

MONICA BISI

«Tra gli alti cardi i tassi i rododendri»: memoria e proiezione nel paesaggio di Gozzano

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MONICA BISI

«Tra gli alti cardì i tassi i rododendri»: memoria e proiezione nel paesaggio di Gozzano

Nella produzione poetica – compiuta e incompiuta – di Guido Gozzano molte sono le emersioni del paesaggio, spesso rapide, appena tratteggiate attraverso ben distinti elementi naturali corredati dei loro colori. Bastano brevi rinvii per far apparire l'orizzonte, per dare profondità all'ambiente di alcuni fra i suoi più celebri componimenti. Il contributo si propone di dimostrare con quali strumenti grammaticali e retorici l'autore costruisca l'unità del paesaggio attraverso la categoria non tanto dello spazio, quanto piuttosto del tempo: gli elementi impiegati per evocare la natura assumono infatti una precisa fisionomia, guadagnano una forma e divengono perciò intelligibili nella misura in cui da essi germinano ricordi, proiezioni, riflessioni sull'opposizione fra tempo ciclico e tempo lineare. In particolare, nelle incompiute *Epistole entomologiche* le farfalle costituiscono la mise en abyme e la proiezione del paesaggio, di cui assorbono le qualità, divenendo correlativi oggettivi del tempo delle origini oltre che messaggere della stagione futura.

È familiare al lettore l'immagine di Gozzano assorto contemplatore della Natura, che ritroviamo in molte delle liriche supino a guardare il cielo, o disteso sull'abisso, o all'altezza delle «disperate cetonie capovolte» che lo distolgono dalla «pagina ribelle» dei filosofi posthegeliani, come si legge in chiusura dei *Colloqui*. Nelle sue poesie l'elemento naturale trova sempre uno spazio, anche solo tramite un rapido accenno, e nei casi in cui tale spazio è quello in cui si muovono i protagonisti, la forma-paesaggio, se così possiamo chiamarla, prende corpo attraverso incalzanti disposizioni di singoli elementi in asindeto e per accumulazione, corredati di colori e suoni. Brevi rinvii fanno apparire l'orizzonte, o conferiscono profondità agli ambienti: dalla strada alpestre che attraversa la valle in *Le due strade*, al celebre Canavese al tramonto contemplato dalla soffitta della *Signorina Felicità*, agli scenari alpini e rustici che per le farfalle delle *Epistole entomologiche* non costituiscono, come vedremo, un semplice sfondo. Dai testi della *Via del rifugio* fino alle *Epistole* il paesaggio non è mai solo una veduta, né l'interlocutore che si accorda con lo stato d'animo: è forse sempre una soglia che porta il cuore e la mente, e di certo l'immaginazione dell'autore e del lettore, verso un oltre che può essere proiettato in avanti, in un progetto che si rivela sempre trattenuto dal pensiero della malattia, o indietro: nel ricordo del poeta oppure «sotto un bel cielo pagano», alla ricerca mitica delle origini di un fenomeno. In ogni caso il paesaggio – o, meglio, la poesia che lo rappresenta – consente all'immaginazione, attraverso l'innescò di un movimento nel tempo, di accedere alla dimensione dell'essere, nella sua eventualità o nella sua irrevocabilità. Esso si costituisce dunque, in molti casi, come rinvio al possibile: quello della sorte individuale del poeta come quello dell'umanità.

In *Le due strade*, presente, con le note varianti, in entrambe le raccolte edite, due versi bastano per tratteggiare il paesaggio dove si svolgono il dialogo e soprattutto le riflessioni del poeta:

tra bande verdigialle d'innumeri ginestre
la bella strada alpestre scendeva nella valle (vv. 1-2)

È l'impiego dell'aggettivo a offrire le coordinate principali di una serie di elementi tutti disposti in uno stato in luogo dilatato dall'unico verbo, all'imperfetto. Si contano infatti quattro sostantivi e quattro aggettivi, disposti in un doppio chiasmo che nel secondo verso scioglie il proprio ritmo variando lo schema per accumulare i due attributi su «strada» e lasciare che la «valle» assuma colori e caratteristiche degli elementi che la introducono. Fin dai primi versi, la metafora della *via* trascorre dal titolo al brano, prima in una rappresentazione – apparentemente – letterale, per poi identificarsi

con Graziella, la ragazza che compare sulla scena in bicicletta e che viene riconosciuta dal poeta come una via percorribile nella sua vita:

O via della salute, o vergine apparita,
o via tutta fiorita di gioie non mietute,

forse la buona via saresti al mio passaggio,
un dolce beveraggio alla malinconia.

