

IL MITO
NELLA LETTERATURA ITALIANA

Opera diretta da Pietro Gibellini

IV

L'età contemporanea

a cura di Marinella Cantelmo

MORCELLIANA

SOMMARIO

MARINELLA CANTELMO

Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento 5

1. *Fin de siècle*, 5 - 2. I silenzi del mito, 6 - 3. La cetra e il cantore, 10 - 4. Verso il grado zero: la lessicalizzazione del mito, 13 - 5. L'effetto *Maia* e il riuso umoristico, 14 - 6. Nuove fogge nel guardaroba del mito, 17 - 7. L'odissea dell'Argonauta, 21 - 8. L'Ombra del Centauro: la persuasione alcionia, 26 - 9. Dei, eroi e favole di ieri..., 33 - 10. ...mostri e incubi di oggi, 42 - 11. Caccia al mito, 46 - 12. Giochi d'ombra sul xx secolo, 49

ALESSANDRO SCARSELLA

Tra liberty e crepuscolarismo. La Signorina Felicita e il virile Prometeo 51

1. Sullo *yacht* di Ulisse, sul delfino di Arione, 51 - 2. Le «erme tutelatrici», 57 - 3. Prometeo e Diana, 60 - 4. Nel tempio di Crono, 66 - 5. *Liquefacta latinitas*, 74

SANDRO GENTILI

Teorici e pensatori del primo Novecento. Un Olimpo a Firenze 77

1. Mito classico e mito romantico a Firenze: 1900-1915, 77 - 2. Borgese e il mito classico, 79 - 3. Papini e il mito romantico, 87 - 4. Serra e il mito del classico, 90 - 5. Michelstaedter e il mito, 95

SIMONA MICALI

Il futurismo. Centauri a motore e Titani in aeroplano 101

1. Vecchia mitologia e nuova mitopoiesi, 101 - 2. La nascita del Centauro, 103 - 3. Uccidiamo il chiaro di Luna?, 105 - 4. Ulisse e Mafarka, 110 - 5. Prometeo e Kabango, 114

ANNA MEDA

Luigi Pirandello. Caos e Cosmos 119

1. La «coscienza mitica» pirandelliana, 119 - 2. Poesie giovanili, 126 - 3. I poemetti, 130 - 4. I miti moderni, 134 - 5. Caos e Cosmos, 141

SIMONA MICALI

Massimo Bontempelli. Favole per la vita nuova 147

1. Il mito come lapsus culturale: *La vita operosa*, 147 - 2. Il mito novecentista, 149 - 3. La metamorfosi, 153 - 4. Ulisse, 161 - 5. Narciso, 163 - 6. La Fenice, 165

CRISTINA BENUSSI

Alberto Savinio. «L'Argonauta se ne va / trallallera trallallà» . . . 169

1. Il ritorno all'ordine e il futurismo, 169 - 2. Reinterpretare il mito classico, 171 - 3. Il doppio: *Hermaphrodito*, 176 - 4. Il riuso parodico, 178 - 5. Inattualità della tragedia, 182

SIMONA COSTA

La narrativa del primo Novecento. Oltre D'Annunzio, verso Omero 187

1. Svevo, Freud e i tragici greci, 187 - 2. Edipo, Eros e Morte nella narrativa di Federigo Tozzi, 190 - 3. La Grecia di Comisso tra D'Annunzio e Omero, 195 - 4. La «nuova teogonia» di Tommaso Landolfi, 199

PAOLO LEONCINI

«La Ronda» e dintorni. «Micene disabitata e sconvolta» 203

1. Cecchi e il mito greco, 203 - 2. Bacchelli e l'Amleto, 213 - 3. Il Parnaso di Baldini, 216 - 4. Cardarelli dalle *Favole della Genesi* all'Etruria nativa, 219

RENATO MARTINONI

Dino Campana. La Chimera di Orfeo 225

1. Orfeo e orfismo, 226 - 2. I Grandi Iniziati, 228 - 3. I misteri di Dioniso, 230 - 4. Dedali e cadenze millenarie, 232 - 5. Il barbaro e l'achimista, 235 - 6. Euridice e la Poesia, 238

ALESSANDRO CINQUEGRANI

Umberto Saba. «Io sono il matricida Oreste» 243

1. Il libro piú difficile, 243 - 2. Dioniso e *La Brama*, 244 - 3. «Ulisse al declino», 250 - 4. Un Oreste censurato, 256 - 5. Ragioni e suggestioni, 260

RICCARDO DRUSI

Giuseppe Ungaretti. La morte di Crono e il grido di Enea 263

1. I fondamenti del *Sentimento*, 263 - 2. Testi e varianti, 270 - 3. Ulisse, Orfeo e Glauco nel *Porto sepolto*, 279 - 4. *L'Allegria di Naufragi* e l'angoscia di Enea, 287 - 5. L'oblio di Itaca nella *Terra Promessa*, 289

TIZIANA PIRAS

Eugenio Montale. Ossi di mito 293

1. Mito e Natura, 293 - 2. Clizia, 298 - 3. Il disincanto del mito, 305 - 4. L'assenza del mito nella prosa, 310 - 5. Conclusione, 312

CRISTINA BENUSSI

Carlo Emilio Gadda. Narciso e Mussolini, Arianna e Richelieu 315

1. Il rimpianto del mito, 315 - 2. Il degrado della storia, 318

GIORGIO BARONI

Salvatore Quasimodo. «Sono miti, le nostre metamorfosi» 325

1. Quasimodo e il mito, 325 - 2. L'esordio, 326 - 3. La stagione ermetica, 329 - 4. La guerra e l'impegno, 334 - 5. Tragedie nel mito e tragedie nella storia, 337

BART VAN DEN BOSSCHE

Cesare Pavese. Leucò vicino e lontano 343

1. Estasi della memoria e unicit  del mito, 343 - 2. Il mito classico: vivaio di simboli e patrimonio culturale, 351 - 3. Il mito nella poesia e nella narrativa: mitologia individuale e realt  simbolica, 353 - 4. *Dialoghi con Leuc *: accessibilit  e disturbo interpretativo, 363

ADELE DEI

Giorgio Caproni. Il «richiamo d'Averno» 369

1. Una funicolare per l'Erebo, 369 - 2. Enea come noi, 373 - 3. Dal regno dei morti, 377

ALESSANDRA GIAPPI

La poesia dall'ermetismo alla neoavanguardia. Il Tempo e l'Eliso 381

1. Nell'aura dell'ermetismo: Sinisgalli, Luzi, Bigongiari, Guidacci, 382 -
2. La poesia «in re»: Sereni, Erba, Risi, 394 - 3. La «Quarta generazione»: Merini e Spaziani, 402 - 4. Lo sperimentalismo linguistico: Zanzotto e Sanguineti, 409 - 5. Il riuso del mito come metafora del presente: Fernando Bandini, 415

RICCIARDA RICORDA

Pier Paolo Pasolini. «Solo chi è mitico è realistico» 423

1. Mito e realtà, 423 - 2. «Jo te recuardi, Narcís», 425 - 3. Dalle Erinni alle Eumenidi: l'*Orestiade*, 429 - 4. Edipo tra il mito e il presente, 432 -
5. Medea, «niente è più possibile, ormai», 438

ILARIA CROTTI

Italo Calvino. Il mito come paradigma interpretativo 443

1. Il mito tra la vita e il libro, 443 - 2. La saggistica dalla fine degli anni Cinquanta ai Settanta, 446 - 3. La saggistica degli anni Ottanta, 450 - 4. La narrativa, 453

FRANCA LINARI

La narrativa dal dopoguerra agli anni Settanta. Tra Ulisse e Orfeo 459

1. Mito-Storia: Stefano D'Arrigo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Primo Levi, 460 - 2. Mito-Età dell'oro: Elsa Morante, Carlo Sgorlon e Luigi Santucci, 477 - 3. Mito-Interiorità: Vigolo, Buzzati, Manganelli e altri, 488 - 4. Mito-Realtà: Vasco Pratolini, Beppe Fenoglio e Goffredo Parise, 500 - 5. Conclusioni, 502

