

Daniele Maria Pegorari

AA.VV.

Sette studi per Gozzano

A cura di Maria Borio, Stefano Carrai, Alberto Comparini

Pisa

Pacini

2018

pp. 119

ISBN: 978-88-6995-376-7

Non sufficientemente celebrato come si sarebbe dovuto fare, il centenario della morte di Guido Gozzano ha visto fra le poche meritevoli iniziative la giornata di studi del Dipartimento di Filologia e critica delle Letterature Antiche e Moderne di Siena (tenutasi il 23 giugno 2016), i cui atti sono apparsi due anni dopo in una collana diretta da Stefano Carrai. Le relazioni seguono il chiaroscurale costituirsi della tradizione di Gozzano nel Novecento, misurando gli echi, i giudizi, i commenti, le riscritture, le testimonianze epistestuali che hanno connesso alcune fra le più significative figure della poesia del secolo passato alla lezione della *Via del rifugio* e dei *Colloqui*. All'indagine di questa funzione Gozzano nel Novecento italiano si sottraggono solo i primi due saggi del volume, quelli di Antonio Prete e Vinicio Pacca.

Il primo confessa sin dal titolo (*Intorno alla poesia di Guido Gozzano. Spigolature e margini*) di non avere un centro autentico, poiché si muove con la leggerezza di una panoramica fra i luoghi, i modelli e i temi gozzaniani, secondo i richiami delle memorie di lettura e delle suggestioni più occasionali, cominciando dalla ripetuta visita nella villa di Agliè, nel Canavese. Poi è certo l'incidenza del modello leopardiano ad essere rilevata, con particolare riferimento al *Consalvo* e al *Dialogo della Moda e della Morte*, per la compresenza di «felicità dei sensi» (o «infantile fascinazione») e «abbandono della vita», dolcissimo ricordo di «quel che più non c'è». Per questo la nota dominante sarebbe, secondo Prete, una «nostalgia» cantata con lo struggimento di chi rinnova l'«illusione» di un ritorno al passato, pur nella consapevolezza dell'irrimediabilità della perdita. Di questa postura crepuscolare (anche al di là della declinazione ironica che ne dà Gozzano, spesso disorientante per la critica) è rivelatore un noto passaggio di *Cocotte*: «Non amo che le cose / che potevano essere e non sono / state [...]». A tenere a freno la capacità illusionistica della memoria e della poesia è lo sguardo scientifico dell'autore che, prima che sul mondo naturale, si appunta senza auto-indulgenza sul proprio corpo malato. Ma se la nostalgia di Gozzano è determinata da una separatezza temporale (il distacco irreparabile, come detto, da un'età che non può tornare), la sua «malinconia» dipende dal non poter essere altrove, un altrove concepito esoticamente, com'era tipico dell'orientalismo a cavallo del 1900, ma che nel poeta torinese assume i non generici tratti di uno spazio di salvezza (per se stesso dalla malattia e per l'Occidente dalla decadenza mercantile). Il successivo studio di Pacca indaga *La funzione Petrarca nella poesia di Gozzano*, passando con successo dalla mera registrazione delle occorrenze all'individuazione di un sistema semiotico più utile al commento. Secondo questo indirizzo, negli ultimi vent'anni, ci si è prevalentemente occupati (con qualche ragione) di ricostruire la «lunga fedeltà» di Gozzano all'altro grande trecentista, Dante, che solo sbrigativamente può essere rubricata come elaborazione di «un semplice serbatoio lessicale», da cui – con una «fruizione parcellizzata» – il poeta novecentesco avrebbe attinto una lunga serie di «citazioni» (è un passaggio di questa relazione su cui mi permetto di dissentire). Invece concordo pienamente con l'autore di queste pagine circa la necessità di scoprire un funzionamento sistemico non solo dell'universo dantesco, ma anche di quello petrarchesco, da incentrare su un analogo movimento: come la metafisica dantesca viene rovesciata, a partire dall'archetipica allegoria della farfalla, in un'antiteologia disperata, così il riutilizzo delle marche distintive di Laura per connotare «mime crestaie fanti cortigiane», nel noto passaggio di *Convito* (ma anche in altre consimili situazioni che alludono agli *amori ancillari* e mercenari), ha il compito

di sprofondare la sublimazione della donna nella prosa di una realtà malata e prossima alla fine. Accennati i rapporti di Gozzano con le figure chiave della tradizione lirica (Petrarca e Leopardi) e dato per implicito quello con Dante, il volume si sposta a indagare quanto di Gozzano rimanga nella storia poetica del Novecento. Il caso esaminato da Elisabetta Tonello (*Sulla koiné crepuscolare torinese: Gozzano e Vallini*) è quello della smaccata imitazione offerta dal sodale e corrispondente Carlo Vallini; la vicenda merita attenzione non per la qualità delle variazioni sul tema offerte da Vallini (e ricostruite con precisione di raffronti dalla Tonello), ma per la tempestività della fascinazione, a riprova dell'improvvisa evidenza del talento, dell'intelligenza e del carisma di Gozzano nel panorama letterario torinese.

