

CERCHIO DI ORTICHE: MOTI INTRUSIVI E FRONTIERE NELL'OPERA DI GUIDO GOZZANO

Lucilla Federico

Abstract

In questo articolo verrà analizzato il ruolo strutturale che la frontiera, i moti invasivi e il simbolo del cerchio magico svolgono all'interno della produzione letteraria di Guido Gozzano. L'esplorazione di alcuni spazi delle poesie e prose gozzaniane, accomunati dalla presenza di insetti, verrà intrecciata ad indagini su corpi e identità, adoperando gli strumenti della critica letteraria e della filosofia. Parte della riflessione relativa ai moti invasivi, assimilabili al fenomeno parassitario, sarà riservata al cinema e, con il sostegno delle teorie della *media archeology*, alle interconnessioni metaforiche stabilite da Gozzano tra entomologia e industria cinematografica. Inoltre, si illustrerà come nei testi gozzaniani presi in esame convivano due diverse concezioni di identità, incarnate da altrettanti assetti spaziali: la compenetrazione parassitaria tra interno ed esterno, dileguando le frontiere, veicola l'immagine di uno Spirito diffuso, cui tutti gli enti appartengono; il cerchio magico, al contrario, stabilisce una frontiera e genera uno spazio protettivo ed esclusivo, fortemente connotato a livello identitario e assorbito in una dimensione ascetica.

Parole chiave: Gozzano, frontiera, cinematografo, insetti

Abstract

The present article will analyze the structural role of the boundaries, invasive movements, and the symbol of the magic circle within the literary work of Guido Gozzano. The exploration of spaces in some of Gozzano's poems and prose, which are united by the presence of insects, will be intertwined with investigations on bodies and identities, using the tools of literary criticism and philosophy. A part of the analysis on invasive movements, which are assimilable to the parasitic phenomenon, will be dedicated to cinema and – with the support of media archeology theories – to the metaphorical interconnections established by Gozzano between entomology and film industry. Furthermore, it will be illustrated how, in the texts analyzed, two different conceptions of identity coexist, embodied by as many spatial arrangements: the parasitic interpenetration between inner and outer space gives back the image of a universal Spirit to whom all beings belong; the magic circle, instead, creates a boundary that circumscribes an excluding and protective space, immersed in an ascetic dimension, and characterized by a distinct identity-oriented connotation.

Keywords: Gozzano, boundary, cinematograph, insects

I. Cerchio di ortiche: moti intrusivi e frontiere nell'opera di Guido Gozzano

In alcune poesie e prose di Guido Gozzano si registrano movimenti intrusivi e profanatori che sommuovono l'apparente uniformità di un interno, svelando non solo l'inconsistenza delle delimitazioni spaziali ma finanche la cedevolezza delle barriere organiche. Il risultato è una compenetrazione tra il dentro e il fuori che impedisce di valutare questi due concetti «nella loro semplice reciprocità» ma spinge, di contro, a indagarne le «innumerevoli sfumature» (Bachelard 1975, p. 251). L'attraversamento di frontiere, con la conseguente sovversione di ordini sociali e naturali, allestisce «la più tipica impostazione dell'intreccio» (Lotman 1975, p. 168) e incrina l'opposizione noi / altri, ingenerando identità nuove, convivenze armoniche o parassitismi mostruosi. Nei brani qui presi in esame, corrispondenti a diverse fasi della produzione gozzaniana, la casistica appena esposta coinvolge l'alterità animale, apertamente rappresentata o soltanto suggerita, vale a dire camuffata sotto le spoglie di un personaggio umano. Quest'ultimo punto consente di affrontare da una prospettiva decentrata le tematiche relative alla dicotomia lotmaniana «interno-esterno», riscrittura «spaziale dell'antitesi "organizzato (fornito di una struttura) – non organizzato (privo di struttura)"», da cui discendono le molteplici declinazioni della frattura «IN» / «ES» (Lotman 1975, p. 157). Tra queste «l'opposizione "iniziato vs profano"» (*Ibid.*), sembra assumere particolare rilievo nel componimento *Una risorta* (Gozzano 1973, pp. 178-183)¹, come suggeriscono spie lessicali che collocano la visitatrice nella seconda sfera. L'enfasi posta sull'ingresso della donna nella parte più intima del tempio-laboratorio si rivela, a tal proposito, molto indicativa:

«È la tua stanza questa?
Dov'è che tu lavori?»

«Là, nel laboratorio
delle mie poche fedi...»
Passammo tra gli arredi
di quel mondo illusorio.

Frusciò nella cornice
severa la sottana,
passò quella mondana
grazia profanatrice... (ivi, p. 179, vv. 23-32)

¹ La poesia appartiene alla terza sezione de *I colloqui* (1911). In una differente versione e con il titolo *Visitatrice*, il componimento fu pubblicato per la prima volta nel giugno del 1910 su «La Lettura».