O Bimba, nelle palme tu chiudi la mia sorte;
discendere alla Morte come per rive calme,

discendere al Niente pel mio sentiere umano,
ma avere te per mano, o dolce sorridente! (vv. 29-36)

Da elemento del paesaggio, la strada viene presto ad assumere quel ruolo simbolico familiare, subito riconoscibile da parte del lettore, il quale potrà dunque più facilmente accorgersi che la tradizionale immagine della strada come corso della vita si arricchisce qui grazie all'identificazione della strada stessa con Graziella, donna che, entrando improvvisamente nel paesaggio, vi si sovrappone senza strappi e aggiunge metafora a metafora. Nel momento in cui Graziella si fa moto attraverso luogo, per il quale il poeta sogna di passare, l'immaginazione del protagonista si volge al futuro e, in pochi versi, fatti di ascese e discese, viene offerta la chiave per comprendere la voluta mancata corrispondenza fra le 'due strade' del titolo e l'unica strada che, invece, si trova rappresentata nei versi. La bella strada alpestre di *Le due strade* è quella di Eraclito: la medesima strada percorribile all' in su e all'in giù,¹ come in direzioni opposte si muovono i tre personaggi del componimento: il poeta e la vecchia amica ascendono con fatica; Graziella scende, volando, ma si scopre ben presto che la percezione di chi scrive è altra. Il poeta infatti sale, pensando, tuttavia, che per lui e per la signora si tratta di una discesa agli Inferi; mentre Graziella, se fisicamente scende, si muove volando (le occorrenze del verbo «volare» corredo dalle immagini delle ali si infittiscono nelle ultime terzine ai vv. 87-95): lo scarto fra i piani denotativo e connotativo per cui i movimenti vanno intesi al contrario di quello che appaiono crea straniamento nel lettore, che perde per un attimo le coordinate del luogo per poi comprendere il significato veicolato dalla *strada* nel momento in cui è l'elemento del tempo ad inserirsi nelle relazioni fra i personaggi. La sua presenza deflagra nell'acozzo fra la bellezza dell'adolescenza e lo sfacelo dell'età matura, cui Gozzano dedica una manciata di versi analitici, spietati e memorabili. La giovane e l'anziana, con il loro viaggiare in direzioni opposte e con velocità diverse sull'unica via inducono il lettore a considerare l'incalzare del tempo e a interpretare, così, la strada secondo la duplicità proposta da Eraclito, duplicità che rende infine ragione del titolo.

Attorno alla strada che attraversa la valle, caricata ora di tale significato, il paesaggio vero e proprio prende forma e colore più precisi nei versi che seguono, tratti dalla prima versione del componimento, compresa nella *Via del rifugio*:

Erano folti intorno gli abeti nell'assalto
dei greppi fino all'alto nevaio disadorno.

I greggi, sparsi a picco, in gran tinniti e mugli
brucavano ai cespugli di menta il latte ricco;

¹ [60 Diels-Kranz] Una e la stessa è la via all'in su e la via all'in giù.

e prossimi e lontani univan sonnolenti
al ritmo dei torrenti un ritmo di campani.