ALESSANDRO CINQUEGRANI

La narrativa dagli anni Ottanta ad oggi. «È poi la vecchia storia delle sirene» 503

1. Il pubblico del mito, 503 - 2. Oltre il genere, 508 - 3. Nuove varianti, 512 - 4. Le Sirene di Maria Corti, 517 - 5. L'Orfeo di Gesualdo Bufalino, 524 - 6. Olivo e olivastro di Vincenzo Consolo, 531

MATTEO VERCESI

I mitomodernisti. Desiderio di metamorfosi 541

1. Una poetica di rinascita, 541 - 2. Giuseppe Conte: un «nostos» perpetuo, 544 - 3. Rosita Copioli: il mito onirico, 553 - 4. Carifi, Mussapi, Kémeny: ricerca del mito, 562

GIOVANNI TURRA

La poesia recente. «Calipso lavora alla Pan Am» 565

1. Premessa, 565 - 2. Ida Vallerugo nipote di Proserpina, 568 - 3. Le Muse affettuose di Gabriella Leto e Renzo Paris, 570 - 4. L'epica del quotidiano in Bianca Tarozzi, 573 - 5. I titani sfiniti dell'ultimo Bandini, 576 - 6. Le irrecuperabili Arcadie di Alessandro Fo, 579 - 7. L'Enea "kossovaro" di Tiziano Rossi, 583 - 8. La tecnica dell'allusione di Valerio Magrelli, 584 - 9. Conclusioni, 587

PAOLO PUPPA

Il teatro. Il mito e altri miti 589

1. Premessa prima, 589 - 2. Premessa seconda, 590 - 3. In principio era D'Annunzio, 591 - 4. La mediazione pirandelliana, 593 - 5. Ai bordi del fascismo, 595 - 6. Paradossi del moderno: Bontempelli, 597 - 7. Rosso di San Secondo e la tentazione espressionista, 600 - 8. Sveve e il mito notturno, 603 - 9. Mito cristiano?, 605 - 10. Verso miti personali, 609 - 11. Congedo sull'oggi, 614

PIETRO GIBELLINI

Conclusioni provvisorie o dell'impaziente Odisseo 617

1. La pazienza non è più una virtù, 618 - 2. Ulisse, Nessuno e Centomila, 619 - 3. Dante e Tennyson riveduti da Graf, 621 - 4. D'Annunzio e il Superuomo navigatore, 623 - 5. Pascoli e il cabotaggio interiore, 629 - 6. Gozzano e lo yacht dell'Ulisside, 632 - 7. Frantumazione del mito, da Ungaretti a Bandini, 634 - 8. Primo Levi: ad Auschwitz con Ulisse, 640

Bibliografia 643*Indice dei nomi* 683

ALESSANDRO SCARSELLA

TRA LIBERTY E CREPUSCOLARISMO La Signorina Felicita e il virile Prometeo

Il problema centrale, per lo studio del mito nella poesia crepuscolare, risiede soprattutto nella funzione strutturale che i procedimenti di parodia e, più specificamente, di demitizzazione assumono nella poetica di quella scuola. Si tratta di una temperie che scopre in verità la sua posizione peculiare nell'autocoscienza e autosufficienza dei propri procedimenti, al punto di fingere la prosopopea di un poeta-personaggio facendone il fulcro di una strategia metadiscorsiva comune ad autori tra di loro altrimenti distanti. Un sommario bilancio del contributo critico volto a isolare e spiegare la tendenza demitizzante evidenzia la centralità del mito di Ulisse, da intendere come chiave d'accesso al rapporto cruciale dei crepuscolari con l'ambiente influenzato dal gusto dannunziano in primo luogo, in minor misura pascoliano e carducciano: dunque un ambiente ecletticamente *liberty*, variamente distribuito in oltre un quarto di secolo tra Otto e Novecento¹.

1. *Sullo yacht di Ulisse, sul delfino di Arione*

L'Ulisse dannunziano, mosso dal «necessario travaglio contro l'implacabile mare», e quello pascoliano, che sente colorarsi il cuore «dell'azzurro color di lontananza», hanno due volti – ricorda Pietro Gibellini – per il crepuscolare Guido Gozzano, di poco più giovane, sono entrambi, e per diverse ragioni, improponibili [...]. Tuttavia la sua musa non è certo equidistante².

Se è vero, in effetti, che l'ironia impedisce a Gozzano di identificarsi con il registro elegiaco del Pascoli, sintomo inequivocabile di

¹ Cfr. per il quadro di riferimento generale gli autori antologizzati in due volumi da Glauco Viazzi e Vanni Scheiwiller, *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967-1972, quindi ancora in due tomi, *Dal Simbolismo al Déco. Antologia poetica cronologicamente disposta*, a cura di G. Viazzi, Torino, Einaudi, 1981.

² P. Gibellini, *L'impaziente Odisseo. Ulisse nella poesia italiana del Novecento*, «Rivista di Letteratura Italiana», xx, 3, 2002, p. 117.

adesione appare però l'inserito di un verso dei *Poemi conviviali* in una delle poesie disperse³. Al contrario l'ulisside di impronta dannunziana sarà oggetto di più diretto abbassamento parodistico, «con pace d'Omero e di Dante» nell'*Ipotesi* (1907). La barca di Ulisse è uno *yacht*, secondo il procedimento scoronante che sarà ripreso nel *Capitano Ulisse* di Savinio.

Ci sono anche Arturo Graf, Carlo Vallini e Massimo Bontempelli giovane poeta floreale successivamente rinnegatosi, nella rete di connessioni determinanti la dimensione inter-intratestuale del mito di Ulisse sia in Gozzano (della quale ha ricostruito adeguatamente le sfumature Carla Chiummo⁴), che nel Marino Moretti delle *Poesie scritte col Lapis* (1910):

Io? Rimango. Non ho remo.
Credetti d'aver l'ali,
ma invece io sono un mortale
e più che cantare gemo⁵.

L'eterna partenza insita nel destino dell'ulisside cessa definitivamente nella rinuncia al «folle volo», che ha reso simili i remi dei partenti per l'ultimo viaggio alle frali ali di cera di Icaro, mentre il lamento meglio conviene alla natura della poesia morettiana, piuttosto che l'elevazione di un canto impossibile, ma pur sempre canto. Il poeta-personaggio avrebbe solo in seguito rinvenuto l'archetipo più preciso della sua posizione in un altro mito marino, anche perché *Marino* del resto è il nome di una terza persona, di un "costui" che rappresenta il luogo psicologico in cui, per retaggio di mentalità umanistica, etimologia e senso primo ingenuamente coincidono: il mito di Arione, prediletto da Diana, di un navigante senza remo ma munito di una cetra capace di placare le acque e incantare perfino gli dèi.

Nei ricordi di scuola che precedono l'edizione delle sue poesie del 1966, Moretti indica affettuosamente nell'elegia di Ovidio (*Fasti*, II, 80-119) l'unico testo dell'abborrita latinità che potesse interessargli. Quando deve sostenere l'esame di riparazione ginnasiale Marino già

³ *La più Bella* (1913), in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 1980, pp. 282.

⁴ C. Chiummo, *Riscritture gozzaniane: l'anti-Ulisse di "Invernale"*, in «Trame di letteratura comparata», 5-6 (2003) pp. 289-310.

⁵ *Non ho remo*, in M. Moretti, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1966, p. 166.

scrive le sue poesie con un lapis su un quaderno dedicato alla madre, ma per questo detesta la lingua morta e il vocabolario, che rischia di distruggere:

Il suo caval di battaglia era il susseguente canto di Arione. Di trentatré elegie (ventisei di Ovidio, sette di Tibullo, come s'è detto), egli non sapeva a memoria che quella e nemmeno tutta. A metà del canto, e precisamente al momento in cui il poeta e sonatore di cetra afferma di non chieder grazia per la sua vita, *mortem non deprecor*, Marino s'arrestava.