«Guido» (*Ibid.*, v. 13) viene rappresentato come un autentico asceta, un uomo-crisalide «in odore / di santità» (ivi, p. 211, vv. 37-38) che, al pari di Totò Merùmeni, è «chiuso in se stesso, medita, s'accresce, esplora, intende / la vita dello Spirito che non intese prima» (ivi, p. 177, vv. 55-56). Lo scienziato-sacerdote «morto al mondo» (ivi, p. 178, v. 3) è interamente assorbito da studi posti all'ombra di un misticismo dal «carattere meramente estetizzante» (Sanguineti 1966, p. 78), in linea con il «misticismo tutto letterario, che era così largamente diffuso nel decadentismo europeo del tempo» (ivi, p. 77).

Proprio insistendo sul sintagma «morto al mondo» si scopre una possibile fonte della riflessione sottesa alla poesia gozzaniana e, in generale, alla metafora entomologica della metamorfosi; sebbene l'espressione sia tutt'altro che rara nei testi ascetici e indichi comunemente colui che ha rinunciato al mondo e alla vanità, di non poco valore appare la sua occorrenza nel seguente brano, tratto da un discorso di Giuseppe Allievo:

la natura medesima colla storia delle sue metamorfosi ci insegna, che uno stesso vivente può proseguire sotto altra nuova forma la sua individua esistenza. Il bruco diventa crisalide, si chiude nel suo bozzolo come in una prigione e vi giace morto al mondo esterno; poi si risveglia a vita novella e ne esce libera farfalla a spaziare per le regioni eteree, esso che da prima strisciava sulla nuda terra. In verità non vi sarebbe ragione, per cui il nostro pensiero tanto si affaticasse a studiare le forze e le leggi della natura circostante ed elevarsi all'intelligenza dell'universo, se tutto questo fragoroso e continuo avvicinarsi di avvenimenti mondiali, in cui trovasi avvolto il nostro spirito, finisse poi in un eterno, assoluto, universale silenzio. Allora sarebbe gioco forza riconoscere, che la ragione ci fu data soltanto per misurare l'abisso, che deve inghiottire insieme con noi, tutti i mondi, ed altro più non vedere in tutto l'universo, che «un mostro, il quale eternamente inghiotte e rumina eternamente». (Allievo 1897, pp. 33-34)

Le somiglianze tra il testo di Allievo e *Una risorta* non si arrestano al sintagma analizzato ma coinvolgono il riferimento al bruco «prigioniero» del bozzolo,² corroborando l'identificazione tra asceta «morto al mondo» e crisalide chiusa in un «silenzio di clausura» (Gozzano 1973, p. 222, v. 77). L'indagine dello spazio naturale, che potrebbe avere come unico esito quello di «misurare l'abisso», è argomento su cui pure si sofferma «Guido», seguace di quei «saggi chini» che «cancellano i confini, / uniscono i Tre Regni» (ivi, p. 180, vv. 62-64); infatti, come spiega alla visitatrice,

«Nel disco della lente

² «Ed in quell'urna appesa / con quella fitta rete?» / «Dormono cento quete / crisalidi in attesa...» // [...] «Le segui per vedere / lor fasi e lor costume?» / «Sì, medito un volume / su queste prigioniere. [...]» (Gozzano 1973, p. 182, vv. 57-60, 71-72).

s'apre l'ignoto abisso,
già sotto l'occhio fisso
la pietra vive, sente...

Cadono i dogmi e l'uso
della Materia. In tutto
regna l'Essenza, in tutto
lo Spirito è diffuso...» (ivi, pp. 180-181, vv. 65-72)

Di quei saggi potrebbe far parte lo stesso Allievo che, nella prolusione citata, riconosce l'esistenza di «limiti determinati, che distinguono l'uno dall'altro i singoli uomini [...], ma quei confini non sono barriere di separazione. Distinti, ma non separati, uniti, ma non confusi, tali ci vuole natura» (Allievo 1897, p. 37), interamente pervasa da uno «Spirito infinito divino, il quale aleggia» su ogni cosa (ivi, p. 38). Nella riflessione di Allievo «lo spiritualismo platonizzante [...] accentua le proprie conclusioni mistiche», giungendo all'affermazione del principio di «*sintetismo della natura*», secondo il quale esisterebbe un «collegamento armonico [...] degli enti nell'essere, delle monadi non chiuse ma connesse sotto la garanzia del sintetismo» (Garin 1966, p. 1211).

Che Gozzano accolga tale visione sembrerebbe testimoniato da altri luoghi dei suoi scritti, in cui più espliciti si fanno i riferimenti all'«enimma» dell'«anima sparsa» o dello «spirito immanente» o ancora di qualunque «virtù», «poco importa il nome!» (cfr. Gozzano 1973, p. 261), che accomunando i Tre Regni ne abbatta i confini:

Forse lo stanco spirito moderno
altro bene non ha che rifugiarsi
in poche forme prime, interrogando,
meditando, adorando; altra salute
non ha che nella cerchia disegnata
intorno dall'assenza volontaria,
come la cerchia disegnata in terra
dal ramoscello dell'incantatore:
magico segno che respinge tutte
e le lusinghe e le insensate cure;
solo rifugio dove il cuore spento
vibri fraterno e riconosca l'Uomo,

ché più non vede l'esemplare astratto,
ma la specie universale eletta al regno
del mondo. E come il Dio d'antichi tempi
appariva all'asceta d'altri tempi,
così l'asceta d'oggi senza Dio
sente nel cuor pacificato un bene
sommò, una grazia nova illuminante,
lo Spirito immanente [...]. (ivi, pp. 211-212, vv. 51-70)

L'«assenza volontaria» dal mondo da parte dell'entomologo-asceta si iscrive in un cerchio magico, che dovrebbe costituire un «rifugio» al riparo da ogni insidia ma, come dimostra il caso di *Una risorta*, il «cuore» di «Guido» non sembra del tutto «spento», neppure nello spazio tabuico del laboratorio. Il cosmo disegnato dal cerchio si turba infatti in presenza della visitatrice che, nel suo tormentoso desiderio, rappresenta tutto ciò che da quello spazio protetto doveva essere bandito. L'ingresso della donna si svolge come moto invasivo e rappresenta, per certi aspetti, una forma di parassitismo, inizialmente arginata dal colloquio e quasi dalla volontà dell'asceta di iniziare l'amica a quegli studi; ma il contatto fortuito tra la «ciocca» della risorta e il «viso» del reduce inocula in quest'ultimo il desiderio, capovolgendo la quiete iniziale:

Ma come una sua ciocca
mi vellicò sul viso;
mi volsi d'improvviso
e le baciai la bocca.

Sentii l'urtare sordo
del cuore, e nei capelli
le gemme degli anelli,
l'ebbrezza del ricordo...

Vidi le nari fini,
riseppi le sagaci
labbra e commista ai baci
l'asprezza dei canini,

e quel s'abbandonare,
 quel sogguardare blando,
 simile a chi sognando
 desidera sognare... (ivi, p. 183, vv. 81-96)

I morsi «commisti ai baci» tingono la scena di una luce sanguigna, che disvela la minaccia incarnata dalla risorta, la cui natura di «amoureuse meurtrière» (Caillois 1936, p. 25) potrebbe far pensare, anche in virtù dello spazio ascetico in cui l'incontro si svolge, alla mantide religiosa, insetto surrealista e da «l'aspect anthropomorphique» (ivi, p. 24). Alcuni decenni dopo, Roger Caillois avrebbe ravvisato nella mantide la figura del vampiro e della femme fatale, ma soprattutto la «capacité objective d'action immédiate sur l'affectivité, si utile pour résoudre le problème de la communication lyrique des synthèses de l'imagination» (ivi, p. 23). Nella mantide religiosa, scrive ancora lo studioso, sono condensate a un livello profondo amore e morte (cfr. ivi, pp. 25-26), «volupté sexuelle» e «volupté nutritive» (ivi, p. 25); quanto tali coppie di elementi pervadano l'opera di Gozzano lo ricorda, sostenuto da numerosi esempi, Giuseppe Savoca, che passa in rassegna alcune manifestazioni di «temi erotico-orali», la cui analisi rivelerebbe «la prevalente direzione orale», per l'appunto, «dell'eros gozzaniano: mangiare, parlare, baciare si collocano sullo stesso asse, si intrecciano e si confondono in una messa in scena di fantasmi in cui il divorare si capovolge nell'essere divorato, il mordere nell'essere rimorso» (Savoca 1985, p. 207). A differenza di quanto si verifica per il mito, in qualche modo speculare, della Gorgone (vd. ivi, pp. 207-208; vd. Gozzano 1983, p. 4), espliciti riferimenti alla mantide sono del tutto assenti negli scritti del poeta; tuttavia, ampiamente registrata dagli studi è la natura vampiresca e fatale delle sue donne (vd. Bossaglia 1985), qualità contigue a una dimensione mantodea, come suggerito dallo stesso Caillois. Sebbene quest'ultimo non assimili mai il cannibalismo sessuale e il comportamento predatorio della mantide a forme di parassitismo, la filosofa Elizabeth Grosz – in virtù dell'associazione tra l'insetto, il pipistrello e il vampiro – fornisce una lettura dell'articolo di Caillois volta proprio in tal senso (cfr. Grosz 1995, pp. 191-192). Sulla base delle riflessioni fin qui raccolte, si potrebbe tornare ad *Una risorta* adottando una prospettiva simile a quella di Grosz, ma evitando il più possibile di diluire l'effettivo significato di “parassitismo”. Il moto invasivo-parassitario, tracciato dalla donna, attraversa tre differenti barriere, raggiungendo altrettanti spazi e sospingendo, quindi, sempre più in profondità, il morbo-desiderio. I luoghi attraversati sono racchiusi l'uno nell'altro e il componi-

mento, diviso dall'autore in due parti, ma sintatticamente scomponibile in tre³, sembra adagiarsi sulla struttura spaziale: la prima parte corrisponde all'eremo; la seconda all'attraversamento del precedente e alla profanazione del laboratorio-cella; la terza, tramite il bacio-morso, al contatto estremo con l'asceta, inteso come corpo-spazio coltivato dallo studio e dalla disciplina, prima immune e poi affetto dal desiderio.

