

Appunti sulla simbologia cromatica nel Govoni prosatore

Maria Isabel Giabakgi

Chi abbia voglia di riprendere la lettera del manifesto simbolista di Moréas, «Figaro» 1886, può difficilmente ritrovare, nel *Liberty* nostrano, l'intenzione di «*vêtir L'Idée d'une forme sensible*». Vedrà più facilmente rivolta l'attenzione alle «*somptueuse simarres des analogies extérieures*». Così, tutti i fenomeni sensibili, riducendosi a pura apparenza, rinunciano volentieri a «*représenter leurs affinités ésoteriques avec des Idées primordiales*». Quel simbolismo, che proprio Moréas aveva definito «*un phénomène de transition*», avrebbe tuttavia fornito un codice, un catalogo del poetabile che, come afferma Sanguineti: «sarebbe sopravvissuto al movimento, e non di poco, resistendo a tutti i tentativi di restaurazione, e lasciando relitti, residui, talvolta un po' per tutta l'Europa».

Alla luce di ciò e leggendo con più attenzione la produzione novellistica di Corrado Govoni, sono stata tentata di stabilire quale fosse la fonte diretta di quel vero e proprio culto del colore “verde” che attraversa la produzione del ferrarese. La prima tappa potrebbe risalire ad una novella

del tutto dimenticata,¹ intitolata «Le clarisse». Il sottotitolo della novella – «Suonata in verde» – prefigura il gusto sinestetico che avrebbe poi connotato il titolo della raccolta lirica «Armonia in grigio et in silenzio». Per di più, con «Le clarisse», si ha inequivocabile prova dell'adesione di Govoni alle correnti del neomisticismo romano, caro alla rivista «Roma Flamma» che, nata in contiguità con la cerchia corazziniana, pubblicò la novella nel suo primo ed unico numero del 1904: un misticismo più precisamente di marca esoterica che sfrutta una simbologia attinta da un repertorio *noir*. Sette sorelle sordomute vivono relegate in un convento di clarisse isolato in una palude. A sconvolgere la loro esistenza sopraggiunge un avvenimento apocalittico: il sole precipita nella palude e al suo posto si installa una misteriosa luce verde che dilaga ovunque. Nel corso della settimana, una per giorno, le clarisse muoiono soffocate da quelle emanazioni verdastre, balbettando «preghiere verdognole». Anche i loro inseparabili rosari d'ambra evaporano sotto forma d'incenso verde. Il racconto è costruito su un esoterismo “nero” – dove la chiave interpretativa è consegnata alla simbologia del colore “verde”, qui interpretato come irruzione maligna che man mano fagocita ogni persona o cosa legate alla dimensione del sacro.

Oggetto di questi appunti di studio sono due raccolte di novelle in

¹ Solo un accenno ad essa è presente in A. I. Villa, *Neomisticismo e rinascenza latina fra Otto e Novecento*, LED, Milano, 1999, pp. 296-97.

particolare, «La Santa Verde»² (1919) e «Piccolo veleno color di rosa»³ (1921), apparentemente diverse tra loro per concezione e struttura, di fatto profondamente unite in un “percorso lirico-cromatico” che si palesa finanche nei due colori presenti nei titoli: il “verde”, innanzitutto, ma anche il “rosa”, che, come cercherò di dimostrare, ne è l’ineluttabile riflesso.

Certamente il colore “verde”, nella seconda metà dell’Ottocento dispiega un variegato statuto simbolico, divenendo protagonista, ad alto grado connotativo, nella costruzione di ambienti, situazioni, caratteristiche fisiche, che intercettano immediatamente la dimensione dell’inquietante, del perverso, dell’onirico. Si parlava, appunto, della “fonte diretta” del culto govoniano di questo colore; non è difficile farne alcuni esempi. La mensa tutta imbandita di nero di Des Essaintes «illuminata da candelabri in cui ardevano fiamme verdi»,⁴ traspare nella «fiamma verde» in cui vorrebbe immolarsi, dissolversi il protagonista della prosa lirica govoniana *Suicidio*,⁵ oppure nel «bagliore del lucignolo che friggeva e mandava un languido guizzo di fiamma verdognola», alla luce del quale, il poeta-alchimista della novella *La vendetta dell’amore*, si accorge

2 C. Govoni, *La Santa Verde*, Taddei, Ferrara, 1919. Questa raccolta consta di una serie di trenta «prose liriche» di lunghezza variabile, alcune delle quali costituiscono veri e propri racconti.

