CAPITOLO

7

Baudelaire, il Simbolismo e il Decadentismo

«La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile.» (Charles Baudelaire, Il pittore della vita moderna, trad. della redazione)

OBIETTIVI

1. Spiegare che cosa significa «modernità» per Baudelaire e collegarla alla città, alla folla e al mercato
2. Leggere e analizzare in traduzione *Correspondances*, *À une passante* e *Perte d'auréole*, e richiamare il senso dell'*Albatros*
3. Riconoscere le idee chiave dei simbolisti (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé): musica, veggenza, suggestione, simbolo
4. Distinguere decadenza e Decadentismo e collegare il mito della decadenza alla Roma tardoantica che leggi in Latino
5. Descrivere l'Estetismo, il dandy e il superuomo attraverso Huysmans, Wilde e Nietzsche
6. Ricostruire la ricezione italiana e le nuove figure dell'intellettuale, dagli scapigliati a Pascoli e D'Annunzio

INDICE DEL CAPITOLO

7.1 Baudelaire e la città moderna 2
7.2 Le corrispondenze e la poesia della città 6
7.3 Il Simbolismo 11
7.4 Il Decadentismo 14
7.5 Estetismo, dandy e superuomo 17
7.6 La ricezione italiana 19

Italiano 5 · Parte III · Dall'Unità alla fine dell'Ottocento · versione 1.0
Capitolo 7: Baudelaire, il Simbolismo e il Decadentismo · pagine 215–242 del volume completo · estratto per lo studio

Parigi, agosto 1857. Un tribunale giudica un libro di poesie uscito due mesi prima. L'accusa è di offesa alla morale pubblica; l'imputato è un poeta di trentasei anni, **Charles Baudelaire**, e il libro si intitola *Les Fleurs du mal*, «I fiori del male». La sentenza condanna l'autore e l'editore a una multa e ordina di togliere dal volume sei poesie. Sembrava una sconfitta; per molti storici quella data segna l'inizio della poesia moderna. Le Indicazioni nazionali lo dicono chiaramente: le vicende della lirica «non potranno che muovere da Baudelaire e dalla ricezione italiana della stagione simbolista europea che da quello s'inaugura».

Che cosa c'era di tanto nuovo? Baudelaire porta nella poesia la grande città, la folla, la noia, il male, e vi cerca una bellezza mai vista; soprattutto, la sua poesia non racconta un sentimento e non descrive il mondo: lo **decifra**, scopre dietro le cose visibili una rete di rimandi nascosti. Da questa idea nasce, negli ultimi decenni dell'Ottocento, il Simbolismo; accanto a essa cresce un clima di stanchezza raffinata, di crisi e di fine che i contemporanei chiamarono **decadenza**.

Il capitolo legge prima Baudelaire e la sua Parigi, poi i simbolisti Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Poi la parola «Decadentismo», che al classico ha un'eco precisa: il modello di ogni decadenza era la Roma tardoantica, con gli autori che quest'anno leggi in Latino. Infine l'esteta, il superuomo e l'arrivo di queste idee in Italia, dove prepareranno Pascoli e D'Annunzio (capitolo 8 e capitolo 9).

7.1 Baudelaire e la città moderna

7.1.1 Parigi, capitale del moderno

A metà dell'Ottocento Parigi è la città più moderna d'Europa. Durante il Secondo Impero di Napoleone III (1852–1870) il prefetto **Georges-Eugène Haussmann** la trasforma in un immenso cantiere: interi quartieri medievali vengono abbattuti e al loro posto si aprono viali larghi e rettilinei, i *boulevards*, fiancheggiati da palazzi uniformi; arrivano le fogne, l'acqua corrente, l'illuminazione a gas, le stazioni, i grandi magazzini con le vetrine illuminate. La città diventa uno spettacolo continuo e insieme un luogo di traffico, di velocità e di folla anonima, dove l'individuo si sente libero e solo nello stesso tempo.

Cambia anche la condizione dello scrittore. Per secoli il poeta aveva vissuto all'ombra di una corte o di un protettore; ora vive del **mercato**. Vende versi e articoli a editori e giornali e deve piacere a un pubblico che compra libri come qualunque altra merce (lo stesso fenomeno che hai visto nell'Italia unita: capitolo 5). La poesia perde il prestigio quasi sacro che la tradizione le riconosceva. Il poeta può chiudersi in un'arte aristocratica oppure fare della città materia di poesia. Baudelaire fa entrambe le cose.

