

BRUNO PORCELLI

NOMI NELLA LIRICA DI GOZZANO E DINTORNI  
(CON ERMIONE, ARSENIO, DAFNE, ARLETTA)

Se alla nominazione antifrastica possono fare ricorso le prose gozzaniane, e valga l'esempio della novella *L'ombra della felicità*, la cui protagonista, «un'anima volubile, tormentata dalla noia, e per questo occupata di continuo ad intessere di nuove distrazioni la sua vedovanza», si chiama Costanza (ma «poteva chiamarsi Gaiezza»)<sup>1</sup>; credo si debba affermare che antroponimi e toponimi della lirica sono molto spesso in rapporto connotativo diretto con gli oggetti che denotano.

Virginia esplicita nell'aggettivo «pudibonda» e nel sintagma le «rose del pudore»<sup>2</sup> le ragioni (che nel testo di Bernardin de Saint-Pierre sono affidate in maniera assai più generica a un «avec dignité») del suo rifiuto di farsi svestire per essere salvata dalla tempesta.<sup>3</sup>

Cocotte, che non è nome proprio ma ne ha la funzione denotativa, è la strana voce parigina che evoca nella fantasia del fanciullo non soltanto «un senso buffo d'ovo e di gallina» (in linea, del resto, con la sua etimologia),<sup>4</sup> ma anche, attraverso la scansione per gruppi non sempre sillabici di lettere, la quale impone fra l'altro la pronuncia della *e* finale con perdita della misura endecasillabica del verso (*co-co-tte*),<sup>5</sup> l'idea di fate – si può pensare a Circe – intese a malefici contro i naviganti con la cottura di cibi e bevande affatturate. Consideriamo, da una parte, la frequenza in Gozzano delle voci basse *cuoco*, *cuoca*, *cucina*, dall'altra l'associazione nell'*Ipotesi* del navigante per eccellenza, Ulisse, alle «spiagge più frequentate / dalle famose *cocottes*».

<sup>1</sup> Cito da G. GOZZANO, *Poesie e prose*, a c. di A. De Marchi, Milano, Garzanti 1966.

<sup>2</sup> Per la lirica seguo G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, a c. di A. Rocca, introd. di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori 1980.

<sup>3</sup> Ecco un giudizio di Chateaubriand (*Génie du Christianisme* II, 3, 7) riportato da Sanguinetti nella sua ediz. delle *Poesie* di Gozzano, Torino, Einaudi 1973, p. 126n.: «Virginie meurt pour conserver une des premières vertus recommandées par l'Évangile. Il eût été absurde de faire mourir une Grecque pour ne vouloir pas dépouiller ses vêtements. Mais l'amante de Paul est une vierge chrétienne».

<sup>4</sup> «Cocotte: 'Poule', dans le langage enfantin. *Fig. Fam.* (1789) 'Fille, femme de moeurs légères': da *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française* par Paul Robert.

<sup>5</sup> La prima stampa («La Lettura» del giugno 1909) recava addirittura: «Co-co-t-te».

Anche per *Il responso* il rapporto fra *nomen* e *res* è stabilito in base ad un'associazione fonica. In un'atmosfera altamente simbolica una donna misteriosa sfoglia, allo scoccare della mezzanotte, un libro, forse quello dei destini umani, alla ricerca della Verità: da lei, come da una «sibilla antica», il poeta, che ha il cuore chiuso ad ogni passione, attende un responso positivo sulla sua capacità di amare; la donna invece, porgendogli il pugnale con cui apre le pagine, gli suggerisce di darsi la morte: «Perché non v'uccidete?». Questa creatura misteriosa, che rappresenta in modi abbastanza trasparenti la Morte (la «seconda cosa bella»), si chiama con annominazione adeguata Marta. Nel *Responso*, pertanto, il quasi ossessivo ritorno di termini legati al semema «amore» e del nome Marta ripropone il binomio caro a Gozzano di Amore e Morte.

Villa Amarena ha il nome derivato non da un antico casato, come le ville dannunziane Foscara, Barbariga, dei Pisani nel *Fuoco*, ma dalle piante fruttifere che per prime s'impongono all'attenzione dell'osservatore («Vill'Amarena a sommo dell'ascesa / coi suoi ciliegi») e dominano nel sistema logico-fantastico della signorina ignorante («Avvocato, perché su quelle teste / buffe si vede un ramo di ciliegie?»), e fors'anche dallo stato d'animo che alla fine caratterizza il senso dell'avventura sentimentale in essa vissuta: «Giunse il distacco, amaro senza fine».<sup>6</sup>

La cavolaia (non per nulla la nominazione popolare è premessa nel titolo a quella scientifica, *Pieris brassicae*) «è volgare dal nome alla divisa / scialba, dal volo vagabondo al bruco / nero verde, flagello delle ortaglie». Ma per le farfalle in genere il rapporto *nomen-res* è assicurato anche dalle denominazioni scientifiche greco-latine che traducono le varie caratteristiche delle specie.

Nella *Via del rifugio* il soggetto poetico reificato, ridotto a cosa vivente «tra il Tutto e il Niente», non può avere altra denominazione che quella con l'iniziale minuscola risultante dalla fusione-obliterazione di nome e cognome, «guidogozzano» (anche in *Nemesi* e in *Alle soglie*, che apre l'omonima sezione dei *Colloqui*). È quasi un percorso dal nome proprio al nome comune, inverso a quello che il poeta compie quando giunge all'autobiografico Totò Merumeni nella lirica omonima, non senza ingenerare il sospetto d'aver voluto celare in quel nome e cognome una seconda *interpretatio*, se è vero che le tre lettere iniziali e le tre finali, lette a partire dalla fine, formano il ritratto del personaggio

<sup>6</sup> *Amaro* è nella *Signorina Felicita* in annominazione a distanza con *amore* e con *morte*, come in *Paolo e Virginia*.

fatto nella sezione II: «in verità derido l'inetto...» (TOTÒ MerumENI). Nell'uno e nell'altro caso, sia cioè una «cosa vivente» o un «inetto», il poeta crepuscolare non ha certezze: i suoi versi «esili» non hanno la forza di annunciare *ore rotundo*, a differenza di quelli del vate pescarese, che nella lirica introduttiva alle *Laudi*, *L'annunzio* («con la mia bocca forte», «con la mia bocca sonora»), gioca sull'*interpretatio* del proprio cognome.<sup>7</sup> In quest'ottica ha una precisa funzione anche l'ipocoristico *Totò*. Il quale non dà alla lirica sentore alcuno di realismo: *Totò Merumeni*, in quanto adattamento dell'*héautontimoroumenos* di Terenzio e Baudelaire, è nome letterario, così come letterari sono la villa in cui il personaggio punisce se stesso («la villa sembra tolta da certi versi miei, / sembra la villa-tipo, del libro di lettura»), il fine riservato al poetare (i «versi consolatori» richiamano alla mente «cantando il duol si disacerba» di quello che è indicato come «il suo Petrarca»), gli amori alla Jammes con la cuoca diciottenne, «fresca come una prugna al gelo mattutino».<sup>8</sup>