Il poemetto *Un giorno* viene pubblicato da Vallini alla fine del 1907, lo stesso anno dell'esordio del suo giovane maestro, con *La via del rifugio*. All'indulgente simpatia iniziale di Guido, forse nutrita di una comprensibile dose di narcisismo, segue una più franca valutazione della mediocrità di quei versi che appesantiscono l'ironia del modello con un tono predicatorio e saccente, che non tengono conto della melanconia che sostiene le soluzioni del grande crepuscolare, sempre al riparo dal sarcasmo. Basterà l'esempio della «negazione della procreazione» che, se in Gozzano (si veda *Nemesi*) si giustifica con la consapevolezza della malattia (al pari dell'aridità sentimentale e del desiderio di vita appartata), in Vallini diventa un greve proclama contro «la specie infinita che figlia / in modo vertiginoso, / che figlia senza riposo», come se si potesse bandire una crociata contro l'umanità stessa.

Al co-curatore Carrai spetta, poi, l'indagine dei rapporti fra *Saba*, *Slataper* e *Gozzano*, che costituisce un interessante capitolo della storia della critica novecentesca. Il 26 gennaio 1911 Scipio Slataper recensì su «la Voce» il primo volumetto di *Poesie* di Saba, uscito due mesi prima, tornando sulla sua poetica in un articolo del 16 novembre (*Perplessità crepuscolare*) e contestualmente rifiutando di pubblicare sulla rivista un saggio del poeta triestino (*Quello che resta da fare ai poeti*). L'idea che Slataper andava costruendosi (e che avrà una lunga resistenza nel dibattito critico, venendo accolta da Borgese, Bacchelli e Gargiulo, per essere invece rifiutata da Debenedetti e Solmi) era che Saba, coetaneo di Gozzano, si nutrive dello stesso carattere stilisticamente e moralmente esangue, pallido ed evanescente che era stato attribuito ai crepuscolari e ciò finiva col distanziare la poetica sabiana dalle accensioni ideologiche che guidavano l'azione dei vociani e ne suggerivano le predilezioni letterarie. Ma, se l'appartenenza al crepuscolarismo appare a Carrai giustamente insostenibile, lo stesso studioso è poi acuto nel cogliere in certe poesie sabiane (anche nella stagione matura, come in *Primavera d'antiquario* degli anni Venti e in *Campionessa di nuoto* degli anni Quaranta), la presenza di un lessico e di una narrativa di tipo gozzaniano: essa, però, non si spiegherebbe con una relazione rigidamente intertestuale, ma con la comune «emancipazione dal dannunzianesimo imperante, da cui entrambi erano stati soggiogati in gioventù e al quale poi si erano sottratti».

Come il Saba di *Storia e cronistoria del Canzoniere*, s'infastidiva per l'accostamento a Gozzano anche Montale, come ci ricorda Anna Nozzoli (*Su Montale lettore di Gozzano*), poiché «qualche episodio di convenzionale cantabilità» registrabile nei capitali libri del genovese deve riconoscersi come retaggio di una più generica tradizione lirica proto-novecentesca, come pure la caratterizzazione dell'io come inetto e dell'esistenza come condanna, che costituiscono il codice genetico della postmodernità, più che il lascito di un particolare scrittore vissuto nel secolo scorso. Montale dedicò al crepuscolare un articolo apparso nel 1951, *Gozzano, dopo trent'anni*, ma in diversi altri scritti extravaganti il nome di Gozzano appare rievocato come necessario termine di confronto, pur all'interno di formulazioni di carattere prudentemente riduttivo. L'esempio più curioso riguarda l'accostamento a Puccini (sollecitato dalla nota competenza lirico-sinfonica del poeta genovese) che per due volte è espresso in forma prima elogiativa e poi rapidamente riduttiva: in un precedente articolo del 1949 (*Due artisti di ieri*), il parallelo veniva già istituito in questi termini: «Puccini e Gozzano sono gli artisti più maturi, più ricchi di zucchero fra quanti ne fiorirono nell'irripetibile periodo che va dal 1870 al 1914. (Non ho detto i più grandi, intendiamoci)». La medesima tara veniva ripetuta nell'articolo del '51: «Gozzano ridusse al minimo comun

denominatore la poesia italiana del suo tempo, e qui il raffronto con Puccini torna ancora irresistibile. Quando si leggono a mente riposata *I colloqui* bisogna riconoscere che quella poesia è stata non la più ricca e la più nuova ma la più 'sicura' di quegli anni». Come si possa essere il più maturo e il più sicuro, senza essere almeno uno dei più grandi, è astuzia che poteva congegnare solo un lettore coinvolto e parziale come Montale.

