

Vergogna e desiderio: lettura della *Signorina Felicita* di Gozzano

Giuseppe Sangirardi

1. La compattezza strutturale del libro dei *Colloqui*, rivendicata da Gozzano¹ e sostanzialmente riconosciuta dalla critica, è in prima istanza associata alla parabola narrativa che vi si disegna: quella, immediatamente posta sotto insegna petrarchesca dal titolo della prima sezione (*Il giovanile errore*), di un percorso psicologico del personaggio del Poeta che procede dalla soggezione alla sublimazione del desiderio².

Il tema della rinuncia al desiderio è d'altronde istitutivo del mondo poetico gozzaniano, e già la conclusione della *Via del rifugio*, testo inaugurale ed eponimo della prima raccolta, lo dichiarava senza ambagi:

La Vita? Un gioco affatto
 Degno di vituperio,
 Se si mantenga intatto
 Un qualche desiderio.

Un desiderio? Sto
 Supino nel trifoglio
 E vedo un quatrifoglio

¹ Cfr. in particolare la lettera ad Amalia Guglielminetti del 20 giugno 1908 e quella del 22 ottobre 1910 al direttore del *Momento* (De Marchi 1961: 1305 e 1349). Su questo aspetto insiste la lettura di Lugnani 1973.

² L'«ascensione dalla tristezza sensuale e malsana all'idealismo più sereno» di cui Gozzano parla al direttore del quotidiano cattolico torinese *Il Momento* (lettera del 22 ottobre 1910 in De Marchi 1961:1349), anche se orientata a compiacere l'ideologia del giornale, riflette abbastanza fedelmente l'immagine accreditata dalla costruzione del volume e riprende del resto un motivo presente anche nell'epistolario: cfr. la lettera alla Guglielminetti dell'11 dicembre 1907: «Come sto bene! Sono felice! Non desidero niente, non desidero Voi, non desidero mia Madre, non desidero amici... Mi lascio vivere... [...] La vita è ancora bella, per chi ha la scaltrezza di non prendervi parte, di *salvarsi* in tempo» (De Marchi 1961: 1276-1277).

Che non raccoglierò³.

Così, nei *Colloqui* agli errori sensuali evocati nella prima sezione si contrappone la saggezza di cui si fa forte il Poeta nella zona finale del libro, e che precisamente consiste nell'estinzione del desiderio (*Una risorta*, 33-36):

Il Desiderio! Amico,
Il Desiderio ucciso
Vi dà questo sorriso
Calmo di saggio antico...⁴

Certo, la trama ideologica del discorso gozzaniano è tutt'altro che semplice, e non occorre cercare a lungo per imbattersi in luoghi che sfumano quando non contraddicono il senso degli enunciati più appariscenti. Così, lo stesso testo (*Una risorta*) che mette in scena il ritiro del poeta dalla vita desiderante si conclude con una improvvisa esplosione di sensualità (il bacio improvviso tra i due vecchi amanti, la cui violenza incontrollabile peraltro insieme conferma e smentisce l'ideale della rinuncia). Analogamente, se il penultimo pezzo del libro (*Pioggia d'agosto*) sanziona il rifiuto delle «Lotte brutali d'appetiti avversi» e annuncia la definitiva sublimazione del desiderio attraverso la conversione alla poesia naturalistica («con altra voce tornerò poeta!»), il testo conclusivo sembra relativizzare di nuovo il senso dell'attività poetica («Pochi giochi di sillaba e di rima: / questo rimane dell'età fugace?»), e subordinarlo a un'espressione vitale più immediata, benché nella forma della tenerezza infantile e non più del desiderio erotico («il fanciullo sarò tenero e antico / che sospirava al raggio delle stelle, / che meditava Arturo e Federico, / ma lasciava la pagina ribelle / per seppellir le rondini insepolti / per dare un'erba alle zampine delle / disperate cetonie capovolte...», *I Colloqui*, 33-39). Si aggiunga poi che parallelo al discorso sul desiderio si svolge quello sull'aridità o gelo sentimentale (cfr. almeno *I colloqui*, *Convito*, *Cocotte*, *Totò Merùmeni*, *L'onesto rifiuto*) che rimane attributo costante del Poeta e lo trattiene, suo malgrado stavolta, sulle soglie dell'esperienza amorosa. Ma anche se l'educazione sentimentale di cui i *Colloqui* vogliono rendere conto sembra contenere abbondantemente i suoi

³ Per il testo delle poesie di Gozzano si segue Rocca 1980.

⁴ Sul tema del desiderio nei due testi appena citati cfr. Zatti 1977, le cui considerazioni del resto interessano l'insieme dell'opera poetica di Gozzano.

propri antidoti, resta nell'insieme del libro il disegno, offerto almeno alla lettura più immediata, di una vicenda del desiderio, che si conclude, serenamente e malinconicamente, con la sua obliterazione – vicenda a cui, peraltro, è assegnato il ruolo di definire la sostanza stessa del personaggio del Poeta.