D'altra parte, Gozzano nella citata *La via del rifugio*, col non voler cogliere l'aruspice quadrifoglio, stabilisce le distanze fra sé e «l'ultimo figlio di Virgilio, / prole divina», giusta la figurazione del *Commiato* alcyonio, ove il Pascoli coglie «il trifoglio aruspice virente di quattro foglie» per farne segno nel volume di Virgilio; ancora fra sé e D'Annunzio, quando afferma di voler stare «resupino sull'erba», «estraneo / ai casi della vita» (si augurava di giacere «resupino» sull'erbame, ma non certo estraneo ai casi della vita, il poeta pescarese nello stesso *Commiato*); e infine fra sé e l'uno e l'altro vate, perché, negando il valore dell'«ansimar forte / per l'erta faticosa», vanifica il salire dei due, innalzati da «una immortale ansia», per le opposte balze del monte della Gloria.

La nomina *Ketty*, anzi *miss Ketty*, di breve sostanza (monosillabo + bisillabo), semanticamente improduttiva, di suono poco armonioso e sibilante, è la compiuta trasposizione fonica delle caratteristiche essenziali attribuite alla «figlia della cifra e del clamore», incapace di intendere, di comprendere (potrebbe aver influito il leopardiano «non

<sup>7</sup> «L'Annunzio, rispecchiando quasi perfettamente il nome del Vate, fa di quest'ultimo non solo il messaggero del verbo superomistico ma anche la sostanza stessa del messaggio, il paradigma vivente cui la dinamica e sensuale concezione della vita annunciata si lascia ricondurre»: I. PUPO, *Silenzi gozzaniani*, «La Rassegna della L.I.», maggio-dic. 1997, p. 114.

<sup>8</sup> Sulla distanza di Gozzano sia da D'Annunzio sia dal realismo cfr., di chi scrive, *Gozzano. Originalità e plagio*, Bologna, Pàtron 1974, soprattutto il cap. *Antinaturalismo e antidannunzianesimo*.

cape in quelle / anguste fronti ugual concetto») il senso sia di una spiritualità millenaria come quella buddistica sia del «grido immenso» del *Consalvo*, che ella ripete con voce stridula solo in parte («Due cose belle ha il mon...»); sputante e zufolante<sup>9</sup> propositrice, nella sua ottusa modernità, di argomenti di conversazione insulsi. Sommamente indicativa al riguardo la disseminazione nella lirica, sin dal primo verso, di suoni sibilanti di *s* e *z* scempie e doppie.<sup>10</sup>

Nel caso del sonetto *Anche te, cara, che non salutai*, che si apre con una *salutatio*, la donna che il poeta abbandona per un programmato viaggio nell'Atlantico selvaggio è invocata con un appellativo evocante assai sottili e ambigue suggestioni misticheggianti: «o Benedetta, / io ti chiedo perdono nel tuo nome».

Se poi i nomi non parlano perché forniti del solo valore anagrafico-denotativo, il rapporto con la *res* può essere ricercato in un'asserita e non bene identificata bellezza: è il caso di Sandra, Simona, Pina della *Via del rifugio*, «belle come la bella / vostra mamma, come il vostro caro nome, / bimbe di mia sorella»; o delle gemelle Simona e Gasparina del *Frutteto*, «belle come i belli nomi»: nell'uno e nell'altro caso soltanto l'iterazione dell'aggettivo riesce a stabilire un rapporto fra le persone e la nominazione.

Se vogliamo conoscere le ragioni culturali di questa *interpretatio* diretta, non possiamo non collegarla alla ricerca, in Gozzano proclamata anche se non effettivamente perseguita, del vero, in contrasto con le finzioni delle creature dannunziane soprattutto femminili. *Vero* e derivati sono termini essenziali nella lirica del poeta torinese fin dal sonetto indirizzato *A Massimo Bontempelli*, ad uno scrittore cioè appartenente alla schiera dei ribelli che conducono «verso il vero» il giovane Guido illuso «dal ridevole artificio dei suoni» e dagli «inganni / di donne belle solo di cinabro», e da *Nemesi*, ove Morte è «la cosa / 'vera'», sino ad arrivare all'«ora vera» di *Torino* o al Vero rappresentato dal Numero, cioè dalla tecnologia moderna, nei *Fratelli*.

Il nome, sia per caratteristiche di banalità realistico-anagrafica sia per funzionalità di connotazione significativa, doveva essere uno dei banchi di prova della proclamata opposizione all'artificio, tanto da rendere improponibile ogni esito di suggestiva vaporosità alla Jammes<sup>11</sup> o

<sup>9</sup> È probabilmente una curiosa coincidenza il fatto che Ketty sputi, zufoli, fumi come i ladri-serpenti della bolgia settima.

<sup>10</sup> «Supini al rezzo ritmico del panka», ecc. Gli stessi suoni prevalgono nell'inglese di miss Ketty: «O yes! [...] Illustrious löchs collection».

<sup>11</sup> Cito da *Elle va à la pension...* di *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir* (Paris, Gal-

di grottesco non-sense alla Palazzeschi.<sup>12</sup> Diversa risulta anche la nomina nelle liriche di Marino Moretti, spesso impostata su cognomi di tipo banalmente anagrafico, non significanti, ma impreziositi dall'aura del ricordo.<sup>13</sup>

È sommamente indicativa dell'opposizione gozzaniana al falso quella che potrebbe apparire nulla più di una ripresa letteraria, la citatissima *interpretatio* «Felicità! Oh! Veramente Felicità... Felicità...» dell'*Ipotesi*, che nella redazione del poemetto intitolato alla *Signorina Domestica* dava luogo, con minor coinvolgimento dantesco, a «Domestica. – La Signorina Domestica! Oh! Veramente / domestica».<sup>14</sup> Sintomaticamente il rapporto col vero è dichiarato con formula inequivocabile proprio nel caso dei due nomi (e personaggi) femminili più apertamente antidannunziani, alla cui *inventio* può aver suggerito qualcosa, oltre al Dante di *Par. XII*, anche il Flaubert di *Un coeur simple* con la figura della domestica Félicité (*semplice* è termine tematico anche nel poemetto gozzaniano).

Certo è che nel personaggio di Felicità, colei che è felice nella sua semplice vita e che anche potrebbe dare la felicità, s'incontrano due tradizioni ideologico-rappresentative della "felicità" (come persona e stato d'animo): quella che ne individua i valori tutti soggettivi consistenti in un autoappagamento raggiunto anche al minimo del rendimento (la *Félicité* di Flaubert), l'altra che la considera come oggetto del desiderio, agognata compagna dell'uomo (dalla *Felicitas* del *Canon Missae, Nobis quoque*<sup>15</sup> alla *Felicità* di *Maia* alla *Felicità raggiunta* degli *Ossi*).