D'altra parte cercava di ridimensionare il proprio apprendistato gozzaniano anche Sereni che pure si era laureato con Antonio Banfi in Estetica nel 1936 proprio con una tesi su Gozzano, più volte ripromettendosi di tornare su quelle pagine giovanili per ricavarne un saggio, da destinare magari, con la mediazione di Attilio Bertolucci, a «Paragone», la neonata rivista di Roberto Longhi; l'operazione, però, non si concretizzò mai, come ricostruisce Michel Cattaneo nel suo saggio *Sereni lettore di Gozzano*. Si potrebbe rileggere una parte significativa del Novecento letterario alla luce degli *imprinting* degli autori studiati per la tesi di laurea dai nostri maggiori scrittori (da Pavese a Pasolini, da Calvino a Luzi, da Sanguineti ad Angiuli) ed è ben vero che la chiusura soggettiva e l'impotenza dinanzi ai destini collettivi, che attraversano almeno *Frontiera* e *Diario d'Algeria*, sono riconducibili a precise movenze crepuscolari, come videro Pagnanelli, Baldan, Fortini e Antonielli (ma non Mengaldo e, seppure in maniera un po' contraddittoria, Anceschi). Sembrerebbe che il giudizio di Sereni nei confronti degli esiti formali dei *Colloqui* fosse limitativo, giacché «le buone cose di pessimo gusto» non sarebbero propriamente un superamento dell'estetismo dannunziano, ma una sua variante ironica piccolo-borghese, definita «preziosismo negativo» da Cattaneo. Questi offre il suo contributo migliore quando cerca di cogliere l'influenza che sulla produzione lirica di Sereni potrebbero aver avuto certi passaggi gozzaniani, letti da studente in un'edizione del 1931 (*I primi e gli ultimi Colloqui*) che appaiono, nella sua copia personale, accompagnati da numerose sottolineature. Ciò rende plausibile, al di là delle ammissioni, che immagini come le «schiere» di *Italiano in Grecia*, il «crucchio che scempiamente si rigira in noi» di *A un compagno d'infanzia*, il «Vorrei essere altro» di *A Parma con A.B.*, l'«anima crepitante» di *Intervista a un suicida* e altre occorrenze rimontino a suggestioni provenienti da altrettante poesie di Gozzano, magari filtrate dalla «grammatica ermetica».

Chiude il volume la relazione di Damiano Frasca su *Giovanni Giudici lettore di Gozzano*: il poeta ligure è forse il meno restio a riconoscere la consuetudine col maestro, proponendo talvolta piccoli calchi delle sue poesie, come riteneva Giovanni Raboni. Le presenze qui si coagulano intorno a quattro nodi principali. Il primo è la caratterizzazione dell'io come un personaggio ordinario, trattato attraverso procedimenti di natura autodenigratoria (ora l'«impiegato-poeta», come un tempo l'«avvocato-poeta»): pare che questa sia l'unica via rimasta per marcare la presenza soggettiva in uno scenario che non ammette eroi, né autori in grado di fondare parole e leggi universali. Il secondo nodo è l'ulteriore riduzione del peso della soggettività con il suo annegamento in un mare «di oggetti deprivati di funzionalità»: come i decori ormai vuoti del conformismo borghese di inizio secolo, anche lo spazio domestico di Giudici si gremisce di suppellettili e arredi che si vorrebbe preservare dal degrado – proprio mentre l'uomo inevitabilmente invecchia e si indebolisce – come se il loro valore risiedesse nell'adeguamento alla moda, più che nella proiezione su di essi di ricordi e affetti personali (ciò che li solleverebbe, secondo Remo Bodei, dal rango di «oggetti» o di «merce» a quello di «cose»). Il terzo punto riguarderebbe la narratività della lirica di Giudici (in cui l'io empirico si nasconde nell'io lirico o in altri personaggi), che è piuttosto estranea alla maggiore tradizione poetica novecentesca, mentre trova una sua nobile attestazione nei primi due libri di Gozzano.

Infine, c'era da aspettarselo, il campo in cui cercare analogie fra i due poeti è quello dell'ironia, che marca ambigualmente molti testi e procede per rovesciamenti; così colui che confessava «mi vergogno d'essere poeta», ma continuava imperturbabile nella vocazione anticonformista della scrittura, è maestro di colui che nel Novecento (e non si tratterà soltanto di Giudici) accetta «il mondo contemporaneo, con le sue idee dominanti, le sue mode, i limiti», eppure non aderisce fino in fondo alle sue ragioni. È la «viltà», è la «paura» che invade l'inetto, il debitore, l'impiegato, il precario e fa del cosiddetto «buonsenso» il suo abito più presentabile.