2. È a una vicenda di tipo analogo che dà corpo, nella zona centrale del libro, il suo testo più lungo, più celebre e probabilmente più rappresentativo, in virtù della sua ricchezza di motivi: il poemetto *La signorina Felicita ovvero la Felicità*. Se tuttavia la conclusione rinunciataria della storia d'amore qui abbozzata tra l'Avvocato cittadino e la Signorina campagnola riproduce la curva semantica fondamentale dell'opera, il profilo particolare di *Felicita* si distingue tra tutti per l'ampiezza e la densità che vi acquista la tematica amorosa. In effetti, il sottotitolo generico *idillio* che il testo recava nella sua prima pubblicazione in rivista⁵ segnala che, a differenza di tanti altri casi (a cominciare dall'*Ipotesi* che della *Signorina Felicita* è esito parallelo), il desiderio di cui è oggetto Felicita non è meramente virtuale. *Idillio* indica che si tratta qui di una vera e propria storia sentimentale, benché troncata brutalmente nel momento in cui avrebbe dovuto sbocciare. La *Signorina Felicita* è così il resoconto più suggestivo che si trovi nei *Colloqui* della vicenda del desiderio; il racconto poetico che con più abbandono traccia la morfologia dell'Oggetto prima di condannarlo al destino malinconico della cancellazione. La stessa enfasi con cui Gozzano parla del suo testo (malgrado le cautele che accompagnano le espressioni più entusiaste⁶) sembra eco della sua risonanza interiore. Del resto, segnale tra tutti significativo, il vocativo elegantemente affettuoso dell'*incipit* del poemetto apre la scena discorsiva con una intensità lirica inconsueta in Gozzano⁷.

A che cosa deve dunque questo privilegio la modesta Felicita, in apparenza tanto meno seducente delle Carlottes e Grazielle o di altre più conturbanti *silhouettes* del ricco universo femminile del poeta? Accreditando gli aspetti più scopertamente provocatori del discorso

⁵ Lo ricorda nel suo ottimo commento Esposito 1983: 10.

⁶ Cfr. in particolare lettera a De Frenzi del 23 ottobre 1908: «Sono certo che questo poema non può non entusiasmarvi: sarà un capolavoro. E posso dirvelo senza taccia di presuntuoso, per una ragione semplicissima: non lo scriverò» (De Marchi 1961: 1321).

⁷ Manifestamente più 'deboli' sono i vocativi incipitari che si possono solo in parte paragonare a quello della *Signorina Felicita* («Bestialità divina, amico Mario», son. *La forza*; e nelle poesie sparse «Ma ti attristi, Sorella, e nel mio canto», «Poeta, or che più lieto arride Maggio» o ancora «Anche te, cara, che non salutai»).

gozzaniano, i critici hanno soprattutto messo in risalto la fisionomia prosaica e borghese della sgraziata ragazza di campagna, letterale antitesi delle eroine dannunziane da cui il poeta vorrebbe lasciarsi incantare per sazieta' del dannunzianesimo, incantesimo che tuttavia si rivela operante solo a met , perch  comporta una troppo cruda e manifesta capitolazione alle mediocri ragioni della vita borghese.   questa la pista interpretativa suggerita, come   noto, dalle prime lettere di Guido che evocano la gestazione del poemetto: quella ad Amalia Guglielminetti (da Ceresole Reale, 3 agosto 1907⁸) che traccia il primo squallido ritratto della «servente indigena e prosaicissima», contrapposta maliziosamente alla dannunziana Mila della *Figlia di Jorio*, che gli tiene compagnia in attesa dell'arrivo della madre; poi le due lettere analoghe scritte ancora alla Guglielminetti (12 novembre 1907) e a Giulio De Frenzi (Luigi Federzoni)⁹, in cui la «rispettosa ripugnanza» per la giovane serva si   trasformata in un innamoramento sia pur ironico (entrambi i destinatari sono invitati a non ridere) e la «servente»   diventata una «deliziosa creatura provinciale», «La signorina Domestica», a cui il poeta vorrebbe dedicare un «poema in prosa»¹⁰.

Ora, se   vero che restano ancora nella *Signorina Felicita* tracce ben evidenti del prosaicismo provocatorio della prima concezione del personaggio (da un lato le faccende domestiche che la signorina sbriga e la sua bruttezza peraltro sensibilmente attenuata¹¹, dall'altro la

⁸ De Marchi 1961: 1258-1260 (notare che la lettera si conclude con una contrapposizione tra «Signore ben vestite, ben calzate, ben pettinate» e desiderabili e «pastorelle» che il poeta rigetta. Su queste lettere cfr. soprattutto il capitolo *Preistoria di Felicita* di Sanguineti 1966: 105-119. Tuttavia, come ricorda Esposito nell'introduzione al suo commento (Esposito 1983: 24), la figura della «servente» campagnola era gi  delineata nei suoi tratti essenziali nel personaggio di Ciaramella, la madre contadina protagonista della *Novella bianca*, pubblicata dalla *Gazzetta del Popolo della Domenica* dell'11 novembre 1906 (cfr. De Marchi 1961: 822-836).