Avevo accennato alle finzioni delle creature dannunziane. Considero

limard 1971): «Elle me rappelle les écolières d'alors / qui avaient des noms rococos, des noms de livres / de distribution de prix, verts, rouges, olives, / avec un ornement ovale, un titre en or: / Clara d'Ellébeuse, Eléonore Derval, / Victoire d'Étremont, Laure de la Vallée, / Lia Fachereuse, Blanche de Percival, / Rose de Liméreuil et Sylvie Laboulaye».

<sup>12</sup> Si pensi, per esempio, a *I ritratti delle nutrici* da *Le mie ore*, con la teoria di esotici e provinciali nomi, cognomi, luoghi d'origine delle «nutrici / della famiglia mia».

<sup>13</sup> Cfr. per es. liriche come *Le prime tristezze* e *Poggiolini (Poesie scritte col lapis)*.

<sup>14</sup> *La Signorina Domestica* fu pubblicata in G. GOZZANO e A. GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore*, prefaz. e note di S. Asciamprener, Milano, Garzanti 1951, pp. 164-7.

<sup>15</sup> Ecco il passo del *Canon Missae*, in cui Gianfranco Contini ha ritrovato l'origine dei nomi di alcuni personaggi manzoniani: «famulis tuis, de multitudine miserationum tuarum sperantibus, partem aliquam et societatem donare digneris, cum tuis sanctis Apostolis et Martyribus: cum [...] Felicitate, Perpetua, Agatha, Lucia, Agnete, Caecilia, Anastasia, et omnibus Sanctis tuis». Felicità si chiamava in *Fermo e Lucia* la fantesca del dottor Pettola (Azzecagarbugli): quel nome le fu poi tolto forse perché fornito di *vis* connotativa troppo forte per un personaggio quasi insignificante. Felicità è anche una delle suore di Marino Moretti: in *Convitto del Sacro Cuore* di *Poesie scritte col lapis*.

allora non tanto la nominazione altisonante di eroi ed eroine dei romanzi, quanto il nome della deuteragonista dell'*Alcyone*, opera di cui è avvertibile, nonostante la presa di distanza di cui si parlava, la presenza nella lirica gozzaniana. Al senso originario di Ermione il poeta pescarese dedica una lirica, *Il nome*, immediatamente successiva, con *Le stirpi canore*, alla *Pioggia nel pineto*. Se nelle *Stirpi canore* egli tenta una definizione immaginifica dei propri carmi, nel *Nome* dà ragione d'una scelta onomastica vanificando qualsiasi possibilità non solo di giustificazione realistica ma anche di *interpretatio*. Ermione si chiamò una donna, «la figlia della grande Elena», che fu «face e specchio di Venere», ma anche «una città murata / della pulverulenta / Argolide. E quivi era, / dicesi, un sentier breve / per discendere all'Ade / avaro, alle tenarie / fauci». Il nome, che piace «come un grappolo, / come quel flauto roco / che a sera è nel cespuglio, / [...] come un grappolo / d'uva nera [...] / come il fiore del croco / e la pioggia di luglio», non significa, cioè non ha rapporto semantico o fonico con le *res*. I suoi tre referenti non hanno niente in comune rappresentando i diversi livelli dell'universo mitico: Ermione, figlia di Elena, il livello degli dei, Ermione città quello degli esseri ctonii, Ermione alcyonia quello delle creature terrestri. Così Erigone, Aretusa, Berenice sono le giovani compagne di Gabriele, ma anche donne del mito trasformate in costellazione o fonte.

La ragione della scelta risiede allora, come per l'onomastica in genere dell'*Alcyone*, nell'aura di grecità mitica adatta al personaggio, che assumendo vita arborea diventa ninfa boschereccia. Il poeta stesso, perso il proprio nome umano, acquista prima quello panico di Meriggio, poi, a partire dal *Ditirambo II*, quello di Glauco, conseguenza della volontà d'identificazione col mitico pescatore trasformatosi in divinità marina, non certo del dato anatomico (“uomo dagli occhi / glauchi” è apostrofato Gabriele in *Versilia*).

Altro esempio di onomastica in funzione, almeno in parte, antidannunziana mi pare lo fornisca *Arsenio* (1927) di Montale. Qui, come nella *Pioggia nel pineto*, lo scenario è un temporale estivo in riva al mare. Elementi e in genere sostantivi del paesaggio alcyonio (*mare, cielo, terra, orizzonte, canicola, tuono, polvere, gorgi, tempesta, nembro, rombo, sera, notte, ghiaia, alghe, radici, viluppo, cavalli*), aggettivi (*molle, tremulo, dolce, silenzioso, bianco, azzurro*), verbi (*annusare, fremere, palpitare, stridere, fumare*; ma c'è anche un più compromettente *sgorgare*)<sup>16</sup> sono anche nel testo degli *Ossi*, ma isolati, non iscritti in sintagmi

<sup>16</sup> In *Feria d'Agosto*, 1. Per la presenza del verbo *sgorgare* anche in altre opere dannun-

riconoscibili, e spesso risemantizzati. Faccio alcuni esempi. Per D'Annunzio «il vento turbina, suscita polvere in vortici» in un paesaggio campestre ridotto ad una stoppia che arde (*Ditirambo I*), per Montale «i turbini sollevano la polvere / sui tetti»; per D'Annunzio i cavalli balzano, s'impennano (*Ditirambo I*), galoppano (*Le stirpi canore*), diguazzano in mezzo alla corrente (*Bocca di Serchio*), per Montale «incappucciati / annusano la terra, fermi innanzi / ai vetri luccicanti degli alberghi»; Ermione è esortata ad ascoltare i suoni che provengono dai diversi strumenti arborei percossi dalla pioggia, Arsenio il getto tremulo dei violini tzigani che si alterna al fremere di lamiera percossa del tuono; il volto di Ermione è «molle di pioggia / come una foglia», in *Arsenio* sono molli le tende, grondanti i vimini e le stuoie dei locali all'aperto.<sup>17</sup>

Gli effetti luministici del temporale montaliano, ovvero il trascolorare delle luci, sono resi in modo da evitare rigorosamente il ricorso a riconoscibili verbi alcyonici, come *inargentarsi*, *arrossarsi*, *indorarsi*, *inazzurrarsi*, *affocarsi*, *incenerarsi*, *annerarsi*, *inostrarsi*..., ma non ad *arrossarsi* inesistente in D'Annunzio. Non è un caso che nel meno antidannunziano *Corno inglese* compaia un «nell'ora che lenta s'annerà», per di più in rima con «stasera».<sup>18</sup> A testimonianza dell'archetipo alcyonio un'«aria che s'annerà» fa rima con «sera» anche nella *Domenica di Bruggia* di Marino Moretti.

