando il paesaggio mutare aspetto col sorgere del sole, elogia la natura, chiamandola Madre. Questo ci ricorda il comune tema crepuscolare, di origine pascoliana, presente in particolar modo in Gozzano, di quello della Madre-Natura, «origine del bene» (*Canti brevi*, II, v. 6), secondo il poeta. Di fronte alla corruzione della modernità, Oxilia comprende che l’unico luogo felice, l’unica promessa di felicità è quella di procedere verso la Madre, emblematicamente anche identificabile con la gozzaniana Madre-Terra, e, consapevole della ciclicità del tempo, il poeta comprende la necessità anche della morte.

## 2.4.5 L'amore per la *piccola cara* Maria Jacobini

Differentemente dagli altri poeti, Nino Oxilia sembra avesse “coronato il suo sogno d'amore”, se così può essere definito. Aveva stretto una relazione con l'attrice Maria Jacobini, conosciuta proprio sul set di un film da lui diretto nel 1913, *Giovanna d'Arco*, che la vede nelle vesti della protagonista. Donna amata, ma anche musa ispiratrice, poiché nella raccolta *Gli orti* sono ben sei le poesie in cui emerge la figura di Maria (*Le passeggiere*, *Talvolta, tu e io*, *Invito a Maria convalescente*, *Ma non le dissi nulla*, *Tu mi guardi*). Totalmente contrapposta alle donne fin qui tratteggiate, Maria viene sempre descritta con un occhio di riguardo e unica donna per cui il poeta sembra provare un sincero amore.

La prima volta che compare la figura di Maria avviene nella poesia *Le passeggiere*: la struttura e gli argomenti trattati ricordano molto la poesia valliniana-gozzianiana *Le non godute*. Il poeta infatti si trova in un tram romano insieme ad una donna, Maria appunto, e vede salire svariate tipologie di donne, alcune delle quali non verranno mai conosciute veramente dal poeta, esattamente come “le ignote” di Vallini (vv. 39-48):

Corpi sapienti e corpi verginali,  
volti di gioia e bei volti dolenti,

piccole bocche timide e serene  
che il desiderio rendeva muto,  
bocche di melagrano e di velluto

Creature che non risalirete  
più nel mio cuore stanco e pellegrino,  
fiori d'autunno, fiori di mattino,  
fiori di luce e ombra dove siete?

Ma queste donne sono semplici “passeggere”, non destinate a restare nel cuore del poeta («Dove siete? Scendete al vostro turno, | una per una», vv. 41-42), paragonato simbolicamente al tram («e come il carro elettrico che va | sulle rotaie e chi sale e chi scende, | così ogni cuore



va: squilla e s'accende. | che sale o scende, e vuoto giungerà...» (vv. 33-36). Tuttavia il cuore del poeta, quando infine tutte le passeggere sono scese, non resta vuoto: il poeta si accorge che la «piccola cara» (v. 29) Maria non era “scesa” dal cuore del poeta, ma «*gli rimane | presso*» (v. 10-11) dall'inizio della corsa fino alla fine. È a questa donna che il poeta promette il suo amore, distaccandosi così dall'aridità sentimentale che caratterizzava i poeti crepuscolari (vv. 59-69):

già t'amavo e non osavo:  
per contenerti ò fatto il cuore cavo,  
o mia piccola goccia di rugiada.

[...]

e per te sola ormai libero d'ogni  
pena, costruirò di fronde e rami  
il quieto nido ove tu avrai, se m'ami,  
il mio cuore a tappeto e a cielo i sogni.

Nella poesia che segue, *Talvolta*, Oxilia dichiara il suo amore per una donna: il poeta qui non ci dà nessun indizio su chi sia la donna in questione ma, considerando la poesia precedente, è quasi scontato credere si tratti di Maria, alla quale solamente aveva promesso il suo amore.

Anche nella poesia *Tu e io* protagonista è una donna che viene chiamata alla fine della poesia «mia piccolissima tu», che ricorda il «piccola cara» della poesia precedente. Da qui deduciamo che la donna a cui si rivolge il poeta è sempre Maria Jacobini. Oxilia dimostra ancora di essere diverso rispetto ai poeti crepuscolari, ama questa donna: «Ti amo tanto. A domani», le dichiara quando, dopo una passeggiata nel centro città, si devono lasciare. E il poeta dimostra anche la sua infinita sofferenza nel saperla malata da quattro settimane, in cui i puntini di sospensione diventano emblematica rappresentazione del suo senso di sconforto (vv. 71-74):

Sei malata da quattro settimane

e non ti vedo più:  
son tristi le cose lontane,  
o mia piccolissima tu.....

Altro indizio che ci permette di affermare che questa donna è la stessa di *Le passeggiere* ci viene dato dalla poesia che segue, che porta il titolo *Invito a Maria convalescente*: qui capiamo che la donna amata, che nella poesia precedente era appunto una “convalescente”, è la stessa. Del resto Oxilia utilizza simbolicamente le *coblas capfinidas* (la poesia *Tu e io* termina con le stesse parole che fungono da inizio a *Invito a Maria convalescente*: «Piccolissima tu») per togliere ogni dubbio sull’identità della donna. E difatti il poeta nutre per lei un sentimento profondo (vv. 9-19):

Lascia le coltri, amore!  
Ti condurrò per mano  
sotto le acacie in fiore.

[...]

Voglio cullare il tenero tuo cuore  
come il vento soave della sera  
culla sotto le stelle il pesco in fiore.

L’elemento notevole che caratterizza questa figura femminile è la sua grande differenza rispetto alle altre donne fino ad ora descritte da Oxilia: non ha per niente le sembianze della *femme-fatale*, la sua bocca non è lussuriosa, ma è una «bocca immacolata» (v. 29), e il poeta cerca in tutti i modi di farla abbandonare le coltri, laddove le altre donne sono spesso rappresentate invece tra le coperte dell’alcova. Siamo quindi ben lontani dall’erotismo oxiliano.

È proprio questa Maria, che in *Ma non le dissi nulla*, che il poeta intende sposarsi («Io non le dissi nulla e non mi mossi | perchè un nuovo pensiero mi teneva. | [...] Ed io pensavo. Ella sarà mia moglie», vv. 36-41). Dipinta come «ninfa agreste» (v. 8) dalle «divine | forme» (vv.

4-5), capiamo si tratta di Maria per la correlazione con la poesia *Talvolta*: in entrambe infatti il poeta dichiara apertamente l'amore per la donna (vv. 5-9):

io ti vorrei dire le parole  
più ardenti d'amore e non le dico  
perchè temo che tu mi dica  
*«parla sottovoce che la gente può ascoltare»...*  
Ecco perchè taccio nascondendo il mio cuore.

Anche la comunanza di tratti fisici con la Maria delle poesie precedenti è indice del legame di queste due donne: ha i “polsi bianchi” (v. 14), come i “bianchi polsi nudi” (v. 4), di *Invito a Maria convalescente*, e un “volto pallido” (v. 18), come la “pallida faccia” (v. ) della Maria moribonda.