⁹ Lettera tradizionalmente datata 23 ottobre 1908, ma che ci sono buone ragioni per ricondurre al 1907, cfr. Rocca 1980: 672, n. 1.

¹⁰ Cfr. De Marchi 1961: 1268-1271 e 1319-1322. Non mi pare illegittimo supporre che la levitazione poetica dell'immagine della domestica sia in relazione con la lettura di Francis Jammes, largamente attestata dall'*Albo dell'officina* (cfr. Fabio-Menichi 1991), nonch  con quella presumibile di Nerval, su cui cfr. *infra* la nota 13.

¹¹ Si confronti la descrizione impietosa e caricaturale della lettera alla Guglielminetti («immaginate un corpo diciottenne, ma che in citt , sdegnerebbe una vecchia ottuagenaria, immaginate un volto quadrato, scialbo, roseo, lentiginoso, senza pupille, senza ciglia, senza sopracciglia, e un viscidume di capelli gialli, tirati, tirati lisci aderenti e stretti alla nuca in un

funzione ormai risolutamente 'antiletteraria' che il poeta le attribuisce, nella sezione VI), è anche vero che la linea di definizione immaginaria di questa figura segue tutt'altra direzione, sin dalle due lettere che ne attestano l'origine. Gozzano, infatti, passando dalla «servente» alla «signorina» estrae dall'immagine iniziale della domestica una sorta di essenza infantile, dando risalto agli attributi fondamentali di ingenuità, purezza e innocenza; e d'altra parte neutralizza di fatto l'inferiorità sociale della serva collocandola, a Villa Amarena, al centro di una rete di fantasmi sublimi. Le stesse cure domestiche a cui la signorina si dedica (cucire cantando, v. 10, rammendare le lenzuola v. 45, tagliare le camicie, v. 308), lungi dal renderla volgare (per le funzioni più umilianti è stata infatti affiancata dalla vecchia Maddalena¹², che per esempio si occupa di rigovernare, vv. 115-117), accrescono il suo fascino facendo eco ad archetipi antichi filtrati dalla letteratura romantica e post-romantica (si pensi alla Silvia leopardiana che canta al telaio, per evocare un precedente luminoso) o a miti personali del poeta (le note *crestaie*). Affrancata da vere funzioni servili, la domestica divenuta signorina, la cui vita accanto al padre sigilla la sua posizione infantile, appare così contrassegnata, con probabile reminiscenza della Sylvie nervaliana¹³, soprattutto da semplicità e purezza dell'animo, da

fascio di trecciuole minute e su tutto il volto diffusi i segni dell'idiozia ereditaria...», in De Marchi 1961:1259) con l'immagine molto più contrastata del poemetto, dove i tratti di squallore fisico sono presenti ma riscattati sul piano estetico o morale (cfr. in particolare i vv. 73-86, Rocca 1980: 170-171).

¹² Come nota anche Guglielminetti 1993: 68.

¹³ Numerosi sono gli effetti di eco con la prosa poetica di *Sylvie. Souvenirs du Valois*, centrata sulla memoria malinconica di un amore puerile mai concretizzato del «petit Parisien» per la semplice ragazza di campagna: cfr. almeno «Et Sylvie que j'amais tant, pourquoi l'ai-je oubliée depuis trois ans?... C'était une bien jolie fille, et la plus belle de Loisy! Elle existe, elle, bonne et pure de cœur sans doute. Je revois sa fenêtre où le pampre s'enlace au rosier, la cage de fauvettes suspendues à gauche; j'entends le bruit de ses fuseaux sonores et sa chanson favorite: *La belle était assise / près du ruisseau coulant...* Elle m'attend encore... Qui l'aurait épousée? elle est si pauvre! Dans son village et dans ceux qui l'entourent, de bons paysans en blouse, aux mains rudes, à la face amaigrie, au teint hâlé! Elle m'aimait seul, moi le petit Parisien, quand j'allais voir près de Loisy mon pauvre oncle, mort aujourd'hui. Depuis trois ans, je dissipe en seigneur le bien modeste qu'il m'a laissé et qui pouvait suffire à ma vie. Avec Sylvie, je l'aurais conservé. [...] A cette heure, que fait-elle? Elle dort... Non, elle ne dort pas; c'est aujourd'hui la fête de l'arc, la seule de l'année où l'on danse toute la nuit» (Marchal 2005: 150-151); allusione di lei a un viaggio di lui in Italia, quando si incontrano tempo dopo, e lui le fa una sorta di dichiarazione: «Sylvie, dis-je, arrêtons-nous ici, le voulez-vous? Je me jetai à ses pieds; je confessai en pleurant