«*Mortem non deprecor ... non allontano pregando la morte ...*»

Perfino in treno aveva il libro a quella pagina, tentato com'era di leggere e ripetere i distici da quel punto per avere almeno la coscienza di saper bene un' elegia: una sola, ma tutta. Scandendo sul rullio del treno i sonanti facili distici, guardava dal finestrino la campagna fuggire, i pali del telegrafo, gli alberi, gli animali, i bifolchi, le case, onde la stessa fuga pareva scandita dai versi, e gli alberi e i pali telegrafici e tutte le cose pareva sapessero il canto di Arione anche meglio del cattivo scolaro. Oggi costui non ricorda molto della mitica figura d'Arione citaredo, se non che, ospitato in una nave corinzia, incantò i marinai che avevano stabilito di gettarlo in mare dopo essersi impossessati delle sue splendide vesti coperte d'altrettanto splendide gemme. Ricorda però che, giunto all'undicesimo distico del canto ovidiano, distolse gli occhi ed ebbe l'impressione che il treno si fosse arrestato. S'era invece arrestato lui.

«*Ille metu vacuus: Mortem non deprecor ... non deprecor ...*»

[...]

prevedeva la necessità di presentare il foglio in bianco come era avvenuto a scolari impreparati quanto spavaldi. Anzi, diceva a se stesso che non gli spiaceva, come poeta, di far quel gesto di superbia, se non addirittura di protesta contro la lingua, a Dio piacendo, morta. D'un tratto, svoltando nella via del ginnasio, s'arrestò col cuore rombante, e il Rigutini gli sfuggì di sotto il braccio, gli cadde ai piedi con altri libri, senza squarciarsi⁶.

Sulla soglia della morte per acqua paventata con timore e tremore, Marino ha fermato come in un fotogramma la figura del cantore apollineo, la cui musica è effettivamente paragonata al gemito del cigno morente trafitto da un dardo:

reddidit icta suos pollice chorda sonos,
flebilibus numeris veluti canentia dura
traiectus penna tempora cantat olor⁷.

⁶ *Preludio, ossia il canto di Arione* (ivi, pp. 7-8, 11).

⁷ P. Ovidio Nasone, *Opere*, a cura di F. Stok, Milano, Ulet, 1999, p. 160.

Una condizione di esitazione davanti alla morte che non vuol essere viltà, bensì scelta di vita che ne interrompe illusoriamente il viaggio, così come illusoria la fermata del treno che ospita il giovane e svegliato latinista e procede nel suo corso. Arione non può restare sul ponte della nave, immobile come una statua fissata nel gesto di sfida alla morte con l'unico mezzo dell'arte, perché la vita continua e volge al suo termine, facendo di ciascuno un Ulisse. A Ulisse, come metafora della condizione umana e nondimeno mito e racconto, nell'imminenza dell'«ultimo viaggio» tornerà quindi il poeta ormai anziano:

Penso talvolta che vecchio io non sono
 che di passaggio,
 nell'ultimo viaggio,
 nell'estremo abbandono;
 che invecchiato anch'io fui (in un minuto)
 come Ulisse da Athena
 perché in ogni mia pena
 dura come un letargo
 non fossi a questi dì riconosciuto.
 Certo un'Athena d'oggi ebbe per meta
 d'alterare un poeta,
 di farlo così vecchio:
 ieri era giovinetto.

E non c'è alcuno per la mia salvezza,
 un cane al posto d'Argo,
 un Telemaco o figlio d'altro nome
 che illudendo di cose e di persone
 mi ridia snodature e gentilezza⁸.

Da una parte la morte sembra approssimarsi come una tappa di rigenerazione che vanifica la senilità, intesa come maschera funebre risultante dell'affinamento progressivo dell'anima, lasciapassare necessario per l'oltretomba e viatico per l'eterna giovinezza. Il poeta-personaggio esprime però il suo dubbio, rifacendosi all'episodio del XIII canto dell'*Odissea*, relativo alla trasformazione dell'eroe nel vecchio mendicante, promossa da Atena, che l'avrebbe successivamente ringiovanito per renderlo riconoscibile a Telemaco e al fedele cane

⁸ *Ulisse* (dalla raccolta *L'ultima estate*, 1969), in M. Moretti, *In verso e in prosa*, a cura di G. Pampaloni, Milano, Mondadori, p. 71.

Argo: un miracolo possibile solo per gli dèi, non per i poeti. Contrapporre la poesia alla vita, come hanno voluto i poeti della sua generazione, ora che la vita è finita, si domanda Moretti se non sia stato forse infliggersi la pena di un'aridità vera, sofferta fino in fondo quando poteva sembrare solo il corollario di una finzione *dandyistica*.

Secondo Corazzini la condizione dell'erranza è una condanna analoga e inversa a quella di Tantalo che subisce l'irraggiungibilità dei frutti della vita non come scelta volontaria, bensì quale contrappasso della colpa di aver trafugato l'ambrosia degli dèi e averne fatto dono all'umanità:

O dolce mio amore,
confessa al viandante
che non abbiamo saputo morire
negandosi il frutto saporoso
e l'acqua d'oro, come la luna.

E aggiungi che non morremo più
e che andremo per la vita
errando per sempre⁹.

Ma una volta di più i destini del poeta-personaggio crepuscolare e il paradigma di Ulisse si mostrano reciprocamente irriducibili, quantunque Ulisse appaia in Moretti figura più omerica, dunque, che dantesca, nel prolungamento della stagione crepuscolare proposto clamorosamente dalla ripresa della poesia da parte di Moretti, negli anni Sessanta, a oltre mezzo secolo di distanza dalla pubblicazione della sua ultima, sebbene ancora giovanile raccolta.

Filtrato costantemente dalla voce dantesca, il mito di Ulisse non riaffiorava invece in Gozzano solo alla stregua di oggetto desueto trascinato nell'agonia del *design* neoclassicista, perdurante ancora in pieno Ottocento e, con funzione decorativa fino all'estenuazione, come una delle «fiabe defunte delle sovrapporte» non sfuggita agli esiti di un riuso autoparodistico:

Bell'edificio triste inabitato!
Grate panciute, logore, contorte!

⁹ *La morte di Tantalo* (1907), in S. Corazzini, *Liriche*, prefazione di F.M. Martini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 130.

Silenzio! Fuga delle stanze morte!
 Odore d'ombra! Odore di passato!
 Odore d'abbandono desolato!
 Fiabe defunte delle sovrapporte!

Ercole furibondo ed il Centauro,
 la gesta dell'eroe navigatore,
 Fetonte e il Po, lo sventurato amore
 d'Arianna, Minosse, il Minotauro,
 Dafne rincorsa, trasmutata in lauro
 [...]

«Viaggio con le rondini stamane...»
 «Dove andrà?» - «Dove andrò? Non so... Viaggio,
 viaggio per fuggire altro viaggio...
 Oltre Marocco, ad isolette strane,
 ricche in essenze, in datteri, in banane,
 perdute nell'Atlantico selvaggio...»¹⁰.

Oltre alla parafrasi dei versi, danteschi «fin nel Morocco e l'isola de' Sardi, / e l'altre che quel mare intorno bagna» (*Inf.* xxvi, 104-105), si segnala il parallelismo tra l'Atlantico e l'«Adriatico selvaggio» dell'*Alcione* (1904), *I pastori*, tra i *Sogni di terre lontane* che chiudevano la raccolta. L'autoesotismo regionalistico della lirica dannunziana si ripercuote nella strategia *double face* della *Signorina Felicita*: un medesimo proposito di evasione risulta demistificato nell'adozione primaria del linguaggio dannunziano, nell'adeguamento del valore dell'attributo eccessivo di *selvaggio* (quindi oggetto di interpretazioni curiose)¹¹, alla scala maggiore dell'oceano, infine nell'inevitabile corollario parodistico, implicito nella citazione quasi troppo stancamente dannunziana per non tradire un'ombra autopunitiva da parte di chi ne fa sfoggio. Il naufragio volontario rappresenta la conclusione così della traversata atlantica di Ulisse, come dell'attraversamento dell'oceano dannunziano da parte di «guidogozzano».

Dalla sovrastruttura, come esplicitamente viene collocato dal poeta nelle «sovrapporte» (quindi senza scomodare necessariamente la termi-

¹⁰ *La signorina Felicita*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 169 e 181.