Come si legge nel poemetto *Le farfalle*, lo spazio entro il quale l'entomologo si colloca si precisa nella forma e funzione del cerchio magico:

Redimita di fronde agropungenti –
ahi! non d'alloro – la mia Musa canta.
Alti cespi d'ortica alzano intorno
alle mie carte un cerchio folgorante,
mensa ed albergo ai numerosi alunni.
Dalle schiuse finestre entra l'Estate;
brilla sui campi, sul tripudio verde,
puro l'abisso cerulo del cielo.
A me dintorno un crepitio di pioggia
fanno le lime assidue infinite
degli alunni famelici. Da tempo
convivo solo, con la mia brigata. (Gozzano 1973, p. 214, vv. 1-12)

Il cerchio dal perimetro di ortiche disegna un mondo altro, un ambiente esterno riprodotto nello spazio chiuso della camera, nella quale vengono pure artificialmente ricreate condizioni atmosferiche opposte a quelle naturali. La separazione spaziale introduce un ulteriore tassello ad essa strettamente collegato, vale a dire la netta distinzione tra coloro che sono ammessi e coloro che invece dallo spazio protetto dal cerchio vengono esclusi. Condividono il rifugio circondato da ortiche l'entomologo e i bruchi, suoi «compagni famelici» (ivi, p. 222, v. 74), i quali si nutrono delle «fronde agropungenti» che cingono il capo della «Musa paziente / osservatrice» come una corona (ivi, p. 217, vv. 97-98), oggetto in cui pure si rintraccia un altro «cerchio folgorante». Sia il poeta che i suoi «alunni» sembrerebbero compiere un percorso di asceti e purificazione, tanto più se nell'ortica che nutre i secondi si riconosce il simbolo di una pungente penitenza.

Simile lettura trae sostegno dal confronto lessicale e tematico che può condursi tra alcuni luoghi del XXXI canto del *Purgatorio* e gli ultimi versi di *Come dal germe*:

³ La congiunzione avversativa «Ma» (v. 105) separa le ultime quattro quartine dalle precedenti, descrivendo così una terza parte.

e quando per la barba il viso chiese,
ben conobbi il velen del'argomento.

[...]

Di penter sì mi punse ivi l'ortica
che di tutte altre cose qual mi torse
più nel suo amor, più mi si fé nemica. (Alighieri 2016, pp. 373-374, vv. 74-75, 85-87)

Queste, che dico, dissi a voi parole
or è già molto, camminando a paro
per una landa sconsolata e voi,
mal soffrendo il velen dell'argomento,
con la mano inguantata il ciuffo a sommo
coglieste d'un'ortica e mi premeste
sulla gota la fronda folgorante,
tortuosamente. Non mi punse quella
che più forte s'accosta e men ci punge (Gozzano 1973, p. 212, vv. 73-81)

Sulla ripresa del sintagma «il velen de l'argomento» si sono già soffermati vari studiosi, che hanno rilevato come la situazione descritta nel paradiso terrestre sia ironicamente capovolta nella «landa sconsolata»; a tal proposito Marziano Guglielminetti osserva che il poeta «accosta il “Voi” di Amalia all'io di Dante, nel momento in cui Beatrice, rimproveratogli il traviamiento dopo la di lei morte, così lo aveva invitato: “[...] Quando / per udir se' dolente, alza la barba, / e prenderai più doglia riguardando”» (Guglielminetti 1993, p. 94; vd. Casella 1975, p. 110). In virtù di questa scoperta citazione, si potrebbe pensare che lo stesso canto – cosa per nulla nuova in Gozzano – si riverberi ancora nel riferimento all'ortica pungente: metaforica quella della *Commedia* (dove, peraltro, “ortica” è *hapax*), reale quella che Alba Nigra strofina sulla guancia del troppo loquace compagno. Il valore penitenziale dei cespi «agropungenti» si amplifica nella lettura di Flaminio Di Biagi che, a proposito della corona di ortiche della Musa entomologica, non esclude un «rimando al martirio di Cristo coronato di spine» (1999, p. 155).

La suggestiva immagine proposta da Di Biagi potrebbe estendersi all'oggetto su cui la Musa si esercita, vale a dire i bruchi, il cui percorso di ascesi trova compimento nel «digiuno»: dopo l'ultima muta, gli «alumni mondano i precordi, / ricusano la fronda» (Gozzano 1973, p.