### 3) POETI INFLUENTI NELLA CARRIERA DI GOZZANO

### 3.1 Gozzano e Vallini: *Le non godute e Commiato?*

Come già anticipato, Carlo Vallini è stato, forse, fra tutti, l'amico più caro di Gozzano. I due hanno passato molti anni insieme, condividendo poesie e pensieri poetici. Sebbene precedentemente abbiamo avuto modo di constatare come Gozzano abbia giocato una grande influenza nella carriera poetica dell'amico Vallini, in questo capitolo conclusivo analizzeremo, mettendo a confronto due poesie, come in realtà anche Vallini possa vantarsi di essere stato fonte d'ispirazione per l'amico torinese. Le due poesie che verranno messe a confronto sono *Le non godute* e *Commiato?*.

Pubblicata su «La Riviera Ligure» nel 1909 insieme a *Totò Merùmeni*, *Le non godute* è una poesia di cui ancora oggi viene ampiamente discussa l'*auctoritas*. Di Guido Gozzano o di Carlo Vallini? Numerosi sono i dubbi a proposito, anche se recentemente alcuni filologi, tra i quali Andrea Rocca e Aldo De Toma, sostengono con sicurezza che la poesia debba essere annoverata tra le liriche di Vallini.

Se si dovessero semplicemente considerare i contenuti sarebbe difficile concludere se la poesia sia di Gozzano o di Vallini, poiché, come abbiamo avuto modo di vedere nei capitoli precedenti, la loro linea poetica è molto simile.

Entrambi i poeti avevano dimostrato di conoscere D'Annunzio, e difatti la poesia è di chiara ispirazione dannunziana: «*Le non godute* sono una sfilata di donne eleganti e tormentose, che accendono desiderio con un gesto, un sorriso, un'acconciatura»<sup>116</sup>; sembrano rifarsi in particolare a *Le mani* del *Poema paradisiaco*, in cui sono proprio le «mani femminili che ricordano la persona, enumeranti le diverse sensazioni e i diversi sentimenti»<sup>117</sup>.

#### *Le mani*

Le mani de le donne che incontrammo  
una volta, e nel sogno, e ne la vita:  
oh quelle mani, Anima, quelle dita  
che stringemmo una volta, che sfiorammo

#### *Le non godute*

Desiderate più delle devote  
che lasceremmo già senza rimpianti,  
amiche, alcune, delle nostre amanti  
altre note per nome ed altre ignote

---

<sup>116</sup> A. Piromalli, «*Le non godute*», in «Il lettore di provincia», (giugno-settembre 1985), pp. 14-21, cit., p. 186.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 183.

con le labbra, e nel sogno, e ne la vita!

Fredde talune, fredde come cose  
morte, di gelo (tutto era perduto);  
o tepide, e parean come un velluto  
che vivesse, parean come le rose:  
- rose di qual giardino sconosciuto? -

[...]

Altre (o le stesse?) furono omicide:  
meravigliose nel tramar l'inganno,  
Tutti gli odor d'Arabia non potranno  
addolcirle. - Bellissime ed infide,  
quanti per voi baciare periranno!

(vv. 1-24)

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

[...]

Altre, consuete e taciturne assorto  
guardano e non sorridono: ma sembra  
che la profferta delle belle membra  
renda l'Amore simile alla Morte;  
ardenti tutte d'una febbre, e cieche  
di vanità: biondissime d'un biondo  
oro, le cinge il pettine secondo  
l'antica foggia delle donne greche.

(vv. 1-24)

Comune in entrambi i poeti è anche il sentimento di delusione per la realtà: il poeta nella poesia sostiene di non aver amato le «devote» (v.1), ovvero le donne che lo amarono sinceramente, ma bensì le «non godute» (v.13), ovvero donne inavvicinabili, o perché non conosciute, o perché «amiche di amanti», o perché semplici passeggiatrici per strada, sono questi gli amori che non vengono realizzati. Ma alla base di questo sentimento c'è sempre la cruda realtà: gli amori vissuti si rivelano illusori, solo gli amori non vissuti mantengono ancora le caratteristiche del sogno e dell'idillio:

“non godute”, in quanto tali, in quanto rappresentano amori non realizzati, sono più desiderate e poetiche delle “godute”. Le “godute” recano con sé “la triste che già pesa | nostra catena antica”, le “non godute” possono essere immaginate come “via tutta fiorita di gioie non mietute”, [...] “una di quelle donne che mozzano il respiro e la parola, una di quelle bellezze che sembrano fare il vuoto intorno, sopprimere con un batter delle ciglia tutte le altre”<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 184.

Per capire a chi appartenga veramente la poesia è necessario dunque fare un'analisi filologica. Di seguito brevemente riporterò alcune delle teorie di Aldo De Toma e Andrea Rocca. Primo indizio su chi sia il vero autore de *Le non godute* sono quelle iniziali (C.V.) che apparirono sotto il titolo della poesia alla sua pubblicazione nell'aprile del 1911 :

Era consuetudine della Rivista, pubblicando di seguito più poesie di un medesimo autore, apporre la firma soltanto all'ultima. Sotto il titolo della prima figurano due lettere dell'alfabeto, con un puntino: "C.V.". Recentemente si è fatto caso a questa particolarità e si è ritenuto di dover leggere in quelle due lettere di alfabeto le iniziali di Carlo Vallini - l'amico prediletto di Gozzano, come è notissimo. La poesia allora è di Vallini? Perplesità. E stato poi trovato tra le carte di Vallini, presso l'Università di Torino, il manoscritto della poesia, con numerose piccole varianti e con 20 versi - cinque quartine non consecutive - che non figurano nella versione pubblicata<sup>119</sup>.

Il manoscritto ritrovato, con tutte le sue varianti che porterebbero a considerare *Le non godute* una poesia valliniana, sembra essere stato scritto da una mano femminile, presumibilmente dalla sorella di Vallini, Enrica.

Tra i cambiamenti apportati si può notare che inizialmente il manoscritto era in quartine, poi modificato in pseudo-ottonari (con l'eliminazione anche di cinque quartine); il metro del manoscritto corrisponde di più allo stile del Vallini degli anni '10 che non a quello di Gozzano, che invece in quegli anni prediligeva endecasillabi in strofe di sei con due rime.

Per capire il vero autore della poesia, Aldo De Toma ha suggerito di fare un confronto tra *Le non godute* e la poesia valliniana *Commiato?*, la quale «per l'argomento, per la ricchezza un po' facile e per la scorrevolezza del dettato potrebbe agevolmente venire affiancata a *Le non godute*»<sup>120</sup>.

