

AMALIA : LA METRICA DELL'IO

“Non ho ancora assaporato le squisitezze dell'arte, solo ho sfiorato l'essenza, l'anima della sua poesia : un'anima un poco amara, un poco inferma”. Così Amalia Guglielminetti ringrazia il 13 aprile del 1907, da Torino, Guido Gozzano per l'invio della *Via del rifugio*¹ ; e da parte sua contraccambia con l'invio delle *Vergini folli*, ricevendo il 5 giugno da San Francesco d'Albaro (Genova) un giudizio che ci spiega un po' meglio qual era il grado di esperienza formale che i due corrispondenti si attendevano, l'uno dall'altro : “I suoi sonetti tecnicamente euritmici, disinvolti nell'atteggiamento, nobilissimi nella rima ricca, stanno a pari con quelli di Belfonte” (una raccolta di Francesco Pastonchi, scolaro di Graf, di qualche anno antecedente) ; “e” -prosegue Guido- “sono superiori a quelli di Gaspara Stampa, che ne ha di scadentucci assai, povera Anassilla !”². C'è dell'ironia in questo richiamo illustre, ma non rimarcherei la cosa più di tanto, come certamente accadrebbe se chiamassi in causa le origini della poesia muliebre in Piemonte, segnate in un certo senso dall'abbandono della linea petrarchista e dal tentativo di spacciare Diodata Saluzzo, l'iniziatrice a fine Settecento di quella poesia, come una nuova Saffo³. Né, per altro verso, Gozzano cita

1 Lettere d'amore di Guido GOZZANO e Amalia GUGLIELMINETTI, a cura di S. Asciamprener, Milano, Garzanti, p. 27.

2 *Op. cit.*, p. 29.

3 Sull'argomento rinvio al mio contributo su *Diodata Saluzzo*, apparso in Francia nell'ambito del 'colloque' *Les femmes-écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècles*, Publications de l'Université de Provence, 1993, pp. 5-13.

Gaspara Stampa in chiave celebrativa, com'era accaduto il 14 maggio sulle colonne del giornale torinese *La Stampa*, nella recensione a firma di Dino Mantovani, pure lui, per altro, ignorante del passato, avendo paragonato Amalia a Gaspara e a Saffo insieme. Guido si era sentito piccato da quel giudizio eccessivo (ne parla egli stesso ad Amalia in una lettera del 10 giugno⁴), ma soprattutto doveva avergli dato fastidio il non accorgersi, da parte del recensore, che di petrarchismo se mai si poteva parlare, era per stabilire un'analogia con il ben più presente e vitale "dannunzianesimo", dal quale, si sa, la prima generazione dei poeti del nostro secolo ha dovuto liberarsi, e Gozzano per primo⁵. Nella lettera del 5 giugno la cosa è chiara: "anche Madonna Gasparina fu vittima della maniera del suo tempo, come noi lo siamo del nostro, con gl'imparaticci dannunziani"⁶.

Petrarchismo come dannunzianesimo, insomma, non senza un riconoscimento non ironico alla capacità della poetessa di maneggiare con qualche abilità lo strumento formale che petrarchisti e dannunziani avevano in comune: la rima (la *rima ricca*, riconosciuta ad Amalia, è espressione tecnica; ed anche l'*euritmia* appartiene al linguaggio tecnico-estetico della lirica pre-avanguardistica). Nuovi documenti ci consentono ora di renderci conto che il parodico Gozzano, l'uomo che mette in rima *Nietzsche con camicie*⁷, era al contempo l'ultimo dei 'parnassiani' di casa nostra, o quasi⁸. Ma è un gioco suo, non di Amalia. La quale, rispondendo a Guido il 17 giugno, volle piuttosto richiamarsi a Petrarca medesimo. Correggeva così Ada Negri, che, parole di Amalia, "crede a un caso di metempsicosi", ovvero che Gaspara sia rinata in lei, in Amalia:

⁴ *Lettere d'amore, cit.*, p. 38.

⁵ È un luogo comune, ormai, delle critica gozzaniana, questo accennato; ciò non toglie che chi vi ha insistito (Calcaterra, Montale, Sanguineti), lo ha fatto efficacemente. Per quel che mi riguarda, rinvio alla mia *Introduzione a Gozzano*, Bari, Laerza, 1993, cap. II ed appendice sul "dibattito critico". Colgo l'occasione, per ricordare che di recente ho riunito tutti gli articoli della Guglielminetti su Gozzano, a partire dal necrologico, nel vol. misc. *Il genio muliebre-Antologia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 137-173. Al loro rapporto ho dedicato più di un capitolo della monografia *Amalia - La rivincita della femmina*, Genova, Costa e Nolan, 1987. Su Amalia e la sua iconografia rinvio al vol. curato da R. Bossaglia e A. Braggion, *Dalla donna fatale alla donna emancipata*, Nuoro, Iliaso, 1993.