219, vv. 5-6) e si lasciano andare sospesi con la testa all'ingiù. La trasformazione in crisalide si riverbera sullo spazio circostante e sull'entomologo stesso: come per incanto la «stanza modesta» (ivi, p. 222, v. 87) diviene un vastissimo palazzo; nella «reggia del non essere più, / del non essere ancora» (*Ibid.*, vv. 88-89) il «negromante» (*Ibid.*, v. 83) sorveglia «gli spiriti captivi / dei trapassati, degli apparituri» (*Ibid.*, v. 85-86). La «brigata» (ivi, p. 214, v. 12) si è dunque assopita in una «necropoli tetra» (ivi, p. 222, v. 79), immersa in quel «silenzio di clausura» (*Ibid.*, v. 77) in cui pure Totò Merùmeni si ritira:

Col suo giardino incolto, le sale vaste, i bei
balconi secentisti guarniti di verzura,
la villa sembra tolta da certi versi miei,
sembra la villa-tipo, del Libro di Lettura...

Pensa migliori giorni la villa triste, pensa
gaie brigate sotto gli alberi centenari,
banchetti illustri nella sala da pranzo immensa
e danze nel salone spoglio da gli antiquari.

Ma dove in altri tempi giungeva Casa Ansaldo,
Casa Rattazzi, Casa d'Azeglio, Casa Oddone,
s'arresta un'automobile fremendo e sobbalzando,
villosi forestieri picchiano la gorgòne.

S'ode un latrato e un passo, si schiude cautamente
la porta... In quel silenzio di chiostro e di caserma
vive Totò Merùmeni con una madre inferma,
una prozia canuta ed uno zio demente (ivi, pp. 173-174, vv. 1-16)

Nel saggio *Il poeta fra le rovine*, Barberi Squarotti osserva come malattia, vecchiaia e follia dimorino nella villa di Totò, componendo

una consacrata triade della beffa, dell'orrore, del disordine e dell'inutilità, che ha un altrettanto evidente parallelo (e ugualmente clamoroso come indicazione di diversità rispetto alla convenienza borghese) nei tre compagni con cui Totò Merùmeni gioca: «Dopo lo studio grave, scende in giardino, gioca / coi suoi dolci compagni sull'erba che l'invita; / i suoi compagni sono una ghiandaia roca, / un micio e una bertuccia che ha nome Makakita». Tre animali dispaati, assurdi, strani, costituiscono i «dolci compagni di Totò»: non un contorno mondano, e neppure un coro familiare, ma una ghiandaia, un gatto e una bertuccia, che corrispondono perfettamente alla prozia canuta, alla madre inferma, allo zio demente, e definiscono, allo stesso modo l'opposizione alla convenienza della famiglia borghese (Barberi Squarotti 1976, p. 88).

La «comparazione zoomorfica» (Gozzano 1983, p. 358) a cui accenna Barberi Squarotti è figura retorica che, nella prosa di Gozzano, occorre con una certa frequenza; Giuliana Nuvoli afferma che nel «gioco della "maschera animale sovrapposta"» si cela un intento «dissacrante nei confronti della rigidità del mondo borghese, soprattutto là dove essa diventa tronfia e compiaciuta dispensatrice di codici morali e di comportamento» (ivi, p. 359). Nel caso specifico di *Totò Merùmeni*, la convivenza tra uomini e animali e il sottinteso rapporto identificativo tra parenti e «dolci compagni» sembrerebbero assumere una funzione ulteriore, ovvero quella di meglio definire «la villa-tipo» come luogo di un'alterità irriducibile. Il cerchio che si chiude intorno a bestie, infermi, morituri e folli crea uno spazio di silenziosa «resistenza» di fronte al nuovo che proviene minaccioso dall'esterno: una diversa animalità bussa con violenza alla porta di Totò, mettendo in atto un tentativo di «invasione» che si serve di «uomini nuovi» dall'«aspetto brutale, volgare, repellente», appena balzati giù da un'automobile, rumoroso e quasi demoniaco «prodotto dell'industria» (Barberi Squarotti 1976, p. 86).

Il sopraggiungere dei forestieri villosi nel placido «chiostro» di Totò per certi aspetti ricorda l'invasione parassitaria descritta ne *Le farfalle*, uno di quei non rari casi che vedono «l'ora certa del volo» (Gozzano 1973, p. 222, v. 82) tradire tutte le sue promesse:

Chi s'aggiri in un orto vede all'opra
il Microgastro, piccolo imenottero
dall'ali e dall'antenne rivibranti,

smilzo, cornuto, negro come un dèmone.
 Vola, scorre sui bruchi delle Pieridi,
 inarca, infigge l'ovopositore,
 immerge nei segmenti della vittima
 il germe della morte ad ogni assalto.
 Ad ogni assalto il bruco si contorce,
 ma quando il Microgastro l'abbandona
 non sembra risentirsi dell'offesa:
 cresce, vive coi germi della morte...
 Vive e i germi si schiudono, le larve
 del parassita invadono la vittima
 ignara; ne divorano i tessuti,
 ma, rette dall'istinto prodigioso,
 non intaccano gli organi vitali.
 Il bruco vive ancora, si tramuta
 sognando il giorno del risveglio alato;
 ma gli ospiti hanno uccisa la crisalide,
 la fendono sul dorso e dalla spoglia
 non la Pieride bianca, ma s'invola
 uno sciame ronzante d'imenotteri. (ivi, p. 233, vv. 22-44)