L'ambiente mitico e ferino del libro dannunziano dunque cede il campo in *Arsenio* al paesaggio urbano piuttosto innaturale e artefatto di una località turistica ligure del primo Novecento,<sup>19</sup> i cui elementi sono in parte condensati senza compiacimento estetico nel rapido costruito asindetico *strada*, *portico*, *mura*, *specchi*. Già Moretti aveva declassato il «piove» spostandolo in uno squallido mercoledì cesenate o

ziane cfr. il fondamentale *Da D'Annunzio a Montale*, in P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli 1975, p. 38.

<sup>17</sup> Tengo presente per D'Annunzio l'ediz. delle opere Milano, Mondadori, I Meridiani, 1984, e per l'*Alcyone* in particolare l'ediz. a c. di P. Gibellini, Torino, Einaudi 1995; per Montale *L'opera in versi*, a c. di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi 1980.

<sup>18</sup> Un'attenta analisi degli elementi di origine dannunziana presenti in *Corno inglese* è in P. V. MENGALDO, *La tradizione*..., cit., pp. 303-10.

<sup>19</sup> Per la coscienza montaliana del contrasto fra paesaggio alcyonio e paesaggio ligure, cfr. questo passo di uno scritto d'arte, *La riviera di Ciceri (e la mia)*, pubblicato come presentazione del volume *Paesaggi della Riviera di Levante di Eugène Ciceri*, Verona, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure 1970 (ora in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori 1996, pp. 1454-6): «Non fu mai alcyonia la Riviera Ligure né panica nel senso torrenziale della parola. Fu piuttosto, nelle sue forme naturali, antropomorfa e squisitamente umana, sia pure in piccolo formato».

riducendolo a pioggerella di un giorno «un po' lacrimoso / che dà i pensieri più tettri», con l'accompagnamento della «voce» di un pappagallo, di un oriuolo e di una «remota» campana.<sup>20</sup> Nei due casi interlocutrici del poeta erano una sfortunata sorella incinta o una melodrammatica Carmen incorniciata.

Nella cittadina ligure di Montale, dunque, procede in una discesa *ad inferos* (nella *Pioggia nel pineto* il moto, non implicante direzione né meta, è costantemente all'interno del mondo naturale) un personaggio simbolo di un'umanità incapace di approfittare della catastrofe naturale, della ribellione degli elementi, per trovare la salvezza in un varco, uno dei tanti montaliani, nella continuità della catena, nell'immoto andare, nel troppo noto delirio d'immobilità, «un'altra orbita» insomma o «vita», anche se non quella arborea raggiunta da Ermione. Se pertanto «il verde vigor rude / [...] allaccia i mallèoli / [...] intrica i ginocchi» della creatura arborea sottraendola alla condizione umana, il «t'inciampi il viluppo dell'alghè» è solo un auspicio per Arsenio legato alle sue viscide radici,<sup>21</sup> ringhiottito dalla «tesa [...] / dell'onda antica» e fitto «in una sola / ghiacciata moltitudine di morti».

Il prodigio, nonostante il suo avvio nel mondo naturale, è fallito (come in *Crisalide*) a differenza dei prodigii alcyonii, disvelatori metamorfici del divino. La luce, manifestazione numinosa, si è spenta nel cielo («la cenere degli astri») è la conclusione estrema di un processo di combustione-abbuaiamento, l'esatto contrario del giorno «acceso» della I strofa) e persino nelle lanterne di carta che «s'afflosciano stridendo / [...] sulle strade»: ne permangono miseri surrogati nei globi dondolanti a riva e nell'acetilene palpitante dei gozzi, che oltretutto appartengono al mare, dimensione diversa da quella terrestre.<sup>22</sup> Negli *Ossi* pare che il prodigio si attui soltanto in *Quasi una fantasia* e, al solo livello del mondo naturale, in *Spesso il male di vivere*.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Si ricordino il «pianto», i «freschi pensieri», la «voce», l'«ombra remota» della *Pioggia nel pineto*. Sarà anche da registrare la contrapposizione parodica alle «aeree cicale» del «pappagallo» sull'«alto della sua grucciona».

<sup>21</sup> Sul ritorno del tema delle «radici» in Montale cfr. D'A.S. AVALLE, *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi 1970, p. 104.

<sup>22</sup> Un altro modo di rapportare il mito di Arsenio a quello di Ermione è senza dubbio la collocazione che Montale gli dette all'interno del suo primo volume di versi. Come *La pioggia nel pineto* è in posizione privilegiata nell'*Alcyone*, perché all'inizio della parte «marina» del libro, così *Arsenio* è in posizione privilegiata, ma al centro esatto della sezione «marina» degli *Ossi* 1928: al centro e in solitudine fra *Mediterraneo* più *Meriggi e ombre I*, che precedono, e *Meriggi e ombre III* più *Riviere*, che seguono.

<sup>23</sup> «Bene non seppi, fuori del prodigio / che schiude la divina Indifferenza: / era la sta-

È possibile allora che anche il nome del personaggio montaliano incapace di spezzare l'anello della catena sia in qualche modo suggerito da un proposito di contrapposizione alla mitica greccità di Ermione?<sup>24</sup> Si è già messa in rilievo da più parti la smitizzazione del panismo in parte degli *Ossi* («gli ossi delle seppie» e «l'osso di seppia» sono già in *Novilunio* e in *Ditirambo III*). Ma uguale sorte toccava al metamorfismo alcyonio. Mi pare non risulti chiaro ai più che anche Arletta rovescia e parodizza una metamorfosi, quella dafnea dell'*Oleandro*,<sup>25</sup> già svilta nelle sovrapposte di Villa Amarena.<sup>26</sup> Mengaldo ha avvicinato la rima *anelli* : *capelli* di una lirica arlettiana, *Incontro* (1926), all'analogia rima dell'*Oleandro II* (vv. 27-28) collocando la derivazione al «grado inferiore delle eredità di lettura meno riflesse».<sup>27</sup> Ma se noi mettiamo assieme i dati delle successive apparizioni della fanciulla<sup>28</sup> in tre poesie

tua nella sonnolenza / del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato». Si potrebbe anche alligare l'apparizione temporanea di «qualche disturbata Divinità» intravista «in ogni ombra umana» (*I limoni*). Anche nelle *Farfalle* di Gozzano il prodigio consiste in un fatto naturale, la conciliazione di vita e morte nella crisalide: «E qui la vita / sorride alla sorella inconciliabile / e i loro volti fanno un volto solo. / Un volto solo. Mai la Morte s'ebbe / più delicato simbolo di Psiche: / psiche ad un tempo anima e farfalla / sculpita sulle stele funerarie / da gli antichi pensosi del prodigio».

<sup>24</sup> Questo potrebbe in parte spiegare ciò che Mengaldo ascrive allo «statuto potenzialmente ambiguo del tu» montaliano, il fatto cioè che l'autore si rivolga ad Arsenio come in altre liriche degli *Ossi* si rivolge alla creatura femminile: P. V. MENGALDO, *La "Lettera a Malvolio"*, in *Eugenio Montale*, a c. di A. Cima e C. Segre, Milano, Rizzoli 1977, poi in *La tradizione del Novecento Nuova serie*, Firenze, Vallecchi 1987 (cfr. p. 289).