un'ignoranza che confina con l'ingenuità assoluta, e dalla disponibilità che ne consegue alla più irriflessa sentimentalità. È così che possiamo vederla accendersi di una candida passione per l'Avvocato e atteggiarsi sempre di più, via via che si snoda la trama dell'idillio, nei modi languidi della poesia tardoromantica, come una cugina modesta di Nonna Speranza¹⁴, che non perde l'impronta di semplicità originaria. È la docile purezza di Felicita che consente al Poeta di vestire i panni del «sentimentale giovine romantico»: nella zona centrale dell'idillio i due si appartano, o più esattamente Felicita viene ad abitare accanto al Poeta lo spazio immaginario in cui si consuma la sua segregazione, motivata dal «dispregio» della società¹⁵ (vv. 107-108) e materializzata dalla soffitta zeppa di oggetti desueti e con vista sul «Mondo» (vv. 175-186). Il programma di rappresentare con la Signorina Domestica l'allegoria ironica della «moglie del saggio», pur conservandosi in più di un elemento, è di fatto slittato attraverso il personaggio di Felicita verso la figurazione simbolica della «piccola consorte» (v. 298), fidanzata romantica del Poeta malato¹⁶, sia pure «immaginario».

3. Ma la ricca stratificazione di questa rappresentazione dell'Oggetto di desiderio che vuol essere la *Signorina Felicita* deve non poco anche alla messinscena di Villa Amarena, la casa su cui lo sguardo del Poeta si fissa almeno altrettanto che sulla sua principale abitatrice e

à chaudes larmes mes irrésolutions, mes caprices; j'évoquai le spectre funeste qui traversait ma vie. – Sauvez-moi! ajoutai-je, je reviens à vous pour toujours. Elle tourna vers moi ses regards attendris... En ce moment, notre entretien fut interrompu par de violents éclats de rire» (*ibid.*: 166); alla fine il protagonista torna e trova Sylvie sposata al «grand frisé», con due bambini: «Je me dis: 'Là était le bonheur peut-être; cependant...' Je l'appelle quelquefois Lolotte, et elle me trouve un peu de ressemblance avec Werther, moins les pistolets, qui ne sont plus de mode» (*ibid.*: 183). È quindi tutt'altro che improbabile che quando progettava di fare «una prosa a brevi capitoli lirici, uniti da una trama sentimentale» Gozzano avesse in mente proprio il *poème en prose* di Nerval. Su Nerval possibile modello per le *Farfalle*, cfr. Porcelli 1974: 102.

¹⁴ Cfr. in particolare la strofa «Giurasti e disegnasti una ghirlanda / sul muro, di viole e di saette, / coi nomi e con la data memoranda: / trenta settembre novecentosette... / Io non sorrisi. L'animo godette / quel romantico gesto d'educanda» (vv. 405-410).

¹⁵ Sulla mancata integrazione sociale come generatore profondo delle figure poetiche gozzaniane insiste Zatti 1977.

¹⁶ Il progetto iniziale è invece più fedelmente sviluppato nell'*Ipotesi*, dove il Poeta immagina di aver pienamente integrato il modello provincial-borghese, affiancato in questo dalla moglie «signora / a mezzo, e a mezzo massaia» (frammento *Asciamprener*, in Rocca 1980: 752).

che con essa costituisce perciò una sorta di unità funzionale. Fin dallo stadio embrionale della concezione poetica attestata dalle lettere alla Guglielminetti e a De Frenzi, l'estetizzazione della serva prosaica passa, oltre che dall'alleggerimento della bruttezza del volto («un nasetto camuso sparso di efelidi leggere, due occhi chiari senza sopracciglia, come nei quadri fiamminghi»), dalla collocazione del personaggio in uno spazio domestico che accanto alla concreta suppellettile borghese e campagnola presenta le tracce decorative di un favoloso e pretenzioso passato aristocratico: «con a sfondo una tappezzeria a rombi di ghirlande rococò, racchiudenti ognuna un episodio alternato della miseranda favola di Piramo e di Tisbe». Replicata e ampliata nelle «Fiabe defunte delle sovrapporte», la «miseranda favola di Piramo e di Tisbe» prolifera nella *Signorina Felicita*, dove tutta una serie di forme, arredi e decorazioni costituisce lo spazio di Villa Amarena come emblema di un passato tanto prezioso e seducente quanto nebuloso e consunto. La vecchia «servente» abita insomma ormai una casa signorile, che, pur «invasa dal Tempo», incarna ancora un ideale estetico opposto alla modestia borghese (esemplare in un certo senso l'antitesi degli attacchi delle sezioni III e IV: «Sei quasi brutta», detto di Felicita, contro «Bellezza riposata dei solai»). Ma c'è di più. Villa Amarena non si limita a rappresentare la corruzione e decadenza di una remota aristocrazia, con le sue nobili mura invase dal granturco, con le solenni grate «logore, contorte» e con la soffitta colma di prestigiose cianfrusaglie. Essa è abitata dal suo sublime passato, ma anche più letteralmente *hantée* dallo spirito della «Marchesa / dannata»¹⁷ che appare fin dalle soglie della sua descrizione, e ritorna a più riprese nello sviluppo dell'idillio, sorta di ombra aristocratica della prosaica signorina. Che questo patetico fantasma illustri il crollo delle fortune gentilizie in tempi dominati dall'economia borghese è quanto suggeriscono le allusioni del padre di Felicita alle «spese cieche» della Marchesa (v. 62), nonché l'acre commento ironico del Poeta nel solaio («quella che rideva illusa / nel ricco peplo, e che morì di fame»). Se questa chiave di lettura sociologica è innegabile, ne esiste però anche un'altra, più segreta ma irresistibilmente suggerita dal tessuto delle immagini poetiche, e che non meno bene si accorda con la struttura significativa del testo. Quale appare all'improvviso a turbare la quiete del solaio, nella «tela enorme», la Marchesa dannata emana una potente suggestione erotica (vv. 137-8 e 147-150):