Il «negro [...] dèmone» che, per divorare il lepidottero dall'interno, si camuffa travestendosi nella creatura a «volar su nata» (ivi, p. 209, v. 4), fuoriesce dalla crisalide in uno «sciame ronzante»; aggettivo questo che, a paragone con il silenzio della candida pieride, appare ancora più negativo. Nel ronzio si può forse riconoscere un'allusione al fastidioso rumore delle macchine e dell'industria, che si avviava, negli anni in cui il poeta scrive, ad assestarsi come sottofondo insopprimibile e tragico del Novecento; gli imenotteri, anche per il loro moto invasivo, sembrano assai simili ai «villosi forestieri» di *Totò Merùmeni* (ivi, p. 174, v. 12) e non sarà un caso che nella prosa giornalistica *Il nastro di celluloido e i serpi di Laocoonte* Gozzano riutilizzi questa stessa immagine per descrivere l'avvento di una tecnica straniera: Quest'arte... ma che arte: quest'industria di celluloido [...] non è invenzione latina (e meniamone altissimo vanto!), è un trovato nordico, elaborato dalla tecnica sorniona e paziente degli ottici teutonici; e passata attraverso vicende di pura perfezione meccanica alla Francia e all'Italia luminose...

E – come tutte le lebbre che ci vennero dal Nord – si diffuse prosperò in Francia e in Italia come nel suo terreno più adatto, trovò in Francia e in Italia – eredi prime di quanto la Terra ha espresso in pura bellezza – trovò due organismi da corrompere. E li ha corrotti.

In Italia assistiamo da dieci anni a questo trionfo industriale, una delle nostre glorie sul mercato del mondo, e – sia detto a mezza voce – una delle nostre vergogne artistiche, se facciamo tacere in noi l'affarista e consultiamo soltanto la nostra intima coscienza di artisti.

Certo nel Nord la lebbra ha attecchito molto meno: manca il Sole e manca l'Arte; al sole sopperiscono col magnesio, ma all'arte non c'è succedaneo che serva. E il cinematografo è un'industria che ha bisogno dell'arte. Questo è il fenomeno tragico e interessante, un fenomeno che mi ricorda quella mosca parassita che penetra nella crisalide delle nostre più smaglianti farfalle diurne, vi soggiorna, se ne nutre, pur non uccidendole, ma sostituendosi a poco a poco: così che l'allevatore, in attesa, ne vede uscire non la farfalla magnifica, ma una volgarissima mosca. La quale resta una mosca, e la farfalla, farfalla. Così pellicola ed arte restano quelle che sono; divise, inconciliabili fino all'ultima molecola, come certe sostanze non amalgamabili assolutamente. Ed è questa l'unica certezza consolante. L'arte resta quella che era e quella che è: una signora per bene; il cinematografo resta un ricchissimo signore. (Gozzano 1961, pp. 1167-1168).⁴

Nel brano si registrano alcune differenze e imprecisioni rispetto ai versi, probabilmente dovute al contesto in cui le informazioni sono reimpiegate: ad invadere il corpo del lepidottero non è più una vespa ma una mosca, la quale non inocula le proprie uova nella crisalide ma vi si insinua per cibarsene lentamente, quasi nella speranza di assimilare grazia e bellezza dell'ospite. Di quest'ultimo non viene più specificata l'appartenenza alla famiglia delle pieridi ma si parla, in generale, di «smaglianti [...] diurne», indizio che potrebbe suggerire una contrapposizione tra l'arte (la farfalla), colorata e ricca di sfumature, e il cinema in bianco e nero (il parassita). In conclusione, aver indossato le spoglie di un lepidottero non fa del cinematografo-mosca una farfalla ed è questo, secondo Gozzano, un enorme sollievo per l'arte tutta.

L'animalizzazione della macchina, la trasfigurazione dei rumori meccanici in ronzii, brusii e fruscii, l'impiego di comparazioni entomologiche o, più in generale, zoologiche appaiono con una certa frequenza nella letteratura di questi anni (basti pensare ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) e si accordano agli interessi scientifici e alle invenzioni tecniche sorte tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Come osserva il teorico dei nuovi media Jussi Parikka, il XX secolo si apre con straordinarie scoperte in ambito scientifico, con la diffusione di tecnologie innovative e con un interesse dilagante – soprattutto tra ap-

⁴ L'articolo venne pubblicato per la prima volta il 5 maggio 1916 su «la donna». Il giudizio parzialmente negativo espresso da Gozzano sul cinematografo è, per certi aspetti, in linea a quelli di altri letterati del suo tempo. Al pari di questi, tuttavia, Gozzano non si sottrasse alla possibilità di collaborare con l'industria cinematografica.

passionati dilettanti – per il mondo infinitamente piccolo degli insetti (cfr. Parikka 2010, pp. 1-2). Questi ultimi, come ben testimoniano Maeterlinck e il poemetto gozzaniano, divengono oggetto di ricerche non solo strettamente entomologiche, ma pure filosofiche e religiose (cfr. *ivi.*, p. 2); «the insect craze», continua Parikka, «spread gradually as part of the popular culture of the century and also affected views on technology and modern society» (*ivi.*, p. 2). Il giudizio espresso da Gozzano sulla nuova industria si avvale, infatti, di una comparazione entomologica, capace di spiegare il rapporto tra arte e cinema in modo originale; inoltre, la *media archaeology* di Parikka consente di scoprire come la combinazione di entomologia e tecnologia non interessi il solo Gozzano, ma contraddistingua i processi di simbolizzazione del reale di una intera epoca.