È lui a dare un nome all'esperienza di quegli anni. Nel 1863 pubblica a puntate sul *Figaro* un saggio, *Le Peintre de la vie moderne* («Il pittore della vita moderna»), dedicato a un disegnatore che ritraeva le strade, la moda e la folla di Parigi. Del suo artista scrive:

«Si tratta, per lui, di estrarre dalla moda ciò che essa può contenere di poetico nella storia, di trarre l'eterno dal transitorio. [...] La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile.» (Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, IV, trad. della redazione)

La **modernità**, per Baudelaire, non coincide con il progresso tecnico: è l'esperienza del presente che passa, la moda di una stagione, un gesto, un volto incrociato per un istante tra la folla. L'artista moderno deve cogliere questo elemento fuggevole senza perdere l'altra metà dell'arte, quella eterna. Per farlo deve immergersi nella folla e osservarla: è il **flâneur**, il passeggiatore senza meta che attraversa la città guardando tutto, partecipe e distaccato insieme.

7.1.2 Una vita contro

Charles Baudelaire nasce a Parigi nel 1821. Il padre, molto più anziano della madre, muore quando il bambino non ha ancora sei anni; nel 1828 la madre sposa un ufficiale, il futuro generale Aupick, con cui Charles sarà sempre in conflitto. Giovane irrequieto, viene imbarcato per un viaggio verso l'India (1841–1842), che interrompe all'isola di Mauritius e alla Réunion: i mari tropicali torneranno spesso nei suoi versi. Maggiorenne, dissipa in pochi anni l'eredità paterna, finché la famiglia gli fa imporre un tutore legale: da allora vivrà quasi sempre di debiti.

Si fa conoscere come **critico d'arte**, con le recensioni delle esposizioni di pittura (i *Salons*), e come **traduttore** dei racconti dell'americano Edgar Allan Poe, in cui riconosce un fratello. Dopo *Les Fleurs du mal* (1857) e la seconda edizione (1861), malato e inseguito dai creditori, si trasferisce in Belgio (1864); nel 1866 un ictus lo lascia quasi senza parola. Muore a Parigi nel 1867, a quarantasei anni. I *Petits poèmes en prose*, noti anche come *Le Spleen de Paris*, escono postumi nel 1869.

7.1.3 *Les Fleurs du mal*: il processo e l'architettura

Il titolo è già un programma: un **ossimoro** che unisce la bellezza dei fiori e il male. Baudelaire vuole estrarre la bellezza anche da ciò che è brutto, peccaminoso, malato: la città sporca, il corpo che si decompone, il vizio, la noia. Non per compiacimento, ma perché la poesia deve dire tutta la verità sull'uomo moderno, diviso tra il desiderio di purezza e l'attrazione per il basso. La prima edizione esce nel giugno 1857 e il libro viene subito incriminato: in agosto il tribunale condanna autore ed editore a un'ammenda e ordina di eliminare sei poesie giudicate oscene. La condanna sarà annullata soltanto nel 1949.

Nel 1861 esce la seconda edizione, senza le poesie condannate ma con molti testi nuovi e una sezione nuova, i *Tableaux parisiens* («Quadri parigini»). Il libro non è una raccolta di liriche sparse ma un percorso costruito con cura, che Baudelaire stesso voleva fosse letto come un

tutto: una specie di autobiografia dell'anima moderna, che va dall'aspirazione verso l'alto alla caduta, alla rivolta e alla morte (Figura 7.1).