¹⁷ Per questo motivo si veda anche la *Novella Romantica* (De Marchi 1961: 837-846).

Bianca bella così che sussultai,
La Dama apparve nella tela enorme:
[...]
E la Marchesa dal profilo greco,
Altocinta, l'un piede ignudo in mano,
Si riposava all'ombra d'uno speco
Arcade, sotto un bel cielo pagano.

Sorta di ninfa o Diana dalla nudità tanto più suggestiva in quanto limitata, in un riposo che sembra disponibilità o attesa erotica, questa Marchesa trapiantata nella più sensuale antichità pagana fa eco agli amanti mitologici delle «sovrapposte» («lo sventurato amore / d'Arianna», «Dafne rincorsa, trasmutata in lauro / tra le braccia del Nume ghermitore») e con essi al nucleo generatore della «miseranda favola di Piramo e di Tisbe». In virtù di questi effetti di eco, siamo sollecitati a pensare che la «fame» di cui è morta la Marchesa debba anche essere appetito dei sensi, desiderio infelice, inappagato fino alla morte. Ecco dunque il significato di questo significante *Unheimlich* per eccellenza¹⁸ che è la *maison hantée*: il desiderio nella sua forma più piena, il desiderio per l'oggetto assoluto, di cui la Marchesa «bianca bella» è figurazione, che è sottoposto a rimozione e che invade perciò in tante forme spettrali Villa Amarena. Siamo d'altronde incoraggiati a seguire questa linea interpretativa dalle numerose eco interne possibili con l'opera di Gozzano: senza contare la Marchesa di Cavour, amante del re di una novella più tarda¹⁹, sappiamo che Totò Merumeni «sognò pel suo martirio attrici e principesse», prima di rassegnarsi ad avere «per amante la cuoca diciottenne»; e sappiamo anche che nel *Viale delle statue* (1904), in un parco simile a quello di Villa Amarena, la «bisavola» del poeta, acconciata a sua volta come una sensuale figura di Arcadia²⁰, dava convegno amoroso addirittura al poeta Byron. Insieme proiezione del desiderio e figurazione del suo oggetto, la Marchesa dannata appare come la vera proprietaria, in senso letterale e simbolico, di Villa Amarena, rispetto a cui la docile e pura signorina Felicita mantiene il ruolo ancillare che le viene dalla primitiva «servente». Ma se per la «piccola consorte» Felicita la condizione di esistenza come oggetto di desiderio poetico è di apparire sin dall'inizio nella prospettiva malinconica dell'elegia, come oggetto perduto prima ancora che intervenga il notaio geloso del finale, rivale davanti a cui il Poeta si

¹⁸ Come vuole Freud 1977 [1919].

¹⁹ La novella *La Marchesa di Cavour* fu pubblicata nella rivista *La Donna* il 13 marzo 1914 (in De Marchi 1961: 639-650).

²⁰ Cfr. in particolare i vv. 69-80 (Rocca 1980: 248).

affretta a dileguarsi²¹, per la sensuale Marchesa la rimozione è ben più radicale, e la condanna (questa la sua dannazione) ad essere uno spirito che aleggia tra le mura o un quadro confinato in soffitta. L'Oggetto di desiderio quale si consegna alla poesia di Gozzano è dunque inesorabilmente perduto, addirittura fantomatico, e perciò il desiderio stesso acquista una tonalità spiccatamente malinconica: la «Morte e la Felicità», che il discorso sembrerebbe presentare come apparenti alternative («quella m'esilia in terra d'oltremare, / questa promette il bene che sarà», vv. 379-380), sono in realtà non per caso figure concomitanti («L'una m'incalza quando l'altra appare», v. 378). Ma quale forza allontana irrimediabilmente dal soggetto l'Oggetto del desiderio e lo imprigiona nella rete della malinconia?

