

Elena Santagata

## Lungo la linea crepuscolare Da Betteloni a Montale

Questo studio si propone di ripercorrere, tramite l'analisi e l'esegesi di alcuni testi poetici, la linea poetica tracciata da Edoardo Sanguineti nel saggio *Da Gozzano a Montale*. La "linea crepuscolare" sembra affondare le proprie radici nella produzione poetica di Vittorio Betteloni, che è stato probabilmente fonte di ispirazione per Guido Gozzano e altri poeti primonovecenteschi. I temi e lo stile betteloniani sono infatti apparentemente presenti in molte poesie primonovecentesche che rielaborano in maniera assai simile uno stesso motivo. L'aura di Betteloni sembra infine giungere, tramite la mediazione di Gozzano e dei crepuscolari, fino alla poesia di Eugenio Montale.

*This study aims to investigate, through the analysis and exegesis of some poetic texts, the imaginary poetic line traced by Edoardo Sanguineti in his essay *Da Gozzano a Montale*. The "linea crepuscolare" is inspired by Vittorio Betteloni's poetry, which has been probably a source of inspiration for Guido Gozzano and other early twentieth-century poets. The themes and style of Betteloni seem to be present in many early twentieth-century poems that rework the same motif in a very similar way. Betteloni's aura seems to reach up to the poetry of Eugenio Montale, through the mediation of Gozzano and the crepuscular poets.*

Nel saggio *Da Gozzano a Montale*<sup>1</sup> Edoardo Sanguineti tracciava una immaginaria linea di congiunzione fra i crepuscolari e Montale, ma, in un intervento successivo, *Da D'Annunzio a Gozzano*,<sup>2</sup> attribuiva l'idea di questa linea poetica a Francesco Flora, il quale, in un saggio montaliano del 1950,<sup>3</sup> avrebbe messo in luce alcune peculiarità metriche e rimiche<sup>4</sup> che dalla poesia di Gozzano si riverberano fino agli *Ossi* montaliani. Non è difficile seguire i contorni di questa "linea", che dall'area crepuscolare torinese e romana sembra progressivamente dirigersi verso la Liguria della rivista «La Riviera Ligure» e lì continuare grazie a Camillo Sbarbaro e in seguito a Montale.

Le caratteristiche della "linea crepuscolare" sono sia di tipo metrico; sia stilistico, dato dall'abbassamento tonale e lessicale, fondamento di quello *choc* tra "aulico" e prosaico individuato da Montale nella poesia di Gozzano; sia contenutistico,

<sup>1</sup> Edoardo Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, in «Lettere italiane», 7, 2 (1955), pp. 188-207.

<sup>2</sup> Id., *Da D'Annunzio a Gozzano*, in «Lettere italiane», 11, 1 (1959), pp. 57-88.

<sup>3</sup> Francesco Flora, *Eugenio Montale*, «Letterature moderne», 1, 2 (1950), p. 172.

<sup>4</sup> Secondo Sanguineti, Flora avrebbe inconsapevolmente teorizzato la "linea crepuscolare" basandosi su un fatto puramente tecnico, ovvero la nuova natura della rima: «La rima elusa, che è frequentissima in Montale, la rima che fonicamente si nasconde, ma nel fatto è pur possibile rilevare nell'insieme metrico e il cui carattere prezioso è proprio in quel non apparire a primo suono, era un procedimento che, dopo Pascoli, era stato assai caro ai giovani poeti» (Edoardo Sanguineti, *Da D'Annunzio a Gozzano*, cit., p. 58).

facilmente riscontrabile nella scelta di alcuni nuovi soggetti lirici, umili e dimessi, nonché in note prese di posizione polemiche dei crepuscolari a proposito del ruolo del poeta nella società contemporanea. Aggiungerei inoltre una certa inclinazione al riutilizzo di temi e di *topoi* che affondano le proprie radici, prima dell'avvento del Novecento, in quel tardo Ottocento quasi dimenticato ma imprescindibile per capire in che modo si sia evoluta la poesia in un periodo cruciale e denso di cambiamenti come quello a cavallo tra i due secoli.

Il 1840 è un anno significativo per la letteratura italiana: nascono infatti Giovanni Verga, padre della prosa ottocentesca, e il veronese Vittorio Betteloni, figlio di Cesare Betteloni e allievo di Aleardo Aleardi. Mentre il nome di Verga è rimasto, quello di Betteloni è caduto nell'oblio, anche se a suo tempo era piuttosto conosciuto, come testimoniano i contributi critici, dai toni entusiasti, di Giosuè Carducci<sup>5</sup> e Benedetto Croce.<sup>6</sup> Tuttavia i suoi versi modesti e semplici, dalle note tardo ottocentesche, non sono riusciti a sopravvivere all'ondata di novità che ha portato la poesia del primo Novecento. Guido Mazzoni ha liquidato Betteloni in poche righe,<sup>7</sup> lasciando invece a Giulio Orsini – *alias* Domenico Gnoli – il merito di aver rivoluzionato la poesia del periodo, che necessitava di essere svecchiata e rivitalizzata.<sup>8</sup>

La poesia di Betteloni, in realtà, ha segnato la tradizione poetica primonovecentesca più di quanto ne siamo oggi consapevoli, e in particolare sembra aver avuto un'influenza decisiva sulla poesia di Guido Gozzano.<sup>9</sup> È stato Eugenio Montale il

<sup>5</sup> Cfr. Giosuè Carducci, *Prefazione*, in Vittorio Betteloni, *Nuovi versi*, Zanichelli, Bologna, 1914.

<sup>6</sup> Benedetto Croce, *Vittorio Betteloni*, in Id., *Letteratura della nuova Italia*, vol. I., Laterza, Bari, 1921.

<sup>7</sup> Guido Mazzoni, *L'Ottocento*, Vallardi, Milano, 1913, vol. II, p. 1238.

<sup>8</sup> In una lunga lettera indirizzata al direttore della «Riviera ligure», Guido Mazzoni canta le lodi di Giulio Orsini, poeta che incarna pienamente secondo lui lo spirito del Novecento. Un poeta che Mazzoni definisce «squisito», autore di *Fra Terra ed Astri*, «un libro quale pochi ne abbiamo visti in questi ultimi anni». (*Lettere a «La Riviera Ligure»*. 1900-1905, cit. p. 94).

<sup>9</sup> L'influenza di Betteloni sulla produzione gozzaniana è già stata individuata da diversi critici, che tuttavia non hanno approfondito il tema, lasciando cadere spunti e riflessioni che potevano e dovevano essere approfonditi. Antonio Piromalli, in *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, paragona i toni della poesia di Gozzano a quelli di molta lirica ottocentesca a lui precedente, definendola come: «tenuta sul filo di una coscienza passiva, depressa, comune a tanta lirica postcarducciana, come ha visto il Momigliano: Bettini, Betteloni, Graf...» (Antonio Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La nuova Italia, 1972, p. 87). Calcaterra inserisce un capitolo dedicato a Vittorio Betteloni nel suo saggio *Con Gozzano e altri poeti* e sottolinea che la vicinanza tra i due era già stata messa in luce da Brognoligo, con un accostamento che «non può essere considerato del tutto improprio». Brognoligo infatti citava una poesia del Betteloni, *Due rose*, e ne evidenziava i chiari toni gozzaniani e «l'intimità discorsiva»: *Le due rose* «nonostante la prolissità e l'andamento più di epistola che di commossa effusione lirica, ci fa intendere la tristezza di un cuore cui il dono inaspettato di due rose finte, venutegli dalla donna amata e che il poeta assicura per lo stelo tra il vetro e la cornice del ritratto del padre, richiama il ricordo di lieti momenti da poco passati e ribadisce la necessità di rinunciare a quell'amore. Spunto questo e particolare [quello delle rose tra il vetro e la cornice del ritratto], che oggi diremmo gozzaniani; ma quello che per Gozzano è nostalgico rimpianto, per il Betteloni è sentita attualità» (Carlo Calcaterra, *Vittorio Betteloni*, in Id., *Con Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, p. 180). Per dirla in parole più semplici, in *Le due rose* c'è un'atmosfera pregozzaniana – che è presente anche in numerosissime altre poesie di Betteloni – evocata da precise immagini, tra il *Kitsch*, il *liberty* e il dannunziano: un *pastiche* che Gozzano avrebbe molto gradito e che a sua volta adoperava nelle strabordanti figurazioni oggettistiche e “di pessimo gusto” di alcune sue poesie. I fiori finti, messi sotto vetro, sono un elemento che sarebbe stato assai apprezzato da Gozzano, le cui poesie abbondano di frutti finti, animali impagliati, fiori finti o secchi e *souvenir* dal gusto eccentrico e vetusto (ritratti di famiglia, vetri e trine). Anche Mario Bonfantini, curatore delle poesie del Betteloni, ha riscontrato dei punti di contatto evidenti tra i due poeti: «Ma come possiamo dimenticarci della poetica che il Betteloni fissò a sé stesso con tanta precisione e, quel che