— Lungi i pensieri foschi! Se non verrà l'amore —
che importa? Giunge al cuore il buono odor dei boschi:

di quali aromi opimo odore non si sa:
di resina? di timo, e di serenità?... — (vv. 69-78)

In una costellazione di aggettivi legati alle idee della fecondità e dell'abbondanza, in un contesto consolatorio quasi da pastorale, a conferire profondità al quadretto alpestre, e all'immagine il senso vero e proprio della terza dimensione, sono i suoni: lo spazio tracciato fra prossimità e lontananza («e prossimi e lontani») si riempie e prende vita grazie all'accordo fra il ritmo di campani – provocato dagli animali – e ritmo dei torrenti, elementi del paesaggio che evocano entrambi il tempo, il primo nel suo scorrere – il fiume è anche immagine eraclitea – il secondo nel suo essere scandito. Un tempo inserito, oltre che nella distanza, nell'apertura – ma anche nel limite – di uno spazio caratterizzato dalle soglie tra diversi ordini di natura (abeti/nevai). Sembra che le distanze e gli scarti che caratterizzano lo spazio possano essere meglio percepiti, attraversati e compresi quando in essi, ancora una volta, si insinua la presenza del tempo, anche solo in forme simboliche ed evocative come quelle dei torrenti e dei campani.²

Se ne *Le due strade* il paesaggio è imperturbabile e solatio teatro dell'amaro accostamento fra pienezza della salute e decadenza del corpo che si incrociano in direzioni opposte sulla medesima strada, in *La Signorina Felicita* l'attestato scorrere del tempo innesca il ricordo dello spazio, e la contemplazione della natura suscita la riflessione: in apertura del poemetto, infatti, lo scoccare dell'ora richiama all'immaginazione del poeta la campagna di Villa Amarena; mentre nelle strofe ambientate nella soffitta, il «rifugio luminoso e alto» di matrice dantesca,³ la visione del panorama provoca le considerazioni sul mondo come luogo di lotte.

Signorina Felicita, a quest'ora
scende la sera nel giardino antico
della tua casa. Nel mio cuore amico
scende il ricordo. E ti rivedo ancora,
e Ivrea rivedo e la cerulea Dora
e quel dolce paese che non dico. (vv. 1-6)

... Vill'Amarena a sommo dell'ascesa
coi suoi ciliegi ... (vv. 14-15)

Introdotta in un racconto al presente che è già tutto appannaggio del passato, nel corso del poemetto il paesaggio rivela una particolare forza attrattiva («quasi a voce che richiama», v. 37), che

² Sia concesso sottolineare che, ai fini della costruzione del paesaggio, come agli occhi del protagonista del componimento molta parte ha il suono delle campane, così, parallelamente, per il fruitore avrà una funzione decisiva il suono delle sillabe e delle rime. Nel caso delle campane Gozzano esibisce un rimando interno alla propria produzione, fra *Le due strade* e *La Signorina Felicita*, realizzando nel microcircuitto dei propri versi un caso particolare di quell'intesa con il lettore che ottiene, ad un livello di più ampio respiro, attraverso la citazione letteraria e ai rimandi fuori dal testo (si veda per questo M. MANFREDINI, *Alcune considerazioni sulla lingua poetica di Gozzano*, in "L'immagine di me voglio che sia". *Guido Gozzano cento anni dopo*, in M. Masoero (a cura di), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, 131-154).

³ Cfr. *Inf* IV 115-120: offre alcune suggestioni sulla patina dantesca del poemetto M. CURNIS, *Il Canavese 'dantesco' di Guido Gozzano*, «Il risveglio popolare», 15 luglio 2021, 21.

lo rende capace di distogliere il poeta dal «ciarpame reietto» della soffitta, così caro alla sua Musa, per proiettare la sua immaginazione in una dimensione non vera, dove la deformazione causata dal vetro (anch'esso soglia, presa di distanza, filtro) gli fa apparire tutto bello,⁴ tanto da suscitare in lui un sogno di pace, che “si protende”, in un atteggiamento capace di progettare anche per il futuro. Il paesaggio ha dunque a che vedere ancora una volta con la dimensione del possibile, nonostante questo possibile sia agli occhi del poeta poco probabile a causa della malattia:

Allora, quasi a voce che richiama,
 esplorai la pianura autunnale
 dall'abbaino secentista, ovale,
 a telaietti fitti, ove la trama
 del vetro deformava il panorama
 come un antico smalto innaturale.