⁶ *Lettere d'amore, cit.*, p. 32.

⁷ È un rilievo felicissimo di R. SERRA, nelle *Lettere*, in *Scritti*, Firenze, Le Monnier, 1958, I, p. 294.

⁸ Mi riferisco alla lettera di Gozzano a Carlo Calcaterra, autore dei sonetti 'parnassiani' *Chieri dalle cento torri*, del 6 aprile 1907; l'ho commentata nel vol. degli atti del convegno su Calcaterra testè edito a Novara, Interlinea Edizioni, pp. 74-75, col titolo: *Da Petrarca a Gozzano. Ricordo di Carlo Calcaterra*.

Voi credete, scrive a Guido, con tutti ch'io l'abbia avuta tanto familiare, tanto vicina quella povera veneziana. Invece no : la conosco, le voglio bene in qualche suo verso, ma quell'aria di famiglia - diciamo così - io l'ho presa da un altro più antico antenato, da messer Francesco Petrarca. Un anno durante le vacanze estive, io ho passato mesi e mesi in campagna solo con lui, ripassando verso per verso tutto il Canzoniere per cercarvi il colore degli occhi di Madonna Laura. Ciò che non mi riuscì di scoprire. Feci però allora una profonda conoscenza di quel grande tormentato e un po' di petrarchismo mi si è inoculato nel sangue a mia insaputa.⁹

È retroattiva quest'ammissione ? Coinvolge il libro d'esordio di Amalia, le *Voci di giovinezza* del 1903, di solito ignorate ? Qui di sonetti c'è un bello stock ; e qualcuno può ben dirsi un omaggio pieno alla maniera petrarchesca . Ad esempio, questo, che s'intitola *D'acciaio*, e riguarda il materiale della freccia di Cupido, ben lungi dai manufatti industriali che hanno interessato D'Annunzio (la torpediniera delle *Odi navali*) o che interessarono i futuristi:

*“Se quei che porta la faretra a lato
e l'arco in spalla, che sa i penetrati
scuri del cuor, io guardo, egli con l'ali
tosto si copre il viso corrucciato.*

*Il piccolo Signor meco è sdegnato
chè se appuntò contro di me i suoi strali,
io feci schermo a gl'insidiosi mali
con saldo spirito e cuore loricato.*

*Forse in silenzio ei medita vendetta,
e ben temprando una sua acuta punta,
spia l'istante e, fermo al varco, aspetta.*

*Signor, se così è, ben più gagliardo
scocchi l'arco e non strale d'or mi appunta,
ma d'acciaio inflessibile sia il dardo.¹⁰*

Il “Signore” per antonomasia, l'Amore, sarà il protagonista di una sezione intera delle *Vergini folli* ; ed allora, sotto il nome prevalente di

⁹ *Lettere d'amore, cit.*, pp. 35-36.

¹⁰ *Voci di giovinezza*, Torino-Roma, Casa Editrice Nazionale, 1903, p 185.

“Despota”, turberà le menti e solleciterà le attese di liberazione dal “claustrò” delle eroine eponime del libro. Che Amalia sia una di loro, è insinuato senza mezzi nella lettera del 10 giugno del mai appassionato Guido : “ho presente anche questo : che avete bei denti e una bella bocca, piuttosto grande e fresca e attirante come poche, e che avete due begli occhi (anche di questo devo convenire, e quasi con dispetto), due occhi d’una dolcezza servile : gli occhi di colei che s’inchina al despota Signore e gli tende i polsi febbrili e li vede cerchiare di catene, quasi godendone...”¹¹ Qui l’identificazione autrice-attrice è quasi istintiva, pur obbedendo all’abitudine di Guido di schermare la vita con la letteratura ; mentre nella lettera-recensione del 5 giugno ad Amalia é riservata la parte più complessa della mediatrice di un’invenzione letteraria che ha illustri ascendenti:

Organica è tutta l’opera sua : a qualunque pagina si apra il volumetto, si sente il profumo dello stesso giardino ; il giardino dove Lei procede conducendo per mano la teoria delle compagne. E il lettore ha l’impressione di essere per qualche istante ammesso in un giardino claustrale : ad ogni svolto di sentiero, fra i cespi di gigli e gli archi de’ rosai, una nuova coorte di vergini si fa innanzi cantando una nuova sorta di martirio o di speranza : Ella compie nel suo libro, Egregia Guglielminetti, quasi un vergiliato, e conduce il lettore attraverso i gironi di quell’inferno luminoso che si chiama verginità¹².