primo a proporre un parallelo tra Betteloni e Gozzano, i due poeti devoti alla “Musa del quotidiano”: Montale sembra accordare a Betteloni il primato di poeta dimesso e «*en pantoufles*»,<sup>10</sup> la stessa definizione che aveva usato nel saggio del 1951, *Gozzano dopo trent’anni*, per tratteggiare la figura e la poesia borghese di Gozzano.<sup>11</sup>

L’osservazione di Montale, critico raffinato, è acuta: la poesia di Gozzano è nutrita di *vis polemica* nei confronti della tradizione precedente, rispetto alla quale si pone come controcanto ironico e parodico e questo atteggiamento, unito all’ironia e alla volontà di abbassamento della materia poetica, è già ben presente anche nella produzione di Betteloni. Non a caso lo stesso Betteloni riconosce l’ironia quale tratto qualificativo già della propria raccolta poetica d’esordio, *In primavera*, nella lettera all’amico Gaetano Patuzzi del 5 marzo 1866.<sup>12</sup> E delle tre differenti declinazioni dell’ironia betteloniana individuate da Stefano Ghidinelli, la principale è un palese archetipo di quella gozzaniana:

Un primo asse di grande evidenza è costituito dal ‘comico generico’, ovvero dalla tensione all’abbassamento realistico del codice stilistico e rappresentativo della tradizione lirica italiana, secondo il classico meccanismo del cortocircuito fra alto e basso.<sup>13</sup>

---

più conta, realizzò così esattamente nelle sue cose migliori, e non avvertire, in tale poetica e in quella poesia (che il Betteloni stesso una volta chiamò «borghese») le premesse della poetica del Gozzano?» (Vittorio Betteloni, *Poesie edite e inedite*, a cura di Mario Bonfantini, Milano, Mondadori, 1946, p. XIV). Giuseppe Farinelli, nel suo resoconto denso e accurato sul panorama crepuscolare italiano, fa il punto sulla a suo parere indiscutibile influenza del Betteloni sul panorama crepuscolare: «Nell’*Antologia della lirica italiana dell’Ottocento* (1946) di Ferruccio Ulivi e Giorgio Petrocchi si legge che Betteloni, pur nel suo antidecadentismo, «è veramente innovatore di una forma poetica che dura fino al Gozzano e al Roccatagliata Ceccardi»; Flora rivela che la poetica del parlato è un prodotto tipicamente betteloniano e che rinasce nello stile di Gozzano, di Palazzeschi e di Saba. È così Mariani, il quale non si dissocia da quella critica che collega il poeta veronese ai crepuscolari per alcune situazioni pregozzaniane, riconoscendo anzi in lui un realismo scoperto e pungente, in costante polemica con le smancerie dei tempi e degli imitatori aleardiani e predisposto all’«artificio». [...] Il parlato di Betteloni, con le sue cadenze prosastiche, anticipa effettivamente quello di Gozzano; la medesima cosa avviene per la poesia racconto che nei due poeti con sorprendente coincidenza si giova delle malizie di un mestiere attento alla perfezione dei versi. Anche l’attenzione di Betteloni per le donne laboriose e di umili origini appare in Gozzano; ma se nel primo prevale il dato della memoria storica che le rimette in scena quasi per gioco e per esercizio di malinconia, qua e là affiorante nei colpetti di spillo con cui sono sbertucciate le convenienze sociali, nel secondo esse vivono nella schiva gestualità e nello sguardo di Felicità...» (Giuseppe Farinelli, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005, p. 37)

<sup>10</sup> «Lodato dal Carducci e dal Croce, il povero Betteloni, primo poeta italiano *en pantoufles*, non rischia di passare alla posterità tanti sono gli sbalzi di tono dei primi e più felici suoi versi per una crestaia...» (Eugenio Montale, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1986, p. 285).

<sup>11</sup> «Gozzano entrò nel gusto del pubblico senza destar sospetto perché operò nella poesia a lui preesistente una sorta di riduzione. Presentando un nuovo genere di poesia, quella poesia *faux exprès*, dei semintoni e delle armonie in grigio, quella poesia non già eroica ma *en pantoufles* che i post simbolisti francesi, belgi e fiamminghi avevano tentato già da molti anni», Eugenio Montale. *Il secondo mestiere. Prose I*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, p. 1272.

<sup>12</sup> «Io sto scrivendo le memorie della mia giovinezza. Questo naturalmente in poesia. Si tratta naturalmente in primo luogo d’amore. [...] Ma l’amore vi sarà trattato in ben altra maniera che non fu per lo passato. [...] Ci sarà un carne in morte di mio padre, dove però non mi riuscisse troppo triste, perché allora non dovrei pubblicarlo in questa raccolta, atteso che intendo che questo mio primo libro abbia carattere tutto vago e leggero, intinto d’umore e d’ironia; sarebbe la pagina rosa della mia giovinezza e nient’altro. Ci sarà un carne sulla mia vita di campagna e così via. Se mi riuscisse di imprimervi il mio carattere misto di passione e d’ironia, di fantastico e positivo a un tempo, sarei pur contento». (Gioachino Brognoligo, *Vittorio Betteloni. Note biografiche e critiche desunte dal suo carteggio*, Bologna, Zanichelli, 1938, pp. 54-55).

<sup>13</sup> Stefano Ghidinelli, *Un poeta senza pubblico*, Milano, LED, 2007, p. 38.

L'«abbassamento realistico del codice stilistico e rappresentativo della tradizione lirica italiana» è la matrice di tutta la poetica gozzaniana e di riflesso di quella della «linea crepuscolare».

Alla base del comune sentire che sembra sussistere tra questi due poeti c'è anche la scelta del proprio pubblico: ben prima di Gozzano, Betteloni intuisce che le donne incarnano il prototipo del nuovo lettore di riferimento facente parte del ceto emergente della nuova borghesia urbana. Non solo si rivelano essere sue lettrici fedeli e costanti, ma anche ottime promotrici di libri negli ambienti della buona società. Sul pubblico femminile farà affidamento anche Gozzano, il quale fin dai propri esordi scrive su riviste come *Il venerdì della Contessa* e *La Donna*.

Dal punto di vista stilistico, Betteloni contrappone ai versi «straripanti» della lirica ottocentesca un lessico colloquiale e quotidiano e in ciò precorre la rivoluzione della scuola crepuscolare, operando una «esplicita intenzione di abbassamento del linguaggio e degli oggetti del moderno dire poetico entro una dimensione di ordinaria e positiva quotidianità urbana, in quell'orizzonte cioè di luoghi vicende sentimenti che il nuovo pubblico borghese poteva immediatamente riconoscere come propri».<sup>14</sup>

Anche la narratività del verso betteloniano anticipa largamente l'impostazione della poesia gozzaniana: Betteloni, come Guido, racconta storie in versi, eventi mondani, raffigura tipi femminili. Numerose sono le figure giulive, sensuali, erotiche e vezzose nella sua poesia. Nei suoi titoli inquadra il modello muliebre, descritto mentre svolge un'azione, tramite l'impiego dell'articolo determinativo (*La bagnante, La dormente, L'amazzone...*), una scelta stilistica che anche Gozzano adopera sia nei suoi ritratti corali sia nelle singole inquadrature di tipologie femminili (*Le golose, Le non godute, L'amica di Nonna Speranza, La signorina Felicita...*).