DA RICORDARE

Le sezioni delle *Fleurs du mal* (1861)

Il libro si apre con *Au lecteur* («Al lettore»), che chiama il lettore «ipocrita», «mio simile», «mio fratello» e indica nella Noia il più mostruoso dei vizi. Seguono sei sezioni. ***Spleen et Idéal*** («Spleen e Ideale»), la più ampia: il poeta oscilla tra lo slancio verso l'ideale (la bellezza, l'amore, l'arte) e lo *spleen* che lo schiaccia; vi si legge anche *L'Héautontimorouménos*, che prende il titolo greco («il punitore di se stesso») da una commedia di Terenzio, a sua volta modellata su Menandro. ***Tableaux parisiens***: la città, la folla, i poveri, i vecchi, le passanti. ***Le Vin*** («Il vino»): l'ebbrezza come fuga. ***Fleurs du mal***: il vizio e la perdizione. ***Révolte*** («Rivolta»): la ribellione contro Dio. ***La Mort*** («La morte»): la morte come ultimo viaggio, verso l'ignoto, per trovare il nuovo.

Lo **spleen** (in inglese «milza», l'organo che la medicina antica legava alla bile nera, cioè alla malinconia) è una noia profonda, un'angoscia senza causa che toglie ogni speranza; l'**ideale** è il suo opposto, l'aspirazione a una bellezza e a una purezza che il mondo non dà. Ricorda la noia di Leopardi (capitolo 1), ma è un'esperienza quasi fisica, legata alla città e al corpo, resa con immagini concrete: in uno dei quattro *Spleen* della prima sezione il cielo grava sull'anima «come un coperchio».

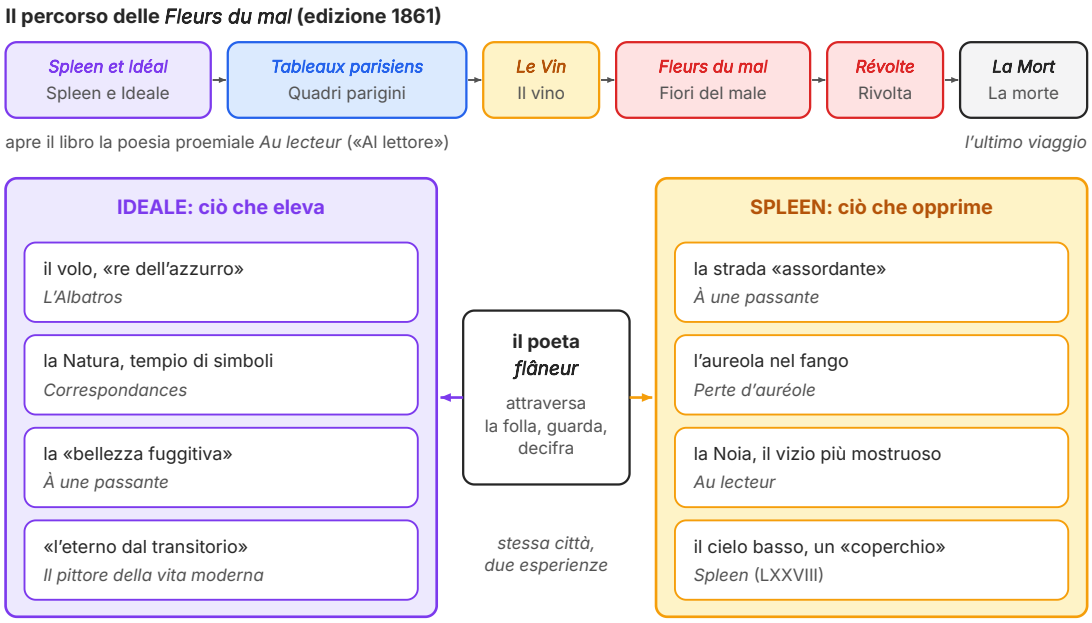


Figura 7.1 Le due Parigi di Baudelaire. In alto, il percorso delle *Fleurs du mal* nell'edizione del 1861, dalla poesia proemiale alla morte. Sotto, i testi letti o citati nel capitolo, ordinati secondo i due poli dello *spleen* e dell'ideale: la stessa città produce entrambe le esperienze, e *À une passante* le contiene tutte e due.

Lettura · Il poeta albatro

In *Italiano 2* hai incontrato *L'Albatros* («L'albatro»), il secondo testo di *Spleen et Idéal* (aggiunto nel 1861): i marinai catturano per gioco un albatro, il grande uccello oceanico che in volo è un re e sul ponte della nave diventa goffo e ridicolo. Qui basta rileggere l'ultima delle quattro quartine, quella che trasforma la scena in un'allegoria:

Le Poëte est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; «Il Poeta è simile al principe delle nuvole / che abita la tempesta e ride dell'arciere; / esiliato sulla terra in mezzo agli scherni, / le sue ali di gigante gli impediscono di camminare» (Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *L'Albatros*, vv. 13–16, testo del 1861, trad. della redazione).