<sup>25</sup> Il rapporto di *Incontro* con D'Annunzio è bene indicato in P. CATALDI, «*Incontro*» di *Eugenio Montale*, «Allegoria», 26, maggio-agosto 1997, pp. 78-88, che individua nella lirica montaliana un duplice rovesciamento: «da una parte Dafne, anziché trasformarsi per sfuggire all'abbraccio dell'innamorato, qui si trasforma per consentire un sia pur breve contatto; dall'altra la metamorfosi si svolge all'inverso, e cioè non dall'umano al vegetale ma dal vegetale all'umano» (p. 85).

<sup>26</sup> Per la smitizzazione della favola dannunziana nella *Signorina Felicita* di Gozzano, cfr. *Introduzione*, p. VIII, alla cit. ediz. dell'*Alcyone* curata da Gibellini.

<sup>27</sup> Cfr. P. V. MENGALDO, *La tradizione...*, cit., p. 46.

<sup>28</sup> Per una bibliografia essenziale su storia e *imagerie* di Arletta si indicano almeno: R. BETTARINI, *Appunti sul "Taccuino" del 1926 di Eugenio Montale*, SFI, XXXVI (1978), pp. 457-512; E. BONORA, *Anelli del ciclo di Arletta nelle "Occasioni"*, GSLI, CLVIII, fasc. 501 (1981), pp. 44-70; M. A. GRIGNANI, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo 1987, soprattutto pp. 49-70; M. FORTI, *Il nome di Clizia. Eugenio Montale: vita opere ispiratrici*, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1985; V. PACCA, «*La foce del Bisagno*»: un'immagine montaliana, «Rivista di Letteratura Italiana», XII, 2-3 (1994), pp. 429-40; F. NOSENZO, *Storia di Arletta: la figura della «fanciulla morta» nella "Bufera"*, «Lingua e Letteratura», 1995, 24-25, pp. 89-113. Costanti e differenze nel «ciclo di Arletta» individua A. CASADEI, *Prospettive montaliane Dagli "Ossi" alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini 1992,

di Montale, ricomponiamo in buona parte, smitizzato, il racconto di D'Annunzio. In *Incontro* (1926) il poeta tende la mano «a una misera fronda che in vaso / s'alleva s'una porta di osteria», «e quasi anelli / alle dita non foglie *gli* si attorcono / ma capelli»; in *Estate* (1935) sente lei tornare come «fanciulla morta / Aretusa»; in *Annetta* (1972: *Diario del '71 e del '72*) ricorda «la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne». Prescindiamo pure dall'indicazione *foce*, che riattualizza un luogo che l'*Alcyone* in genere aveva privilegiato, cantandolo come il punto in cui l'onda libera si disfrena felice (*Bocca d'Arno*) o in cui il fiume mostra più intensa la sua divina bellezza (*Bocca di Serchio*).<sup>29</sup> Consideriamo piuttosto che nell'*Oleandro* si chiama Aretusa la giovinetta che racconta la trasformazione di Dafne; i capelli di Dafne sono al centro dell'attenzione della narratrice, che nel momento finale li vede trasformati in fronda di «lauro trionfale» («il dolce crine è già novella fronda»);<sup>30</sup> la trasformazione avviene «lung'h'esso il fiume»

pp. 45-9. Vorrei aggiungere che, se Arletta è sicuramente presente in varie poesie di Montale a partire dal 1926, secondo quanto confessò l'autore a Luciano Rebay (L. REBAY, *Sull' "autobiografismo" di Montale*, in AA.VV., *Innovazioni tematiche, espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*. Atti dell'VIII Congresso dell' AISLLI, New York, 1973, Firenze, Olschki 1976, pp. 73-83), è forse possibile che ella sia evocata per annominazione in *parlotta e maretta* di *Maestrале* (1922) e per anagramma imperfetto nel titolo stesso (*Maestrале*). Si sa che la frequentazione di Arletta / Annetta risale al 1919 o 1920; si aggiunga che nel ms. di *Il sole d'agosto trapela appena* (1926), pubblicato nel 1947 e nel 1978 e riprodotto in facsimile in *L'opera in versi*, cit., p. 782, *Arletta* (cassato) rimava con *astretta*, cioè con un suo quasi anagramma.

<sup>29</sup> Si potrà forse osservare che il metaforico e più rilevato *bocca* è presente nei titoli dell'*Alcyone*, mentre il *verbum proprium foce* (presente anche altrove) gioca con *bocca* della creatura femminile nella *Tenzone*. Per una interpretazione insieme realistica e simbolica della "foce" montaliana («Montale ha utilizzato un preciso elemento geografico, la foce di un fiume, legato agli incontri con la sua giovane amica dei primi anni '20; ne ha potenziato la valenza simbolica, cioè lo scorrere dell'esistenza umana verso la morte») cfr. V. PACCA, saggio cit., p. 439. Eppure, anche nella lirica in cui questa valenza è più evidente, *Incontro*, si nota l'eco dannunziana: i vv. 14-15 «oltre il confine / che a *cerchio* ci *rinchiude*» rimandano alla descrizione della foce in *Meriggio*: «La fuga / delle due rive / si *chiude* come in un *cerchio* / di canne»; e i vv. 17-18 «vite no: vegetazioni / dell'altro mare che sovrasta il flutto» paiono rispondere alla dannunziana assenza di vita umana: «Perduta è ogni traccia / dell'uomo». Il simbolo «del tempo che fugge e della morte» è nel «tema dell'acqua che scorre giù» per M. JEULAND MEYNAUD, *Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale dagli "Ossi" a "La Bufera"*, in *La poesia di E.M., Atti del Convegno Internazionale di Genova, 25-28 nov. 1982*, pubblicati a c. di S. Campailla e C.F. Goffis, Firenze, Le Monnier 1984, pp. 35-6.

<sup>30</sup> Si tenga presente che nella redaz. ms. di *Incontro* i «capelli» erano «*pallidi* capelli», e *pallido* è termine che si riferisce ad un momento della trasformazione di Dafne in verde pianta: «in *pallide* fibre il cor si sface»; si veda anche «le cope il volto e il seno un *pallor* verde».

Peneo, e Dafne è «la ninfa fluviale».<sup>31</sup> Credo che anche il gesto «a lei tendo la mano» di *Incontro* rinvii all'*Oleandro*, e precisamente al «tendegli le mani», riferito alla ninfa che ha già mutato il proposito di fuga in desiderio di abbandono di sé all'abbraccio dal nume inseguitore.

Nel *Diario del '71 e del '72*, dunque, ritorna la fanciulla morta in compagnia di Dafne; in *Satura*, che è un altro collettore di vecchi temi e situazioni,<sup>32</sup> ritorna Arsenio (*Botta e risposta I*) in compagnia di Ermione (*Piove*).