¹¹ Secondo Flora, *selvaggio* vorrebbe dire «colore delle selve che l'Adriatico ha in comune con i pascoli»; secondo Eurialo De Michelis invece l'aggettivo suggerisce «la solitudine primordiale» (cfr. l'edizione dell'*Alcione*, a cura di F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1988, pp. 680-681).

nologia del materialismo storico)¹², il mito trasmigra pertanto nella struttura della mitografia dell'autore-personaggio gozzaniano. Per quanto verosimilmente possibile nelle "stanze morte" e nelle zone d'ombra visitate dal crepuscolarismo, la demitizzazione è essa stessa un mito¹³.

2. Le «erme tutelatrici»

Il terreno indagato è reso infatti maggiormente scivoloso dall'ambiguità della poesia crepuscolare nei confronti dei valori dell'immaginario sociale borghese, appena incrinato all'origine dalle preesistenze ambientali, costituite dalle realtà urbane o più spesso di provincia, anteriori alla lingua e alla cultura dell'Italia unitaria, in cui il poeta-personaggio traccia i circuiti del proprio immaginario, nutrito di un simbolismo fasullo e di seconda mano. D'altra parte la teorizzazione stessa del "come" fare poesia esula dagli obbiettivi della scuola, che intende procedere in sordina e sottovoce a un'opera di corrosione non meno incisiva di quella prodotta dai vari "ismi" dell'avanguardia. Ma non si tratta esclusivamente di mettere in discussione certi contenuti ideologici, bensì della destinazione ultima di tutto un sistema di alternative formali offerte dalla tradizione: vere e proprie «erme tutelatrici» della produzione poetica (come le statue gozzaniane degli dèi)¹⁴.

La questione concerne infatti la compatibilità del verso cantabile con strutture mitopoietiche "forti". La risposta risulta negativa, alla luce della ricerca metrico-semantica condotta da D'Annunzio nelle *Elegie romane* (1892) e nel *Poema paradisiaco* (1893), laddove tra Carducci e Goethe solo la prima raccolta accoglieva nella metrica barbara spunti di riscrittura del mito e occasioni solenni di trasposizione. All'opposto, fondando una nuova mitologia (cfr. *Le tristezze ignote*, *L'incurabile* ecc.¹⁵ già costellate di beghine, di canali, di infermi languenti in corsie d'ospedale, di soffocanti atmosfere da «serra calda»)

¹² Comunque cfr. le considerazioni, tra Barthes e Althusser, ancora nel loro genere accettabili, ma desuete come un oggetto crepuscolare, di Edoardo Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 10-16 in particolare modo.

¹³ Cfr. F. Petrella, *Mito, immaginazione e teatro della mente*, «Strumenti critici», XIX, 1, 2004, pp. 1-19 (pp. 6-7 in particolare modo).

¹⁴ *Il viale delle Statue* (1904), in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 246-247.

¹⁵ G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, I, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, pp. 687-689.

la tendenza paradisiaca inverte la marcia in direzione di un ridimensionamento dell'ipoteca classicista sul mito, rapportato piuttosto ad un andamento narrativo e musicale. Notevole risulta lo sviluppo del principio della diserzione dal pantano del mondo moderno da parte degli dèi, statue ormai abbattute, in *Ai lauri* tanto simili, come esponenti di una natura vegetale simbolico-sensibile, ai cipressetti di Bolgheri, ma trascesi dall'*explicit* più pascoliano che carducciano:

Tutto è perduto? Il raggio ultimo irride
nel gran bacino l'acqua putre e scarsa;
il paone su l'alto muro stride;

tra la gramigna livida e riarsa
giacciono spenti i cari iddii del loco...
Ogni divinità dunque è scomparsa?

Sol giunge suono di campane fioco.
A qual dolore l'onda pia si frange!
L'ombra invade una casa a poco a poco,

la triste casa ove mia madre piange¹⁶.

Ancora tra i contributi dannunziani considerati, in ragione di comunanza di fonti e di stato d'animo, alla radice della maniera crepuscolare, si segnala il risvolto metaoperativo di *Consolazione*, con diretto riferimento alla conformità di forma e sostanza dell'espressione letteraria. L'oggetto desueto è il clavicembalo al quale il poeta, sopprimendo il tempo intermedio, restituisce la sua musica:

sonerò qualche vecchia aria di danza
[...]
Poi per te sola io vo' comporre un canto
che ti raccolga come in una cuna,
sopra un antico metro, ma con una
grazia che sia vaga e negletta alquanto¹⁷.

L'indicazione programmatica relativa ai caratteri di cantabilità e sprezzatura (in tal senso va intesa la compatibilità di vaghezza e negli-

¹⁶ *Ivi*, pp. 666-667.

¹⁷ *Ivi*, p. 670.

genza) vale per la rima: un metro antico, certamente, ma più musicale e meno oratorio; mentre in qualche modo, destrutturando l'architettura ritmica della strofa rimata, il metro barbaro apriva la strada al verso libero, quindi al passaggio palpabile in *Maia* (1903) da una concezione ornamentale del mito come simulacro, al tentativo di introiettarlo nel sistema di valori della modernità. Verso libero e rinnovamento della mitologia classica sulla scorta di una rilettura all'infinito, sorretta dalla cornice dei miti nuovi del superuomo e dell'eterno-ritorno, procedono quindi di pari passo, fino all'*Alcyone*, secondo quel principio che, sviluppato solo in minima parte da Lucini e da Marinetti, avrebbe generato invece la grande poesia modernista di Eliot, di Pound o, nelle letterature neolatine, di Pessoa.

A proposito di Lucini, occorre sottolineare l'evoluzione, oltre gli automatismi della facile allegoresi, del materiale mitologico ereditato dall'*ethos* della letteratura pura, attraverso una lettura della natura degli "dèi esautorati" eruditissima e consapevole del proprio carattere sincretico. Si pensi all'assunzione allegorica del mito di Prometeo, filtrata da Shelley, acuita dall'apporto dell'individualismo romantico prima, violentemente stirneriano poi, e corroborata quindi dalla rievocazione del sacrificio e "morte per acqua"-metamorfosi di Aci, come *exemplum* fondato sulla cosmicità delle potenze ctonie e rapportato infine, per contrasto, all'antierocità e all'evasività del carattere moderno:

*"Tumultuano li Eroi fieri e pazienti,
si rifiutano ai Re: armati e ardenti
trabalzano li Dei esautorati"*.

Ma Galatea nel mare assiderato
che ne ricinge ebbe al suo bel peccato
tomba per essi già pietra, poi, vita.

La fiamma dalla cima scaturita
si spense sulle ceneri, lo stralo
millenario gravi sull'infinita
sciagura della terra e senza aita
clami l'Uomo percosso e disperato.

Senza amore risposero le rudi
Teogonie astiose. - Ancor dischiudi
Prometeo, un gesto di virilità,
incatenato al Caucaso ferrigno,
a Zeus rinfaccia l'immortalità
ritto, calmo, solenne, in sul macigno.

Modernamente prono sui guanciali
 giovane inerte complica un suo drama
 quotidiano e imagina ospedali
 di sogno e d'oppio per l'anima grama.
 se si sveglia delira; i penetrali
 dettaglia del suo cuore, indi declama
 febbre e pazzia, ostende i genitali
 flaccidi d'impotenza e senza brama,
 li soppesa in un ridere convulso.

Prometeo aspetta: livida di noja
 s'avvelena la razza a poco, a poco.

Noi veniamo con te: dai pali avulso
 scardina il mondo: rebellion di gioja
 rida di fiamma, domini col fuoco¹⁸.

Difficile a tutt'oggi tracciare il bilancio della ricezione reale di Lucini e valutarne il peso dell'influenza, quindi, sulla generazione di transito nel primo decennio del Novecento tra crepuscolarismo e futurismo, su Govoni in particolare¹⁹.