Il verso è l'**alessandrino**, il grande verso della poesia francese, di dodici sillabe, diviso a metà da una cesura: all'orecchio italiano, che conta anche la sillaba dopo l'ultimo accento, corrisponde a un doppio settenario. Il senso dell'allegoria è chiaro: il poeta è superiore agli altri per sensibilità, ma proprio per questo è inadatto alla vita pratica e deriso da una società che non lo capisce. Attenzione però al v. 14: il poeta «ride dell'arciere», dei pericoli che spaventano gli uomini comuni. La sua distanza dalla folla è anche orgoglio, scelta aristocratica. Da qui nasce l'immagine, destinata a grande fortuna, del poeta come essere eccezionale ed escluso.

7.2 Le corrispondenze e la poesia della città

Lettura · *Correspondances*

Correspondances («Corrispondenze») è il quarto testo di *Spleen et Idéal* e si trovava già nella prima edizione (1857). È un sonetto di alessandrini con le rime disposte alla francese: ABBA CDDC nelle quartine, che non ripetono le stesse rime come nel sonetto italiano, ed EFE FGG nelle terzine, che si chiudono con una coppia di versi rimati. Pochi testi hanno avuto una fortuna paragonabile: i simbolisti vi videro il loro manifesto. Il primo verso è questo:

La Nature est un temple où de vivants piliers «La Natura è un tempio dove pilastri viventi» (v. 1). Il resto del sonetto è nella Tabella 7.1, in una traduzione in prosa che rende il senso verso per verso senza conservare il metro e le rime.

Tabella 7.1 Baudelaire, *Correspondances* (*Les Fleurs du mal*, 1861, IV): traduzione in prosa della redazione e spiegazione strofa per strofa.

Traduzione della redazione	Che cosa dice
vv. 1–4. La Natura è un tempio dove pilastri viventi lasciano a volte uscire parole confuse; l'uomo vi passa attraverso foreste di simboli, che lo osservano con sguardi familiari.	La natura è un luogo sacro. I «pilastri viventi» sono gli alberi, che come le colonne di un tempio emettono messaggi oscuri; l'uomo cammina tra cose che sono segni e che sembrano conoscerlo.
vv. 5–8. Come lunghi echi che da lontano si confondono in un'unità tenebrosa e profonda, vasta come la notte e come la luce, i profumi, i colori e i suoni si rispondono.	Tutto è legato in un'unità nascosta. Le sensazioni dei diversi sensi si richiamano a vicenda, come echi lontani che si fondono in uno solo.
vv. 9–11. Ci sono profumi freschi come carni di bambini, dolci come gli oboi, verdi come i prati, — e altri, corrotti, ricchi e trionfanti,	Gli esempi: profumi che si possono dire freschi (tatto), dolci come un suono (udito), verdi (vista). Poi, dopo la lineetta, profumi di segno opposto.
vv. 12–14. che hanno l'espansione delle cose infinite, come l'ambra, il muschio, il benzoino e l'incenso, che cantano gli slanci dello spirito e dei sensi.	I profumi pesanti e preziosi (l'ambra, il muschio, il benzoino e l'incenso ne sono gli esempi) si espandono senza limite e portano l'uomo verso l'infinito, insieme spirituale e sensuale.

Guida alla lettura

Comprensione. Le quartine enunciano una tesi, le terzine la dimostrano con esempi. La tesi è doppia: la natura è un insieme di segni (prima quartina) e le sensazioni comunicano tra loro (seconda quartina, v. 8: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*, «i profumi, i colori e i suoni si rispondono»). Gli esempi sono tutti profumi, il senso più vago e meno controllabile dalla ragione.