Dal punto di vista strutturale sono molti i punti in comune: alla fine della poesia valliniana c'è una ripresa del primo verso della stessa («Questa, forse, non è l'ultima volta», v. 1; «se questa non sarà l'ultima volta», v. 77), per non parlare poi del fatto che l'ultima strofa ripete le tre rime della prima ("volta" : "raccolta" : "ascolta"; "esiste" : "insiste") e anche le ultime

---

<sup>119</sup> A. De Toma, *Le non godute e altre note gozzaniane*, in «Lettere italiane», vol. 37, 1985, pp. 83-108, cit., p. 83.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 84.



quattro parole rimate (“*abbandono*”, “*triste*”, “*parola*”, “*volta*”). Anche ne *Le non godute* gli ultimi tre versi ripetono gli ultimi tre versi della seconda quartina:

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

(vv. 5-8)

altre donne che passano, col viso  
seminascosto dal cappello enorme,  
svegliando il desiderio che dorme  
col baleno degli occhi e del sorriso

(vv. 93-96)

Tuttavia questa affinità non basta ad assicurare la poesia tra quelle di Vallini, poiché anche lo stesso Gozzano dimostra di applicare analoghe ripetizioni in altre sue poesie. È necessario di conseguenza analizzare altri aspetti, che possono dare maggior credito alla tesi.

Aldo De Toma sostiene anche che «poco gozzaniane sono la metrica e soprattutto l'esuberanza del dettato, che infatti Gozzano ha tentato di ridurre per lo meno amputando il testo di alcune quartine, e una certa genericità descrittiva che non è mai di Gozzano»<sup>121</sup>.

Interessante sono poi anche i ritocchi della punteggiatura:

Di regola i ritocchi di virgole, punti e virgola, puntini, lasciano vedere l'intervento di una seconda mano, nel senso che la prima stesura (il ms.) già sarebbe stata punteggiata come la seconda (lo stampato) se la mano fosse stata la medesima<sup>122</sup>.

Nella redazione a stampa la poesia è ricca di lineette, mentre nel manoscritto queste sono assenti, come si può notare nell'esempio:

Manoscritto

Desiderate e non godute (ancora  
nessuna prova ci deluse) alcune

(vv. 13-14)

Stampa

Desiderate e non godute - ancora  
nessuna prova ci deluse - alcune

(vv. 13-14)

È stato giustamente notato da De Toma che Vallini non faceva uso di lineette, come invece Gozzano. Usuale in Gozzano è anche l'uso delle maiuscole, mentre Vallini prediligeva le

---

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 85.

minuscole. Nella versione stampata anche queste vengono cambiate secondo l'uso gozzaniano. La teoria che prende sempre più piede sembra essere dunque quella secondo la quale Vallini avesse inviato una copia all'amico per avere un primo confronto, e da lì poi Gozzano aveva apportato una serie di cambiamenti, che tuttavia erano semplicemente «manifestazioni di un diverso gusto personale»<sup>123</sup>.

Ma le modifiche non riguardano soltanto la struttura della poesia, bensì anche il messaggio:

Manoscritto

E altre... Ma perchè tanti ricordi?  
salgono dall'inutile passato?

(vv. 73-74)

Stampa

E altre... Ma perchè tanti ricordi  
salgono dall'inutile passato?

(vv. 73-74)

Nella prima versione le domande sono due, nella seconda una sola. Siamo di fronte a «due sensibilità poetiche diverse, l'una impressionistica, l'altra classicistica»<sup>124</sup>. Anche le chiome delle signore nel manoscritto vengono descritte come «chiome | [...] strette, aderendo ai lati delle tempie», mentre nella versione a stampa troviamo «chiome | [...] dilatandosi ai lati delle tempie». Questa seconda versione è, come si sa, più gozzaniana. C'è anche da notare che le capellature delle donne vengono descritte come «biondissime d'un biondo | oro» (*Le non godute*, vv. 22-23), tipici capelli delle donne valliniane, mentre Gozzano solitamente predilige le capellature scure (non c'è tuttavia da dimenticare che ai versi 25-26 compare anche «l'oscura | treccia», più tipico immaginario gozzaniano).

Aldo De Toma, come Andrea Rocca, sulla base di queste considerazioni, escludono dunque che *Le non godute* appartenga a Gozzano, e sostengono a gran forza invece che la poesia debba essere inserita tra le opere di Carlo Vallini. Perchè sia stata pubblicata insieme a *Totò Merùmeni* e perchè Gozzano se ne sia preso il merito non ci è dato saperlo. Quel che è certo è che il poeta aveva riconosciuto il valore della poesia, forse a tal punto da volersene appropriare, dimostrazione di come anche Vallini stesso fosse grande ispiratore per la tratteggiatura delle Signorine gozzaniane.

---

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 87.

### 3.2 Gozzano e Gianelli: *Non era lei* e *L'onesto rifiuto*

Una delle poesie più significative che conferma senza ombra di dubbio la relazione e l'influenza tra Giulio Gianelli e Guido Gozzano, è la poesia *Non era lei*, che molto assomiglia a *L'onesto rifiuto*, anche se sarebbe più corretto dire il contrario. Se facciamo una piccola ricerca cronologica, infatti, ci accorgiamo di come sia stata proprio la poesia gianelliniana ad essere punto di partenza per quella gozzaniana. *Non era lei* è comparsa per la prima volta nella raccolta *Intimi vangeli* nel 1908, dunque anteriormente al 13 giugno 1909, data in cui viene pubblicata nei periodici *L'onesto rifiuto*<sup>125</sup>. Non c'è quindi da escludere che Gozzano abbia letto la poesia dell'amico Gianelli, per poi trarne ispirazione.

Ma adesso entriamo nel vivo delle poesie, partendo dalla trama delle stesse: costruita sul ricordo di un lontano passato e dei felici ricordi dell'adolescenza («triste cercai l'amore per il mondo, | triste pellegrinai nel mio passato, | vizioso fanciullo viziato», *L'onesto rifiuto*, cc 27-29; «Fra le tristi e più care | memorie ho quella di un'illusa amica», *Non era lei*, vv. 1-2), protagonisti sono il poeta e una donna, quest'ultima si offre insistentemente al poeta che però, causa la sua aridità sentimentale, la rifiuta più volte sulle soglie di casa. Nonostante questa affinità c'è da notare anche un'importante differenza: mentre nella poesia di Gianelli è la donna a rivelarsi una delusione, poiché non è la donna sperata («Entrò... Non era lei!», v. 20), nella poesia di Gozzano è il poeta stesso che, con un efficace richiamo del verso dantesco (Inf. XIX, v. 62), ma anche con un significativo rimando ai versi 6-7 di *Non era lei* («Io son colei che già cercasti | lungo l'adolescenza») rivela non essere la persona desiderata («non son colui, non con colui che credi!», v.35).