3. *Prometeo e Diana*

Quello che colpisce in Lucini è la ferma volontà di riattualizzazione del mito sulla base altresì dei dati positivi della storia delle religioni e del contributo etnografico. Si veda il mito di Diana, sul quale di lì a poco l'*Anglo Frazer* «tanta ala vi stese», per dirla con i *Sepolcri*, fornendo a Eliot il palinsesto del suo poema, trasposto arditamente da Lucini tra festa galante, teosofia, psicologia della «prescienza» nutrita dal buon seme della mitologia comparata del Comparetti e del De Gubernatis:

“Forse”, diceste. Ma i belli occhi sorridenti e puri in volto
 volgevate

¹⁸ *Prometeo* (1910), in G.P. Lucini, *Le antitesi e le perversità*, a cura, introduzione e note di G. Viazzi, Parma, Guanda, 1970, pp. 10-11.

¹⁹ Cfr. la recensione elogiativa del secondo libro di Govoni, *Armonia in grigio et in silenzio*, Firenze, Lumachi, 1903, in G.P. Lucini, *Prose e canzoni amare*, a cura e con introduzione di I. Ghidetti, Firenze, Vallecchi, 1971, pp. 315-318.

a chi vi domandava, Voi, porgendo (malizia?) questo
 novello enigma.
 Forse! Ch'indica la parola, se il fatto delli occhi riguardanti
 sereni in volto insegna la risposta prima che fosse esposta?
 Forse! L'ambiguità vole convincimento al cuore, o
 Fanciullezza
 (divina fanciullezza della donna) scherzava per capriccio
 o per intrigo,
 né ben sapea quanto desiderava?
 Forse! Io crederei nel vostro "forse" come certo credette
 chi allor vi domandava,
 poi che l'occhi sinceri assentiano al gesto e alla dubia
 parola²⁰.

L'anafora risulta troppo insistente per non tradire la diretta fonte del primo capitolo del romanzo dannunziano: *Forse che si forse che no* (1910), motto gonzaghesco desunto da una «vecchia aria di danza» e «sopra un antico metro» per non rendere dubbia, o quanto meno da ricontrollare la data proposta per l'inedito luciniano (1895)²¹. Tutto nasce comunque dalla mezza promessa di un'iniziazione privata, erotico-mondana, contenuta nella risposta della donna corteggiata dal poeta²². Costruita sulla dissociazione tra la piega della bocca e l'espressione dello sguardo, l'ambiguità leonardesca sembra coronare l'archetipo che nemmeno la poesia intende violare nella sua dimensione di mistero impenetrabile:

le lunari bianchezze
 della carne donava la Vergine bruna,
 stava a custodia il Coro delle Ninfe del Mito e del Mistero.
 Non io Atteon corsiero
 or per le selve e bramendo alle damme capricciose nel folto,
 a Voi pel nome antico pauroso, attingerò profano ai veli
 di presidio, né la favola dolce d'Endimion mi tenta
 se pur Guglielmo poeta la declami a notte nei giardini
 per la bocca semita di Jessica, umida del recente

²⁰ *La Diana moderna*, in G.P. Lucini, *Le antitesi e le perversità*, cit. p. 177.

²¹ Cfr. l'apparato del Viazzi (*ivi*, p. 378).

²² Anche qui in analogia con il capitolo d'apertura del romanzo dannunziano: «- Forse - rispondeva la donna, quasi protendendo il sorriso [...]. - Forse - rispondeva la donna - aguzzando il suo sorriso», ecc. (G. D'Annunzio, *Forse che si forse che no*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 29-30).

battesimo di Cristo: e sto muto in questa tenebria
 luminosa aspettando. I miei Sogni per l'Anima soave
 d'un fantastico mondo a caccia vanno, risuscitando
 e congiungendo l'oppositi principii
 archetipi e la mia realtà qui s'assicura sopra la roccia
 ferma,
 poi che comando a un cuore ed a una mente²³.

Con la citazione del poema di Keats e quindi del *Mercante di Venezia* di Shakespeare, la destrezza erudita inoltra il poeta nell'alveo della comparatistica letteraria e del contesto della *Wellliteratur*, in cui il mito quasi inavvertitamente si era propagato come in un vaso comunicante²⁴. Di questa ipotesi si avvaleva anche l'opera di un comparatista-poeta come il Graf, con procedimenti tuttavia demitizzanti, anche in ragione della meccanicità della sovrapposizione dotta alla voce lirica²⁵, laddove invece il medesimo allargamento significa per Lucini l'occasione di una radicale rimitizzazione. Si tratta di un approccio magmatico, indubbiamente più provocatorio che attento alle ricadute sul piano estetico. Si pensi, per esempio, a come il motivo della *Venere nera* era stato invece riesumato con termini a effetto da Luigi Gualdo in una delle sue *Nostalgie*, conciliando esemplarmente esotismo e classicismo:

Ecco d'un tratto, l'onda si divide,
 E sorge argentea
 In mezzo al mar che intorno ad essa ride
 Una conchiglia,

Vasta conchiglia illuminata, rosea, che par dischiuda
 Cosa di ciel, poiché vi sorge Venere,
 Divina e nuda,

Ma paurosa ancor più della greca,
 Bellezza candida,

²³ *Ivi*, p. 178.

²⁴ Per un orientamento di metodo sicuro in quest'ambito, cfr. R. Runcini, *Angelo De Gubernatis, pioniere della ricerca antropologica e sociale nei miti e nei generi letterari*, in *Angelo De Gubernatis. Europa e Oriente nell'Italia umbertina*, vol. 1, a cura di M. Taddei, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 39-68.

²⁵ Cfr. A.S. Defendi, *Arturo Graf's "Medusa": Toward a Demystification of Myth*, «Italice», 1, 2000, pp. 26-44.

Ché bianca no, ma è d'un color che acceca,
Di bronzo splendido.

S'allieta il ciel, la luna vibra un raggio...
Ed ecco altera
Incanta allora in sua beltà terribile
Venere nera²⁶.

A ben vedere si tratta di una *contaminatio* morbosa tra i caratteri lunari e tellurici di Diana, con la narrazione consueta della nascita di Venere dalle acque. Distante dal richiamo delle mitologie da salotto e caffè-concerto, Lucini afferma invece la disponibilità a riassorbire esotismo e orientalismo in uno stato di coscienza trascendentale, per cultura e singolare passione mistica, e consistente nell'attesa sapiente «in questa tenebria luminosa», nella comprensione infine della natura archetipica delle contrapposizione degli «opposti principi»:

Per questo amo e approvo la bella profezia già disvelata

della Diana, quel "forse" augurale. Pure chi sa, se lo
strano cervello,
che sempre mi suscita parvenze, pur ora inganni al mio
sentire,
poi che alla voce calda della donna risuscitan le favole delle
voci d'oro
ed al profumo dei capegli l'ardenti aromati d'oriente.
[...]

Miracolo già esiste se si compie dentro alla mia coscienza
questa similitudine di miti e di leggende
per una donna viva: miracolo pur anche s'io non rifiuto
la fatica al desio di questa esposizione²⁷.

Altrove invece il mito di Diana-Luna appariva in un grado anteriore di trasposizione e presentato come sfoggio di competenza filologica e coscienza antropologica del poeta che già travalica, a scanso di ogni equivoco, i limiti del mitologema inteso come piano racconto acquisito da tempi immemorabili alla cifra della poesia lirica:

²⁶ *Nostalgie* (1883), in L. Gualdo, *Romanzi e novelle*, a cura di C. Bo, Firenze, Sansoni, 1959, p. 1219.

²⁷ G.P. Lucini, *Le antitesi e le perversità*, cit., p. 178.

Selene, Persefone, Isis, Ecate, Luna,
 pentagramma stellare.
 La tua malia si protende dalla febre al desio;
 verso la Sfinge precipitasti Edipo;
 reggi li amori proibiti e li incesti
 che interrompono l'ordine del mondo, e incalzano il dimani.

Dehva! Ogni cosa tramonta colla Luna,
 ogni cosa che amiamo²⁸.

Il riferimento all'enigma edipico rinvia però all'attitudine del poeta lirico secondo Robert Graves, ostinatamente e contraddittoriamente devoto all'esposizione lunare²⁹.

Pare evidente come, agendo su entrambi i versanti dell'ambiguità del mito e della parola poetica, congiuntamente assunta a principio costruttivo del fare nuova poesia, abbia contro di essa buon gioco la posizione *non sense* di Palazzeschi:

Salisci, mia Diana, salisci,
 salisci codesto scalino,
 salisci, non vedi è bassino, bassino bassino,
 Non puoi?
 Ma vieni a passeggio un pochino,
 pochino pochino, due passi³⁰.