3 La raccolta include cinque novelle: *La parabola dei giovani e dei vecchi*, *La vendetta dell’amore*, *la storia veritiera delle mie relazioni con le contesse Millefiori*, *Caporetto* e *Piccolo veleno color di rosa* che, oltre a dare il titolo all’intero volume, è la novella più lunga, quasi un romanzo.

4 P. Huysmans, *À rebours*, Rizzoli, Milano, 1953, p. 41.

5 C. Govoni, *La Santa Verde*, p. 190.

che la donna dei suoi desideri è, in realtà, un cadavere putrescente.

Ma si ricordi anche, nello stesso *À rebours*, la luce verde che filtra nel raffinato salotto-acquario. Di questo salottino parla anche Nordau⁶ in *Degenerazione*, come massimo esempio dell'estenuata, esangue raffinatezza descrittiva di Huysmans. Della bizzarra idea si ricorderà Govoni in un'altra novella,⁷ incentrata su una strana villa, appartenente a due donne che, misteriosamente, modifica forma, dimensioni, numero, disposizione e arredamento delle stanze in relazione alle caratteristiche dell'ospite-preda maschile. In questa dimora, in parte inabissata nel lago di Como, vi è «uno strano suggestivo salotto, che per le piante di capelvenere e di felci che correvano e s'arrampicavano lungo i grandi vetri che sostituivano le pareti, acquistava per la luce verdognola e cristallina che filtrava attraverso la trasparente verdura un'apparenza d'acquario».

Lo stesso Nordau⁸ riporta un'affermazione di Oscar Wilde – tratta da un articolo biografico⁹ sull'assassino, disegnatore, pittore e scrittore Thomas Griffith Wainwright – secondo il quale «la predilezione per il verde in singoli individui è sempre un segno di attitudini elevate, artistiche, e nei popoli deve significare rilassatezza, anzi decadenza dei

6 Nordau, *Degenerazione*, Fll.i Bocca, Torino, 1896, p. 331.

7 *La storia veritiera delle mie relazioni con le contesse Millefiori*, tratto dalla raccolta *Piccolo veleno color di rosa*.

8 Nordau, *Degenerazione*, Fll.i Bocca, Torino, 1896, p. 349.

9 Il titolo del celebre articolo è *Pen, pencil and poison*. In merito M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966, p.49.

costumi», oltre che essere il ben noto colore dell'assenzio. Mario Praz¹⁰ rileva come spesso «gli occhi della donna son verdi...»; donna, peraltro, non genericamente malvagia, ma piuttosto appartenente al tipo della «fatale *allumeuse*», pronta ad eccitare la passione dell'uomo fino allo spasimo senza mai soddisfarla, molto diffuso nella letteratura tardoromantica,¹¹ ed esaltato da Baudelaire, nei versi de *La poison*, dove aveva riconosciuto negli occhi verdi della donna un indizio di crudeltà.¹² In Govoni, il “verde” come connotazione fisica caratterizza una pagina di chiara impronta antisemita della lunga novella *Piccolo veleno color di rosa*. Protagonisti sono i due fratelli Pesaro, antiquari in Venezia, «amanti infiammati della vita spregiudicata» e dediti «alla passione morbosa dell'arte decadente», che indossano sempre delle «ampie zimarre verdognole». L'autore ferrarese attribuisce ai due personaggi una «anormale figura fisica», causata dai «sordidi difetti della razza alla quale avevano il torto di appartenere. Perché erano brutti ed ebrei».¹³ Proprio gli ebrei, a detta di Govoni, sono riconoscibili «dall'infalsificabile profilo aquilino di Shylock,¹⁴ dalla camminata leggermente dondolante, ma forse più d'ogni cosa dal colore terreo che

10 M. Praz, *La carne*, p. 291.

11 A dirlo è ancora Praz, il quale aggiunge che «è un tipo [...] che, spagnolo o creolo dappprincipio, finisce poi per modellarsi sulle donne del Dostoevskij, di una Nastàsja Filippovna è la più caratteristica del genere». *La carne*, pp. 181-182.

12 M. Praz, *La carne*, p.393.

13 C. Govoni, *Piccolo veleno*, pp. 230-231.

14 È il nome del protagonista dell'*Ebreo errante* di Shakespeare.