Nello stesso modo in cui Gozzano si vergogna di essere poeta («Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'esser poeta», *La signorina Felicita*, vv. 306-307), Betteloni ritiene che la sua Musa abbia un'origine bassa, assimilabile a una forma desublimata dello *spleen* baudelairiano («L'estro mio per due quarti / È solo mal di fegato», 26, vv. 96-97).

Anche la struttura del macrotesto può essere un punto di contatto: *In primavera* si presenta come un «libro di poesia», un *Canzoniere dei vent'anni*,<sup>15</sup> un'impostazione simile a quella dei futuri *Colloqui*, la cui prima sezione porta il titolo petrarchesco *Il giovanile errore*. In entrambe le raccolte domina dunque il motivo dello sbaglio amoroso, causato dall'inesperienza dell'età, che si articola in variegate rappresentazioni muliebri: le donne, protagoniste indiscusse dei due libri, sono raffigurate in movimento, connotate da precise peculiarità e inserite in un universo di piccole e umili cose del quotidiano.

Le parole che Croce ha adoperato per descrivere modi e temi della poesia di Betteloni potrebbero essere usate anche per la poesia di Gozzano. Scrive Croce:

<sup>14</sup> Vittorio Betteloni, *In primavera*, a cura di Stefano Ghidinelli, Bologna, Nuova SI, 2008, p. VIII.

<sup>15</sup> La prima sezione della raccolta si intitola appunto *Canzoniere dei vent'anni (1861-1862)*.

Ci sono situazioni della vita per le quali tutti passano, ma che di rado fermano l'attenzione e diventano oggetto di contemplazione minuta ed insistente. Gli amoretto da studente, le passeggiate sotto le finestre, gli appuntamenti per istrada, le ingenue fantasticherie, gli incidenti che turbano o spezzano gl'idilli appena annodati, o la prudenza che sa farli cessare nel punto in cui è necessario; gli amori più seri del giovane per la signora elegante che gli è capitato di ammirare a passeggio o di cui frequenta la casa, e che cadono dopo qualche tempo per l'indifferenza della donna che si mostra sorda all'invito di imbarcarsi per Citera...<sup>16</sup>

Betteloni ama quindi le minuzie e vi si sofferma perché, come ha scritto Croce, sono la fonte primaria della sua ispirazione poetica:

E ci si ferma [Betteloni], perché le ama così come sono, perché così è fatta la sua vita, anzi la vita di tutti fuori dei casi straordinari, perché quella è la somma dei suoi piaceri e dei suoi dolori. [...] Il Betteloni non chiede niente di troppo, né troppo a lungo, alla vita: ha schietto il sorriso e lieve la mestizia, e si conduce come tutti gli uomini normali, e filosoficamente si rassegna, come non tutti sanno. È un'anima semplice e onesta, di quella onestà che, per dirla col Kant, non va aggrappando di proposito gli strascichi del suo vestito...<sup>17</sup>

Niente potrebbe essere così "protocrepuscolare" come la poesia che indaga la «vita di tutti fuori dei casi straordinari», la vita, che, come scrive Gozzano: «è fatta di semplici cose. E non d'eleganza forbita» (*L'Ipotesi*, v. 8).

Le rappresentazioni di Betteloni hanno una narratività sciolta e quasi teatrale: le scene sono delineate minuziosamente, con attenzione ai dettagli più minimali. *E' fu in piazza Santa Caterina...* anticipa già dall'incipit alcune atmosfere della *Via del rifugio*:

E' fu in piazza Santa Caterina  
ch'io d'amor le parlai la prima volta,  
era l'ora che il sole ormai declina,  
ora dolce e raccolta.  
(8, vv. 1-4)

Qui Betteloni impartisce alla giovane amante, nell'ora dolce del crepuscolo, lezioni d'amore. La piazza sembra essere fatta appositamente per quei discorsi:

Più tardi in questa piazza  
di Santa Caterina,  
alla gentile ragazza  
io venivo d'amor la disciplina  
esponendo sovente,  
a lungo e dottamente.

È la piazza opportuna  
a simil lezione:  
son, come il giorno imbruna,  
sotto le piante rade le persone;  
chi passa, tira via,

<sup>16</sup> Benedetto Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*, in «La Critica», 2, 1 (1904), p. 438.

<sup>17</sup> Ivi, p. 439.

né t'annoja o ti spia.

Qualche coppia d'amanti  
ci fa quel che tu fai;  
girano indietro e avanti,  
e s'intrattengon dolcemente assai  
con accento somnesso,  
sorridendosi spesso.  
(9, vv. 1-18)

Confrontiamo adesso questi versi con quelli di *Un rimorso* di Gozzano (*La via del rifugio*), in cui la descrizione dell'ambiente circostante si alterna a quella del doloroso colloquio tra i due amanti:

O il tetro Palazzo Madama...  
la sera... la folla che imbruna...  
Rivedo la povera cosa,

la povera cosa che m'ama:  
la tanto simile ad una  
piccola attrice famosa.

[...]  
Sperando che fosse deserto  
varcammo l'androne, ma sotto  
le arcate sostavano coppie

d'amanti... Fuggimmo all'aperto:  
le cadde il bel manicotto  
adorno di mammole doppie.

O noto profumo disfatto  
di mammole e di petit-gris...  
[...]

Varcammo di tra le rotaie  
la Piazza Castello, nel viso  
sferzati dal gelo più vivo.

Il «tetro palazzo Madama» (v. 1); «la sera» (v. 2); «la folla che imbruna» (v. 2); il poeta e la «piccola attrice» (v. 6) che varcano «l'androne» (v. 12); le «coppie / d'amanti» (vv. 13-14) intorno ricordano così bene i due innamorati di Piazza Santa Caterina, assorti nei loro discorsi durante la stessa ora crepuscolare in cui si svolge *Un rimorso* («Era l'ora che il sole ormai declina», 8, v. 3), circondati da un'atmosfera assai simile a quella gozzaniana: «la folla che imbruna» di Gozzano è la stessa del Betteloni («Son, come il giorno imbruna / Sotto le piante rade le persone», 9, vv. 9-10); così come «le coppie / d'amanti» che amoreggiano in *Un rimorso* sono assai simili a quelle presenti nella piazza di Betteloni («Qualche coppia d'amanti / Ci fa quel che tu fai; / Girano indietro e avanti, / E s'intrattengon dolcemente assai», 9,

vv. 13-16)

Persino la ritrosia del personaggio femminile, con i suoi atteggiamenti titubanti sembra essere la stessa in entrambe le poesie:

E il nastro del grembiule in man si prende,  
giocando se lo attorce al roseo dito,  
mentre il suo cor dalle mie labbra pende  
trepidante e smarrito  
(E' fu in piazza Santa Caterina..., vv. 45-48)

Ricordo. Sul labbro contratto  
la voce a pena s'udi:  
«O Guido! Che cosa t'ho fatto  
di male per farmi così?»  
(Un rimorso, vv. 7-10)

[...]  
...fuggimmo all'aperto:  
le cadde il bel manicotto  
adorno di mammole doppie.  
(Un rimorso, vv. 14-16)

Al primo amore dei vent'anni, la ragazza di Santa Caterina alla quale Betteloni ha dichiarato il suo amore, si contrappone la figura prosaica della serva, donna già matura e esperta, vagheggiata da Betteloni durante l'adolescenza in virtù della sua procacità e della sua conoscenza del mondo dell'*eros*:

Ebbi ancor per l'addietro un'altra bella.  
Donna sgherra e proterva  
ch'era in casa per serva,  
che a quindici anni amai.  
Ella m'ebbe in non cale,  
avvinta ai baffi d'un suo caporale;  
ma non comprese ed io l'abbandonai.  
(11, vv. 18-24)

Questa figura femminile è antenata di tutte le «serve»; le «mime»; le «crestaie»; le «fanti» che popoleranno la poesia gozzaniana. È un amore “ancillare” da preferirsi al logorante struggimento per la donna di classe. «Non è una principessa / non è una baronessa / non una gran signora», ma «questo poco importa», poiché «quello che importa egli è che in primo loco / ella è pazza di me, ch'ella m'adora»: l'ideale femminile di Betteloni, che precorre in ogni aspetto quello gozzaniano, si discosta dalla figura di donna seducente e principesca e anticipa il motivo dell'amore come semplice gioco del desiderio, la passione carnale che sostituisce lo struggimento sentimentale. La donna del Betteloni è l'amante ideale non solo in quanto più esperta di lui nell'ambito della sfera erotica, ma anche perché non brama di convolare a

nozze («Ella che pure intende / ch'io non condurrò in moglie...»), vv. 55-56) e toglie subito il poeta dal temuto impiccio del legame sentimentale definitivo:

D'altronde in mortale petto  
non cape uguale affetto  
del mio, non che maggiore:  
sacro, terribil foco

Mi divora le fibre a poco a poco,  
temo ch'io ne morirò di questo amore.

Ella me lo rende,  
ella che pure intende  
ch'io non condurrò in moglie...

La serva del Betteloni è l'antesignana della gozzaniana *cocotte*: entrambe, giunte sulla soglia della maturità, rappresentano la passione e l'amore carnale, entrambe introducono i poeti, ancora giovani e inesperti, alla sfera dell'*eros*. Ben lungi dal suscitare il «tedioso sentimento» che, come scrive Gozzano, «fa le notti lunghe e i sonni scarsi» (*Elogio degli amori ancillari*, v. 17), si mostrano come ideali iniziatrici dei poeti alla dimensione erotica. La «serva» di *In primavera* seduce il poeta ancora adolescente («Donna sgherra e proterva / ch'era in casa per serva, / che a quindici anni amai»), la *cocotte* invece civetta con il piccolo Gozzano tra le sbarre della cancellata in ferro battuto. La seduzione culmina nell'esperienza sconvolgente del primo bacio:

Sulle tue labbra il primo  
bacio d'amore io colsi,  
per l'universo in cerca il guardo volsi,  
men di me grande ogn'altra cosa estimo.  
(In primavera, 11, vv. 62-65)

Perdutamente rise...E mi baciò  
con le pupille di tristezza piene.  
(Cocotte, vv. 41-42)

La figura della «serva» è affiancata, nella poesia di Betteloni, da quella della «crestaja» che occupa la seconda sezione della raccolta, dal titolo *Per una crestaja*. La «crestaja» è anche una delle figure più presenti nei *Colloqui*: è la «giuliva» figura femminile – forse Amalia? – de *Il gioco del silenzio* («e te giuliva come una crestaia», v. 10); è una delle personalità prosaiche di *Convito* («mime crestaie fanti cortigiane», v. 5); è una delle abitanti di Torino («l'arguta grazia delle tue crestaie», v. 5). Anche se le donne di Betteloni sono umili e ignoranti, la loro pochezza intellettuale non è motivo di vergogna ma di fascino:

Sono ignoranti le fanciulle e tolto  
che san l'arte d'amore altro non sanno;



ma pur che donna sappia amar, sa molto,  
le più sapute a me noia mi danno.

«Le più sapute a me noia mi danno» è una acerba massima che potrebbe racchiudere in sé tutta la filosofia di Gozzano: Totò Merumeni non è in grado di confrontarsi con donne colte e di classe e ha come compagna la fresca «cuoca diciottenne»: «sognò pel suo martirio attrici e principesse, / ed oggi ha per amante la cuoca diciottenne» (vv. 39-40).

2. Colpisce scoprire che molti temi cari alla poesia di tardo Ottocento ritornano, quasi immutati, nella produzione di numerosi poeti primonovecenteschi, i quali instaurano un vero e proprio dialogo con i modelli, fatto di forti richiami intertestuali e strutturali. Si tratta di un fenomeno interessante, perché testimonia come l'inizio del nuovo secolo non rappresenti solo una rottura con i canoni tradizionali, ma anche una continuità data da un filone di forte ripresa dei modelli del passato.

Per esempio, il tema del personaggio ignoto, amico o amante, uomo o donna, sembra essere un'eredità ottocentesca. Nel sonetto *Ad un'ignota*, databile all'incirca al 1913 ma pubblicato postumo sulla «Gazzetta del popolo della domenica» il 30 agosto 1916, e forse dedicato a Gigina Naretti, ammiratrice dei versi di Guido e compagna, da lui mai veduta, dell'amico Ettore Colla,<sup>18</sup> Gozzano descrive un personaggio femminile sconosciuto:

Tutto ignoro di te: nome, cognome,  
l'occhio, il sorriso, la parola, il gesto;  
e sapere non voglio, e non ho chiesto  
il colore nemmen delle tue chiome.

Ma so che vivi nel silenzio; 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!

Il motivo è assai presente nella poesia crepuscolare, come testimoniano alcuni testi di amici e colleghi di Gozzano, avvalorando l'ipotesi di un continuo riutilizzo di

<sup>18</sup> Cfr. Bàrberi Squarotti, che riprende l'informazione da De Marchi: *Ad un'ignota* «fu composta nel 1913 per Gigina Naretti, fidanzata dell'amico di Gozzano, Ettore Colla, e fu pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo della sera» del 30 agosto 1916». Guido Gozzano, *Poesie*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1977, p. 386.

materiale poetico standardizzato. Anni prima, nel 1909, Amalia Guglielminetti scriveva una poesia dal titolo *L'ignoto*, che rimanda in maniera evidente al testo di Gozzano, sia per i forti richiami intertestuali, sia per il tema trattato:

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.

Alla indubbia somiglianza tra i titoli, si aggiunge il palese contatto tra il primo verso delle poesie: «Io non so chi tu sia:» e «Tutto ignoro di te:», due attacchi interscambiabili e quasi sicuramente frutto di un processo d'imitazione da parte di Gozzano. Sulla scia del tema dell'ignoto amante, Mario Vugliano, nel 1912, si cimenta in *Ritratto d'ignota*, il cui titolo è a sua volta ripreso da Elda Gianelli, che nel 1913 pubblica su «La Riviera Ligure» la prosa *Ritratto d'ignota*.

La fonte più antica di questo fortunato *leitmotiv* potrebbe essere proprio un testo di Vittorio Betteloni, *Per un'ignota*, che sembra anticipare, fin dal titolo, questo motivo così caro alla poesia di inizio Novecento:

Molto mi piace, è ver; ma mentirei  
se dicessi che proprio mi par bella;  
pur non so qual lusinga arcana è in lei,  
ch'io ricercata ho indarno in questa e in quella.

D'altronde io non so ancor se sia costei  
maritata oppur vedova o zitella;  
bensì a udirla e a vederla penserei  
che niuna esser le può cosa novella.

Comunque sia, fra pochi giorni spero,  
se in fallaci speranze non si culla  
l'animo mio, saper quale mistero

Sia questa donna oppur questa fanciulla,  
e allor dirò... cioè, forse davvero  
appunto allora io non dirò più nulla!