La parodia del misticismo produce in Palazzeschi una metamorfosi urbana della luna crescente, in cui il *nomen-numen* trapassa in un vello non più d'oro ma di materia *di sudicio gesso*, come conviene ai falsi simulacri che rinviando, di nuovo, all'ossessiva statificazione del mito segnalata nei giardini "paradisiaci" di Gozzano e di Govoni. Il sistema della mitologia greco-romana al contrario non riesce a contenere per Lucini la vitalità dell'archetipo lunare che domanda, per una sua più piena comprensione, il richiamo alla tradizione avestica, quindi un'estensione eccedente i confini della cultura europea (ma, seguendo le glosse di Glauco Viazzi agli inediti luciniani, il repertorio di mitologia comparata assunto in questi poemi sembra allargarsi a vista

²⁸ *Luna classica e piena per le lunatiche*, in G.P. Lucini, *Le antitesi e le perversità*, cit., p. 75.

²⁹ Cfr. R. Graves, *La dea bianca*, Milano, Longanesi, 1961.

³⁰ *Diana*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 387 (il titolo originale è seguito prosasticamente da una virgola = "*Diana*,").

d'occhio, restituendo un poeta sconosciuto e, lo si ripeta, di collocazione quasi impossibile nel parnaso italiano). Comunque la parafrasi scoperta del pessimismo del leopardiano *Tramonto della luna*, precede l'antitesi formulata in chiave di adesione solare e virile ai misteri cosmici del principio femminile:

Il Sole, che domina nudo
sul mondo coi baci del maschio,
apre ferite, contamina ed uccide.
Noi ci baciamo, colli occhi, Dehva,
silenziosamente; occhi di luna e di stelle,
e sappiamo morire di gioja,
senza spargere sangue,
senza mai possederci,
le labra sulle labra, amanti, sorelle³¹.

L'ermeneutica del mito collima pertanto in Lucini con un procedimento di rimitizzazione. La celebrazione del dionisismo quale tendenza, per così dire, di sintesi tra principio maschile e dimensione tellurica, è passaggio del tutto conseguente:

Raggio di sole caldo e profumato, Vita del Mondo
e sangue della Vita,
vena d'oro fragrante, nell'istante giocondo e nuziale,
col sangue rosso della terra incita
bacchico ardore³².

Ma a questo punto l'elaborazione del motivo dionisiaco si evolve verso una versione del mito del sangue, assai prossima alla dannunziana concezione mistica e soteriologica affacciantesi in *Merope* (1912), e non si tratta in questo caso di stabilire antecedenze, ma di rintracciare convergenze e complessi indissolubili a discapito della volontà conscia, espressa dai protagonisti della congiuntura epocale, di essere "pro" o essere "contro" il tema del proprio tempo.

³¹ G.P. Lucini, *Le antitesi e le perversità*, cit., p. 76.

³² *In lode al Mosto*, 1898 (*Ivi*, p. 28).

4. *Nel tempio di Crono*

Refrattario per implicito programma al modernismo, del quale non intende a ben vedere costruire l'antitesi per entrare in conflitto dialettico con esso (correndo quindi il rischio subito da Lucini con il proprio antidannunzianesimo, di non sapere fino a che punto si potesse superare veramente D'Annunzio), Gozzano prende in più luoghi ironicamente le distanze dalla riattualizzazione del mito. Al mito dell'eterno ritorno, quale cornice di una "favola" di esistenza, Gozzano fa allusione come parola altrui e falsa saggezza:

Dice: "Ritorna il fiore e la bisavola.
Tutto ritorna vita e vita in polve:
ritorneremo, poiché tutto evolve
nella vicenda d'un'eterna favola"³³.

A questo errore popolare dei moderni si contrappone la vera conoscenza fondata sull'inconscio, radicata quindi sul ciglio di una cosmologia abissale e ferma all'anno zero in cui la Madre Terra (Gea) sorgeva dal Caos:

Verresti dal frutteto dell'oblio
d'oltre i confini della conoscenza,
a me che vivo senza fedi, senza
l'immaginosa favola d'un Dio...

Ma non ritorni! Sei come chi sia
non stato mai, o tu che vai disperso
nel tutto dalla gran Madre Natura³⁴.

Il Caos, principio dell'Universo, non resta indifferente alle tribolazioni umane ma, generatore dell'Erebo e della Notte, ride piuttosto di un riso terribile del «pianto pianto nella via» come un carducciano *pianto antico*:

Ohimè! Sul pianto pianto nella via
l'implacabilità dell'Universo
ride d'un riso che mi fa paura³⁵.

³³ *L'analfabeta*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 79.

³⁴ *I sonetti del ritorno*, *ivi*, p. 102.

³⁵ *Ibidem*.

La «via» è dunque il cammino del Tempo («perché il Tempo – mentre ch'io parlo! va»)³⁶ vera materializzazione nel mito di Crono, divoratore dei propri figli, della violenza rettilinea di un movimento cieco e ineluttabile, ben più irreparabile dei guasti e dei “pasticci” della storia:

Tempo che i sogni umani
volgi sulla tua strada:
la chioma che dirada,
le case dei Titani,
o tu che tutte fai
vane le nostre tempre³⁷.

Caratterizzata da una diradante chioma *liberty* sparsa su un paesaggio titanico, la figura preumana e dunque disumana del Tempo viene detronizzata dal poeta, che intende sottrarsi al gioco del «Vecchio pazzo» predicando la sterilità per se stesso e l'estinzione benefica per l'intero genere umano:

se dunque eternamente
tu fai lo stesso gioco
tu sei una ben poco
persona intelligente!
[...]
Tempo, ma so il tuo gioco:
non ti farò dei figli.

Ah! Se noi tutti fossimo
(tempo ma c'è chi crede
di darti ancora prede!)
d'intesa, o amato prossimo,

a non far bimbi (i dardi
d'amor... fasciare e i tirsi
di gioia; – premunirsi
coi debiti riguardi),

certo se un dio ci d'omini –
n'avrebbe un po' dispetto;

³⁶ Totò Merumeni, *ivi*, p. 199.

³⁷ Nemesi, *ivi*, p. 123.

gli uomini l'han detto:
ma "chi" sono gli uomini?³⁸

Estraneo al classicismo, il mito di un dio pazzo apre già quegli scenari della gnosi letteraria del Novecento davanti al cui abisso Gozzano ritrae prudentemente il passo. Anche qui però, sfiorando scherzosamente il mito come ultima frontiera delle credenze (quella più profonda perché collocata nell'immaginario sociale), il poeta-personaggio crepuscolare sembra lamentare la diserzione del mondo, già avvenuta e una volta per sempre, da parte degli dèi pietrificati secondo copione in simulacri o statue addormentate nel meriggio dei parchi:

...le bianche antiche statue
acefale o camuse,
di mistero soffuse
nelle pupille vacue:

Estatì che le copie
dei frutti e delle ariste
arrecano commiste
entro alle cornucopie,

Diane reggenti l'arco
e le braccia protese
e le pupille intese
verso le prede al varco,

Leda che si rimira
nell'acque con il reo
candido cigno, Orfeo
che accorda la sua lira,

Giunone, Ganimede,
Mercurio, Deucalione
e tutta la legione
di un'altra morta fede:

erme tutelatrici
del bello antico mito,

³⁸ *Ivi*, pp. 123-125.

del mio tedio infinito
sole consolatrici³⁹.

Ma la voce della divinità fatta di materia inanimata ha suono incerto e privo di volume, secondo il titolo del sonetto di Govoni, *Siringa fioca*⁴⁰, costruito intorno alla topica della perduta armonia del *locus amoenus* di un antico giardino divenuto parco pubblico, ovvero uno degli ultimi templi che la modernità ha dedicato al Tempo/Crono. In un successivo sonetto delle *Poesie elettriche*, *Il giardino di Proserpina*, il tema sarà ricondotto da Govoni alle dirette ragioni del lutto che esso presuppone e contro il quale, ora ricercatamente musicale (*ninfèe/scalèe*) ora prosaicamente trasgressiva (idrofile/morfina/mitraglia), inutilmente la parola inquieta crea circostanze di rivolta:

Perpetuo ciel di piombo incandescente,
o Proserpina, sui tuoi fiori grava,
che il tuo triste pianto indarno lava
mentre gusti il tuo deiscente.