Siamo ritornati ad Arsenio. Il suo nome era appartenuto ad uno dei padri del deserto fondatori della spiritualità cristiana; e la contrapposizione greco-cristianesimo era topica nella linea D'Annunzio – Gozzano, anzi Carducci – D'Annunzio – Gozzano. L'accostamento potrebbe risultare non improponibile ove si considerassero due serie di circostanze. Da una parte la riproposizione all'interesse del pubblico italiano della traduzione cavalciana delle *Vitae Patrum* in edizioni antologiche curate nel 1915 da Massimo Bontempelli<sup>33</sup> e nel 1926 da Carmelina Naselli,<sup>34</sup> e insieme l'esistenza, negli ambienti antimodernisti della Genova montaliana, di un personaggio soprannominato Arsenio.<sup>35</sup> Varrà anche la pena di ricordare che il mondo dei padri del deserto si ripropone, sia pure attraverso la mediazione di Anatole France, nel Pafnuzio di *Nubi color magenta*. Dall'altra, la propensione montaliana a individuare con nettezza le implicazioni dei convincimenti ideologico-religiosi: così è per il Nestoriano, per l'ombra del sicomoro (la protezione del mondo ebraico?), per la maschera sul drappo bianco (il cristianesimo?) di *Iride*.<sup>36</sup>

<sup>31</sup> Non può essere più eclatante il contrasto fra «lauro trionfale» e «misera fronda», così come fra il mitico Peneo e l'umile Bisagno. Altro rilievo ha la «ninfale / Entella» in *Accelerato, Le occasioni*.

<sup>32</sup> Sul ritorno nella poesia di Montale di temi e situazioni e sull'*autocitazione* cfr. D'A.S. AVALLE, *Tre saggi su Montale*, cit., pp. 71-3; M. MARTELLI, *Eugenio Montale*, Firenze, Le Monnier 1983; R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Bari, Laterza 1986; F. DE ROSA, *Riapparizioni di Clizia*, in AA.VV., *La virtù del nome*, Verona, Ist. di Italianistica Fac. di Lett. e Filos. 1996.

<sup>33</sup> Nella Novissima biblioteca dei Classici italiani diretta da Ferdinando Martini, Milano, Ist. Edit. Ital. 1915.

<sup>34</sup> Nella collez. dei Classici italiani diretta da Gustavo Balsamo-Crivelli, Torino, Un. tipogr.-editr. torinese 1926.

<sup>35</sup> Cfr. F. CONTORBIA, *Montale, Genova, il modernismo*, in *Il secolo di Montale: Genova 1986-1996*, Bologna, il Mulino 1998, p. 119.

<sup>36</sup> Una diversa interpretazione dei simboli di *Iride* e una convincente definizione della «metafisica» montaliana sono nel ricchissimo saggio di W. SITI, *Iride*, «Rivista di Letteratura Italiana», I, 1 (1983), pp. 97-138.

Occorre però aggiungere che nella scelta di Arsenio può aver giocato anche un'altra suggestione. Nel 1925 Montale legge i romanzi di Svevo, in cui trova la figura di Emilio Brentani «che si avvia verso una precoce vecchiaia», del giovane senile.<sup>37</sup> Questo poteva confermare la validità della definizione di sé data in *Mediterraneo* (1924), mov. VIII, come «fanciullo invecchiato».<sup>38</sup> Nell'intrico tuttora non completamente illuminato degli influssi che operano su Montale occorre individuare un rapporto preciso che lega questo movimento di *Mediterraneo* al *Fanciullo* dell'*Alcyone*. Leggiamo con attenzione il componimento degli *Ossi*: «dato mi fosse accordare / alle tue voci il mio balbo parlare: – / io che sognava rapirti / le salmastre parole / in cui *natura ed arte* si confondono, / per gridar meglio *la mia malinconia* / di *fanciullo* invecchiato che non doveva *pensare*». Qui si lavora sul testo dannunziano in un gioco di scarse accettazioni e di sostanziali ripulse. Nell'*Alcyone*, infatti, «*Natura ed Arte* sono un dio bifronte / [...] Tu non distingui l'un dall'altro volto / ma pulsare odi il cuor che si nasconde / unico nella duplice figura», e il fanciullo è chiamato «bel figlio della *mia melancolia*»; però il personaggio di D'Annunzio, che rappresenta la raggiunta armonia fra natura ed arte, fa al meglio ciò che Montale dice di non poter fare: «ogni *voce* in tuo suono si ritrova / e in ogni *voce* sei / sparso», cioè riesce ad accordare il suo canto alle voci tutte della natura, e ancora: appartiene all'Ellade, ove «sostanza dell'aere è *il pensiero*».<sup>39</sup>

Ebbene, riconosco d'aver sempre percepito nel nome Arsenio il rinvio a un'idea di senilità,<sup>40</sup> propria forse più dell'uomo in generale («ti *r-inghiotte*», «ti *ri-prende*», «l'onda *antica* che ti volve») che di un singolo, facilmente contrapponibile innanzi tutto al trionfante giovanismo

<sup>37</sup> E. MONTALE, *Presentazione di Italo Svevo* (1925), in *E. Montale I. Svevo. Lettere con gli scritti di Montale su Svevo*, Bari, De Donato 1966, p. 98; e in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori 1996, I, p. 77.

<sup>38</sup> Sul motivo del «fanciullo invecchiato» ha richiamato l'attenzione, ai fini della comprensione del rapporto montaliano con Svevo, R. LUPERINI, *Montale e l'identità negata*, Napoli, Liguori 1984, p. 42.

<sup>39</sup> Significato diverso, rispetto al «fanciullo invecchiato» di *Mediterraneo*, ha il «fanciullo antico / che accanto ad una rosa balaustrata / lentamente moriva sorridendo» di *Riviere* (1920), perché questo ha fanciullezza anagrafica ed è evocato nel ricordo. La sua antica tristezza dovrebbe unirsi alla volontà nuova del poeta per formare un'anima non più divisa e cambiare in inno l'elegia.