Anche in questo caso non è solo il titolo a assimilare le due poesie, ma anche la struttura metrica, che le distingue da altre che sviluppano lo stesso tema: *Ad un'ignota* e *Per un'ignota* sono entrambi sonetti. Betteloni non sa quasi nulla di questa ignota, così come Gozzano non ne conosce né «il nome» (v. 1) né «il cognome» (v. 1), ma gli piace immaginarla, donna oppure fanciulla, «maritata oppure vedova o zitella» (v. 6). Mentre Gozzano ignora persino la fisionomia della fanciulla, al punto da non sapere nemmeno il colore della sua capigliatura, Betteloni l'ha veduta più volte, senza però tentare mai un approccio («bensì a udirla e a vederla», v. 7). Un secondo esempio è costituito dalla poesia *Pioggia d'agosto* di Gozzano, pubblicata sulla «Tribuna romana» il 21 febbraio 1911. Uscita in precedenza su «La Riviera Ligure» nel novembre del 1910 con il titolo *Verso la fede*, la poesia mostra il poeta in contemplazione di un forte temporale estivo: la tempesta esterna riflette quella interiore, che lo spinge a voler rinnovare la propria poesia, ormai percepita lontana da sé e priva di spessore spirituale.

Nel mio giardino triste ulula il vento,  
cade l'acquata a rade gocce, poscia  
più precipite giù crepita scroscia  
a fili interminabili d'argento...  
Guardo la Terra abbeverata e sento  
ad ora ad ora un fremito d'angoscia...

Soffro la pena di colui che sa  
la sua tristezza vana e senza mete;  
l'acqua tessuta dall'immensità  
chiude il mio sogno come in una rete,  
e non so quali voci esili inquiete  
sorgano dalla mia perplessità.

“La tua perplessità mediti l'ale  
verso meta più vasta e più remota!  
È tempo che una fede alta ti scuota,  
ti levi sopra te, nell'Ideale!  
Guarda gli amici. Ognun palpita quale  
demagogo, credente, patriota...”

Guarda gli amici. Ognuno già ripose  
la varia fede nelle varie scuole.  
Tu non credi e sogghigni. Or quali cose  
darai per meta all'anima che duole?  
La Patria? Dio? L'Umanità? Parole  
che i retori t'han fatto nauseose!...

Lotte brutali d'appetiti avversi  
dove l'anima putre e non s'appaga...  
Chiedi al responso dell'antica maga  
la sola verità buona a sapersi;  
la Natura! Poter chiudere in versi

i misteri che svela a chi l'indaga!"

Ah! La Natura non è sorda e muta;  
se interrogo il lichéne ed il macigno  
essa parla del suo fine benigno...  
Nata di sé medesima, assoluta,  
unica verità non convenuta,  
dinanzi a lei s'arresta il mio sogghigno.

Essa conforta di speranze buone  
la giovinezza mia squallida e sola;  
e l'achenio del cardo che s'invola,  
la selce, l'orbettino, il macaone,  
sono tutti per me come personae,  
hanno tutti per me qualche parola...

Il cuore che ascoltò, più non s'acqueta  
in visioni pallide fugaci,  
per altre fonti va, per altra meta...  
O mia Musa dolcissima che taci  
allo stridìo dei facili seguaci,  
con altra voce tornerò poeta!

Non si capirebbe perché Gozzano abbia deciso di cambiare il titolo se non si considerasse che *Pioggia di maggio* è anche quello di una poesia di Vittorio Betteloni, che sembra trattare il medesimo tema e in un modo assai simile a Gozzano. Il poeta osserva il temporale, la pioggia che cade, e frattanto realizza che, come la Natura – che in *Pioggia d'agosto* è la destinataria della nuova “fede” del poeta – rinasce più rigogliosa dall'acqua, così la sua poesia deve trarre nuova linfa dalla tempesta e tornare con «novo splendore!».

Precipita giù giù sulla campagna  
una pioggia diffusa ed incessante;  
luccican sotto l'onda che le bagna  
l'erbe, le siepi e le chiomate piante.

L'alta malinconia che dal ciel viene  
copre la valle, e la gioconda festa  
ch'ivi nel maggio il color verde tiene  
oggi appare in sembianza oscura e mesta.  
Ozioso sull'uscio io sto mirando  
al lontano orizzonte in nebbia avvolto,  
e crepitar la pioggia, flagellando  
le terse ghiaie e l'ampie fronde ascolto.

Così dentro di me piove a distesa:  
son gli orizzonti della mente mia  
velati anch'essi, e un vago in cor mi pesa  
senso di non so qual malinconia.

Ma dalla pioggia grande e dalle meste

sembianze onde si copre oggi Natura,  
nova beltà ritragge e miglior veste  
di vaghi fiori e di gentil verdura.

Dalle tristezze sue così potesse  
l'anima annuvolata e il tetro core  
ritrar di carmi più gioconda messe,  
vestir di poesia novo splendore!

Nel caso di *Pioggia d'agosto* e *Pioggia di maggio* oltre al solito legame esplicito tra i titoli è presente una fitta messe di analogie lessicali e stilistiche:

- *Precipita/ precipite*: l'incipit di *Pioggia di maggio* è «Precipita giù giù sulla campagna», in cui «precipita» è adoperato per descrivere lo scrosciare violento della pioggia; in *Pioggia d'agosto* ritorna «più precipite giù» (v. 3) in relazione anche in questo caso al temporale. Il verbo «precipitare» è in entrambi i testi rafforzato dall'avverbio di luogo «giù».

- *Crepita/ crepita*: il rumore delle gocce sulle foglie è un dannunziano «crepiti» che si ravvisa nelle due poesie, in *Pioggia di maggio* («E crepitar la pioggia, flagellando») in *Pioggia d'agosto* («giù crepita scroscia»).

- *Natura / Natura*: è significativo il ruolo che la Natura svolge in entrambi i testi come destinataria della confessione e della conversione del poeta, interlocutrice silente della sua riflessione interiore. In entrambe le poesie c'è l'utilizzo della lettera maiuscola («Natura») che sottolinea l'entità della Natura come eterna e impersonale, una scelta stilistica significativa.

Il parallelismo tra il poeta e la Natura si conclude, sia in Gozzano che in Betteloni, con un'analogia presa di coscienza del bisogno di «cambiare voce»: la grande novità di Gozzano sta nel sostituire allo scialbo e antico «vestir di poesia novo splendore!» (v. 24) una citazione dantesca: «con altra voce tornerò poeta!»,<sup>19</sup> secondo un meccanismo di nobilitazione e elevazione del tessuto poetico tramite citazioni dotte che è cifra stilistica nella riscrittura e nella conseguente parodia che Gozzano fa dei propri modelli.

3. Il filo rosso che da Betteloni a Gozzano ci ha condotti fin qui è più lungo di quanto non si creda. L'ideale catena che lega tutti questi poeti attraverso il tempo si protrae quasi ininterrotta fino a Montale.<sup>20</sup> Un esempio di questa continuità tematica e stilistica può riscontrarsi in tre diversi ritratti femminili. Nel precedentemente citato saggio *Da Gozzano a Montale* Sanguineti confrontava due figure di donna, incarnazione del modello di *mulier fortis*, presenti nella nostra tradizione: la giovane pattinatrice di *Invernale* di Gozzano ed Esterina del montaliano *Falsetto*.<sup>21</sup> Le due giovani donne, intrepide e coraggiose si cimentano in imprese sportive: la pattinatrice

<sup>19</sup> Cfr. *Par.*, XXV, 7-8 «Con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta».

<sup>20</sup> Edoardo Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, cit.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

piroetta con grazia sul ghiaccio prossimo a rompersi, senza timore, dopo che il pavido Gozzano l'ha lasciata sola sulla pista:

“...cri...i...i...i...icch”...  
l'incrinatura  
il ghiaccio rabescò, stridula e viva.  
“A riva!” Ognuno guadagnò la riva  
disertando la crosta malsicura.  
“A riva! A riva!...” un soffio di paura  
disperse la brigata fuggitiva  
“Resta!” Ella chiuse il mio braccio conserto,  
le sue dita intrecciò, vivi legami,  
alle mie dita. “Resta, se tu m'ami!”  
E sullo specchio subdolo e deserto  
soli restammo, in largo volo aperto,  
ebberi d'immensità, sordi ai richiami.

Fatto lieve così come uno spetro,  
senza passato più, senza ricordo,  
m'abbandonai con lei nel folle accordo,  
di larghe ruote disegnando il vetro.  
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più tetro...  
dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più sordo...