è quasi nelle loro facce il riflesso verde dell'oro ricercato con tanta astuzia e avidità». Gli ebrei – aggiunge Govoni – «dopo che fu lasciata loro libertà d'uscita e d'espansione, s'erano infiltrati come un morbido veleno in tutte le società». «Verdognolo», «verde», «veleno». Parole non casuali nel lessico govoniano.

La lunga novella narra, infatti, la storia di un romanziere che sceglie di trascorrere un breve periodo di riposo a Venezia, dopo aver consegnato all'editore la sua ultima fatica letteraria, intitolata proprio *Piccolo veleno color di rosa*. I due ebrei presenteranno all'autore incredulo una donna perversa e fatale, un «roseo veleno» in tutto e per tutto simile alla protagonista della sua opera appena conclusa, che lo costringerà a sperimentare nella realtà la trama del suo romanzo. L'incontro con i fratelli Pesaro introduce dunque una cerniera tra realtà e finzione letteraria.

In questi racconti, Govoni attribuisce agli oggetti verdi una funzione mai casuale: si va da espressioni come «due occhi di cristallo-verde» ai paralumi simili a «fiori-verdi» all'inquietante «lume verde» del molo dei traghetti di Como, dall'allitterante «acqua divina che era verde come una vernice fresca, per la verzura dei giardini che vi si specchiavano» al «fanale verde» delle gondole, «ricamato come un incensiere e un reliquiario», e poi la «gelatina a zone di rosa e di verde» del riflesso nell'acqua del Palazzo Ducale di Venezia, il «gonfio temporale d'oro verde», la cuspide di un campanile, ritratta come «il bocciolo di un gigantesco fiore verde».

Acquista, dunque, un senso più preciso anche la curiosa veste tipografica

di *Fuochi d'artificio*. Il terzo volume di versi di Govoni, accolto con ammirazione dai “fratelli” crepuscolari aveva impressionato Moretti¹⁵ per le «poesie stampate in verde dalla prima all’ultima pagina, tutto il libro avvelenato, tutto il libro morso riga per riga dall’aspide dell’inchiostro da stampa. Io non avevo mai visto un libro di più di duecento pagine stampato in verde-veleno, e non dovevo vederlo mai più».¹⁶

Del resto, come noto, la letteratura decadente è spesso invasa da un *bric-à-brac* di oggetti multicolori che quasi stordiscono il lettore. Tuttavia, in queste opere «il *décor* non ha un valore puramente erudito. Gli elenchi meticolosi di addobbi, di oggetti, di atti, non hanno il mero scopo di ambientare». Inventarli significa materializzare «la fermentazione delle cose impure e violente di cui quei *décors* furono testimoni». Gli oggetti corrispondono ad altrettanti «emblemi di nequizia, di lussuria, di crudeltà. Il *décor* per se stesso è già l’enunciazione di un’atmosfera spirituale e morale».¹⁷ Spesso tali rutilanti descrizioni costituiscono un introibo feticista a «fantasie lugubri e algolagniche» che in Italia trovano un sorprendente

15 Moretti, in particolare, aveva scritto, non senza ironia: «E venne il libro più spettacoloso che immaginar si possa, giunse un libro che pareva un messale, carta a mano grossissima e resistentissima, copertina azzurrina tutta cosparsa di simboli come pavoni, tartarughe, stelle comete, navi in tempesta e una sfinge che sorreggeva un obelisco egiziano, tutto ciò presentato da un ignoto editore palermitano, il signor Francesco Ganguzza Lajosa, mai sentito nominare né prima né dopo di allora». M. Moretti, *Via Laura*, Mondadori, Milano, 1958, p. 451.

16 M. Moretti, *Via Laura*, Mondadori, Milano, 1958, p. 451.

17 M. Praz, *La carne*, p. 357.

rappresentante proprio nel Govoni prosatore.¹⁸

Nessun dubbio, dunque, che il principale ufficio delle allegorie govoniane sia quello di materializzare una vera e propria distruzione sadica della bellezza e, contemporaneamente, la sua custodia contemplativa: sotto la floridezza fisica s'intravede sempre uno scheletro, in una indissolubile unione di avvenenza e putrefazione, di "rosa" e di "verde". La poetica di Govoni è basata su un continuo divenire, divenire nella morte. Così le metafore govoniane appaiono segnate e governate dalla legge della decadenza universale e l'analogia congiunge sempre cromatismi e forme splendide e dannate, visibilmente lussureggianti e invisibilmente putrescenti che, colpite da un'uguale condanna, devono necessariamente perire insieme.¹⁹