<sup>40</sup> Da qualcuno Arsenio è stato avvicinato a Zeno Cosini: il suggerimento di S. RAMAT, *Montale*, Firenze, Vallecchi 1965, p. 67 e di T. DE LAURETIS, *La sintassi del desiderio*, Ravenna, Longo 1976, p. 150, è stato sviluppato da G.P. BIASIN, *Il vento di Debussy La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, il Mulino 1985, p. 87 sgg.

e fanciullismo alcyonio.<sup>41</sup>

Dico «innanzi tutto» perché non posso escludere, data la frequente stratificazione di significanti e significati onomastici in Montale, la possibilità di un'ulteriore valenza oppositiva, veicolata dalla sezione finale di *Ar-senio* messa a confronto con l'analoga porzione fonologica di *Arletta*, che suggerisce invece idea di gioventù o fanciullezza. Bene ha fatto la Grignani a parlare riguardo al secondo nome di «simbolismo suffissale del diminutivo».<sup>42</sup>

Pertanto i due personaggi del romanzo montaliano, il poeta e la morta fanciulla, dai nomi identici nella prima sezione e antitetici nella seconda in quanto allusione a destini comuni e divisi, non solo si inserirebbero a pieno diritto nella tradizione antica delle coppie onomastiche richiamate in causa da Rosanna Bettarini,<sup>43</sup> ma troverebbero un più diretto precedente, almeno sul piano della vicenda, nella coppia leopardiana poeta-tenerella Silvia (o Nerina).<sup>44</sup>

Chiuso in tal modo il cerchio certo troppo ampio dei rimandi montaliani, ritorno a Gozzano allungando la casistica non sempre rigorosamente ordinata delle *interpretationes*. Indico allora Grazia delle *Due strade*, cioè colei che esprime un tipo di bellezza adolescenziale ardita e vivace, grazia appunto, non solo nel fisico e nel comportamento, ma anche nell'abbigliamento (la «grazia dell'abito scozzese» veicola molto più che una rima equivoca interna), contrapposta alla bellezza sfiorita dell'accompagnatrice del poeta. Qui, come nei casi che seguiranno, il significato del nome si potenzia in un contrasto, in uno schema dispositivo cioè frequente in Gozzano non solo lirico. Il contrasto si attua su vari piani, innanzi tutto su quello anagrafico: Signora *vs* Signorina, che può precisarsi come qualitativo: scaltra *vs* ardita e inganno *vs* schiettez-

<sup>41</sup> Trascuro qualche altra meno convincente interpretazione del nome Arsenio.

<sup>42</sup> *Prologhi ed epiloghi Sulla poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 24.

<sup>43</sup> Cfr. saggio cit., p. 511.

<sup>44</sup> Sul rapporto Leopardi-Montale è ovvio il rimando a G. LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli 1980, che individua nello *spenta* collegato a tenera di *Per un fiore reciso* (1975), nel *Quaderno di quattro anni*, una *iunctura* Nerina-Silvia. Attualmente si è fatta avanti la tendenza a collegare Arletta a liriche come *Aspasia* e *Alla sua donna*: cfr. L. BARILE, *Montale, Londra e la luna*, Firenze, Le Lettere 1998, in particolare il cap. *Una luna un po' ingobbata. Qualche ipotesi per Leopardi e Montale*. Eppure, anche nella lirica *Turbamenti* (1924?) del *Quaderno di quattro anni*, ristampata in appendice al cit. volume della Barile, sono di gran lunga prevalenti echi da *A Silvia* e dalle *Ricordanze: splendevano e iridi* («splendea / negli occhi tuoi ridenti») in posizione incipitaria e nella descrizione degli occhi; «tranquille spere»; «leggadro asilo»; «la vostra voce dava un suono più sordo» («al suon della tua voce»).

za, o quantitativo: da *troppo* tempo bella, vermiglia *troppo*, *troppo* bianco, *biondissimi* capelli *vs* bambina, bimba, Graziella (diminutivo). A ciò si accompagnano i piani del cronotopo: strada in ascesa *vs* strada in discesa; e, in particolare per il poeta, passato sperimentato («nostra catena antica» nella lezione della *Via del rifugio*) *vs* futuro agognato ma impossibile. Non si tratta però di un sistema binario rigido, nel senso che i due elementi che lo compongono non hanno sempre la medesima connotazione. Tale è il caso dei contrapposti ascesa-discesa. Se si considera l'*iter* materiale, la Signora e l'Avvocato percorrono la strada all'insù, Graziella la percorre all'ingiù: ciò conferisce alla sua corsa in bicicletta l'aerea leggerezza del volo. Se si tien conto, invece, dell'*iter* simbolico, Graziella è la luce mattutina, in ascesa cioè, che irraggia «sulla chiusa tutte le strade false».

Si impone a questo punto una legittima domanda: perché delle due figure femminili una, la Signora, non ha nome? In genere le componenti delle coppie gozzaniane sono ambedue provviste (Speranza e Carlotta, Paolo e Virginia) o sprovviste di nome (il bimbo e la cattiva signorina, le padrone e le cameriste dell'*Elogio degli amori ancillari*, le signore e signorine delle *Golose*). Potremmo, nel caso delle *Due strade*, addurre a giustificazione di un comportamento abbastanza anomalo l'esigenza, realistica o letteraria (questo poco importa), di lasciare nell'anonimia l'amica sposata del poeta. Ma convince di più l'idea di ricorrere ad una ragione tutta interna alla struttura e ai significati del testo e così formulabile: se la nominazione dell'adolescente è *consequenzia* di una *res* psicologico-comportamentale ferma, fissa, definita e perciò forte («forte bella vivace bruna / e balda» dice il poeta), la donna matura, non solo fisicamente ma anche psicologicamente più debole, resta senza nome. Ancora una volta, allora, l'assenza di nominazione si rivelerebbe altrettanto significativa della nominazione più consequenziale.

Del sistema contrappositivo interno alla coppia femminile delle *Due strade* fa parte l'agg. *altro*, altro ovviamente fra due, presente ivi («l'altro beverage»), in *Pioggia d'agosto* («per altra meta»), nell'*Altro* («un altro Gozzano»), nell'*Ipotesi* («quella tutt'altra Signora»). Non è presente nelle *Due strade* il sintagma *meglio* + inf., di cui è stata notata la frequenza in Gozzano,<sup>45</sup> anch'esso espressivo di una visione dicotomica del reale.

Ma *Le due strade* è l'unico dei poemetti narrativi gozzaniani ad avere

<sup>45</sup> Cfr. la cit. ediz. delle *Poesie* di Gozzano curata dal Sanguineti, p. 142 n.

tre e non due protagonisti. Il terzo è ovviamente il personaggio che dice «io», incapace di liberarsi dalla «triste che già pesa [...] catena antica» e di seguire la «dolce sorridente». In quale rapporto si pongono le due donne nei confronti di questo personaggio? Esse, che pure sono antitetiche, giungono, in nome della femminilità cicalecciante, a formare un'unità solidale: Graziella inverte direzione di marcia e procede allacciata alla Signora («la vita una allacciò dell'altra»). L'uomo resta in disparte e in posizione subordinata con l'incarico di condurre «la bicicletta accesa d'un gran mazzo di rose». Non è più, almeno momentaneamente, compagno dell'una né potrà mai diventarlo dell'altra. La Signora, che, presentandolo alla Signorina, l'ha chiamato «l'Avvocato», ha messo in rilievo con l'atto di nomina la posizione incerta e debole dell'amico. Con quel titolo, che oltretutto non gli compete perché egli è soltanto studente di giurisprudenza, il poeta ironizza su di sé, lontano dalla concretezza e incapace di realizzare i desideri, come su se stesso «avvocato» ironizza anche quando si mette di fronte alla concreta e definita personalità di Felicita.