4. Il killer di questo «desiderio ucciso» lascia nel testo impronte sufficienti perché non sia troppo difficile individuarlo. Il notaio geloso al cui solo nome l'Avvocato batte in ritirata è una presenza significativa non tanto come attante di una vicenda amorosa il cui destino sembra in realtà segnato sin dall'inizio, quanto come membro di quell'«inclito collegio» della piccola borghesia provinciale sulla cui funzione nel testo è venuto il momento di soffermarsi. In effetti, se la «servente» trasformandosi in signorina Felicità ha perduto buona parte degli attributi prosaici iniziali, questi sono stati largamente dirottati verso suo padre («in fama d'usuraio» e «quasi bifolco») e verso la società flaubertiana di piccoli notabili che lo circonda²². Proprio sotto il crudo sguardo piccolo-borghese del farmacista, del resto, Felicità ritrova i tratti squallidi della «servente» (vv. 335-338):

La Signorina è brutta, senza seno,
Volgaruccia, Lei sa, come una cuoca...
E la dote... la dote è poca, poca:
Diecimila, chi sa, forse nemmeno...

²¹ La ritirata malinconica davanti al rivale è del resto un gesto suggerito dai non meno elegiaci modelli: Jean de Noarrieu, che, nel poemetto in sestine omonimo di Jammes da cui Gozzano ha tratto anche ispirazione metrica, finisce col cedere la giovane servetta Lucie, già sua amante, al pastorello Martin di cui la vede innamorata; e il «petit Parisien» che nel finale di *Sylvie* constata che il «grand frisé» ha preso il posto che avrebbe potuto essere suo accanto alla ragazza, non senza alludere esplicitamente all'archetipo wertheriano di questo tipo di 'triangolo' amoroso.

²² Il riferimento molto plausibile al Flaubert della novella *Un cœur simple*, per più di un dettaglio del poemetto (a cominciare naturalmente dal nome della protagonista), è stato fatto per la prima volta in modo convincente da Fasano 1994; qualche ulteriore precisazione in Calì 2008.

L'impetosa demistificazione dell'immagine amorosa costruita dal Poeta è dunque opera di questo sguardo borghese che calcola il pregio della materia, e che come la Signorina, così tiene «in dispregio» l'Avvocato «trasognato». A sogni e speranze del Poeta fa eco il riso implicitamente schernitore «dei giocatori, da quell'altra stanza» (v. 132). Analogamente, con un grado maggiore di esplicitezza favorito dal piano allegorico, nel parco di Villa Amarena «L'insalata, i legumi produttivi / deridevano il busso delle aiole» (247-248). Non solo, dunque, la presenza dei notabili (e dei «legumi produttivi») a Villa Amarena costituisce di per sé un controcanto borghese all'ideale romantico-aristocratico che si esprime in modo prevalente nel discorso del Poeta, ma questa presenza agisce come una censura attiva nei confronti di quell'ideale, manifestata dalla derisione. Tuttavia questa istanza di censura che emana dal 'coro' borghese si riverbera di fatto sul linguaggio stesso del Poeta, caratterizza la sua pronuncia così spesso ironica (che interiorizza per così dire la 'derisione' borghese) e viene in piena luce nella ben nota manifestazione della «vergogna» della poesia (302-307):

Oh! questa vita sterile, di sogno!
Meglio la vita ruvida concreta
Del buon mercante inteso alla moneta,
Meglio andare sferzati dal bisogno,
Ma vivere di vita! Io mi vergogno,
Sì, mi vergogno d'essere poeta!

A differenza delle sue proiezioni infantili che sono i 'semplici' come Felicita e il commesso farmacista di un altro noto testo, questo Poeta, che è anche Avvocato, sembra possedere come un'istanza interiore lo sguardo censorio borghese che colpisce il soggetto desiderante. La vergogna, come apprendiamo da Sartre e dal suo lettore Lacan²³, è effetto dello sguardo che l'Altro posa sul soggetto desiderante, costringendolo a prendere coscienza di sé come nudo oggetto, attaccando quindi la sua costituzione narcisistica²⁴. È chiaro quanto questo meccanismo sia decisivo per il poeta che si rappresenta

²³ Cfr. Bernard 2011: 69 sgg.

²⁴ I motivi dell'esilio, del ritiro dal mondo e della separazione volontaria, tanto cari a Gozzano e ben presenti nella *Signorina Felicita*, rispondono all'esigenza di protezione del narcisismo lacerato dalla vergogna: «Celui que le jugement d'autrui sur lui-même menace d'une fissure de son narcissisme serait attiré par le repli sur soi-même – se cacher, se faire oublier – comme tentative de sauver son unité narcissique fondamentale» (Tisseron 2007: 18).