Analisi. Le **corrispondenze** vanno in due direzioni (Figura 7.2). Le prime sono **verticali**: tra il mondo visibile e un mondo invisibile, spirituale, di cui la natura è il segno. È il significato nuovo della parola **simbolo**: non un'immagine con un significato fisso e convenzionale, come la bilancia per la giustizia, ma un'immagine che allude a qualcosa di indefinibile, che il lettore deve intuire e che nessuna spiegazione esaurisce. Le seconde sono **orizzontali**: tra le sensazioni dei diversi sensi. Le esprime la sinestesia, la figura che hai studiato in *Italiano 2* e che qui diventa il cuore di una poetica: un profumo «verde», un profumo «dolce come gli oboi». Anche le similitudini, una serie di «come» (vv. 5, 7, 9, 10), collegano cose lontanissime; al v. 13, invece, «come» introduce degli esempi («come l'ambra...», cioè «quali l'ambra...»).

Interpretazione. Se la natura è un insieme di segni, il poeta è colui che sa leggerli. La poesia diventa così una forma di conoscenza diversa da quella scientifica, che misura e spiega: non dimostra, ma rivela legami che la ragione non vede. È questa l'idea che i simbolisti raccoglieranno. Ma nota la terzina finale: i profumi «corrotti, ricchi e trionfanti», l'ambra, il muschio, l'incenso, aprono una sensualità torbida e preziosa che appartiene già al gusto decadente. Anche nel tempio della Natura, in Baudelaire, il sacro e il peccato convivono.

ESEMPIO SVOLTO

Analizzare la sinestesia in un verso

Consegna. Nel v. 10 di *Correspondances* («dolci come gli oboi, verdi come i prati») individua le figure retoriche e spiega da quale senso a quale senso passa ciascuna.

Svolgimento. 1) Il soggetto sottinteso è «profumi» (v. 9): la sensazione di partenza è olfattiva. 2) «Dolci come gli oboi»: la qualità «dolce», che appartiene al gusto, è attribuita a un profumo e il profumo è paragonato a un suono; si passa dall'olfatto all'udito, con la mediazione del gusto. 3) «Verdi come i prati»: il profumo riceve un colore, dall'olfatto alla vista. 4) Sono due similitudini parallele (aggettivo, «come», termine di paragone), ciascuna con una sinestesia.

Conclusione. Il verso fa ciò che il v. 8 ha enunciato: «i profumi, i colori e i suoni si rispondono». Il contenuto teorico diventa forma.