Se ancora di petrarchismo è questione, sarà bene evocare i *Trionfi*, ma più pertinente appare la suggestione di Dante (non si potrebbe definire il *Purgatorio* un “inferno luminoso” ?), del D’Annunzio chimerico, e magari del Rossetti preraffaellita. *Voci di giovinezza*, limitatamente ai sonetti, non consente simile letterarizzazione dell’io della scrittrice. Un volume “organico” alla maniera suggerita a Gozzano dalle *Vergini folli*, dove il poeta è guida e testimone di un itinerario monacale e sensuale ad un tempo, qui non si dà ancora. L’io è ancora avvolto in strette fasce petrarchesche, da cui ci si libera con qualche torsione metrica :

¹¹ *Lettere d’amore*, cit., p. 37.

¹² *Lettere d’amore*, cit., p. 29.

*Io solitaria vado fra la gente
pensosa del mistero in cui ciascuno
si avvolge. E motti e sguardi e risa aduno,
-brani d'ignoto-, in fondo a la mia mente.¹³*

Due *enjambements* assai netti introducono una pratica assai frequente nella poesia simbolista contemporanea, come ci ha ricordato di recente Elena Fumi, senza per altro cercare il "conflitto fra scansione metrica e sintattica" che così si determina¹⁴. Bisogna muoversi di qui, per cogliere la forza di un io che non si modella letterariamente, come ci è stato proposto con tanta eleganza e malignità? Un altro sonetto delle *Voci di giovinezza*, l'"ultima" di queste 'voci', ovvero il commiato dal libro e dal probabile lettore, reca qualche conforto all'ipotesi appena avanzata, pur segnando il massimo punto di approccio alla riduzione letteraria dell'io prospettata da Gozzano per *Le Vergini folli* :

*Come Matelda del dantesco mito
-cantando ed iscegliendo fior da fiore-,
l'Anima in suo giovanile ardore
peregrinò per un cammino ardito.*

*Se un qualche mito spirito ha seguito
intento a la mia voce e questo albore
di poesia non chiamò fervore
folle, per lui mi fu il cantar squisito.*

*Che in quell'ignoto spirito irradiò forse
un tenue lume il mio pensier ; qualcosa
del mio lontano cuore in lei trascorse.*

*Di sì dolce lusinga ancor s'allieta
la voce ultima. E tace. - Ma non posa
l'Anima, volta a la sua chiara meta.¹⁵*

La difficoltà di procedere con scioltezza, che si avverte lungo questo sonetto, è certo frutto d'immaturità tecnica ; resta, comunque, che il passaggio dalla prima quartina alla seconda ed alle terzine è sotto il segno di una sottrazione dell'io al modello dantesco, e parallelamente della ricerca di una sintassi argomentativa che deborda di continuo, come

¹³ Per via, in *Voci di giovinezza*, cit., p. 194.

¹⁴ *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini, 1992, p. 169.

¹⁵ *Ultima voce*, in *Voci di giovinezza*, cit., p. 214.

garantiscono gli *enjambements*, fuori delle misure tradizionali dell'endecasillabo, riscattando la banalità della rima.