Rabbrividii così, come chi ascolti  
lo stridulo sogghigno della Morte,  
e mi chinai, con le pupille assortite,  
e trasparire vidi i nostri volti  
già risupini lividi sepolti...  
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più forte...

Oh! Come, come, a quelle dita avvinto,  
rimpiansi il mondo e la mia dolce vita!  
O voce imperiosa dell'istinto!  
O voluttà di vivere infinita!  
Le dita liberai da quelle dita,  
e guadagnai la riva, ansante, vinto...

Ella sola restò, sorda al suo nome,  
rotando a lungo nel suo regno solo.  
Le piacque, al fine, ritoccare il suolo;  
e ridendo approdò, sfatta le chiome,  
e bella ardita palpitante come  
la procellaria che raccoglie il volo.

Noncurante l'affanno e le riprese  
dello stuolo gaietto femminile,  
mi cercò, mi raggiunse tra le file  
degli amici con ridere cortese:  
“Signor mio caro, grazie!” E mi protese  
la mano breve, sibilando: – Vile!

L'anonima ragazza è una delle rare figure intraprendenti presenti nella poesia di Gozzano, la sola che sfida e vince la misoginia del poeta: le donne gozzaniane sono infatti solitamente dimesse, inclini alle "bizzate" e alla sottomissione al maschio. Vittime della "cattiveria" di Guido, sono soggette ai suoi capricci emotivi – soprattutto alla sua aridità sentimentale – o viste come mero oggetto del desiderio: si pensi alla «piccola attrice famosa» di *Un rimorso*, con la quale Guido rompe senza pietà la propria relazione, si pensi alle lamentele di Felicita, consapevole che "l'Avvocato" – pronto, a suo dire, a chiederla in moglie! – si sta in realtà prendendo gioco di lei, povera e bruttina; o ancora alla remissiva pseudo-Carlotta nel gioco erotico messo in pratica ne *L'Esperimento*, la quale altro non è che la copia scialba di un'altra donna. La "cattiveria" di Guido è da lui stesso paventata nella poesia *Il responso*, in cui il poeta chiede a Marta, trasfigurata in profetessa con abiti borghesi, se la propria incapacità di amare sia una forma di malvagità: «Perché, Marta, non sono cattivo, non è vero? / O Marta non è vero, dite, che sono buono?» (*Il responso*, vv. 53-54). Il motivo dell'aridità sentimentale e della cattiveria che ne consegue si ritrova anche in Betteloni: il poeta, in un ideale colloquio con il mare, cerca di difendersi dalle accuse di "cattiveria" con una forma di *excusatio non petita* simile a quella del gozzaniano *Il responso* («converrai tu medesimo, / ch'io non sono cattivo», vv. 19-20).

Tra "l'Avvocato" e le sue donne vi è una distanza anche sociale: sono «crestaie»; «fanti»; «cortigiane»; «cocottes» figure dimesse e superficiali, prive del fascino intellettuale e altolocato delle donne dannunziane. La crudeltà nei confronti dell'altro sesso è l'unica autentica forma di rivalsa del poeta crepuscolare, che sembra sfogare sui suoi personaggi femminili tutte le frustrazioni di colui che ha ormai perso l'aureola.

Esterina, tuffatrice impavida che si lancia dal «tremulo asse» ligure tra le braccia del mare, è ispirata a un personaggio reale della vita di Montale, Esterina Rossi. È il primo dei tanti personaggi femminili presenti nella poesia montaliana, e la sola a essere nominata negli *Ossi*, sarà infatti solo a partire dalle *Occasioni* che le donne montaliane faranno apparizione in massa.

La pattinatrice, al contrario di Esterina, non ha nome: forse troppa sarebbe stata la vergogna di Gozzano nel rivelare l'identità di colei che lo ha umiliato.<sup>22</sup> *Invernale* e *Falsetto* sono un omaggio alla figura della donna forte, in grado di schiacciare l'io

<sup>22</sup> In base a un dato biografico, si potrebbe sospettare che dietro questa figura così audace e intraprendente si nasconda il contorno di Amalia Guglielminetti: l'aggettivo vezzeggiativo «gaietto», che si legge al verso 38 di *Invernale* («Non curante l'affanno e le riprese / dello stuolo gaietto femminile», vv. 37-38) in relazione al cicalare dello «stuolo femminile», ripreso da Dante (*Inf.* I, 42), è da ricollegarsi a una lettera, databile 16 giugno 1907, in cui la Guglielminetti racconta a Gozzano di aver frequentato, in passato, un corso di lezioni dantesche che Mantovani teneva per una folla di borghesi signore di Torino. Mantovani, scrive Amalia, la riteneva l'unica uditrice «per cui valesse la pena resuscitare Dante in mezzo a quel gaietto sciame blasonato». La citazione dantesca di Amalia, in chiave ironica, si coglie con facilità: anche Gozzano deve averla colta e riutilizzata per la strofa di *Invernale*, in cui «lo stuolo gaietto femminile» ricorda il «gaietto sciame blasonato» che circondava la poetessa durante le lezioni del Mantovani. Così la «bella ardita palpitante» procellaria di *Invernale* forse deve qualcosa alla fiera Amalia, la sola degna di nota tra le semplicitte borghesucce torinesi del «gaietto stuolo» che partecipava alle lezioni dantesche.

poetante, pavido e incapace, che appare sulla scena in qualità di inetto novecentesco.<sup>23</sup> Gozzano, che nella prima strofa danza con la giovane sulla «crosta malsicura» di ghiaccio, fugge dal *patinôire* timoroso che la lastra si rompa sotto i suoi piedi. Tornato a “riva”, assiste da lontano all’esibizione della giovane pattinatrice che vola sulla pista. Finito il proprio spettacolo, la ragazza torna dalle amiche, non senza prima aver sussurrato al poeta un sibilante «vile» denso di disprezzo.

Esterina, invece, non intrattiene nessuno scambio con Montale, che la guarda da una prospettiva esterna mentre si lancia dallo scoglio. Un’inquadratura che ne ricorda molte già presenti nella poesia di Gozzano: si vedano i ritratti corali de *Le golose*, de *Le non godute*, di *Convito*, poesie in cui la scena è sempre descritta da una prospettiva esterna, quasi *voyeristica*.<sup>24</sup> Il coraggio di Esterina spinge Montale a una riflessione sulla natura di “chi rimane a terra”, coloro che non hanno il coraggio di vivere la propria esistenza e lasciarsi andare, ma restano con i piedi ancorati al suolo. Le due ragazze esistono in qualità di *alter ego* e modello positivo, sono archetipi di una vita alla quale il poeta novecentesco, ormai schiacciato dal peso dell’afasia e dell’inconcludenza, non può ambire. Il tema del prototipo femminile quale doppio e opposto vincente del poeta sembra affondare le proprie radici nella tradizione precedente a Gozzano e Montale: la pattinatrice e Esterina hanno forse una “sorella maggiore”, una donna dai tratti intraprendenti che anticipa in numerosi aspetti molte descrizioni presenti nella poesia del ventesimo secolo, ma che in realtà è ancora figlia dell’Ottocento. È una bagnante sconosciuta, priva di nome come la pattinatrice gozzaniana, ritratta nell’atto di tuffarsi nell’acqua del lago, mentre il suo cane fidato la osserva dalla riva. *La bagnante*, poesia in endecasillabi suddivisi in otto quartine, si trova nell’ultima raccolta di Betteloni *Crisantemi. Ultimi versi*.<sup>25</sup>

Ne ’l recesso de ’l parco più riposto,  
terso e cheto azzurreggia il breve stagno,  
dove, quand’ arde più luglio ed agosto,  
usanza ell’ ha di scendere ne ’l bagno.

Lenta ne viene ’l solitario loco  
ella ne ’l tardo pomeriggio, quando  
su lo specchio de l’acqua a poco a poco,  
l’ombra si va de gli alberi allungando.