Nel verdarstro canal che Lete inquina
non le ninfèe idrofile ed i cigni;
e le aiuole han papaveri sanguigni
come rosse campane di morfina.

E mai qui dentro ai fiori non arriva
un po' di gioia dall'azzurro esterno.
Sol, maturate al fuoco dell'inferno,

per le scalèe, dintorno alle fontane,
ovunque scoppiano le melagrane
la lor dolce mitraglia inoffensiva⁴¹.

Al silenzio degli dèi o comunque di un solo Demiurgo, non più intenzionato di parlare all'uomo o inibito a farlo, corrisponde in Gozzano la svalutazione della parola in sé, in quanto parola umana, che non è *logos*, bensì *telos*: racconto di un signor Nessuno, come Ulisse, fatto di segni del nulla e al nulla destinati:

³⁹ *Il viale delle Statue* (1904), *ivi*, pp. 246-247.

⁴⁰ C. Govoni, *Poesie scelte* (1903-1918), Ferrara, Taddci, 1918, (da *Le Fiale*, 1903)

⁴¹ *Id.*, *Poesie elettriche*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1911, p. 142.

E non l'uomo Sapiente,
solo, ma parlassero
la pietra, l'erba, il passero,
sarebbero per Niente⁴².

Altrove il mito di Gea si associa all'equivoco della rinascita primaverile (*L'inganno*)⁴³, lungo una linea di demarcazione attraversata da Gozzano, ma tracciata da Leopardi con *Alla Primavera o delle favole antiche*: «Vissero i fiori e l'erbe, / Vissero i boschi un dì. [...] / [...] vote son le stanze d'Olimpo, e cieco il tuono» ecc. Il motivo era stato mediato già da Luigi Gualdo (*Gli amori*), alla maniera di Verlaine esibendo, a sua volta, l'ulteriore giustificatoria all'interno del mito della enfaticizzazione originariamente musicale di verso e parola come unità indistinte d'espressione:

Il cielo sorrideva e il lieto sole
irradiava la beltà pagana,
e musica sembravan le parole.

Là nel bosco s'udia passar Diana
e Afrodite che regna dove vuole
era indulgente per la stirpe umana⁴⁴.

Tra Leopardi e «primavere elleniche» di carducciana memoria, anche Thovez sembra accennare timidi gesti di confidenza, ben presto a dire il vero abortiti, verso questa zona critica dell'immaginario *liberty*:

quando la terra dall'intime vene sprigiona una forza
irrefrenabile e acceca di turbamento amoroso,
ceda anch'io, schiavo del corpo, al bruto impulso del senso.
Ma siano corpi fiorenti di gioventù, membra intatte,
rigoglio folle di carni, un cupo riso possente:
non questa vile, corrotta voluttà, turpe ed inane⁴⁵.

Ricapitolando, nei testi finora analizzati la mitologia è ancora qualcosa di più di un lieto e sfocato ricordo di scuola. Tuttavia il recupero

⁴² *Nemesi*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 126.

⁴³ *Ivi*, p. 108.

⁴⁴ *Nostalgie* (1883), in L. Gualdo, *Romanzi e novelle*, cit., p. 1168.

⁴⁵ *Sogno antico*, in E. Thovez, *Il poema dell'adolescenza* (1901), a cura di S. Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1979, p. 26.

del mito avrà luogo in Gozzano quasi inaccortamente, sulla base del rifiuto di recidere il cordone ombelicale che congiunge il poeta alla memoria del sistema letterario stesso e in particolare al neoclassicismo celebrato nelle *Epistole entomologiche*. Dedicate non alle farfalle, bensì alla suggestione suscitata dalla loro denominazione scientifica, possono definirsi etimologiche più che entomologiche.

La sorgente di questo atteggiamento già si prefigura nell'invocazione alla Musa, retaggio anch'esso neoclassico (si pensi almeno al sonetto *Alla Musa* di Foscolo), per cui la Musa del poeta, «maldestra», ma baciata da successo mondano, deve rinnovarsi per non invecchiare. Così i versi eponimi in chiusura dei *Colloqui*:

Ma la mia Musa non sarà l'attrice
annosa che si trucca e pargoleggia,
e la folla deride l'infelice;
giovane tacerà nella sua reggia,
come quella Contessa Castiglione
bellissima, di cui si favoleggia⁴⁶.

Dal mito classico alla leggenda urbana relativa alla bellezza della Contessa di Castiglione, il concetto è lo stesso di Foscolo: l'«aonia Diva» si abbina alla giovinezza, per poi lasciare orfano il poeta ormai senescente. Invertendo il percorso Gozzano sceglie di congedarsi dalla vita prematuramente, proprio perché la sua Musa non invecchi. Tuttavia in *Pioggia d'agosto* (penultimo testo della raccolta)⁴⁷, si apriva lo spiraglio di una seconda stagione per la Musa del poeta torinese, prendendo precisamente lo spunto dal richiamo di una doppia natura e più schietta identità che solo a sprazzi può essere assecondata dal poeta, incatenato alla concezione umanistica di *natura* quale talento individuale come Prometeo sulla rupe del Caucaso. In questo progetto di liberazione nell'oggettività Gozzano si dimetterà, prevedibilmente, a metà lavoro: la farfalla qui rimane definitivamente crisalide. Occorre andare però a ritroso, oltre le *correspondances* e le correlazioni tra parola e idea, poste dal simbolismo all'origine della sua lettura del reale, per recuperare un senso della parola vergine, nei suoi caratteri di poeticità e di umanità a un tempo.

⁴⁶ G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 217.

⁴⁷ *Ivi*, p. 216.

Celebrato in *Paolo e Virginia*, «Era la nostra vita come quella / Dei Fauni e delle Driadi felici»⁴⁸, il mito dell'Arcadia ricorre con programmatica evidenza nella prima epistola entomologica, che rinvia parodisticamente alla fondazione dell'Accademia dell'Arcadia in Roma nel 1690, parafrasando le parole attribuite all'"arcade" Agostino Maria Taja: «Non vi par egli, / non vi par egli d'essere in Arcadia?»⁴⁹.

Ma il riferimento immediato spetta alla figura di Dafni Orobiano, *alias* Lorenzo Mascheroni, arcade tardivo e alla frontiera del neoclassicismo, il cui verso sciolto unito al pretesto didascalico Gozzano intende riecheggiare come efficace prassi mondana, caratterizzata da un arcaismo seducente, ma non dissociata dalla meditazione suggerita dalle forme della natura:

Con certo rituale
arcadico (per gioco!) e bello stile
(per gioco!) altosonante, come s'offre
nova un'essenza in un cristallo arcaico,
queste pagine v'offro, ove s'aduna
non la galanteria settecentesca,
ma il superstite amore adolescente
per l'animato fiore senza stelo⁵⁰.

La puntualizzazione relativa all'adozione parodistica dello stile neoclassico può apparire ridondante, ma risultava da parte di Gozzano doverosa, in un contesto di ostinata resistenza – anche sulla scorta di un leopardismo tutto esteriore – del linguaggio neoclassico nella definizione corrente e nel canone scolastico (per non citare l'andamento delle traduzioni dei classici greci e latini). Si pensi alla dichiarazione di poetica, *Al mio critico*, premessa da Facco De Lagarda, crepuscolare del dopoguerra, alla sua raccolta d'esordio:

Ecco, Mevio infecondo,
i miei poveri versi;
non son docili tersi
come piacciono al mondo⁵¹.

⁴⁸ *Ivi*, p. 165.

⁴⁹ *Ivi*, p. 444.

⁵⁰ *Ivi*, p. 446.

⁵¹ U. Facco De Lagarda, *Amaritudo*, Ferrara, Taddei, 1919, p. 9.