Con fatica non minore, polemizzando contro chi gli ha sovvenzionato il libro¹⁶, Amalia rivendica la mascolinità della sua operazione poetica: "Chi d'Aracne e Penelope a la scuola/ vuol ch'io m'edùchi e non de' Vati al canto/ poco è saggio, chè spirito giovanile/ (//) schiavo non è di umil opra. Ei vola/ alto e intesse i suoi serti d'oro intanto/ che trascorre fra man l'ago sottile".¹⁷ La continua violazione della misura dell'endecasillabo, alla conquista di una sintassi che riduce l'effetto della metrica, garantisce ad Amalia l'affermazione della sua femminilità, o meglio il riconoscimento della sua iscrizione nei ruoli della poesia maschile illustre? "Le donne non sanno scrivere", aveva sentenziato Guido in una delle lettere a lei rivolte; ma se lo sanno, trovano "posto... fra gli ingegni virili di più belle speranze"¹⁸, se non fra i Vati. L'altra parte delle *Voci di giovinezza* lascia capire che Amalia aveva mire siffatte, se pure del tutto spropositate; vi si legge, ad esempio, una mostruosa canzone sulla pace, che rischia di fare della Guglielminetti un epigono scolastico di Carducci e del D'Annunzio eroico. La mascolinizzazione investe anche i contenuti, va da sè. Qualcosa di diverso accade in altri moduli metrici, come nelle quartine non rimate, di endecasillabi e novenari, che raccontano la "mitica... storia" di Medusa, "sculpta in una fonte"; Poichè Amalia dichiara di avervi "appreso fremendo" la propria "anima afflitta"¹⁹, è lecito supporre che non è materia di un poeta mascolino. E' difatti, rispettando la consueta prevaricazione della sintassi sulla metrica, viene fuori l'io di chi teme, non solo metaforicamente, tanto la spada mozzatrice di Perseo, quanto l'essere fatto trofeo da consegnare ad Atena, la dea di una saggezza che Amalia avverte estranea. Altre quartine di endecasillabi, rimati secondo lo schema ABBA, schema trito ma ravvivato alla maniera che conosciamo, offrono in *Sdegno* altri emblemi di un romanticismo cupo. L'io ha una sua terribilità, che non proviene direttamente dalla maschera di Medusa, sia pure, ma neppure, può discendere da quella di Matelda:

*Io non voglio guardar la giovinezza
de' chiari cieli. Io non voglio bere
a quell'onda di luce. A plaghe nere
l'anima mia naviga. Un'ebrezza*

16 Il nonno Lorenzo, come ho dimostrato nella monografia cit. alla n. 5.

17 *Sogni e ricami*, in *Voci di giovinezza*, cit., p. 206.

18 *Lettere d'amore*, cit., p. 29.

19 *Per una testa di Medusa*, in *Voci di giovinezza*, cit., pp. 109-111.

*folle mi assale di lanciare a l'alto
il mio singulto stridulo e superbo,
come una sfida. Ma tu, o ciel, l'acerbo
mio grido non udire, ciel di cobalto,*

*che m'appari velato da sottile
trama di ramoscelli esili e spogli.²⁰*

In *Ora di tedio*, distici elegiaci di tipica resa carducciana (l'esametro è formato da un settenario + un novenario, il pentametro da un settenario doppio) propongono una più convenzionale -carducciana alla maniera di *Nevicata* tanto per dire- pittura nera di sè. La ricerca di unità ritmiche, non condizionate dalla misura del verso, non abbisogna di forti enjambements, non esistendo una melodicità ovvia :

*Questa è ora di tedio. Lontana, lontana la luce
precipitò nel mare de le tenebre mute.*

*Pallidi sogni gravi ne l'ombra cinerea disegna
lo spirto affaticato, come di un secol carico.*

*D'esser giovin non sento. Amara corrente la noia
travolge ogni fervore. Ho pietà di me stessa.²¹*

La maggiore attenzione dedicata alle *Voci di giovinezza*, incunabolo della poesia femminile di Amalia, ha anticipato, per l'interposizione del commento di Gozzano, che le successive *Vergini folli* letterarizzano alquanto la pronuncia dell'io poetico e femminile. Bisogna aggiungere che Amalia medesima invitava alla riduzione, non esitando a citare espressamente "messer Francesco" ed il suo "Ama chi t'ama" (CV, 31 : è un "proverbio"), in un sonetto che s'intitola *Ironia*²². Tutto sta a vedere se l'invito esplicito a Petrarca, al facitore di sonetti canonici (non esistono altri tipi di componimenti nelle *Vergini folli*), ha da prendersi come atto di omaggio o, sia pure in forme modeste, di rielaborazione in proprio. E si può notare subito che Amalia non solo, così restringendo la sua libertà metrica, pratica comunque una forma cara ai simbolisti, non ne fa lo strumento di un itinerario poematico complessivo, negandogli quella caratteristica di componimento perfetto a sè stante, quasi

²⁰ *Voci di giovinezza*, cit., p. 117.

²¹ *Voci di giovinezza*, cit., p. 121.