<sup>23</sup> Secondo Massimiliano Tortora (Massimiliano Tortora, *Un punto di svolta in Ossi di Seppia: Lettura di Falsetto*, in «L’Ellisse», 5, (2011), pp. 165-188) *Falsetto* si avvicina a una «poesia più legata al contingente e costruita sull’estraneità con il mondo circostante, debitrice in questo della recente lezione di Gozzano, Govoni e Sbarbaro».

<sup>24</sup> Sul sottile filo che lega Gozzano a Montale è già stato scritto molto, anche se alcuni aspetti potrebbero ancora essere indagati. Si veda, oltre allo studio di Sanguineti sopra citato, lo studio di Eleonora Cardinale sui rapporti tra i poeti piemontesi che gravitavano intorno alla rivista di Mario Novaro, «La Riviera Ligure» e il giovane Montale (Eleonora Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure*, Roma, Salerno editrice, 2013) e il contributo di Anna Nozzoli, *Su Montale lettore di Gozzano*, in AA. VV., «L’immagine di me voglio che sia» *Guido Gozzano cento anni dopo*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Edizioni dell’Orso, 2017, pp. 317-331.

<sup>25</sup> Vittorio Betteloni, *Crisantemi. Ultimi versi*, in Vittorio Betteloni, *Poesie edite e inedite*, Milano, Mondadori, 1946.



Sol la precede, e volgesi e l'attende  
 un bel nero mastin che l'è di scorta;  
 a lui di bocca una valigia pende,  
 con entrovi il lenzuol, che per lei porta.

Là si spoglia e si tuffa immantinente  
 ella, e nuotando in alto si sospinge;  
 corre il flutto su lei vivo, fremente,  
 tutta l'avvolge e tutta se la stringe.

Ella a 'l contatto gelido de l'onda,  
 che le fibre le molce e l'accarezza,  
 gaja rabbrivisce, e il cor le inonda  
 una voluttuosa e fresca ebbrezza.

Gioca co' i flutti, e ad or ad or la bianca  
 esile spalla o il sottil braccio aderge:  
 or s'abbandona a fior de l'acqua stanca,  
 or ne 'l profondo tutta si sommerge.

Fanno su 'l verde lito un vaporoso  
 candido involto le sue vesti, e accanto  
 allungasi su 'l ventre il poderoso cane,  
 e tende l'orecchio e il guardo intanto.

Tende l'orecchio, se alcun mai s'appressa.  
 Lui fortunato a 'l quale sol profonde  
 ella le sue carezze, a 'l qual l'istessa  
 sua casta nudità non si nasconde.

Non è il solo ritratto femminile di Betteloni, il quale sembra avere un debole per la descrizione muliebre: in particolare, questa poesia sembra formare un trittico con altri due testi poetici, contenuti nella stessa raccolta e posti a breve distanza l'uno dall'altro, *L'amazzone* e *La dormente*. Anche Gozzano era solito scrivere poesie che, per temi e per struttura, componevano un piccolo ciclo all'interno delle sue raccolte: è il caso de *Le golose*, *Le non godute*, *Convito* e *Elogio degli amori ancillari*, tutte legate da un sottile filo tematico e stilistico.

La pattinatrice e la bagnante non hanno nome: nel caso di *Invernale* l'anonimato è una scelta stilistica inaspettata, dal momento che i personaggi femminili de *La via del rifugio* e dei *Colloqui* possiedono quasi sempre un nome – anzi, il più delle volte si tratta di un nome parlante – e sono facilmente identificabili in un personaggio reale.<sup>26</sup>

La bagnante giunge al lago accompagnata dal molosso che le trotterella accanto portando in bocca la valigia con il *nécessaire* per il pomeriggio balneare. La descrizione è minuziosa e oggettiva, a tratti paradossalmente gozzaniana, se si pensa alle particolarità da cesellatore presenti in molti suoi ritratti muliebri.

<sup>26</sup> A tal proposito si veda lo studio di Porcelli riguardo l'onomastica nella poesia di Gozzano (Bruno Porcelli, *Nomi nella lirica di Gozzano*, in Id., *In principio o in fine il nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Pisa, Giardini editori, 2005, pp. 151-160).

La rappresentazione del bagno inizia in *medias res*, così come avviene anche nei testi di *Invernale* e *Falsetto*. Betteloni utilizza una tecnica analoga anche nei due ritratti femminili de *L'amazzone* e *La dormente*: la scena si apre nel mezzo dello svolgersi dell'azione di queste giovani, ritratte in un momento di slancio vitalistico, in un paesaggio consono all'attività che stanno praticando (il lago, il *patinôire*, il trampolino a picco sul mare). La "bagnante", la "pattinatrice" e Esterina non sono vittime del fato, ma sfidano il corso degli eventi compiendo azioni pericolose, vivendo senza timori. E questo è il tratto che maggiormente sembra accomunarle: le loro descrizioni sono un inno alla vita e rompono lo schema ottocentesco che voleva le figure femminili passive e sottomesse alla crudeltà della «dubbia dimane». Così la bagnante si lancia nello stagno, si «tuffa immantinente» senza timore, e «nuotando in alto si sospinge», ovvero abbandona la riva e si sposta a largo dello stagno.

Là si spoglia e si tuffa immantinente  
 ella, e nuotando in alto si sospinge;  
 corre il flutto su lei vivo, fremente,  
 tutta l'avvolge e tutta se la stringe.

Ella a 'l contatto gelido de l'onda,  
 che le fibre le molce e l'accarezza,  
 gaja rabbrividisce, e il cor le inonda  
 una voluttuosa e fresca ebrezza.

Il «flutto» l'avvolge come un amante e al «contatto gelido dell'onda», la donna, felice, prova un brivido che le scatena una sensuale e adrenalinica «ebrezza». Anche Esterina ritrova, nel contatto con l'acqua, la sensazione di rinvigorimento e di libertà («L'acqua è la forza che ti temprà / nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi», vv. 30-31). Ma è nel momento del tuffo che l'ebrezza si scatena, dopo che la sua «gaiezza», che l'accomuna all'antenata bagnante che «gaja rabbrividisce», ha ormai fatto cadere, con una scrollata di spalle, il dubbio sul futuro.

Esiti a sommo del tremulo asse,  
 poi ridi, e come spiccata da un vento  
 t'abbatti fra le braccia  
 del tuo divino amico che t'afferra.  
 Ti guardiamo noi, della razza  
 di chi rimane a terra.

La pattinatrice, al contrario delle altre due giovani, non si immerge nell'acqua, ma pattina sul ghiaccio, libera, anch'essa solitaria, nel pieno di uno slancio vitalistico

Ella sola restò, sorda al suo nome,  
 rotando a lungo nel suo regno solo.  
 Le piacque, infine, ritoccare il suolo;  
 e ridendo approdò, sfatta le chiome,  
 e bella ardita palpitante come

la procellaria che raccoglie il volo.

Gozzano si è volontariamente allontanato dalla scena, lasciando il primo piano alla giovane sportiva, Montale resta nell'ombra senza mostrarsi agli occhi di Esterina. Betteloni, invece non esprime un giudizio netto come quello montaliano, ma si limita a constatare implicitamente che non è lui ad avere il privilegio di partecipare all'azione poetica, dalla quale si autoesclude: solo il nero mastino a guardia della giovane può godere sia delle carezze, sia della «casta nudità» della donna. Solitamente Betteloni fa risaltare la figura femminile introducendo sempre un terzo spettatore, che altri non è se non il suo sostituto (nel caso de *L'amazzone* sarà lo sposo innamorato, ne *La dormente* sarà «un gran levrier sottile»). Gozzano e Montale compiono, invece, un gesto di rottura con la tradizione: non vi è un surrogato del poeta, ma è l'autore stesso che assiste alla scena e si sente non partecipe dell'azione, sconfitto.