Da quanto si è finora visto sembrerebbe che quasi mai i moti invasivi vengano tracciati dal personaggio del poeta e dalle sue maschere; sebbene il protagonista de *I colloqui* e il negromante de *Le farfalle* appartengano, in buona sostanza, alla categoria lotmaniana dei personaggi «fissi» (Lotman 1975, p. 153), non mancano casi che vedono il poeta o chi per lui penetrare in spazi altri, attraversando frontiere spaziali e ideologiche. Si legga a tal proposito il racconto della seconda invasione dell'*Acherontia atropos*, versi da mettere a confronto con una interessante prosa giornalistica:

La villa è immersa nella notte. Solo
 spiccano le finestre della sala
 da pranzo dove la famiglia cena.
 L'*Acherontia* s'appressa esita spia
 numera i commensali ad uno ad uno,
 sibila un nome, cozza contro i vetri
 tre quattro volte come nocca ossuta.
 La giovinetta più pallida s'alza
 con un sussulto, come ad un richiamo.
 «Chi c'è?» Socchiude la finestra, esplora
 il giardino invisibile, protende
 il capo d'oro nella notte illune.
 «Chi c'è? Chi c'è?» «Non c'è nessuno. Mamma!»
 Richiude i vetri, con un primo brivido,
 risiede a mensa, tra le sue sorelle.
 Ma già s'ode il garrito dei fanciulli
 giubilante per l'ospite improvvisa,

per l'ospite guizzata non veduta.

Intorno al lume turbina ronzando

la cupa messaggiera funeraria. (Gozzano 1973, pp. 251-252, vv. 97-116)

Dalla finestra, che taglia fuori le tenebre, l'*Acherontia* si introduce con l'inganno, così come si era insinuata nell'alveare fingendosi ape.⁵ Ma più che l'*Acherontia* quale simbolo dell'arte che si scontra con l'ideologia borghese, argomento su cui hanno ampiamente scritto Barberi Squarotti (1976) e Di Biagi (1999), interessa qui il confronto che si può forse svolgere tra i versi sopra riportati e un brano tratto da *La belva bionda. Divagazioni sulla guerra e sulla moda*:

C'è qualche famiglia straniera superstite, in questo albergo troppo vasto, uno dei pochi che rimanga aperto e resista alla penuria dei forestieri. Sono le dieci di sera. Nelle sue grandi sale contigue, non divise che da un'arcata, è raccolta tutta la colonia: una quindicina di persone. Di fuori, attraverso le vetrate, non si vede che qualche stella e il profilo dei palmizi sul cielo men nero; s'ode il rombo del mare corrucciato contro gli scogli; e si pensa all'ora tragica, si è sgomenti guardando il buio ed ascoltando la notte... Ma dentro è l'ora presente, la civiltà moderna: la luce elettrica, gli uomini in abito da sera, le spalle ignude delle signore, i fiori, i gioielli, tutte le apparenze dell'umanità raffinata.

Ed io mi godo il quadro che mi offrono costoro, come una cosa rappresentata; e medito tristi cose, chiuso nel mio silenzio, ben difeso da giornali e da riviste che mi dispensano, per un istante, dalla ciarla e dal sorriso. (Gozzano 1961, p. 1153)⁶

La bizzarra impressione destata dall'analisi del passo, e in generale dell'intero racconto, è che a tracciare le divagazioni riferite dal sottotitolo sia addirittura la stessa *Acherontia* o, più cautamente, un ibrido poeta-atropo. Si direbbe, da un certo punto di vista, di trovarsi di fronte alla «cupa messaggiera funeraria» (Gozzano 1973, p. 252, v. 116) che, con la sua raffinata arte del fingersi e celarsi, sembra essere riuscita, una volta ancora, a penetrare in uno spazio a lei estraneo, dove contrastante e stridula appare la sua presenza. Intorno alla falena-poeta si erge un nuovo cerchio magico, fatto stavolta di carta e inchiostro, ma più agropungente di quello di ortiche: è il 1914 e sui giornali non si parla altro che di «barbarie» ed «eccessi», di crimini terribili che «chiunque», persino «il più mite» tra gli uomini, potrebbe arrivare a compiere (Gozzano 1961, p. 1156). A tal punto «la civiltà svapora come patina lieve» (*Ibid.*) e il silenzioso osservatore è incapace di rifugiarsi nella vanità che

⁵ Anche in questo episodio, come nota Valter Boggione (cfr. Boggione 2017), compare la figura del cerchio: «L'operaie non pungono l'intrusa, / si dispongono in cerchio al suo passaggio, / con l'ali chine e con l'addome alzato, / l'atteggiamento mite e riverente / detto «la rosa» dall'apicultore. / E la nemica dell'apicultore / col triste canto incanta l'alveare» (Gozzano 1973, p. 249, vv. 43-47).