Per quanto riguarda la figura femminile la donna viene descritta in entrambe come «un'illusa amica» (*L'onesto rifiuto*, vv. 7 e 25; *Non era lei*, v. 2), che cerca ed implora l'amore del poeta: una «bella preda certa» (v. 5), la chiama Gozzano, come “bella” è pure l'amica di Gianelli («sono bella», v. 11). E non è nemmeno un caso che le due donne, oltre che per la bellezza, siano accumulate per il sostantivo “mendica”: «Ma prima di conoscerti, con gesto | franco t'arresto sulle soglie, amica, | e ti rifiuto come una mendica» (*L'onesto rifiuto*, vv. 7-9); «Mi cercò, la respinsi, mi rivolle: | ostinata, vegliò sul limitare | del mio spirito, come una

---

<sup>125</sup> A. Rocca, *Nota critica ai testi in Guido Gozzano, Tutte le poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, cit., p. 622.

mendica» (*Non era lei*, vv. 3-5). Ed in realtà sotto le vesti di semplici amiche e donne comuni si nasconde la metafora della Morte. Nella poesia di Gianelli la metafora della donna che bussa alla porta è legata a quella della morte: il poeta la desidera, vorrebbe fosse proprio lei alle soglie di casa, ma una volta aperta la porta, come visto, non è la persona sperata; nella poesia di Gozzano un confronto con altre poesie ci aiuta a scoprire la vera natura mortifera della donna: come detto ampiamente nella poesia *Convito* la protagonista viene rappresentata mentre bussa alla porta di casa del poeta («forse l'uscio picchiò con la sua nocca», v.32), metafora letteraria di Morte già adottata da Gianelli in *Non era lei*. Anche in *L'onesto rifiuto* la donna è rappresentata nello stesso atto. Infine, un altro elemento che sottolinea la stretta parentela tra queste figure femminili e quella della Morte è di nuovo l'aggettivo “bella”, che ricorda i gozzaniani attributi della “Signora vestita di nulla”: la Morte nella poesia di Gozzano viene spesso definita come «l'altra cosa bella». La donna viene anche descritta da Gozzano come una «pallida seguace» (v. 33), ennesimo indizio del suo essere figura di Morte. Del resto questa donna, in *Non era lei*, non chiede al poeta altro che baci e carezze, laddove il bacio diventa emblematicamente segnale del bacio della Morte.

Due donne quindi molto simili, se non uguali, alle quali tocca inevitabilmente lo stesso destino di rifiuto. I due poeti crepuscolari non possono amarle e sono costretti a rifiutarle («Non posso amare, illusa! Non ho amato | mai!», *L'onesto rifiuto*, v. 25; «Mi cercò, la respinsi, mi rivolse», *Non era lei*, v. 3), confermando quindi di essere uomini “lontani dalla vita e lontani dalla morte”.

Amore e Morte, due cose diverse ma ancora una volta interscambiabili, poiché i poeti desiderano entrambi, ma allo stesso tempo li fuggono. Gianelli non può amare, esattamente come aveva fatto Gozzano con l'amica Amalia, a cui la poesia si riferisce. La vicenda della poesia non può che rievocare con facilità le altre infelici donne gozzaniane che invano cercano l'amore del poeta e che non a caso sono spesso identificate proprio con il termine “amica” (ne *Le due strade*, ne *L'onesto rifiuto* ecc..).

Confrontando gli *explicit* delle due poesie notiamo quindi la stretta affinità tra i due poeti: Gianelli, deluso dal fatto che la donna non era quella sperata, la lascia andare piangente («Piangemmo entrambi. | Poi ci lasciammo addolorati invano»), mentre Gozzano, dopo aver ribadito la sua incapacità d'amare, chiede alla donna di lasciarlo in pace («Curiosa di me,

lasciami in pace!», v. 36). Di seguito vengono evidenziati tutti i parallelismi tra le due poesie analizzati sopra:

*Non era lei*

**Fra le tristi e più care**  
**memorie** ho quella di un' **illusa amica**.  
**Mi cercò, la respinsi, mi rivolle:**  
ostinata, **veglìò sul limitare**  
**del mio spirito**, come una **mendica**.  
«Aprimi, **io son colei che già cercasti**  
**lungo l'adolescenza**  
quando a te scoprivi  
te stesso, modulando  
voci di sogno che tu solo udivi.  
Sono **bella**; i silenzi amo e le cose  
intime: parlerò poco d'amore.  
Non voglio anelli, né smaniglie; i baci  
tuo, le carezze saran miei gioielli.  
Poveri siamo, poveri saremo.  
Accoglimi!»  
Così, per ore  
lunghe, implorava, a mani giunte, invano.  
– **Entra** – le dissi un giorno.  
Entrò... **Non era lei!**  
Piangemmo entrambi.  
**Poi ci lasciammo addolorati invano.**

*L'onesto rifiuto*

Un mio gioco di sillabe t' **illuse**.  
Tu verrai nella mia casa deserta:  
[...]  
So che sei **bella** e folle nell'offerta  
di te. Te stessa, **bella** preda certa,  
[...]  
Ma prima di conoscerti, con gesto  
franco **t'arresto sulle soglie, amica**,  
e ti rifiuto come una **mendica**.  
**Non sono lui, non sono lui!**  
[...]  
**Non posso amare, illusa!** Non ho amato  
mai! Questa è la sciagura che nascondo.  
Triste cercai l'amore per il mondo,  
**triste pellegrinai pel mio passato**,  
vizioso fanciullo viziato,  
sull'orme del piacere vagabondo....  
[...]  
Pel tuo sogno, pel sogno che ti diedi,  
**non sono colui, non son colui che credi!**  
  
**Curiosa di me, lasciami in pace!**

Nonostante le affinità c'è da sottolineare anche qualche differenza tra la poesia gianelliniana e quella gozzaniana: lo stile di Gianelli è decisamente più prosaico, come lo si nota anche semplicemente dalla struttura della poesia: composta da ventidue versi, è completamente libera, i versi sono tutti di diversa lunghezza, così come le rime, assenti se si esclude qualche caso (“*discoprivi*” : “*udivi*”, vv. 8-10; “*amore*” : “*ore*”, vv. 12-17; la rima identica “*invano*”, vv. 18-22; la rima interna “*anelli*”: “*gioielli*”, vv. 13-14); la poesia di Gozzano dimostra invece una migliore accuratezza formale. Il poeta ha dimostrato molte volte di avvicinarsi ai toni prosaici degli altri amici crepuscolari, tuttavia anche nelle sue poesie più mature conferma di porre particolare attenzione allo stile e non solo ai temi, utilizzando schemi metrici precisi e un lessico a tratti ricercato («*palme schiuse*», v. 6; «*gesto | franco*», vv. 7-8) composta anche da molte citazioni di importanti poeti precedenti a Gozzano («*non son colui, non son colui che credi*», v. 35, citazione dantesca). *L'onesto rifiuto* difatti è composto da sei sestine, con uno schema di rime diversificato ma ben organizzato (le prime tre sestine hanno il seguente schema: ABABBA, CDDCCD, EFEFFE), di modo che la rima sia ripetuta tre volte all'interno di ogni sestina.

In conclusione, se per quanto riguarda i temi scelti la poesia di Gozzano, *L'onesto rifiuto*, dimostra di essere ufficialmente ispirata alla poesia di Gianelli *Non era lei*, per quanto riguarda lo stile bisogna invece sottolineare come Guido, almeno per questa poesia, abbia scelto poeti più aulici e “tradizionali” come punto di partenza, quali D'Annunzio, Pascoli e naturalmente Dante, i quali compaiono molto spesso all'interno delle raccolte gozzaniane.

Nonostante tutto, questo confronto ci permette di comprendere, ancora una volta, che non solo Gozzano è fonte d'ispirazione per gli altri crepuscolari, ma che anche lui stesso prende le mosse inevitabilmente dagli altri poeti contemporanei, tra i quali Gianelli, per comporre poesie che diventeranno tra le più significative delle sue raccolte.