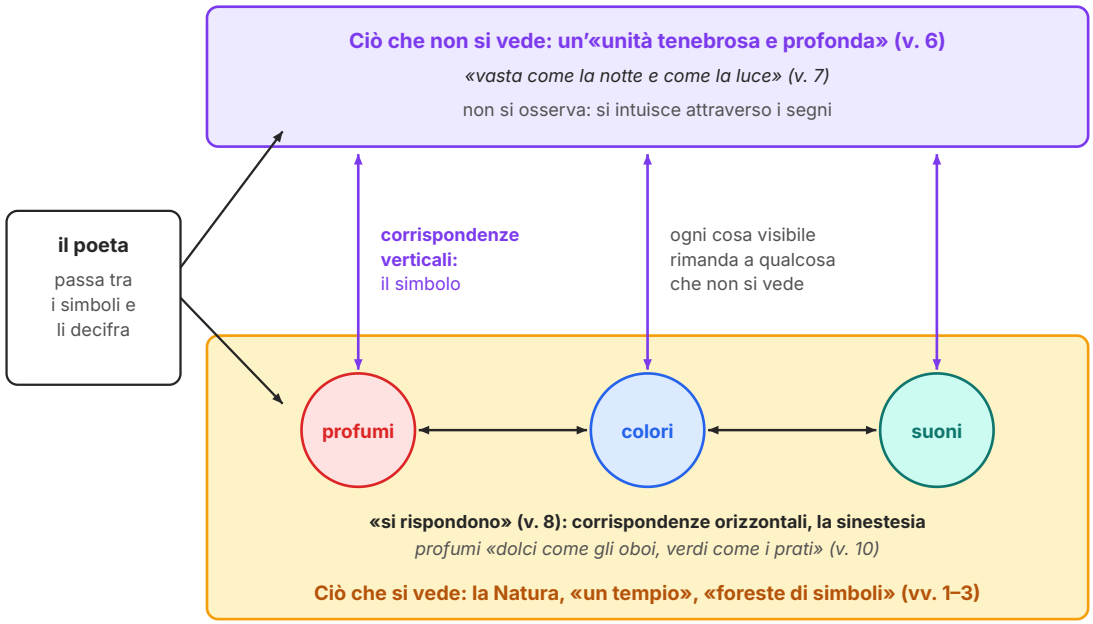


Figura 7.2 Le due direzioni delle corrispondenze in *Correspondances*. In verticale, le cose visibili sono simboli di una realtà che non si vede; in orizzontale, le sensazioni dei diversi sensi si richiamano a vicenda (sinestesia). Il poeta è colui che attraversa la «foresta di simboli» e ne decifra i segni.

COLLEGAMENTI

Greco · Le corrispondenze e il mondo delle idee

Greco. L'idea che le cose visibili siano immagini di una realtà più alta è antica: la trovi in Platone, che quest'anno leggi in Greco, per il quale il mondo sensibile è copia del mondo delle idee, e nei neoplatonici, per i quali tutto ciò che esiste procede dall'Uno ed è legato in una catena di somiglianze. Baudelaire la conosceva anche attraverso il mistico svedese Emanuel Swedenborg. Ma le differenze contano. Per Platone si risale alle idee con la dialettica, cioè con la ragione; per Baudelaire con i sensi e con l'immaginazione del poeta. E l'«unità» di *Correspondances* è «tenebrosa»: non è la luce dell'idea, ma un mistero che si lascia intuire senza mai essere posseduto. L'eco platonica sarà più evidente nel fiore «assente da ogni mazzo» di Mallarmé.

Lettura · *À une passante*

Il sonetto *À une passante* («A una passante») si legge nei *Tableaux parisiens* dell'edizione del 1861 (n. XCIII). È uno dei testi in cui la città moderna entra nella poesia non come sfondo, ma come esperienza. Anche qui l'alessandrino e le rime alla francese (ABBA CDDC EFE FGG). Il primo e

l'ultimo verso sono questi: *La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !* La Tabella 7.2 dà la traduzione in prosa e la parafrasi.

Tabella 7.2 Baudelaire, *À une passante* (*Les Fleurs du mal*, 1861, XCIII): traduzione in prosa della redazione e parafrasi.

Traduzione della redazione	Parafrasi
vv. 1–4. La strada assordante urlava intorno a me. Alta, sottile, in lutto stretto, dolore maestoso, una donna passò, sollevando e facendo ondeggiare con mano sontuosa la balza e l'orlo della veste;	Sono in mezzo al frastuono della strada. Passa una donna alta e snella, vestita a lutto, che porta il suo dolore con maestà; con un gesto elegante solleva l'orlo della gonna per camminare.
vv. 5–8. agile e nobile, con la sua gamba di statua. E io bevevo, contratto come un folle, nel suo occhio, cielo livido dove nasce l'uragano, la dolcezza che affascina e il piacere che uccide.	Si muove con agilità e nobiltà, perfetta come una statua. Io, teso come fuori di me, le guardo gli occhi, minacciosi come un cielo prima della tempesta, e ne assorbo un fascino dolce e mortale.
vv. 9–11. Un lampo... poi la notte! — Bellezza fuggitiva, il cui sguardo mi ha fatto d'improvviso rinascere, non ti vedrò più che nell'eternità?	È durato un attimo, poi è finito. Mi rivolgo a lei: tu che mi hai fatto rinascere con uno sguardo, ti rivedrò soltanto dopo la morte?
vv. 12–14. Altrove, lontanissimo da qui! troppo tardi! forse mai! Perché io non so dove fuggi, tu non sai dove vado, o tu che avrei amato, o tu che lo sapevi!	Forse altrove, troppo tardi, forse mai. Non sappiamo niente l'uno dell'altra; eppure ti avrei amata, e tu lo hai capito.

Guida alla lettura

Comprensione. Il sonetto racconta un incontro che non avviene. In una via rumorosa di Parigi passa una sconosciuta in lutto; il poeta la guarda negli occhi e ne riceve una scossa improvvisa; un istante dopo lei è scomparsa nella folla. Le terzine sono un'apostrofe alla donna, che ormai non può sentire.