Precisati quindi i termini della preannunciata redenzione neoclassicista e naturalistica della Musa del poeta, ormai «paziente / osservatrice», il canto sembra svolgere l'intento descrittivo della metamorfosi del bruco in crisalide, contaminando vita e morte nel laboratorio biologico e linguistico. Secondo l'etimologia e l'iconografia antica di Psiche, essa è destinata a liberarsi dall'involucro del corpo come la farfalla dal bozzolo:

E qui la vita
sorridente 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
sculpta sulle stele funerarie
da gli antichi pensosi del prodigio.
Un volto solo...⁵²

La citazione indirizza sì ai bassorilievi funebri, ma più direttamente al gruppo scultoreo canoviano in cui Psiche è rappresentata con una farfalla tra le mani, a rinnovare il mistero di nascita, morte e resurrezione nelle tre fasi della larva, crisalide e farfalla. Canova era stato il dedicatario delle *Grazie* foscoliane, in cui si leggeva:

E tu, Psiche sedevi, e spesso in core,
senza aprir labbro ridicendo: "Ahi, quante
gioie promette, e manda pianto Amore!"

E si può ben dire che, nell'incompiutezza destinata alle opere concepite come perfette, *Le farfalle* sono *Le Grazie* di Gozzano.

A proposito del mito di Attis, in una pagina memore delle *Moralità leggendarie* di Laforgue, Alfredo Panzini sottolineerà opportunamente che:

Una religione è come una lampada: finché non è totalmente spenta. Anche se vacilla e ondeggia per luce morente, fa pur luce!
Che cos'era questa storia di Cibele? Probabilmente era un Mistero. Che cosa

⁵² G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 461.

volevano significare gli antichi con questi misteri? Che essi non ne sapevano niente.

Non sapendo niente, essi celebravano i misteri⁵³.

Il mistero di Cibele era connesso a Cronos divoratore della propria genia e agli altri miti ctonii di rigenerazione, sfuggiti per la loro natura ancestrale alle attenzioni della poesia eziologica:

I giovani poeti della pleiade alessandrina – continua Panzini – avevano questo costume di prendere queste fole e leggende dei numi, e ornarle e costellarle di immagini magniloquenti.

E questa si potrebbe chiamare una falsa classicità.

Ma in questa narrazione di Catullo si sentiva qualche cosa che non era più arte soltanto: vita e morte si levarono in contrasto come onde furibonde; follia e saviezza formavano una paurosa statua⁵⁴.

Come Attis il poeta crepuscolare si era dichiarato adolescente e, come visto, optava per la resistenza passiva al gioco crudele di Crono, prima scegliendo l'autocastrazione riconoscibile nella negazione del sublime – inteso come vetta più virile del canto del poeta; poi facendo seguire a questa abdicazione la celebrazione della Madre Natura-Cibele-Gea per mezzo della parodistica e “falsa classicità” di una poesia didascalica. E la prima parola da sciogliere nel cammino etimo-eziologico intrapreso era quella di psiche=farfalla⁵⁵.

5. Liquefacta latinitas

Nelle farfalle di Gozzano l'autore stesso avverte, qualora fosse necessario, di quella presenza costante del Maeterlinck, già sfruttata in prima battuta da D'Annunzio. La prossimità dei crepuscolari con il D'Annunzio “paradisiaco” si fonda d'altra parte sulla contiguità delle fonti francesi comuni e rilanciate nell'arco di almeno un ventennio a ondate di ricezione progressive. Ma c'è anche l'intertestualità più espli-

⁵³ *Il bacio di Lesbia* (1937), in A. Panzini, *Romanzi d'ambo i sessi*, Milano, Mondadori, 1954, p. 1044.

⁵⁴ *Ivi*, p. 1047.

⁵⁵ Per cui si rinvia doverosamente alla seconda parte dell'analisi di Flaminio Di Biagi, *Sotto l'Arco di Tito: le farfalle di Gozzano*, Trento, La finestra, 1999, pp. 135-170.

cita, come quella che collega una delle *Poesie di tutti i giorni* di Moretti, *Animula* che si conclude à rebours con l'invocazione alla Musa:

Scrivo *anima* e una voce mi ripete
Animula [...].
 Animula! Oh dolcezza del giardino
 cui un nome più piccolo si deve:
 hortulus, orticello, come a un breve
 fior, fiorellino.
 [...]
 Piccola anima mia che stai rinchiusa
 in un bozzolo lieve di bisbigli,
 ancor non sai a chi tu pur somigli:
 alla mia Musa⁵⁶.

Oltre che l'aggancio diretto D'Annunzio, *Hortulus animae*⁵⁷, per lo sfondo, Moretti utilizza la metafora della larva chiusa nel bozzolo, nel ritratto di una Musa anticonvenzionale, che nondimeno però parla latino. *Crisalide* sarà il titolo della seconda raccolta di Valeri, pubblicata all'ombra di Govoni nel 1919.

Più evidente in Pascoli, la decadenza e il discioglimento della latinità come passo obbligato nell'acculturazione individuale e collettiva diviene reperibile anche in D'Annunzio e nei crepuscolari, che tuttavia ne individuano il valore simbolico precisamente sul piano del correlativo processo di demitizzazione in pieno atto e in cui stanno subendo un inevitabile abbassamento quei codici di formazione linguistico-letteraria pervenuti dalla tradizione. Il poeta che sui banchi di scuola aveva identificato se stesso in Arione, celebrerà così la freschezza della rosa, primo oggetto e prima parola della lingua morta, primo fiore dell'*hortulus animulae*:

Passaron gli anni: un tempo di mia vita.
 Avvizzirono i fior del mio giardino.
 Ma tu, sempre fedele al tuo latino,
 tu sola o rosa non sei più sfiorita⁵⁸.

⁵⁶ M. Moretti, *Tutte le poesie*, cit., p. 113.

⁵⁷ G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 665. Ma c'è anche l'elemento intratestuale, con autocitazione relativa al titolo *Hortulus animulae* della sezione finale di *Poesie scritte col lapis*.

⁵⁸ M. Moretti, *Tutte le poesie*, cit., p. 117.

Si tracciano a ben vedere già le coordinate di una modalità tutta novecentesca di lettura dei classici, e conseguentemente del mito: etimologica (spesso in senso ingenuamente popolare), necessariamente prosaica e di riflesso parodistica, oppure quotidiana e sottilmente nostalgica. Fino alla dimensione dimessa (ma popolare) che Giovanni Mosca, autore dei *Ricordi di scuola* (1940), conferirà alle proprie traduzioni da Orazio, da Aristofane e da Luciano.

Concludendo: una costante nei poeti della zona "grigia", come l'armonia di Govoni, territorio dei sondaggi effettuati a titolo unicamente campionario e senza alcuna verosimile pretesa di esaustività, è il rapporto intertestuale che mantiene saldamente con il passato remoto e il passato prossimo della tradizione – con Foscolo e Leopardi *in primis* e, a seguire Carducci, Pascoli e D'Annunzio, ai quali si sovrappongono i *décadentes* e cultori internazionali del verso libero. La posta in gioco è il codice del linguaggio poetico e le insormontabili difficoltà insite nel suo rinnovamento, congiunte al perdurante – e in qualche modo "frenante" – interesse per il mito, che non esula però che raramente dalla ricerca di un nuovo dizionario. Questo vuol dire rifiutare comunque un'assunzione automaticamente ornamentale del mito, per tentare piuttosto di riscriverlo.

Tuttavia il mito sopravviveva percepito come abitudine nella misura in cui costituiva parte integrante della *latinitas*, intesa quale strumento di formazione e ossatura della nomenclatura scientifica: dal modello delle *Ricordanze*, ai più prosaici ricordi di scuola, ai nomi ancora evocativamente nobiliari delle farfalle di Gozzano, esso poteva essere riscattato dall'assuefazione anche a partire da tali premesse dell'immaginario scolastico collettivo. Significativamente il dizionario di latino cadeva, ulteriore oggetto desueto, dalle mani del giovane Moretti senza però rompersi; contemporaneamente «sfogliando» un – testualmente – «vecchio libro di latino» il figlio del protagonista di *Signorinella*, canzonetta ipercrepuscolare di Libero Bovio, trovava «indovina: una pansé».