In particolare, il colore "verde" e la sua variante aggettivale "verdognolo", deputata a suscitare raccapriccio, sono densamente significativi nella prosa del ferrarese, soprattutto se letti alla luce della simbologia legata alla trasmutazione alchemica: si va, ovviamente, dalla leggendaria *Tavola smeraldina* attribuita ad Hermes Trismegisto, al *Sogno verde* di Bernardo Trevisano, al leone verde che divora il sole come simbolo del mercurio filosofale. Si può dire, più in generale, che l'intera tradizione ermetica venga opportunamente risemantizzata in termini decadenti ed estetizzanti. Tale

18 M. Praz, *La carne*, p. 341.

19 F. Curi, «*La corte confusa*». *Statuto e metamorfosi dell'allegoria nella poesia moderna*, in *Corrado Govoni*, Atti delle giornate di studio, Ferrara, 5-7 maggio 1983, a cura di Anna Folli, pp. 206-207.

genere di interessi nello scrittore ferrarese non deve sorprendere affatto, se solo si pensi all'amicizia intrattenuta con un personaggio come Lionello Fiumi, firmatario del *Manifesto graalico* del 1951, redattore della rivista «Graal» e noto cultore di interessi occultistici, come opportunamente messo in luce da Domenico Cofano alcuni anni or sono.²⁰ Proprio Lionello Fiumi, stilò la prima biografia umana ed artistica di Corrado Govoni.²¹ Scorrendone le pagine, s'incontra una curiosa (quanto illuminante) definizione dell'arte poetica del ferrarese: «Govoni è il privilegiato che si è trovato fra le dita il dono della *pietra filosofale* e vagabonda fra le cose, alchimista ebbro e insaziabile, per tutto evaporare in oro lirico».²² L'immagine del poeta-alchimista qui proposta in sede di valutazione critica, non è affatto casuale, giacché essa si ritrova sistematicamente in molte prose govoniane.

Non mancano, poi, affermazioni esplicite in tal senso di molti antecedenti illustri, soprattutto transalpini. Come si apprende da una famosa lettera scritta a Verlaine il 16 novembre 1885, compito del poeta è «*L'explication orphique de la Terre*».²³ Anni prima, nel corso del 1866, mentre Mallarmé lavorava a *Hérodiade*, era nato il progetto di «*un œuvre magnifique*»,²⁴ anzi di un «*œuvre, qui est L'Œuvre, le Grand Œuvre,*

20 D. Cofano, *Il crocevia occulto*, Schena, Fasano, 1991. In particolare le schede 16-17, dove si legge che «Il Graalismo fa della poesia una coppa simbolica che soltanto mani pure possono elevare verso il cielo».

21 Si tratta di un pregiato volume intitolato *Corrado Govoni*, Taddei, Ferrara, 1918.

22 L. Fiumi, *Corrado Govoni*, Taddei, Ferrara, 1918, p. 95.

23 Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1970, p. 663.

24 Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, Gallimard, Paris, 1959, p. 222.

comme disaient les alchimistes, nos ancêtres».²⁵ Tornando alla confessione a Verlaine, negli anni della maturità «*L'Œuvre*» diventa «*Le Livre*», cioè la creazione poetica come fatica alchemica, nella sua duplice accezione di elevazione spirituale e conquista materiale.

All'ossessione cromatica del Govoni poeta aveva, peraltro, già rivolto la sua attenzione Gian Luigi Beccaria.²⁶ Il processo di scomposizione e opacizzazione delle tinte, particolarmente caro al ferrarese, sottolineato nel titolo della raccolta di versi, *Armonia in grigio et in silenzio*, ma presente anche nelle *Fiale* e negli *Aborti*, vede il massiccio utilizzo dell'impressionistico “giallo”,²⁷ nella frequente variante di «giallastro» ma soprattutto del “verde”, nel frequente aggettivo «verdognolo», quali note cromatiche forti, segno di ossidazione delle cose, di deperimento e di scoloritura. Tali gli aggettivi “sensibili”, nel processo di “ingrigimento” della realtà si propagano anche alla prosa, attraverso la costruzione di frequenti parestesie di origine simbolista o più precisamente maeterlinckiana («le foglie sgocciolanti di sole verde», un «gonfio temporale d'oro verde», il «verde triste del giardino»), del resto riscontrabili anche in Corazzini. Tali parestesie

25 Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, Gallimard, Paris, 1959, p.244.