Gli antroponimi rientrano nello schema binario di cui si è parlato ancora nella *Signorina Felicita*, dove la signorina concreta, ma semplice e quasi brutta, che potrebbe far felice Gozzano, è contrapposta sia a questo, «l'avvocato» incapace di trovare un *ubi consistam*, sia all'intellettuale gemebonda e alla bella dama aristocratica che porta pena; e nell'*Amica di nonna Speranza*, in cui Carlotta si rivela alla fine non omologabile a Speranza.

In quest'ultimo caso il discorso da fare è un po' più complesso. Le due amiche sono apparentemente presentate su un piano di perfetta parità; formano cioè una coppia di creature identiche per età, aspetto esteriore, comportamento, inclinazioni sentimentali: il che emerge da una descrizione sinottica:

Ha diciassett'anni la Nonna! Carlotta quasi lo stesso:  
 da poco hanno avuto il permesso [...]  
 Entrambe hanno uno scialle ad arance a fiori a ucelli a ghirlande;  
 divisi i capelli in due bande scendenti a mezzo le guancie.  
 Han fatto l'esame [...]  
 [...] Hanno lasciato per sempre il collegio  
 le amiche provano al piano [...]  
 Allora le amiche serene lasciavano [...]  
 Oimè! Che giocando un volano, troppo respinto all'assalto,  
 non più ridiscese dai rami di un ippocastano!  
 S'inchinano sui balaustri le amiche e guardano il lago,  
 sognando [...].

In ultima istanza però Gozzano apre fra di esse una crepa sottile ma profonda. Speranza ha nome parlante (le speranze dei sogni trilustri) ma usuale, comune; Carlotta ha nome squisitamente letterario poco comune, evocante i dolori non soltanto del giovane Werther ma anche dello Jacopo foscoliano. Proprio nei confronti di Carlotta si esercita in vari modi l'ironia corrosiva del poeta: quel nome, per quanto illustre, è considerato «non fine» probabilmente per il suono simile a quello di Cocotte; per di più è avvicinato in allitterazione degradante al cognome borghese Capenna, che provoca gli scavi memoriali dello zio gesuitico e tardo. Il poeta con differenti allitterazioni in **s** e **c** distingue le due amiche: «la grande **s**orella **S**peranza con la **c**ompagna **C**arlotta», «**C**arlotta **c**anta. **S**peranza **s**uona»; con l'insistente successione dei fonemi **ca** o **c** mina il piedistallo di Carlotta: «E questa è l'**a**mica in **v**acanza: madami-gella **C**arlotta / **C**apenna: l'alunna più **d**otta, l'**a**mica più **c**ara a **S**peranza», «**C**apenna? **C**onobbi un **A**rturo **C**apenna ... **C**apenna ... **C**apenna... / **S**icuro! **A**lla **C**orte di **V**ienna! **S**icuro ... **S**icuro ... **S**icuro ...».

Una vera e propria sconsecrazione della figura ottocentesca sarà subito attuata nell'abbozzo non pervenutoci in cui il poeta immaginava di «chiavare» Carlotta Capenna «sul divano **chermisi**» (ancora l'allitterazione degradante!)<sup>46</sup> e poi nella meno audace fantasia dell'*Esperimento*, ove il nome allittera con *commediante* (vv. 83 e 91-92), come è chiamata colei che cerca di riportare in vita la collegiale nel vecchio salone, e allittera e rima con *corrotta* (vv. 9-12), mentre nell'*Amica di nonna Speranza* rimava con *dotta*. È degradato nell'*Esperimento* anche il tema del viaggio nell'Atlantico selvaggio: *viaggio* rima ora con *pellegrinaggio*, e il pellegrinaggio è attuato con le labbra sino alla meta, che è ovviamente la Roma papale, raffigurata nella medaglia nascosta fra i seni.

Il trattamento riservato, sia pure con le differenze su indicate, alle due antiche collegiali che ritornano a casa durante le vacanze e ai loro nomi è assai diverso dai modi totalmente nostalgici e partecipati con cui Jammes aveva trattato in più di una lirica di *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir* lo stesso tema. Cito il passo di *Silence...* in cui le fanciulle giocano al volano anticipando una situazione dell'*Amica di nonna Speranza*:

Je pense aussi aux soirées où les petites filles

<sup>46</sup> È il consueto gioco di rime e allitterazioni che di volta in volta sottolineano accostamenti e divaricazioni.

Jouaient aux volants près de la haute grille.  
 Elles avaient des pantalons qui dépassaient  
 Leurs robes convenables et atteignaient leurs pieds:  
 Herminie, Coralie, Clémence, Célanire,  
 Aménaïde, Athénaïs, Julie, Zulmire;  
 leurs grands chapeaux de paille avaient de logs rubans.  
 Tout à coup un paon bleu se perchait sur un banc.  
 Une raquette lançait un dernier volant  
 Qui mourait dans la nuit qui dormait aux feuillages,  
 pendant qu'on entendait un roulement d'orage.<sup>47</sup>

Poco ha in comune con lo schema contrastivo sinora esaminato il tema, tipico della psicologia gozzaniana, dell'irrisolutezza, dell'incapacità cioè ad aderire una volta per tutte ad un sistema, ad una concezione, senza mettere continuamente in gioco le proprie scelte. Potrei chiamarlo della perplessità crepuscolare, purché si abbia la consapevolezza dello spostamento di significato a cui va incontro la formula di Gozzano. Il mediocre mondo provinciale di Villa Amarena, considerato valida alternativa e alle falsità dannunziane e all'aridità gozzaniana, perde parte del suo fascino nei confronti sia del panorama canavesano intravisto dall'abbaino secentista sia dei paesaggi esotici (le «isolette strane, / ricche in essenze, in datteri, in banane») verso cui sta per migrare lo spirito del poeta in fuga. D'altra parte, in *Torino* il soggiorno in esotiche terre gaie riporta in sogno al più familiare e chiuso e sonnolento mondo torinese contemporaneo; da questo si passa con stacco cronologico all'antico tempo sacro del risveglio.

Ebbene, anche questa fuga continua dagli approcci definitivi, questa macroscopica inquietudine lascia il segno nell'onomastica gozzaniana, se è vero che, nel dar nome all'interlocutrice delle *Farfalle*, la quale dovrebbe rappresentare il «nostro inquieto spirito moderno»,<sup>48</sup> il poeta didascalico novecentesco ricorre all'ossimorico *Alba Nigra*.

<sup>47</sup> Dall'ediz. cit. di *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*.

<sup>48</sup> Dalla lettera a Marino Moretti del 13 gennaio 1914: il poema *Le farfalle* «arieggia i didascalici settecenteschi: il Mascheroni e il Rucellai, ma ho tentato di togliere l'amido accademico e la polvere arcaica per trasfondervi il nostro inquieto spirito moderno, rispettando tuttavia i modelli e il rituale. Così il poema è dedicato ad un'Alba Nigra – una favoleggiata Lesbia Cidonia dei nostri giorni».