### 3.3 Gozzano e Amalia Guglielminetti: *L'ignoto* e *Ad un'ignota*

Come analizzato precedentemente, la poetessa Amalia Guglielminetti diventa in tutti i sensi musa ispiratrice di Gozzano, sia perchè rappresenta per il poeta l'immagine della perfezione femminile, sia perchè lei stessa, con la sua poesia, diventa prima “fornitrice” delle Signore gozzaniane.

Un valido esempio per dimostrare questa teoria possiamo mostrarlo mettendo a confronto la poesia di Amalia, *L'ignoto*, con la poesia di Gozzano, *Ad un'ignota*. La prima, pubblicata a Torino nel 1909, risulta essere anteriore rispetto a quella gozzaniana, comparsa ne *La via del rifugio* solamente nel 1936. Andrea Rocca ha recentemente scoperto alcune indicazioni inserite all'interno della raccolta:

Il sonetto, intitolato *Ad un'ignota*, è per la prima volta raccolto in *La via del rifugio* 1936, con queste indicazioni: «fu composto dal G. dopo aver udito d'una signorina [...] la quale era ammiratrice dei suoi versi. Fu stampato nella *Gazzetta del Popolo della sera*, 30 agosto 1916. Immutato lo si ritrova in O (che lo dice “scritto nel 1913”), in PP (che [...] ne situa la composizione “fra il 1912 e il 1913”»)»<sup>126</sup>.

*Ad un'ignota* in conclusione non è stata composta se non prima del 1912, conseguentemente possiamo dimostrare con assoluta certezza che è stato proprio Gozzano ad imitare la poesia dell'amica Amalia, e non il contrario.

Ma entriamo ora nel vivo dell'analisi, andando ad esaminare i punti salienti in comune tra le due poesie, partendo dai titoli, che sono quasi uguali se si esclude che il titolo della poesia di Amalia Guglielminetti è rivolta ad un individuo di sesso maschile, mentre quella gozzaniana, è dedicata ad una donna. Se analizziamo le due poesie diacronicamente, ci rendiamo conto che la poesia di Gozzano risulta quasi essere una risposta a quella di Amalia e, di conseguenza, “l'ignota”, a cui la lirica è dedicata, potrebbe proprio essere la poetessa.

Anche l'*incipit* è del tutto simile: la poetessa e il poeta si rivolgono a qualcuno che non conoscono («Io non so chi tu sia», *L'ignoto*, v. 1; «Tutto ignoro di te», *Ad un'ignota*, v. 1), ed entrambi sembrano provare una forte passione per questa figura sconosciuta. Entrambe le

---

<sup>126</sup> A. Rocca, Nota critica ai testi, in *Guido Gozzano, Tutte le poesie*, cit., p. 739.

poesie sono tuttavia contornate da una profonda vena malinconica, poiché i compositori sono consapevoli dell'illusorietà di quell'amore («so che una sera | noi ci gettammo l'anima negli occhi | con l'impeto di chi brama e non spera», *L'ignoto*, vv. 1-3; «Fuori del sogno fatto di rimpianto | forse non mai, non mai c'incontreremo, | forse non ti vedrò, non mi vedrai», *Ad un'ignota*, vv. 9-11). Per Amalia e Guido non può esistere l'amore se non nel sogno, mentre la realtà diventa tristemente dominata da un destino di solitudine e di morte («Così il male durò», *L'ignoto*, v. 10). Il messaggio mortifero è molto più forte in Gozzano, che, ispirandosi alla Guglielminetti, non evita di personalizzare la sua poesia, accostando nuovamente la figura di questa donna a quella della “Signora vestita di nulla”: anche la protagonista di *Ad un'ignota* è una donna dalle sembianze sconosciute, il poeta non conosce né il nome, né il cognome ma neppure i tratti del viso e le movenze («l'occhio, il sorriso, la parola, il gesto», v. 2), e ancor meno conosce i suoi capelli («il color nemmen delle tue chiome», v. 4), che ricorda quelle «chiome non viste» della poesia *Convito* (v. 34), in cui la donna protagonista era indubbiamente la Morte.

Se da un lato possiamo dunque accostare questa donna ad Amalia, poiché viene chiamata, ai versi 7 e 8, “amica” e “sorella”, d'altra parte si può riconoscere la più sofisticata e nascosta immagine della “Signora vestita di nulla”, ovvero della Signora-Morte. Gozzano, nell'*explicit* della poesia, infatti chiama “amica” anche un'altra donna, diversa da “quella che gli siede accanto”, e che potrebbe dimostrarsi addirittura migliore se non fosse che il suo arrivo sembra non giungere mai (vv. 12-14):

Ma più di quella che ci siede accanto  
cara è l'amica che non mai vedremo;  
supremo è il bene che non giunge mai!

«L'amica che non giunge mai» (v. 13), è naturalmente la Morte, come ampiamente detto agognata dal poeta, unica donna davvero raggiungibile in un apatico destino sentimentale.

Guido e Amalia proseguono lungo la stessa via, condividendo il sentimento crepuscolare della malinconia, della rinuncia, dell'assenza dell'amore e del tragico presentimento di morte imminente, accolto infine con una sorta di rassegnata felicità.

Di seguito vengono evidenziati gli elementi in comune sopra analizzati tra le due poesie:



*L'ignoto*

**Io non so chi tu sia:** so che una sera  
noi ci gettammo l'anima negli occhi  
con **l'impeto di chi brama e non spera.**

La ripigliammo cauti, quasi **tocchi**  
**da un dubbio,** e ancora la scagliammo a  
[segno  
come la freccia cui convien che scocchi.

Senza accostarci, **senza altro disegno**  
**che quello di guardarci ebbri d'amore,**  
ma **disgiunti da qualche aspro ritegno.**

**Così il male durò.** Più tentatore  
d'allora, a tratti, il tuo volto m'abbaglia.  
Curiosità di te mi punge il cuore,  
desiderio di te me lo attanaglia.

Se per quanto riguarda il tema delle due poesie possiamo concludere essere molto simile, per quanto riguarda lo stile, invece, ci sono innumerevoli differenze. Nella poesia *L'ignoto* Amalia cerca di nobilitare la sua poesia adottando delle specifiche soluzioni: la poesia, composta da quattro terzine endecasillabe più una coda di un verso finale, è costruita secondo le regole della terzina dantesca (o incatenata). Lo schema prevede infatti che il primo verso rimi una sola volta, così come l'ultimo, che rimerà con la coda, mentre gli altri versi rimeranno per altre due volte, secondo il seguente schema: ABA BCB CDC DED E.

Gozzano per la sua poesia sceglie invece la classica forma del sonetto endecasillabo in cui l'ottava presenta delle rime incrociate (ABBA ABBA), mentre la sestina è composta da rime replicate, in cui il primo verso della prima terzina rima con il primo della seconda e così via (CDE CDE).

*Ad un'ignota*

**Tutto ignoro di te:** nome e cognome,  
l'occhio, il sorriso, la parola, il gesto;  
e sapere non voglio e non ho chiesto  
il colore nemmeno delle tue chiome.