⁶ Prosa pubblicata su «la donna» nel numero del novembre-dicembre 1914.

lo circonda, dove pure la guerra diviene argomento galante (cfr. *ivi*, pp. 1153, 1157). Giornali e riviste rappresentano quindi un ponte con l'esterno, una prima crepa attraverso cui l'«ora tragica» balena cupa in quella hall da cui la si vorrebbe bandire per serbare una illusione di pace. La carta stampata corrisponde alla testa di morto impressa sul dorso dell'atropo; solo chi la interroga e la medita può svelare quanto «nauseose» (Gozzano 1973, p.198, v. 24) e vacue siano parole come «civiltà... educazione... lealtà... bontà... onore... coscienza...» (Gozzano 1961, p. 1158).

La lettura avanzata sembra trovare più di un sostegno nel confronto tra il brano tratto da *La belva bionda* e i versi *Della testa di morto*: l'illuminazione artificiale che inonda la hall e la sala da pranzo è, in entrambi i casi, simbolo di una parvenza di ordine e civiltà, subito infranta dall'irrompere di un inquietante memento mori. Se nel poemetto si descrive l'invasione della falena attraverso una finestra schiusa, ne *La belva bionda* la sfinge ha già fatto il suo ingresso e, dall'interno di uno spazio a lei tanto difforme, «guarda» e «ascolta» la notte, anche qui tagliata fuori da «vetrate». L'«ora tragica» ulula all'esterno mentre nella hall illuminata si celebrano l'«ora presente», l'eleganza e il progresso, ma sarà compito di questa *Acherontia* occulta svelare quanto labile, pressoché fittizio e inesistente, sia il confine tra civiltà e barbarie, tenebre e luce (vd. *ivi*, p. 1158).

Bibliografia

- Alighieri D., *Purgatorio*, revisione critica del testo e commento di Inglese G., Roma, Carocci, 2016 (prima ed. 2011).
- Allievo G., *L'educazione di se stesso e la vita interiore. Discorso letto il 14 Novembre 1896 in occasione della solenne apertura degli Studi nella Regia Università di Torino da Giuseppe Allievo, Professore ordinario di Antropologia e Pedagogia*, in «Annuario Accademico» per l'anno 1896-1897, Stamperia Reale di Torino, anno XXI, gennaio 1897.
- Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 5³ 9¹ (ed. it. *La poetica dello spazio*, trad. di Catalano E., Bari, Dedalo, 1975).
- Barberi Squarotti G., *Il poeta fra le rovine*, in Id., *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, 1976.
- Boggione V., *Gozzano e la citazione: il caso Leopardi*, in Masoero M. (a cura di), *“L'immagine di me voglio che sia”: Guido Gozzano cento anni dopo: convegno internazionale (Torino, 27-29 ottobre 2016)*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 75-109.
- Bossaglia R., *Gozzano e il Liberty*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di Studi, Torino, 26-28 ottobre 1983*, Firenze, Olschki, 5³ 2 9, pp. 699-265.
- Caillois R., *La mante religieuse. De la Biologie à la Psychanalyse*, in «Minotaure», 5, 1936, pp. 23-26.
- Casella A., *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.
- Di Biagi F., *Sotto l'arco di Tito: «Le farfalle» di Guido Gozzano*, Trento, La Finestra Editrice, 1999.
- Garin E., *Storia della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 1966, vol. 3.
- Gozzano G., *Poesie e prose*, a cura di De Marchi A., Milano, Garzanti, 1961.
- Id., *Poesie. «La via del rifugio», «I colloqui», «Le farfalle» e le «Poesie sparse»*, revisione testuale, introduzione e commento a cura di Sanguineti E., Torino, Einaudi, 1973.
- Id., *I sandali della diva. Tutte le novelle*, introduzione di Guglielminetti M., edizione e commento di Nuvoli G., Imola, Serra e Riva Editori, 1983.

Grosz E., *Animal Sex: Libido as Desire and Death, in Space, time and perversion: essays on the politics of bodies*, New York-London, Routledge, 1995.

Guglielminetti M., *Introduzione a Gozzano*, Bari, Laterza, 1993.

Lotman J. M., *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in Lotman J. M., Uspenskij B. A., *Tipologia della cultura*, a cura di Faccani R., Marzaduri M., trad. it. Faccani R., Marzaduri M., Barbato Faccani M., Molinari S., Milano, Bompiani, 1975, pp. 145-181.

Parikka J., *Insect media. An Archeology of Animals and Technology*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2010.

Sanguineti E., *Il misticismo moderno*, in Id., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 77-91.

Savoca G., *Parole del corpo nella poesia di Gozzano*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di Studi, Torino, 26-28 ottobre 1983*, Firenze, Olschki, 5³ 2 9, pp. 5³ 9-211.