²² *Le vergini folli*, Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1907, p. 80.

autocompiacentesi, che il sonetto aveva acquistato col passare degli anni²³ Nella prima stazione di questa “via Amoris”, che si chiama “Anime” e che già sappiamo tutta immersa in stilnovistiche memorie, dalla *Vita nuova* alla *Chimera*, si ha più di un’occasione, per segnalare quel che egualmente già sappiamo : l’essere Amalia guida e testimone della “leggiadra accolta” di fanciulle in attesa del “Despota” (*Ignare*²⁴). Nell’ultimo sonetto della serie, *L’invocazione*, chi osserva chiede di divenire pari alle “bianche pellegrine” sinora presentate ed ascoltate. Nella stazione successiva, “Spiragli”, l’io tende a confondersi col noi, col risultato che il poeta perde identità pronominale specifica. Può, allora, riapparire in un “tu” dove facilmente si notano echi del suo tormento, come nelle terzine di *Virgilia* : “Nessuna — leggi : parola — ti racqueta o t’assicura, / anima sbigottita, cuore pieno / d’ansia che aspetti ad una soglia oscura. / / Nessuna sa. Tu sola saprai tutto : / se nettare, se cenere, o veleno / t’offra la vita in suo supremo frutto”²⁵. Ma non è questo il linguaggio cui siamo abituati. Quel forzare la misura dell’endecasillabo, per favorire una pronuncia di sè, riappare piuttosto in un sonetto, *Sera di vento*, il cui avvio è molto piaciuto al Gozzano di uno dei *Colloqui*, *Il gioco del silenzio* :

*Dolce salire nella chiara sera
sola col vento che m’abbraccia, folle
più d’ogni amor, la strada erta del colle
fra un presagio lontan di primavera.*

*Dolce, s’io pur di un’ironia leggera
mi pungo, come chi desto da un molle
sogno, se quasi già dolersi volle,
ride di sua stoltezza passeggiata.*

*O breve inganno, io ben di te mi spoglio.
Fatta serena, del destino il gioco
senza umiltà io seguo e senza orgoglio.*

*Ma mi figuro d’avanzar guardinga
e curiosa per gioir fra poco
d’altra menzogna bella di lusinga.²⁶*

23 Al riguardo rinvio all’introd. dell’antologia del *Sonetto* curata da G. Getto, in collaborazione con E. Sanguineti, per l’ed. Mursia, Milano, 1957.

24 *Le vergini folli*, cit., p. 14.

25 *Le vergini folli*, cit., p. 31.

26 *Le vergini folli*, cit., p. 33.

Solo la prima terzina non registra un enjambement, a differenza di quanto accade in due altri sonetti che affrontano temi classici: *La malinconia* e *Al sonno*, il secondo da inserirsi nel bel libro sull'argomento di Stefano Carrai²⁷. Parrebbe che qui si arresti il maggior impegno formale di Amalia, il quale riprende invece nella terza sezione delle *Vergini folli*, *Il Signore*, dove ritorna l'io meduseo a suo tempo svelato. L'ultima terzina di *In cammino* ci consente di sostenerlo: "Mi piace avervi a mio avversario forte, / e per che voi sferzaste aspro il mio orgoglio / di passione impallidire a morte"²⁸. Qui sono le inversioni a sottolineare l'intensità di un discorso che ricollega il proprio volto a quello, livido, della Medusa. E' il contrasto con Amore, il Signore o Despota, a restituire ad una delle "vergini folli" la stessa energia di una delle "voci della giovinezza": una staccata dal corteo stilnovistico, una non distanziata nella posizione di osservatrice, una che ha la pienezza dell'io. La quale pienezza traspare ancora in altri sonetti di questa stazione, là dove si tocca, sempre attraverso enjambements nettissimi, del "male che ti tien sotto grifagni / artigli, come sua preda sicura", come pure della "ferita" in cui il cuore stesso "invano tenta saziar nel vivo / suo sangue la... sete aspra di vita" (*Lamento vano*²⁹). Non so se Amalia pensasse anche alla Sfinge, oltrechè a Medusa; certo è che nell'ultima sezione che c'interessa del libro, "*Verità*" (la quarta, "*Profili*", è una galleria di fanciulle "chimeriche"), si leggono quartine siffatte, in *Esaltazione*:

*Un'ora di rivolta mi flagella,
né mai io seppi un'ora come questa,
né mai con sensi ed anima in tempesta
mi sentii tanto forte e tanto bella.*

*Il marchio del mio duol si dissuggella
perch'io goda la mia più dolce festa:
mi par d'alzarmi sopra una funesta
ombra e brillar come una chiara stella.*³⁰

Il fondo cupo dell'ispirazione muliebre di Amalia, ancora una volta manifesto non congiungendo affatto metrica e sintassi ("funesta/ombra"), è rimasto intatto nel libro suo che avrebbe dovuto vederla parte

27 Ad sommum - *L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, MCMXC.

28 *Le vergini folli*, cit., p. 45.