Non vero (e bello) come in uno smalto
 a zone quadre, apparve il Canavese:
 Ivrea turrata, i colli di Montalto,
 la Serra dritta, gli alberi, le chiese;
 e il mio sogno di pace si protese
 da quel rifugio luminoso ed alto. (vv. 169-180)

Ancora una volta, in accumulazione, pochi tratti danno forma al Canavese, quasi sorgendo dal panorama stesso: aggettivi precisi, nomi propri e nomi comuni determinati dagli articoli, tutto nella regolarità di due versi costruiti in quasi perfetto parallelismo e in crescente progressione ritmica. Analogamente alla disposizione degli aggettivi osservata in *Le due strade*, anche qui, ancor più schematicamente, la contrapposizione dei dimostrativi («questa» / «quella») basta a tracciare la soglia che separa la contingenza del Canavese e la dimensione universale del Mondo, davanti ad un passaggio evocato dal linguaggio – sicuramente riconoscibile – di Dante e di Leopardi: i «colli dilettoni» rimandano al celebre «dilettono monte» di *Inf.* I 77; il «rifugio luminoso e alto» al «loco aperto, luminoso e alto» di *Inf.* IV 116, il «colle» che sollecita, leopardianamente, lo sguardo del poeta. Il precipitato di reminiscenze letterarie consente al poeta di impiegare solo pochi versi per condurre il lettore dalla dimensione fenomenica a quella della riflessione:

Ecco - pensavo - questa è l'Amarena,
 ma laggiù, oltre i colli dilettoni,
 c'è il Mondo: quella cosa tutta piena
 di lotte e di commerci turbinosi (vv. 181-184)

Il paesaggio genera proiezioni e suscita considerazioni, nella dialettica fra vicino e lontano, fra presente e futuro, fra reale e possibile, fra particolare e universale, tutti ugualmente non percepiti né percepibili se non attraverso uno schermo, vetro, speranza o riflessione che sia.

Le fronti al vetro, chini sulla piana,
 seguimmo i neri pipistrelli, a frotte;
 giunse col vento un ritmo di campana,

⁴ Una profonda e acuta riflessione su questi versi e sul valore della mediazione dell'immagine si trova in V. BOGGIONE, *Carta o tela dipinta, che tace. Paragrafi gozzaniani*, «Critica letteraria», CLXII (2014), 1, 82-102: 86-88 (versione rivista e ampliata del testo, cronologicamente anteriore, citato alla nota 7).

disparve il sole fra le nubi rotte;
 a poco a poco s'annunciò la notte
 sulla serenità canavesana.... (vv. 229-234)

A non essere distorta è la percezione del tempo, che sembra risolvere in sé anche lo spazio più deformato: come ne *Le due strade* i campani dei «greggi» consuonavano a ritmo con lo scorrere dei fiumi e riempivano di sé lo spazio, conferendogli profondità, così nella soffitta di villa Amarena a ristabilire la quiete dopo i tumulti del pensiero sono i rintocchi delle campane, che confermano l'avvicendamento fra luce e tenebre, nelle quali il paesaggio viene meno.

Rispetto agli esempi della rappresentazione del paesaggio nelle due raccolte edite – esempi sintetici, ma validi per la quasi totalità delle liriche – l'incompiuto poema *Le farfalle* presenta un vistoso carattere di novità. Innanzitutto, il paesaggio, naturale o cittadino, è sempre in dialettica non tanto con la visione e con le riflessioni del poeta, quanto, invece, con gli insetti: le farfalle, dunque, si interpongono fra voce narrante e paesaggio, mutando necessariamente anche il modo con cui quest'ultimo viene rappresentato. È il piano formale, forse più immediatamente percepibile, a fornire elementi da leggersi come indizi di questo cambiamento: la rima interna e il carattere della prosodia delle prime due raccolte dispongono parole e cose in ordinate, stabili e consolatorie architetture lungo gli assi dello spazio e del tempo,⁵ mentre nelle Epistole entomologiche gli endecasillabi sciolti sono indice di sperimentazione su una materia in movimento⁶ - il volo delle farfalle – che andrà resa attraverso una forma che ne rappresenti il divenire, la dinamicità. Vedremo allora che l'unità del paesaggio non passerà più per la donazione di una forma allo spazio attraverso il tempo, ma sarà data, per contrazioni e disseminazioni, dalle caratteristiche e dal movimento della farfalla, correlativo oggettivo e *mise en abyme* dell'ambiente in cui il poeta la incontra, la osserva e la descrive. Emblematici di questo fenomeno sono i versi del *Parnassus Apollo*, che si aprono con l'istituzione di un legame naturale fra il Parnasso e l'alta montagna e, di lì, con l'esplicita attribuzione alla farfalla di una funzione simbolica:⁷