26 Allo studio delle valenze cromatiche nella poesia govoniana ha dedicato pagine interessanti G.L. Beccaria, *Il linguaggio poetico di Govoni*, (in Atti delle giornate di studio, p. 157), tralasciando, tuttavia, proprio l'importanza del verde, nella sua doppia valenza che in questa sede si cercherà di dimostrare.

27 È tutto un proliferare di « fanali, gialli / funerali d'itterizia», in *Le capitali*; «La miopia gialla dei fanali / sbircia lungo le strade», in *Crepuscolo*, ecc.

implicano spesso un colore che sembra un aggettivo “isolato” dal sostantivo, affrancato da esso, con funzione puramente esornativa, mera sensazione empirica dalla quale germina un’analogia, ma senza il substrato di un vero simbolo. Proprio in relazione alla prosa, è un dato di fatto che l’interesse di cui è stata fatta oggetto, almeno a partire dagli anni ’60 (dalla monografia di Curi all’antologia sanguinetiana dei *Poeti italiani del Novecento*), l’opera poetica di Corrado Govoni, non ha quasi per nulla coinvolto la sua produzione in prosa, che non si presenta scarsa né da un punto di vista quantitativo né per quanto riguarda il valore che lo scrittore medesimo le attribuiva all’interno della propria parabola artistica. Si tenga presente che è ancora necessario fare riferimento ad uno studio di Alberto Bertoni del 1983 per intercettare alcune linee critiche sulla prosa govoniana, peraltro quasi esclusivamente limitata ai romanzi. Senza poter tacere che anche tra i contemporanei il Cecchi, primo recensore del Govoni novelliere, sulla «Tribuna» del 25 giugno 1921 stroncava *Piccolo veleno color di rosa* nel nome di un provincialismo senza «novità» e «intenzione», abbandonato «alla buona volontà» di letterati «di seconda e terza mano» che lo facevano proprio da «emigrati invadenti, indelicati, pacchiani», per quanto poi responsabili di questo indirizzo venissero riconosciuti «decadenti» illustri quali un Poe o un Baudelaire. Specie nelle novelle di *Piccolo veleno*, uno sguardo alla fenomenologia dei significanti può risultare produttivo. Si pensi agli effetti sonori e dinamici tesi a riprodurre il liquido palpitare di una Venezia notturna:

«mi voltavo sempre al rumore dell'acqua che fiottava contro la scalinata rosea come una conchiglia; che mi sembrava il fruscio della veste di una donna che fosse allora allora uscita». Nell'ambito dell'ambiguo rapporto govoniano con il futurismo, sarebbe interessante approfondire anche nella prosa presenza della musica, vale a dire l'armonia segreta unificante i vari elementi del mondo decadente, che il poeta ferrarese avviluppa in eccessi sfarzosi su di un piano squisitamente acustico, facendola concorrere alla propria poetica della dismisura linguistica. Anfibolarità dovuta, in questo caso, all'indole particolare del futurismo *ante litteram* di Govoni. Il poeta ferrarese giunge ad esiti "futuristi" spinto dal suo demone analogico, che non può prescindere dalla libertà anarchica di forgiare immagini, e che gli propone un divario sempre più grande tra l'immagine di partenza e quella d'arrivo, senza escludere che tale immagine d'approdo rientri nell'ambito futurista.

L'esordio e il seguito della raccolta *La Santa Verde* mostrano peraltro che tra temi futuristi e temi del tutto crepuscolari può stabilirsi una coesistenza pacifica. Nell'*Introduzione* alle sue prose liriche, Govoni invocherà ancora la sua musa crepuscolare, la sua «Santa Verde», come significativamente viene definita la poesia, che entra con la sua «fresca lampada di gigaro, a curiosar per le stanze», ma gli elementi centrifughi di tale operazione prefigurano alcuni atteggiamenti futuristi e una pratica in linea con le teorizzazioni di Marinetti su di una poesia che «sconfina nel disegno», ritrovando così «attuazione