29 *Le vergini folli*, cit., p. 50.

30 *Le vergini folli*, cit., p. 78.

di un gruppo beatifico, sia pure in prevalenza nelle vesti della voce recitante. "Pur, d'ogni velo fatta impaziente, (anime acerbe, macerate, rôse,) io vi snudai con mani violente"³¹, si legge non a caso nel *Commiato* del libro.

Nelle *Seduzioni*, la terza raccolta di Amalia, uscita nel '09, la scelta del metro, la terzina dantesca, è un'altra delle prove tecniche che si possono portare a conferma del tentativo d'iscriverla nei ruoli del Simbolismo italiano. L'impiego della terzina è giudicato dalla Fumi "percentualmente molto alto"³² in questa zona di poesia. Scelta non univoca, per altro, quella di Amalia, ritrovandosi ancora nelle *Seduzioni* una ventina di sonetti; ed in uno, dedicato a *La parola*, è ammesso il carattere oltranzistico che la poesia finisce per avere nei confronti della vita, proprio in quanto la esprime, la tira fuori: "La parola è un potere violento/ che mi strappa una parte di me stessa/ e la disperde come piuma al vento./ / Io vorrei, pur con bocca taciturna,/ veder l'anima in te riflessa,/ sentirmi chiusa in te come in un'urna"³³. Si noti che Amalia si fa dire queste cose da un'altra donna; e si dovrà convenire che in questo modo mantiene intatta la convinzione di essere, tuttora, la portavoce di chi non ha avuto voce propria in poesia. "Io non volli cantar", aggiunge nell'ultimo sonetto delle *Seduzioni*, "volli parlare,/ e dir cose di me, di tante donne/ cui molti desideri urgon l'insonne/ cuore e lascian con labbra un poco amare"³⁴. La scelta aggiuntiva della terzina non prescinde affatto dal sentirsi, Amalia, sempre voce di un gruppo, ma ne allenta inevitabilmente i rapporti con la tradizione petrarchesca in cui l'aveva collocata Gozzano per *Le vergini folli*. E' il segno, piuttosto, che l'inquietudine formale in funzione della vita al femminile, propria ed altrui, è messa da Amalia al centro della sua poesia. La prima e preponderante parte del terzo libro trova nella terzina un legamento unitario abbastanza forte, che consente di passare da una partizione all'altra, da un capitolo all'altro se si preferisce, senza quasi soluzioni di continuità, abbandonando quel risultato singolo che il sonetto, per le ragioni sopra esposte, finisce per perseguire. Prevalgono inizialmente i riepiloghi del passato prossimo d'amore, non senza il rischio di scrivere situazioni già accennate nelle *Vergini folli*. Il ritorno investe pure l'appena consumato rapporto con Guido, come sembra d'intravedere in *l'ingannatore*, là dove, in specie, si leggono sentenze degne delle sue:

31 *Le vergini folli*, cit., p. 85.

32 *La tentazione simbolista*, cit., p.158.

33 *Le seduzioni*, Torino, Lattes, 1909, p. 150.

34 *Le seduzioni*, cit., p. 176.

*Quegli blandiva : — Niuna sapienza
che insegni vale un bel gioco che finga.
E mi versava in cuore una sua essenza
fatta d'ombra, d'amore e di lusinga.*³⁵