Parnassus Apollo
 Non sente la montagna chi non sente
 questa farfalla, simbolo dell'Alpi..
 [...]
 Non tollerate il volo del Parnasso
 in un campo in un orto in un giardino;
 evocate un pendio di rododendri,
 coronato d'abeti e di nevai,
 e la bella farfalla ecco s'adagia

⁵ Della stabilità dei metri scelti da Gozzano nelle prime due raccolte ha parlato LAVEZZI, *Giochi di sillaba e di rima: sulla metrica di Guido Gozzano*, in *L'immagine di me voglio che sia...* 111-127: 120, che per la narrativa dei versi di Gozzano rimanda a I. TORRE, *Il ritmo narrativo ne I colloqui di Gozzano: ipotesi di lettura*, «Rivista di letteratura italiana», XXXI, (2013), 2, 199-206.

⁶ Fra i modelli forti di Gozzano troviamo, come è noto, la *Commedia*, per la quale l'endecasillabo, scandito questa volta dalla rima, è scelto proprio per rappresentare un movimento che attraversa tutte e tre le cantiche (imprescindibile a questo proposito resta J. FRECCERO, *Dante, The Poetics of Conversion*, edited et with an Introduction by R. Jacoff, Cambridge-London, Harvard University Press, 1986, 258-274 (*The Significance of Terza rima*)).

⁷ Funzione arricchita da quella di 'filtro' attraverso cui vedere il quadro alpestre (l'ala della farfalla è intesa alla stregua una soglia, analogamente all'abbaino di Felicità): per un approfondimento in tal senso si rimanda agli studi di Valter Boggione, in particolare *Carta o tela dipinta, che tace*, in G. BARBERI SQUAROTTI, V. BOGGIONE (a cura di) *Pitture di parole*, Avellino, Sinestesia, 2012.

sullo scenario, in armonia perfetta. (vv. 1-3; 23-28)

Il Parnassus non si può pensare se non nell'orizzonte alpestre, che la farfalla, in quanto simbolo, evoca, perché, come si coglie dal prosieguito dei versi, fra i due elementi sussiste un legame tutt'altro che accidentale, che consente di vedere il tutto nel singolo elemento, in una sorta di *mise-en-abyme*. Tale legame viene espresso retoricamente attraverso le due figure che meglio rendono le relazioni di analogia fra gli enti: la farfalla-simbolo, che è anche chiave di decodifica per 'sentire' la montagna, prende forma attraverso una scrittura che procede per un buon tratto solo attraverso metafore e similitudini. La prima metafora attinge al nevaio (le ali sono «lastre di ghiaccio»); viene poi introdotta una serie di similitudini sottolineate dal ricorrere insistente del «come» (nelle ali si distinguono «chiazze / vermiglie» come rododendri e come «stille di sangue sulla neve»; la peluria è bianca come il leontopodi; le antenne, le zampe, la proboscide fuoriescono dal corsetto come dalla giubba di un alpigiano), finché si comprende che ogni particolare del corpo della farfalla è riconducibile ad un elemento del paesaggio alpestre, di cui essa è dunque una sorta di 'precipitato' nel quale la natura ha voluto «esprimere» la montagna. Lo sottolinea anche la metafora che conclude circolarmente – e simmetricamente – la descrizione, ripercorrendo poeticamente il processo attraverso il quale la farfalla ha preso forma grazie al lavoro demiurgico della Natura su e con gli elementi del paesaggio presenti nelle similitudini:

meditate quest'ali trasparenti,
lastre di ghiaccio lucide all'esterno,
nell'interno soffuse di nevischio,
gelide in vista tanto che vi sembra
di vederle squagliare a poco a poco;
spiccano sul candore alcune chiazze
vermiglie come fior di rododendro,
come stille di sangue sulla neve,
cerchiano l'ali zone bigio-nere
che tengono del musco e del macigno:
il corsetto è fitto di pelurie
bianca, d'argento come il leontopodi
e l'antenne le zampe la proboscide
n'escono brevi come dalla giubba
folta d'un alpigiano freddoloso.
La Natura, l'esteta insuperabile,
la mima senza pari, volle esprimere
la montagna in un essere dell'aria;
si giovò della gamma circostante,
diede l'ali alla neve ed al ghiacciaio,
al macigno al lichene al rododendro (vv. 32-52)

Anche il suo volo è utile a dare forma al paesaggio: la rapida accumulazione dei movimenti⁸ del Parnasso illumina, toccandoli, gli elementi naturali, finché l'autore riporta il lettore ad una scena che gli è familiare. Il poeta abbandona la pagina di sofismi per seguire estatico il volo del Parnasso, così come, in chiusura dei *Colloqui*, lasciava le pagine di Nietzsche e di Schopenhauer per «seppellire le rondini insepolti»:

⁸ Per la creazione di un 'ritmo secondo' nei versi senza punteggiatura, ispirati probabilmente allo stile di Pascoli, si veda la già citata finissima analisi di LAVEZZI, *Pochi giochi di sillaba...*, 114.

Ma rade volte scende a valle. Giova
 attenderla sull'orlo degli abissi,
 fra gli alti cardì i tassi i rododendri. [...]
 Dispare, appare sui macigni opposti,
 dispare sul candore delle spume,
 appare sopra il verde degli abeti,
 dispare sul candore dei nevai,
 appare, spare, minima... Si perde...
 Parnasso Apollo!... Il genietto lascia
 un solco di mistero al suo passaggio.
 Il volo stanco, ritmico, diverso
 dall'aliar plebeo delle pieridi,
 ha un che di malinconico e s'accorda
 mirabilmente con la gamma chiara
 dell'alte solitudini montane.
 E il poeta disteso sull'abisso,
 col mento chiuso tra le palme, oblia
 la pagina crudele di sofismi,
 segue con occhi estatici il Parnasso
 e bene intende il sorgere dei miti
 nei primi giorni dell'umanità;
 pensa una principessa delle nevi
 volta in farfalla per un malefizio...(vv. 71-73; 86-105)

Lo scenario è, come di consueto, evocato per accumulazione e per asindeto, dove tre sostantivi (cardì, tassi, rododendri) e uno stato in luogo sono sufficienti a costruire un paesaggio che assume profondità nella misura in cui l'immaginazione del lettore segue le diverse direzioni del volo della farfalla, tracciate da verbi e da cromatismi contrapposti. Pochi versi dopo, il volo del Parnasso si rivela capace di evocare non solo coordinate spaziali, ma anche temporali, sospingendo il pensiero del poeta all'indietro, verso le origini, nell'elaborazione di un mito che spiegherebbe l'armonia fra il Parnasso e la montagna.

L'insistenza sull'accordo tra l'insetto e l'ambiente naturale che lo circonda è evidente anche nei componimenti dedicati all'Antocari messaggera della primavera, che dall'anemone riceve forma e colori per proteggersi dai predatori, e all'Ornitottera Pronomus che si accorda con i mostri dei tempi delle origini. Se nel *Parnassus* era la Natura la «mima senza pari», nei versi sull'*Antocari* sono insetti e fiori ad essere «mimi scaltri»: il poeta abbozza un mito originario secondo cui i fiori invitarono gli insetti a camuffarsi imitando le loro caratteristiche, per difendersi dai predatori

Insetti e fiori; mimi scaltri, come
 v'accordaste nei tempi delle origini?
 Le pagine di pietra dissepolte
 attestano che i fiori precedettero
 gl'insetti sulla terra: fu l'anemone
 che alla farfalla ragionò così:
 «Sorella senza stelo, come sei
 fragile d'ali e debole di volo!
 Salvati dal ramarro e dalla passera:
 rivestiti di me, tingiti in verde
 ai lati, in bianco a mezzo, in fulvo a sommo,
 e con l'antenne simula i pistilli».
 E il fior primaverile alla farfalla
 primaverile diede i suoi colori:
 dolce alleato nella vita breve... (vv. 59-73)