l'aspirazione a ricollegare tutte le arti, già presente nel simbolismo».²⁸ Nella novella *L'arca di Noè e il fiorellino celeste* il protagonista viene introdotto nello studio di un misterioso pittore, i cui quadri, a prima vista semplici tele bianche, lasciano trasparire i loro soggetti solo «sotto le rapide spiegazioni taumaturgiche» dell'artista. Dunque la parola che “crea” l'immagine. Per accedere allo studiolo, è però necessario attraversare una porta significativamente «coperta di vetri verdognoli». E non sarà neppure un caso se, fra le enigmatiche tele del pittore, la più importante rappresenti la «riproduzione esatta dell'interno di una chiesa abbandonata, ch'era stata adibita a laboratorio chimico», dove storte, alambicchi, fiale, fornelli e crogiuoli fanno bella mostra «sui banchi e rovesciati sull'altare [...] fumanti e sudanti, nella luce umidiccia...».

Con ogni probabilità, il “verde” in Govoni rappresenta una sorta di *marker* decadente dalla duplice valenza: di disfacimento e consunzione, quando connota elementi umbratili quali muffa, muschio, o genericamente putrefazione; oppure si afferma come chiave esoterica e sottile diaframma verso il soprannaturale, quando, ad esempio, è associato alla luce, oppure al piumaggio del pavone, altro elemento tipico della simbologia alchemica.

Nella conclusione della lunga novella *Piccolo veleno color di rosa*,

28 F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. IV.1, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1995, p. 30.

l'autore-protagonista, affetto da un'inguaribile atonia volitiva, descrive la toeletta di Eliana, donna fatale e perversa da cui è stato soggiogato, la cui

«[...] specchiera, davanti alla quale si abbigliava, sembrava un altare dove ella celebrasse [...] i riti misteriosi della religione della sua bellezza [...]. Era ingombra di una quantità di fiale di profumo di diverse dimensioni e di forme bizzarre [...] che contenevano condensati e concentrati i più sottili e delicati spiriti della primavera: uno racchiudeva l'odore della prima pioggia d'aprile, il gomito dell'arcobaleno, il canto dell'usignuolo frizzante di chiaro di luna, l'argento chiaro d'un canale, l'aceto dell'autunno con la pioggia amara l'azzurro fradicio e l'odore delle foglie morte; un altro la poesia di un vecchio cimitero abbandonato formicolante di lucciole, contro il cancello che scricchiolava».

Le ampolle, anzi, per meglio dire “le fiale” di cui si serve Eliana per accendere la sua bellezza notturna non contengono altro che temi e immagini cari alla poesia crepuscolare govoniana e corazziniana, dalla cui inebriante malia il protagonista si libererà solo strangolando la donna. Siamo nel 1921, dieci anni prima Govoni aveva pubblicato le *Poesie elettriche*, che avrebbero dovuto sancire la sua “rinascita” futurista, ma che avevano convito poco il gruppo fondatore di «Poesia» per la sostanziale estraneità alle tematiche più innovative propugnate da Marinetti, limitandosi ad accoglierne solo alcuni aspetti formali.

Fedele alle parole in libertà, all'analogia disegnata e alla soppressione dei segni di punteggiatura, nei suoi migliori esiti in prosa, il Govoni “elettrico” non aveva mai abbandonato un'altra linea, non meno prestigiosa in campo europeo. Una linea – rileva François Livi – che trova in Baudelaire il suo precursore, nello Huysmans di *À rebours* e nel Maeterlinck di *Serres chaudes* i primi anelli di un surrealismo votato

all'immaginazione, all'abnorme, al ritmo caotico, della scrittura barocca, degli squarci onirici. Proprio grazie all'autore belga il Govoni barocco e surreale si ricollega a questa titolata linea peraltro ignorandone il dramma spirituale ed esistenziale.

Ispirazione provinciale e apertura europea, dunque. I paradossi del decadentismo italiano trovano nell'opera di Govoni un'originale esemplificazione, agevolmente incanalata nella tecnica paroliberista cara al futurismo, dove il "verde" e il "rosa" ricompaiono spesso assieme per rinvigorirsi semanticamente a vicenda, ad indicare consunzione corporale e amore carnale, in una sorta di epifania cromatica di *Tanathos* e *Eros* o, se si preferisce, in un itinerario alchemico di disfacimento e rinascita.

Il succubo verdastro e l'elfo rosa
t'hanno forse versato dalle loro
urne paura e amore?

Era, del resto, la domanda che Baudelaire aveva rivolto alla propria *Musa malata*, degli omonimi versi, racchiudendo due tematiche fondamentali per più d'una generazione di poeti.