Altrove (*una mano*) Guido assume lui, nella collaudata compagine formale dell'endecasillabo che non si chiude in sè, qualche vago tratto meduseo : "Erra una mano ambigua, di pallore/ femineo, di linea virile :/ mano bella di dolce ingannatore" ; ed ancora : "lenta in ogni suo gesto, ma febbrile/ nella carezza quasi da far male,/ forte nella stretta da parere ostile", per non dire del "fluido mortale", "eguale/ a un acror di veleno, bevuto attraverso i suoi baci"³⁶. Ma non è curiosità di chi scrive tentare di segnalare la presenza del personaggio di Guido, quale lo conosciamo dalla corrispondenza con Amalia, nell'ambito delle *Seduzioni*. Preme, piuttosto, il rivelare che la narratività del metro prescelto in questa raccolta consente simili trascrizioni del vissuto. Non per questo la femminilità, cui Amalia programmaticamente vuole dare voce, viene meno. Diciamo che si esprime anche oggettivamente, oltrechè nella solita pronuncia soggettiva forte. Nascono così le continue esplorazioni fuori dell'io lirico. Se l'amore vissuto è stato una seduzione maligna, l'uscirne assume prima le forme di una convalescenza (stagione schiettamente dannunziana, come nel *Piacere* aveva testimoniato, per sè e le altre di là da venire, Maria Ferrer), e poi di un ritorno alla vita dei sensi. Ecco allora, nelle sezioni che si chiamano *Tentazioni* ed *Eleganze*, i preziosi ricami in terza rima sulle gemme, i profumi, i vasi, le trine e via discorrendo, che allontanano la confessione in prima persona e i suoi moduli risentiti. Si accampano anche altri profili muliebri, giocati questa volta in ambito tardo-decadente, sotto il segno opposto a quello vergineo che abbiamo visto descritto nella raccolta precedente. Tale è una "ignota creatura/ di voluttà,... preda di lussuria,/ colei che imprime la sua traccia impura" ; oppure la "passeggera", che "sparendo ebbe nell'anca/ qualche grazia perversa di pantera", o "la imago felina/ nei gesti lenti e nelle iridi grigie", o "la pallida etèra grave di profumi"³⁷. La cosa migliore si legge in queste terzine di "seguace" :

³⁵ *Le seduzioni*, cit., p. 21. Faccio osservatore che, a differenza dei sonetti, le terzine non hanno in maiuscolo la prima lettera del titolo. La ricuperano nell'indice del volume.

³⁶ *Le seduzioni*, cit., p. 35.

³⁷ *Le seduzioni*, op. cit., pp. 64, 65, 72, 103.

*La sera in qualche tacito cammino
parevami sentir sui miei capelli
rabbrivendo il suo profilo chino.
Forse eran molli ali di pipistrelli
che passavan su me con la prudenza
trepida di leggeri polpastrelli.³⁸*

Amalia afferma in seguito d'ignorare chi fosse questo personaggio infernale, e non è certo il caso di evocare un'altra volta Guido. Di certo appartiene alla zona da cui sono fuoruscite la Medusa e la Sfinge; e non meraviglia che sia stato, alla fin fine, il metro di Dante a garantire ad Amalia la liceità di esprimere così il lato demonico della sua femminilità. "Quella che va sola"³⁹ vorrà chiamarsi dopo le *Seduzioni*, la raccolta che può ben dirsi emblematica di una poesia femminile pienamente consapevole di se stessa, forte di uno stile ormai raggiunto e dominato, tanto che non è parso utile l'insistere sulla pratica dell'endecasillabo in rima alternata e concatenata. Basterà avvertire il lettore che l'enjambement non ha perso di vigore e che al suo fianco si è fatta evidente un'altra pratica simbolista, la dieresi. Ma poichè è la quarta ed ultima raccolta di Amalia a fornire i documenti più interessanti al riguardo, è bene discorrere di essa.

Per l'istante *L'insonne* (1913) è tutto redatto in distici di settenari più ottonari o novenari a rima chiusa (aBbA), non direttamente, ma indirettamente sì, tipotabili a quello che è stato definito da Mario Martelli "uno dei più noti casi di anisossilabismo novecentesco"⁴⁰, e cioè i distici di doppi novenari dattilici, sempre con gli emistichi a rima chiusa, di alcuni dei più celebri poemetti di Gozzano, a partire dalla *Via del rifugio* (*Le due strade* e *L'amica di Nonna Speranza*), poi riproposti nei *Colloqui* (1911). Applicato in questa sede, l'enjambement sortisce un effetto di grande profondità interiore, attenuando al solito il rimando fonico della rima. Ecco, in *Riposta ad un saggio*, come viene praticamente elusa la rima facile in -ata, col risultato di creare due ipermetri che si rispecchiano l'uno nell'altro, e dicono l'eccezionalità dell'io, ancora una volta estraneo alla "saggezza" convenzionale:

38 *Le seduzioni*, op. cit., p. 85.

39 La solitudine, come cifra della sua persona, appare, in ultimo, nell'epigrafe tombale della poetessa, quale fu prevista nel testamento del 30 marzo 1941, di cui discorro nel vol. cit. alla n. 5, *Amalia*, pp. 176 e 178: "Sola visse e sola morì".