come «questa cosa vivente / detta guidogozzano!», e come la spiccata predilezione, anzi l'investimento erotico di cui sono oggetto abbigliamento e decorazione in Gozzano, sia funzione di questa necessità di rivestire la nudità dell'oggetto, di proteggerla dall'offensiva dell'Altro²⁵. Così, la pronuncia ironica e distanziante che caratterizza lo stile di Gozzano non fa che applicare alle produzioni del proprio linguaggio quella 'derisione' che si riverbera sul desiderio dallo sguardo dell'Altro, che nella fattispecie è insediato nell'io («Ed io non voglio più essere io!», v. 326)²⁶. È chiaro anche che la vergogna di essere Poeta, dichiarata esplicitamente nella *Signorina Felicita*, è nello stesso tempo vergogna di desiderare, di desiderare l'Oggetto romantico-sublime, fuori della misura e del principio di realtà di cui la borghesia provinciale materializza il trionfo. Proprio nel nostro testo, infatti, l'interscambiabilità tra erotico e poetico, che per Gozzano vale a non dir altro per educazione dannunziana, è perfettamente illustrata dalle «fiabe defunte delle sovrapposte» già ricordate, e ancora più manifestamente dalla presenza parallela nel solaio, accanto al quadro della Marchesa dannata, della stampa di Torquato Tasso laureato, emblema parallelo dell'Oggetto sublime rimosso *sub specie* di gloria poetica.

5. Lungi dunque dall'essere incompatibile con l'attività poetica, la vergogna di essere poeta, in quanto meccanismo genetico dell'ironia e del distanziamento malinconico, è una condizione intrinseca della poesia gozzaniana. Tuttavia, se occorre prendere atto della scissione psichica che presiede all'immaginario del poeta, non meno significativa è la realizzazione di un provvisorio accordo dei contrari a cui la poesia gozzaniana tende. Sembra facilmente applicabile a questo caso l'idea, cara a Starobinski, stando alla quale se alle spalle della poesia ci sono le falle aperte dalla storia psichica del poeta, al suo orizzonte si disegna un senso nuovo. Se infatti accade talora che l'«aulico» sia messo in urto col «prosaico», secondo la nota formula di Montale²⁷, il linguaggio di Gozzano tende nelle sue forme più profonde all'armonizzazione, alla neutralizzazione dei conflitti, e di questa tensione 'armonica' proprio la

²⁵ Si ricordi, accanto alla nota attrazione per le «crestaie», almeno la lettera alla Guglielminetti del 3 agosto 1907 (già citata alla nota 8): «E che nostalgia spaventosa ho delle Signore ben vestite, ben calzate, ben pettinate... Che desiderio di stringere una bella toilette di taglio perfetto! Ah! Le pastorelle e la campagna non son fatte per me...» (De Marchi 1961: 1260). Per un'interpretazione analoga anche se diversamente articolata, cfr. Zatti 1977.

²⁶ Su questa scissione caratteristica di Gozzano, cfr. Gioanola 1991.

²⁷ Cfr. il noto articolo, peraltro ricco di notazioni penetranti, *Gozzano dopo trent'anni* (in Zampa 1976: 54-62).

Signorina Felicita è un esito di grande evidenza. Non solo, infatti, sul piano immaginario Villa Amarena è concepita come una sorta di arca in cui coabitano il passato gentilizio e il presente borghese, capace di accogliere simultaneamente, benché in spazi separati, i sogni del Poeta-Avvocato e le partite a carte di notai e sindaci. Ma soprattutto, sul piano della tessitura linguistica e metrica una sovrana figura di ripetizione struttura tanto le forme retoricamente più esposte ed organizzate quanto i nuclei fonici più sottratti al calcolo razionale. Non si avrebbe che l'imbarazzo della scelta per illustrare anafore, epifore, epanalessi e polisindeti che, a piccola o grande distanza, disegnano tutta una rete di echi che si aggiunge a quelli 'istituzionali' e già ricchissimi delle rime²⁸. Questo tessuto di corrispondenze lessicali in buona parte coscienti si sovrappone a sua volta a una fitta trama di ripetizioni infralinguistiche largamente inconsce, espressione di una inerzia fonetica che droga e rallenta il discorso, sospendendo il fluire lineare della sintassi in un bagno di risonanze:

SignorINA Felicita, è il tuo giORno!
A quest'ORa che FAI? TOsti il caFFÉ:
E il buon aROMa si diFFONde inTORno?
O cuci i IINI e canti e pensi a me (7-10)

Per la ParTITA, Verso VEntUN'ORE
GiUNgeva TUTto l'INclito colLEGIO
polITiCO loCAle: il molto REGIO
Notaio, il SIGNOR Sindaco, il DotTORE;
Ma – poiché traSOGNATO GIOCATORE –
Quei SIGNORI m'avevano in dispREGIO (103-108).

Così la forma tende a bloccare ogni evoluzione e a neutralizzare ogni conflitto, a proporre un accordo continuato dei contrari almeno sul piano 'povero' dei suoni privi di senso, secondo un programma di cui del resto è fornita una suggestiva metafora nell'immagine del Poeta ispirato dal ritmo della rigovernatura:

Maddalena con sordo brontolio
Disponeva gli arredi ben detersi,
Rigovernava lentamente ed io,
Già smarrito nei sogni più diversi,

²⁸ Restando alle due prime strofe: anafora dell'attacco («Signorina Felicita»), di «scende» (vv. 2 e 4), di «e» (vv. 5-6), di «avvocato» (vv. 11 e 12); epanalessi di «Nel» (vv. 2 e 3); di «rivedo» (vv. 4 e 5); polisindeti ai vv. 4-6 e 10; parziale epifora ai vv. 10 e 12.