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

**Fuori del sogno fatto di rimpianto**  
**forse non mai, non mai c'incontreremo,**  
**forse non ti vedrò, non mi vedrai.**

Ma più di quella che ci siede accanto  
**cara è l'amica che non mai vedremo;**  
supremo è il bene che non giunge mai!

Per quel che si può dire dello stile, notiamo che Amalia predilige utilizzare una sintassi e un lessico più fine e accurato, mentre Gozzano, a quest'altezza poetica, molto più vicino della Guglielminetti al crepuscolarismo, predilige una forma semplice, un lessico quotidiano e una sintassi quasi prosaica.

In conclusione possiamo confermare con certezza l'influenza che Amalia Guglielminetti ha avuto in Gozzano, non soltanto per i richiami diretti tra *Ad un'ignota* e *L'ignoto* (pensa ai titoli e agli *implicit*), ma anche e soprattutto per il fatto che la protagonista della poesia gozzaniana è senza ombra di dubbio Amalia. La grande differenza che possiamo percepire è che mentre Amalia, con questa poesia, dimostra, sia per i temi che per lo stile, di non aver aderito pienamente al crepuscolarismo, Gozzano invece vi è completamente immerso: il tema della rinuncia e della malinconia, dell'approssimarsi della Morte, diventano il fulcro dominante del componimento. Anche lo stile complessivo di Guido (se si esclude l'attenzione posta nel rispettare il verso endecasillabo e lo schema di rime) risulta molto più vicino allo stile della nuova linea poetica.

### 3.4 Gozzano e Cosimo Giorgieri Contri: *L'esperimento* e *Ritorno dalle bagnature*

Cosimo Giorgieri Contri è un poeta dimenticato dalla critica, un po' come tutti i poeti crepuscolari che sono stati inevitabilmente sormontati dalla figura di Gozzano. Di lui poco si conosce, ma quel che è certo è che Gozzano conosceva Contri e le sue opere. Cosimo avrà occasione di conoscere il crepuscolarismo e vi si avvicinerà per diversi anni, fino a quando non deciderà di concentrarsi sui romanzi. Per quel che riguarda la poesia, le sue liriche seguono i più comuni temi crepuscolari: la malinconia, la nostalgia del passato romantico, la fuga dalla realtà e la predilezione del sogno e del ricordo, l'amore per le donne impossibili, il desiderio di morte.

Una delle poesie più significative del poeta è *Ritorno dalle bagnature*, che possiamo accostare alla gozzaniana poesia *L'esperimento*. Come per gli esempi precedenti, la cronologia qui è importante per capire chi dei due è stato ispiratore della poesia dell'altro. Sebbene una data certa della pubblicazione della poesia contriana ancora non ce l'abbiamo, possiamo affermare con quasi assoluta sicurezza che è stato proprio Contri a dare alla luce per primo *Ritorno dalle bagnature*: la poesia compare nella raccolta *Il convegno dei cipressi*, pubblicata a Milano per la prima volta nel lontano 1894, di conseguenza molto prima rispetto a *L'esperimento*, comparsa solamente nel 1908. La poesia di Cosimo Contri è di conseguenza indubbiamente fonte ispiratrice del giovane Gozzano. Sulla base di questa teoria, andremo ad analizzare *L'esperimento* cercando le affinità con la poesia contriana.

*L'esperimento*, come si ricorda, era la prosecuzione de *L'amica di Nonna Speranza*, in cui protagonista era Carlotta, signorina diciassettenne del passato, unica che Gozzano avrebbe potuto amare veramente. Ne *L'esperimento* il poeta cerca di resuscitarla attraverso un'altra donna, facendola indossare e acconciare i capelli secondo la moda del passato. Nella poesia di Contri il tema di fondo è il medesimo: il poeta spera di ritornare al felice passato con l'amata, e rievoca i momenti felici allo stesso modo del Gozzano, ovvero ponendo attenzione al vestiario, ai gioielli, all'acconciatura e a luoghi ove le vicende si svolgevano:

*Ritorno dalle bagnature*

Avrà ancor quel diletto  
abito, ove le **rose**  
**scolorian dolorose**  
**sul raso del corsetto?**

Avrà ancor quei **pendenti?**  
**Sarà ancor pettinata?**  
**Così?**

(vv. 29-35)

*L'esperienza*

vesti la gonna di quel tempo: i vecchi  
**tessuti a rombi, a ghirlandette, a strisce,**  
**bipartisci le chiome in bande lisce**  
custodi delle guance e degli orecchi.

Poni a gli orecchi gli **orecchini arcaici**  
oblunghi, d'oro lavorato a maglia  
e al collo una collana di mosaici

(vv. 17-23)

Nella poesia di Gozzano i tessuti vengono descritti «a rombi, a ghirlandette, a strisce» (v. 18), mentre nella poesia di Contri viene specificato che il vestito della donna è decorato con rose scolorite sul corsetto. L'immagine delle rose scolorite si lega indubbiamente all'immagine delle rose che sfioriscono, *topos* che Gozzano e i crepuscolari hanno preso dalla poesia dannunziana. Contri, come Gozzano e gli altri poeti, aveva preso le mosse dall'esteta nei suoi esordi poetici. C'è anche da sottolineare che è proprio Carlotta che, ne *L'amica di Nonna Speranza*, indossa un abito a «rose turchine» (v. 21), quasi come a voler essere ennesimo elogio alla poesia di Contri. Le due scene si svolgono poi nello stesso luogo, ovvero nel salotto (v. 41), in Contri, o nel salone (v. 5), in Gozzano, e sono proprio questi luoghi ad essere i «nidi d'amore» dei due poeti («E il suo salotto, il nido | ove ci amammo tanto, | ove l'amor fu schianto | [...] il salotto silente | che il mio segreto sa | ove il sogno fuggente | fu senza niente labile realtà», *Ritorno dalle bagnature*, vv. 44-48).

Queste due donne del passato sono le uniche che i due poeti potrebbero amare veramente, proprio perchè appartengono al mondo lontano dei sogni e della giovinezza, proprio per la loro irraggiungibilità:

*Ritorno dalle bagnature*

Sento che vi amerò  
tanto, se lo farete:  
tutte le più segrete  
parole io vi dirò:

*L'amica di Nonna Speranza*

Ma te non rivedo nel fiore, o amica di  
[Nonna! Ove sei  
o sola che - forse - potrei amare, amare

le parole ch'io solo  
so parlare a un'amante  
(vv. 85-90)

[d'amore?  
(vv. 113-114)

I due poeti quindi tentano di tornare alla felice giovinezza grazie all'aiuto di oggetti e luoghi memori del passato romantico, e per un momento credono, grazie ad una momentanea immersione nel ricordo e nel sogno, che questa illusione possa in qualche modo diventare realtà:

*Ritorno dalle bagnature*

Lasciatemi sognare  
che ogni cosa è immutata,  
sempre uguale l'altare  
e uguale l'adorata:

*L'esperimento*

Ah! Per te non sarò, piccola allieva  
diligente, il sofista schernitore;  
ma quel cugin che si premeva il cuore  
e che diceva «t'amo» e non rideva.

(vv. 61-64)

le più diverse cose  
voglio trovar ancor,  
sul corsetto le rose,  
come sui labbri il cuor.