In *Ornitottera Pronomus* le farfalle si accordano sia con le infiorescenze, come più evidentemente nel caso dell'*Antocari*, sia con gli elementi minerali tipici dei paesaggi orientali, cui Gozzano attribuisce i tratti della verginità originaria tanto da paragonarli implicitamente al paesaggio del Purgatorio dantesco:

E la farfalla, che non so pensare
sui nostri fiori, sotto il nostro cielo,
ben s'accorda coi mostri floreali:
gnomi panciuti dalle barbe pendule,
ampolle inusitate, con lividi
evocanti la peste e il malefizio;
s'accorda coi paesi della favola
sopravvissuti al tempo delle origini:
vulcani ardenti, moli di basalto,
foreste dal profilo miocenico
dall'aria dolce senza mutamento,
dove la luce tremola e scintilla
tra il fasto delle felci arborescenti. (vv. 71-83)

Evocando un paesaggio favoloso cui si aggiunge l'indeterminato rinvio al tempo edenico delle origini, anche l'Ornitottera, su distanze più ampie rispetto a quelle delle altre farfalle, si fa intermediario della percezione dello spazio da parte del fruitore.

In tutti e tre i casi l'analogia fra insetto e paesaggio muove l'indagine all'indietro, alla ricerca di scenari primigeni e di accordi fondativi di realtà sopravvissute ai secoli e ancora attive: gli insetti, con le loro caratteristiche, portano nei loro corpi le tracce della natura delle ere passate, che dunque rendono simbolicamente presenti, ma sono anche messaggere della stagione futura, come nel caso dell'*Antocari*, più volte definita «messenger della Primavera» (vv. 28, 33, 48). La loro capacità di unificare in sé i tratti del paesaggio passa dunque, ancora una volta, attraverso la dimensione del tempo: non più quello legato ai trascorsi o alle speranze del poeta, ma, con prospettiva molto più ampia, quello legato alla vita della Terra o, addirittura, il tempo altro dell'oltremondo, come sembrerebbe suggerire il rinvio all'ambiente del *Purgatorio* dantesco, sovrapposto da Gozzano ai «paesi della favola / sopravvissuti al tempo delle origini» con la tessera esplicita dell'«aria dolce senza mutamento».

Nel passaggio dalla poesia delle due raccolte edite alla nuova voce delle *Epistole entomologiche*, dove «la poesia torna a pretendere la verità (la verità sostanziale dell'allegoria)»,⁹ il venir meno dell'io dell'autore procede in parallelo rispetto all'intensificarsi del portato di alcune figure retoriche: se, infatti, i paesaggi della *Via del rifugio* e dei *Colloqui* assumono consistenza e tridimensionalità attraverso elementi grammaticali quali i deittici, i predicativi e gli aggettivi, nelle *Epistole* è la densità metaforica del correlativo oggettivo-farfalla a tracciare le coordinate del paesaggio, sempre nell'orizzonte della interdipendenza fra spazio e tempo.

Gli strumenti retorici che Gozzano impiega per dar forma al paesaggio e il mutare delle sue preferenze nel corso degli anni confermano una volta di più che a dare unità alla natura che l'uomo contempla e percepisce come altro da sé, in alcuni casi addirittura appartenente ad altro 'regno', sono le categorie che l'uomo stesso possiede: le forme a priori dello spazio e del tempo declinate in altezza, profondità, vicinanza e lontananza trovano espressione nella poesia attraverso raffinati strumenti essi stessi appannaggio dell'umano intelletto. Se nella percezione immediata è lo sguardo

⁹ BOGGIONE, *Gozzano e la citazione*, in "L'immagine di me voglio che sia"..., 77-112: 105.

ad abbracciare quello che definiamo paesaggio, nella fruizione del testo poetico il lettore riconosce, più o meno esplicito, un ordine che l'autore ha segnato nella materia, nell'uso denotativo