Accordavo le sillabe dei versi
Sul ritmo eguale dell'acciotolio (115-120).

Ma accade anche, a un livello di orchestrazione superiore del rapporto tra suono e senso, che l'armonizzazione si offra come un manifesto 'contrappunto'²⁹ tra voci potenzialmente in collisione, come in modo esemplare nel 'duetto' tra il Poeta-Avvocato e il padre «quasi bifolco» di Felicità:

«Senta, avvocato...» E mi traeva inquieto
Nel salone, talvolta, con un atto
Che leggeva lentissimo, in segreto.
Io l'ascoltavo docile, distratto
Da quell'odor d'inchiostro putrefatto,
Da quel disegno strano del tappeto

Da quel salone buio e troppo vasto...
«...la Marchesa fuggì... Le spese cieche...»
da quel parato a ghirlandette, a greche...
«dell'ottocento e dieci, ma il catasto...»
da quel tic-tac dell'orologio guasto...
«l'ipotecario è morto, e l'ipoteche...» (55-66).

Questa armonia della forma, segreta per lo più e talvolta manifesta, che mette in scena una sospensione del tempo e dei conflitti che lacerano l'io opponendo vergogna e desiderio, è probabilmente la sola Felicità alla portata del Poeta, il solo idillio felicemente consumato: come tale, in ogni caso, essa ci si offre nel testo. La Forma può ancora essere in Gozzano, malgrado l'ironia che la assedia, un valore al quale tenacemente si rivolge un soggetto smarrito nel vuoto della modernità.

²⁹ In un senso in parte diverso si è parlato anche di 'polifonia' (cfr. l'interessante Marra 1989).

Bibliografia

- Bernard, David, *Lacan et la honte. De la honte à l'hontologie*, Paris, Editions du Champ lacanien, 2011.
- Calì, Sara, "Felicita, Speranza e un «cuore semplice»: Gozzano e Flaubert", *Levia Gravia*, 10 (2008): 55-64.
- De Marchi, Alberto (ed.), *Guido Gozzano, Poesie e prose*, Milano, Garzanti, 1961.
- Esposito, Edoardo (ed.), *Guido Gozzano, La signorina Felicita, ovvero la Felicità*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- Fabio, Nicoletta-Menichi, Patrizia (eds.), *Guido Gozzano, Albo dell'officina*, Firenze, Le Lettere, 1991.
- Fasano, Pino, "Il bello stile negli esili versi. Colloqui con Dante di Guido Gozzano", *La Rassegna della letteratura italiana*, 98/3 (1994): 5-29.
- Freud, Sigmund, "Il perturbante", *Opere IX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.
- Gioanola, Elio, "Gozzano e 'il lento male indomo': malattia e letteratura", *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991: 148-170.
- Guglielminetti, Marziano, *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza, 1993
- Lugnani, Lucio, *Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- Marchal, Bertrand (ed.), *Gérard de Nerval, Les Filles du feu. Les Chimères*, Paris, Gallimard, 2005.
- Marra, Monica, "Guido Gozzano tra 'polifonia' ed emotività", *Lingua e stile*, XXIV/2 (1989): 307-327.
- Porcelli, Bruno, *Gozzano: originalità e plagi*, Bologna, Patron, 1974.
- Rocca, Andrea (ed.), *Guido Gozzano, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1980¹
- Sanguineti, Edoardo, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966.
- Tisseron, Serge, *La Honte. Psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod, 2007.
- Zampa, Giorgio (ed.), *Eugenio Montale, Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976¹.
- Zatti, Sergio, "Desiderio e rifiuto borghese: due letture gozzaniane", *Lavoro critico*, 10 (1977): 103-139.

L'autore

Giuseppe Sangirardi

Ex allievo e perfezionando della Scuola Normale Superiore di Pisa, Giuseppe Sangirardi (1968-) è dal 2007 ordinario di italiano all'Université de Bourgogne (Digione). Si è occupato in prevalenza di letteratura del Rinascimento (Ariosto, Boiardo, Cellini), di Leopardi e di autori novecenteschi (Montale, Pavese), in una prospettiva che è venuta articolando la sensibilità storicistica e stilistica con la curiosità teorica, in particolare per la lettura psicanalitica e per la teoria dei generi letterari. Tra le sue principali pubblicazioni i volumi *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura. Forme della mitografia filosofica nelle "Operette morali"* (Bulzoni 2000) e *Ludovico Ariosto* (Le Monnier 2006).

Email: odradek_2000@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Sangirardi, Giuseppe, "Vergogna e desiderio: lettura della Signorina Felicita di Gozzano", *Between*, III.% (2013), <http://www.Between-journal.it/>