(vv. 65-72)

Nella poesia di Gozzano il poeta è completamente immerso nell'illusione di trovarsi insieme a Carlotta. Emblematico in questo senso diventa il «non rideva» (v. 64): come analizzato precedentemente, il «riso» nella poesia di Gozzano è indicatore della fine delle illusioni; qui Gozzano non ride, segnale del fatto che si trova immerso nei sogni e nei ricordi del felice passato. Allo stesso modo Contri sogna che ogni cosa è immutata: la donna amata indossa gli stessi abiti, ha la stessa acconciatura, lo stesso sorriso, il salotto è ancora il loro nido d'amore. Ma questo tentativo, come ormai ben si sa, dimostra essere vano e illusorio. Il riso diventa l'indicatore della fine delle illusioni: Gozzano infatti, dopo aver verificato che far vestire l'amica come Carlotta è del tutto inutile se non ridicolo, si mette a ridere; mentre Contri ci avverte fin dall'esordio della poesia, che l'illusione è vana: siamo in una serata di settembre, stagione e ora metaforicamente legate alla fine della giovinezza. Il tempo dell'estate, al quale

Contri vorrebbe tornare, è però ormai sorpassato da molto («Oh! Fate | che il mio sogno si avveri, | e che sia l'oggi l'ieri | e l'autunno l'estate», vv. 93-96):

*Ritorno dalle bagnature*

È così dolce e mesta  
l'idea di rivederla!  
Con un cielo di perla,  
pallido come in questa  
  
giornata di un nascente  
settembre, con un sole  
così presto fuggente,  
tremarle le parole

del ritorno, le più  
dolci ad un cuor che plora,  
ma le più vane ancora,  
poi che il passato fu.

(vv. 1-12)

*L'esperienza*

Carlotta non è più! Commediante  
del mio sognare fanciullesco, rido!  
  
Rido! perdona il riso che mi tiene,  
mentre mi baci con pupille fisse...  
Rido! [...]  
Commediante del tempo lontano,  
di Carlotta non resta altro che il nome.  
  
(vv. 83-92)

I due poeti desiderano tornare nel passato lontano, ma questo è impossibile, il che porta le poesie ad una drammatica conclusione: le due donne, che fino ad ora sono state descritte simbolicamente legate ad un'immagine di giovinezza e felicità, in realtà sono alter-ego della Morte. Nella poesia di Gozzano questo parallelismo è già stato ampiamente analizzato: il poeta, alla fine della poesia, bacia la «commediante», e il bacio, nella poesia di Gozzano, così come le chiome delle fanciulle, sono indicatori di Morte.

Anche Contri presta molta attenzione a questi due elementi: i capelli della donna vengono descritti come «negre chiome» (v. 59), e il bacio che i due amanti si scambiano sembra essere quello della Morte («Che mi dirà? Porgendo | le labbra, ecco, a' miei baci, | - ne le strette tenaci | va il volto impallidendo -»), vv. 13-16).

Il concetto di fondo rimane, in entrambi i poeti, sempre il medesimo: non potendo amare le donne del passato perché logicamente impossibile, l'unico amore ammissibile resta quello rivolta alla Morte.

Abbiamo appena constatato che per quanto riguarda i temi presenti in *L'esperimento* e *Ritorno dalle bagnature*, Gozzano e Contri condividono uno stesso patrimonio culturale, ma le somiglianze non si fermano qui, poiché anche per quanto riguarda lo stile le due poesie sono molto simili.

*L'esperimento* presenta una suddivisione in strofe di quattro versi endecasillabi, prevalentemente organizzati tuttavia in strofe di otto (fatta eccezione la canzone posta a mezzo della poesia: vv. 37-52), se si esclude l'*incipit* e l'*explicit* della poesia di soli quattro versi. Le rime infatti sono organizzate entro i quattro versi, prediligendone due tipologie: la rima incrociata e la rima alternata.

Questo schema metrico era già stato adottato da Contri in *Ritorno alle bagnature*: la poesia è divisa in strofe di quattro versi, con uno schema ritmico che alterna le rime incrociate e quelle alternate. L'unica differenza si può notare nel metro, poiché i versi non sono endecasillabi ma settenari. In ogni caso i due poeti scelgono per le proprie poesie i metri per eccellenza, destinati a decantare contenuti elevati e nobilitanti.

Qui siamo lontani dalla libertà metrica di altre poesie crepuscolari, dove il metro veniva abbandonato per lasciare maggiore spazio alla prosaicità (basti pensare alla stessa poesia *L'amica di Nonna Speranza*). Le due poesie sono d'altronde molto simili per il lessico e la sintassi utilizzata, che non scende mai ad un registro basso e colloquiale. Le ambientazioni delle poesie, il salotto domestico, sono senz'altro elemento dell'attitudine crepuscolare verso gli oggetti della quotidianità; tuttavia in queste due poesie il quotidiano (per l'ambientazione e gli oggetti descritti) si mescola all'aulicismo poetico (per l'importanza conferita agli stessi oggetti: il vestiario e l'acconciatura, semplici oggetti della vita quotidiana, diventano importanti simboli di un amore romantico e decaduto).

In conclusione, tra Cosimo Giorgieri Contri e Guido Gozzano possiamo notare molti elementi in comune, sia per quanto riguarda le scelte stilistiche, che naturalmente le scelte poetiche. Il confronto tra queste due poesie ci permette di comprendere come i due non condividessero solamente una comune linea poetica, ma probabilmente anche un'amicizia e una profonda

conoscenza delle poesie l'uno dell'altro, cosa che ha portato Gozzano a considerare Contri un ottimo poeta, valido a tal punto da usarlo come punto di riferimento per l'elaborazione di alcune delle sue più conosciute poesie.







## BIBLIOGRAFIA

Si raccolgono sotto le diverse voci i libri di poesie, i saggi e gli articoli citati nella tesi, suddivisi sulla base degli autori analizzati.

### 1. Guido Gozzano

#### *Testi*

G. Gozzano, *Tutte le poesie*, testi e note a cura di A. Rocca, introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980.

#### *Saggi*

V. Boggione, *Contro la tentazione della nudità*, in *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002.

E. Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure. Gozzano, Vallini, Sbarbaro, Montale*, Roma, Salerno editore, 2013.

G. Gozzano, lettere ad Amalia Guglielminetti, in *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, cit., pp. 76 e ss.; poi anche in A. ROCCA, *Nota critica ai testi*, cit., p. 708 e ss (*Lady Medusa*, p. 614).

M. Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza, 1993, poi rifuso con il titolo *Gozzano e la pratica della letteratura*, in ID., *La musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschi, 2007.

M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

A. Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

#### *Articoli*

S. Antonelli, *Guido Gozzano e la poesia italiana del Novecento*, in «Belfagor», 1954, pp. 521-535.

E. Ajello, *Essenze. Guido Gozzano*, in *Carabattole*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 52-57.

F. Contorbia, *Il sofista subalpino*, Cuneo, L'Arciere, 1980.

G. D'Annunzio, in «La Tribuna», 4 gennaio 1887, ora in ID., *Scritti giornalistici 1882-1888*, a cura di A. Adreoli, testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996.