Ne *L'amazzone*, separata da *La bagnante* da solo due poesie, la scena è analoga: una giovane donna, fresca di nozze, esce dalla chiesa con lo sposo. Le dieci strofe di endecasillabi sono tutte dedicate a lei, il marito è l'ennesimo intruso che ha il solo ruolo di guardare la donna e esaltarne le qualità:

Con lo sposo le scale ampie ella scende,  
e lo strascico lungo in man sostiene:  
ivi un palafreniere abbasso attende,  
che due svelti corsier pe 'l morso tiene.

Presso quello di lei, lieve chinato,  
l'aperta man porge lo sposo, ov'ella  
pone il minuto piè ben coturnato,  
e d'un rapido slancio è tosto in sella.

E anch'ei montato, pigliano il viale,  
che più si chiude alla gran fiamma estiva,  
che fra doppia parete alta ed eguale  
d'antichissimi tigli al lago arriva

D'un bel trotto essi vanno, e son felici:  
ei guardandola spesso, e n'ha ben donde,  
le mormora parole ammiratrici;  
ella co 'l bel sorriso a lui risponde.

Egli spesso la guarda, ed a ragione  
così mirabilmente ella appar bella,  
e il moto de 'l corsier, salda in arcione,  
così asseconda flessuosa e snella.

Il grigio vel che da 'l cilindro pende  
onde il bel capo ell'ha coperto, e il nero  
abito lungo indietro si distende,  
come più il corso accelera il destriero.

Così a 'l suo corpo l'abito aderisce,

ch'ogni linea più vaga ne rivela:  
sol di veder le membra esso impedisce,  
ma le fidiache forme non ne cela.

E da 'l nero vestito emerge il fine  
collo più bianco assai d'intatte nevi,  
e su la nuca a 'l sol l'ultimo crine  
mobil folleggia in biondi ricci e brevi.

Ma il bellissimo volto, ove fiorisce  
la grazia ancor degli anni adolescenti,  
a 'l piacer de la corsa arde e arrossisce,  
e di gioia son gli occhi a lei fulgenti.

Fuori de 'l parco or van pe 'l piano immenso,  
ne la grand'aria e ne 'l gran sole, e assorta  
ella è tutta in un acre e folle senso  
d'ebbrezza, che la inonda e la trasporta

Lo sposo guarda affascinato la giovane mentre sale a cavallo. La descrizione della ragazza è una cesellatura in marmo: la veste le segna le forme del corpo, aderendo alle sue curve morbide a causa della corsa controvento. Da un lato è evidente la ripresa di alcune immagini della tradizione, come il verso petrarchesco sul pallore della donna («Collo più bianco assai d'intatte nevi»),<sup>27</sup> dall'altro vi è qualcosa di “protocrepuscolare” nella sua descrizione: anticipa, per certi aspetti, la giovane Graziella de *Le due strade* che pedala, quasi volando, sulla sua bicicletta.

«La grazia ancor degli anni adolescenti» che «fiorisce» (verbo estremamente gozzaniano, indicante il fiorire e lo sfiorire degli anni sul volto della ragazza), è la stessa della giovane ciclista che si lascia andare al piacere della corsa («Adolescente l'una nelle gonnelle corte, / eppur già donna: forte bella vivace bruna», 2, vv. 21-22). “L'amazzone” sale a cavallo dandosi la spinta con il minuscolo piede «coturnato» e parte veloce («Pone il minuto piè ben coturnato, / e d'un rapido slancio è tosto in sella»); Graziella balza sulla sella della biciletta «d'un balzo sali, prese l'avvio/ la macchina il fruscio ebbe d'un piede scalzo», *Le due strade*, vv. 85-86.

L'immagine della veste che si incolla alle forme femminili si ritroverà, invece, nella montaliana *Vento e bandiere*, altro ritratto di giovane donna. La giovane Annetta, distesa su un'amaca, è investita da una folata di vento marino:

La folata che alzò l'amaro aroma  
del mare alle spirali delle valli,  
e t'investì, ti scompigliò la chioma,  
groviglio breve contro il cielo pallido;

la raffica che t'incollò la veste  
e ti modulò rapida a sua imagine,  
com'è tornata, te lontana, a queste

<sup>27</sup> Cfr. «Pallida no, ma più che neve bianca» (*Il trionfo della morte*, v. 16).

pietre che sporge il monte alla voragine;  
(vv. 1-8)

Mentre Annetta è passivamente sdraiata e investita dal soffio del vento, la giovane amazzone corre senza timore, lasciandosi guidare dal «folle senso / d'ebrezza» che l'accomuna sia alla "bagnante", sia alla pattinatrice, sia a Esterina Rossi.

La follia sembra quindi essere, dal punto di vista dei poeti, il tratto peculiare di queste sconsiderate figure femminili: l'"amazzone" è persa nel «folle senso/ d'ebrezza» (vv. 39-40) che la pervade, Gozzano si abbandona con la pattinatrice nel «folle accordo / di larghe rote» (vv. 16-17) e forse entrambe le espressioni rimandano al dantesco «folle volo» di *Inf.* XXVI (v. 125). Pur non essendovi accenno alla "follia" di Esterina, la sua sconsideratezza, dettata dall'età adolescenziale, è data dall'allusione alla mancanza di paura («Ciò intendi e non paventi», v.4 e «la dubbia dimane non t'impaura», v. 22).

Le solitarie gesta delle donne di Betteloni sono inquadrature realistiche e apparentemente prive di ironia. La "bagnante" si muove sullo sfondo del laghetto e i suoi gesti, precisi e sciolti, sono descritti nel loro più semplice e piano svolgersi; la giovane torna a galla e si immerge, dà qualche bracciata sollevando il bianco braccio sopra la superficie dell'acqua. Il luogo è descritto in maniera accurata, con le fronde degli alberi che ombreggiano lo specchio del lago e la precisazione temporale del compiersi dell'azione, il «tardo pomeriggio» (v. 6). Come Esterina, che si tuffa tra le braccia del «divino amico», anche lei si abbandona all'onda che l'avvolge e la stringe come un amante voglioso («Corre il flutto su lei vivo, fremente, / tutta l'avvolge e tutta se la stringe», vv. 15-16).

In *La bagnante* è identificabile un sostrato erotico totalmente assente negli altri due testi: Betteloni non si sente evirato dalla figura femminile, non è sottomesso e vergognoso, come lo sono Gozzano e Montale, ma tacito spettatore di una scena densa di richiami sensuali. Così la calura dell'estate, il correre del «flutto» che è «vivo, fremente» come un innamorato voglioso, e «avvolge» e «stringe» la donna con passione, la quale «al contatto gelido dell'onda» che «la molce e l'accarezza», rabbrivisce eccitata, precorrono la palese figurazione erotica della «casta nudità» proibita della giovane, quasi una giovane Diana colta in flagrante mentre si lava. Esterina è posta in un presente atemporale, l'ora del giorno non è specificata e il contesto è descritto solo per qualche breve allusione allo «scoglio lucente», al «ponticello / esiguo», al «divino amico» mare. La scena è velata da una patina d'ironia tipicamente novecentesca: tutta la descrizione, fin dal titolo, è falsata dal preziosismo delle metafore classicistiche e dannunziane: dal volto della ragazza, proteso verso il domani «a un'avventura più lontana», simile a quello «dell'arciera Diana», fino al concerto «ineffabile di sonagliere».

In conclusione, tra le due nuotatrici, la bagnante di Betteloni e la tuffatrice di Montale, si pone *Invernale*, perfettamente incastonato, sia cronologicamente sia tematicamente, tra i due modelli: la pattinatrice sembra rispondere allora implicitamente al quesito che ancora oggi la critica si pone, se Gozzano sia o meno

un poeta del Novecento. La risposta evidente è che Gozzano si pone perfettamente in bilico tra i due secoli: da un lato riprende buona parte della tradizione ottocentesca, dall'altro è la primissima voce fuori dal coro che si ode nel vasto e insondabile panorama poetico del primo Novecento. Sarà proprio tramite la poesia di Gozzano che alcuni motivi ottocenteschi saranno trasportati nel Novecento.