40 F. BAUSI, M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 279.

*Amo la mia squisita sensibilità di malata
d'anima, che dilata con l'ansia del sogno la vita.*⁴¹

In *Il laccio* è scissa addirittura una locuzione avverbiale per ottenere, al contrario, una replica di rima (in *-oco*) e favorire così l'immagine ultima della danza. Si parla di amore ; e non è sentimento gioioso, tutt'altro :

*Od anche è il morso blando di quel tale ragno che a poco
a poco, come in gioco, fa morire ignari, danzando.*⁴²

La rima non è combattuta, quindi, ma strumentata senza cantilene prevedibili, o meccanismi scontati. In *Risposte* si avverte la presenza di quell'altro elemento caro ai simbolisti di cui si faceva cenno poco sopra, la dieresi, già comparsa, in precedenza, in due componimenti delle *Seduzioni* (il sonetto *La parola* e le terzine dell'*ingannatore*) :

*Perchè gli occhi ho sì grandi, così ombrate di sfumature
viola e così oscure le palpebre tu mi domandi.*

...
*I miei occhi son larghi perch'io non li chiudo, perch'io
poco godo l'oblio del sonno e i suoi gravi letarghi.*

*Forse me li dilata l'ombra vasta delle notturne
insonnie ; essi son urne ricolme di vita vegliata.*⁴³

Il primo degli *enjambements* comporta sull'attributo una dieresi ("viola"), non sottolineata invece nel distico seguente, quando "oblio" rima internamente col pronome "io", in ultima sede, grazie ad un enjambement che dice qualcosa sulla possibilità che sia questo un artificio non estraneo alla pronuncia del nuovo soggetto poetico. Non so se, ripetendosi in altri luoghi, l'omissione della dieresi possa significare una scarsa consapevolezza da parte di Amalia della versificazione, nella quale si è voluto inserirla. In area simbolista, sostiene la Fumi, la dieresi è largamente perseguita, non solo perchè "provoca un indugio estatico sulla parola", ma perchè ne accentua "il carattere non quotidiano"⁴⁴. Non parrebbero motivazioni, queste, da far capire il consenso di Amalia, la seconda in specie; resta, per dirla col Mengaldo, che la dieresi è "uno

41 *L'insonne*, Milano, Treves, 1913, p. 9.

42 *L'insonne*, cit., p. 22.

43 *L'insonne*, cit., p. 57.

44 *La tentazione simbolista*, cit., p. 166.

dei contrassegni stilistici più vistosi della poesia italiana d'area simbolista e liberty⁴⁵.

Capita pure, nel sistema sopra descritto, che la rima chiusa, ottenuta anche per dieresi, non solo non abbia risalto grafico, ma trovi il suo corrispondente immediatamente, in una sorta di rima per l'occhio, come si verifica nel secondo momento della *Risposta a un saggio*, non a caso un altro tentativo di dichiarare la propria eccezionalità :

*Amo l'irrequieta ansietà che sempre mi tenne,
la mia attesa perenne, la curiosità che m'assetta*⁴⁶.

L'osservazione è in margine alla coppia che si forma, malgrado una parola tronca nel binomio "irrequieta ansietà" ; e va aggiunto che comunque la rima con "m'assetta" perde d'intensità, o meglio è la ripresa seconda di una dichiarazione forte, sostenuta dal verbo di prima persona. E' un esempio limite questo, ma rende bene l'impressione che si ha leggendo *L'insonne*, quella di un libro di versi dove il mantenimento della rima, in tempi di verso libero ormai conquistato, non può non fare i conti con la necessità di un metro rispondente alle esigenze di un io che, pur apprendendo gli strumenti del poetare dai Vati mascholini, non rinuncia ad adattarseli. Come il baco, Amalia si è costruita il suo bozzolo ; ma non ne è rimasta prigioniera. La stessa partecipazione laterale al simbolismo garantisce le ha concesso qualche libertà di movimento. E se Renato Serra non riusciva a mettere insieme l'esibizionismo femminile di Amalia con quel "tintinnio di rime, come campanelli di Titania"⁴⁷ subito avvertito nei suoi versi d'esordio (*Le Vergini folli*, se vedo bene), adesso c'è da domandarsi quanto su quel giudizio, sostanzialmente esatto, pesasse il fastidio di tutta una generazione educatasi su Weininger. Quel tipo di misoginia era insensibile alle sapienze del linguaggio poetico di fine-secolo.

Marziano GUGLIELMINETTI

⁴⁵ *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, negli atti del convegno su *Corrado Govoni*, Bologna, Cappelli, 1984, p. 114.

⁴⁶ *L'insonne*, cit., p. 8.

⁴⁷ *Lettere*, cit., p. 310.