D. De Liso, *Immagini di donna nella poesia di Gozzano*, in «Critica Letteraria», 138, 2018, pp. 37-60.

S. Morotti, «*Il cuore non fiorisce*». *Le maschere dell'io e la voce del melodramma nella poesia di Guido Gozzano*, in «Italianistica», XXXVII, 2008, pp. 93-99.

G. Rossino, *Elaborazione di una poesia bella ma brutta: Cocotte*, in «Lettere italiane», 1956, pp. 410-425.

G. Sangirardi, *Vergogna e desiderio: lettura della Signorina Felicita di Gozzano*, in «Between», vol. III, 2013, pp. 1-15.

A. Stauble, *Un manoscritto di Gozzano e l'elaborazione della poesia "Convito"*, in «Lettere italiane», XXII, 2, 1970, pp. 248-252.

A. Zattarin, *L'amore sognato: ragione e sentimento nei sonetti di Gozzano*, in «Studi novecenteschi», vol. 27, 2000, pp. 347-367.

## 2. Carlo Vallini

### Testi

C. Vallini, *Un giorno e altre poesie*, testi e note a cura di E. Sanguineti, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1967.

### Saggi

E. Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure. Gozzano, Vallini, Sbarbaro, Montale*, Roma, Salerno editore, 2013.

G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di G. De Rienzo, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1971.

### Articoli

A. De Toma, *Le non godute e altre note gozzaniane*, in «Lettere italiane», vol. 37, 1985, pp. 83-108.

E. Montale, *Cinquant'anni di poesia*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1656-78, p. 1663. L'intervista televisiva, a cura di di Leone Piccioni per la rubrica *Incontri*, fu pubblicata su «L'Approdo letterario», XII 1966, 35, pp. 107-26.

A. Piromalli, «*Le non godute*», in «Il lettore di provincia», giugno-settembre 1985, pp. 14-21.

F. Uliana, *Non solo versi. Tra le carte di Carlo Vallini*, in «Levia Gravia», X 2008.

A. Virgilio, *Carlo Vallini: 'Un giorno' - Poemetto - Casa Ed. Renzo Streglio Torino - Genova*, in «La Rassegna Latina», II 1908, 20-21 pp. 1262-63, a p. 1263; la recensione si può leggere in *Appendice*. L'articolo è firmato a.vv., iniziali di Agostino Virgilio.

### 3. Giulio Gianelli

#### *Testi*

G. Gianelli, *Poesie, con la vita del poeta*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1934.

#### *Saggi*

E. Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure. Gozzano, Vallini, Sbarbaro, Montale*, Roma, Salerno editore, 2013.

R. Carnero, *Felicità e malinconia, Gozzano e i crepuscolari*, Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2006.

#### *Articoli*

P. Deabate, *Opera autobiografica di una vita eccezionale: la "Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino" (1911) del "poeta santo" Giulio Gianelli*, in «Letteratura dimenticata», settembre 2015, in [www.letteraturadimenticata.it/Gianelli%20Giulio.htm](http://www.letteraturadimenticata.it/Gianelli%20Giulio.htm).

S. Germini, *Giulio Gianelli, poeta dell'eclissi e dell'esilio*, «I Malpensanti», 27 ottobre 2017, in [www.imalpensanti.it/2017/10/giulio-gianelli-poeta-delleclissi-e-dellesilio/](http://www.imalpensanti.it/2017/10/giulio-gianelli-poeta-delleclissi-e-dellesilio/).

D.R., *Centenario di Giulio Gianelli*, «Il canto delle sirene», 27 giugno 2014, in [www.cantosirene.blogspot.com/2014/06/centenario-di-giulio-gianelli.html](http://www.cantosirene.blogspot.com/2014/06/centenario-di-giulio-gianelli.html).

M. Veneziani, *Pipino, il sogno di tornare bambini*, «La Verità», 21 marzo 2011, in [www.marcelloveneziani.com/articoli/pipino-il-sogno-di-tornare-bambini/](http://www.marcelloveneziani.com/articoli/pipino-il-sogno-di-tornare-bambini/).

### 4. Carlo Chiaves

#### *Testi*

C. Chiaves, *Sogno e ironia, Versi 1910*, testi e note a cura di A. Camerino, Venezia, Neri Pozza Editore, 1956.

#### *Saggi*

W. Binni, *La Poetica del decadentismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1936.

G. A. Borgese, *Poesia crepuscolare: Moretti, Martini, Chiaves*; in *La vita e il Libro*, II serie, Torino, Bocca, 1911.

E. Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure*. Gozzano, Vallini, Sbarbaro, Montale, Roma, Salerno editore, 2013.

E. M. Fusco, *La lirica*, Vol. II: Ottocento e Novecento, Milano, Francesco Vallardi Editore, 1950.

M. Marchesi, *Poeti Crepuscolari: Corazzini - Gozzano*, Roma, Soc. An. Ed. Dante Alighieri, 1942.

G. Petronio, *Poeti del nostro secolo: I Crepuscolari*, Sansoni, Firenze, 1937.

#### *Articoli*

G. A. Borgese, *Poesia crepuscolare*, in *La vita e il libro*, Bologna, 2° ed. , 1926, serie II. L'articolo apparve su «La Stampa» del 10 settembre 1910.

S. Germini, *Carlo Chiaves, il cantore di una vita vissuta adagio*, in «I Malpensanti», 2 agosto 2017, in [www.imalpensanti.it/2017/08/carlo-chiaves-il-cantore-di-una-vita-vissuta-adagio/](http://www.imalpensanti.it/2017/08/carlo-chiaves-il-cantore-di-una-vita-vissuta-adagio/).

D.R., *Un amore crepuscolare, Carlo Chiaves, L'impeto vano*, in «Il canto delle sirene», 24 febbraio 2010, in [www.cantosirene.blogspot.com/2010/02/un-amore-crepuscolare.html](http://www.cantosirene.blogspot.com/2010/02/un-amore-crepuscolare.html)

P. Tuscano, *Tutte le poesie edite e inedite di Carlo Chiaves e G. Farinelli*, in «Lettere Italiane», Gennaio-Marzo 1972.

## **5. Nino Oxilia**

#### *Testi*

N. Oxilia, *Canti brevi, versi*, testo e note a cura di Camillo Samsa e Francesco Tosi, Torrazza Piemonte (TO), Schegge Riunite, 2017.

N. Oxilia, *Gli orti*, testo e note a cura di Camillo Samsa e Francesco Tosi, Torrazza Piemonte (TO), Schegge Riunite, 2017.

#### *Saggi*

E. Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure*. Gozzano, Vallini, Sbarbaro, Montale, Roma, Salerno editore, 2013.

## **6. Amalia Guglielminetti**

*Testi*

A. Guglielminetti, *Le vergini folli. Le seduzioni. Con autoritratto e intervista*, Venezia, Damocle, 2012.

## **7. Cosimo Giorgieri Contri**

*Testi*

C. Giorgieri Contri, *Il convegno dei cipressi ed altre poesie (1895-1920)*, Bologna, Ed. Zanichelli, 1922.