Analisi. Il primo verso è tutto rumore: la strada «urla», personificata come un essere aggressivo. Nel frastuono si apre lo spazio silenzioso della passante, fatto di aggettivi e apposizioni («alta, sottile, in lutto stretto, dolore maestoso») e di un'immagine dell'arte, la «gamba di statua». Gli occhi della donna sono un «cielo livido» che annuncia l'uragano: la bellezza è insieme dolce e pericolosa, come dice l'antitesi del v. 8 («la dolcezza che affascina e il piacere che uccide»). Il v. 9 spezza il sonetto in due: «Un lampo... poi la notte!» è una metafora dell'istante e insieme un esempio di sintassi nominale, senza verbo. Le terzine si riempiono di esclamazioni e di domande; l'ultimo verso usa un tempo dell'irrealtà (*j'eusse aimée*, «avrei amato»), il tempo di ciò che poteva essere e non è stato, chiuso dal parallelismo «o tu che... o tu che...».

Interpretazione. È l'esperienza tipica della metropoli: lo shock, l'incontro di un istante con una persona che non si rivedrà più. Walter Benjamin, il filosofo tedesco che negli anni Trenta del Novecento fece di Baudelaire il poeta della grande città, osservò che questo è un amore non a prima vista, ma all'ultima. La passante è la modernità in persona, «il transitorio, il fuggitivo» del *Pittore della vita moderna*; ma dal transitorio il poeta trae l'eterno, perché lo sguardo della

donna lo fa «rinascere» e lo rimanda all'«eternità». Nella stessa strada, in pochi secondi, ci sono lo *spleen* e l'ideale.

7.2.1 Il poema in prosa: *Perte d'auréole*

Negli ultimi anni Baudelaire lavora a una raccolta di brevi testi in prosa. Nella lettera dedicatoria all'amico Arsène Houssaye, direttore di giornale, spiega che cosa cerca:

«Chi di noi non ha sognato, nei suoi giorni di ambizione, il miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo e senza rima, abbastanza duttile e abbastanza spezzata da adattarsi ai moti lirici dell'anima, alle ondulazioni del fantasticare, ai sussulti della coscienza? È soprattutto dalla frequentazione delle città enormi, dall'intreccio dei loro innumerevoli rapporti, che nasce questo ideale ossessivo.» (Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, dedica *À Arsène Houssaye*, trad. della redazione)

Il **poema in prosa** è dunque un testo in prosa che ha le risorse della poesia: ritmo, immagini, ripetizioni, concentrazione. Non è un'invenzione dal nulla (nella stessa dedica Baudelaire indica come modello il *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand, 1842), ma Baudelaire lo lega esplicitamente alla città: il verso regolare non basta più a rendere i «sussulti» della vita metropolitana. Ritroverai questa forma in Rimbaud e, in Italia, nei *Canti orfici* di Dino Campana (capitolo 10). Uno dei testi più famosi della raccolta è *Perte d'auréole* («Perdita d'aureola»), un brevissimo dialogo tra due conoscenti che si incontrano in un luogo malfamato. Eccone le battute essenziali.

«— Ma come! voi qui, mio caro? Voi, in un luogo malfamato! voi, il bevitore di quintessenze! voi, il mangiatore d'ambrosia! [...]

— Mio caro, conoscete il mio terrore dei cavalli e delle carrozze. Poco fa, mentre attraversavo il boulevard in gran fretta e saltellavo nel fango, in mezzo a quel caos in movimento dove la morte arriva al galoppo da tutte le parti insieme, la mia aureola, con un movimento brusco, mi è scivolata dalla testa nella melma del macadam. Non ho avuto il coraggio di raccoglierla. [...] Ora posso passeggiare in incognito, commettere azioni basse e abbandonarmi alla dissolutezza, come i comuni mortali. [...]

— [...] penso con gioia che qualche cattivo poeta la raccoglierà e se ne incoronerà sfacciatamente.» (Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, XLVI, *Perte d'auréole*, ed. 1869, passi, trad. della redazione)

Guida alla lettura

Comprensione. Il primo interlocutore si stupisce di trovare in un posto equivoco il poeta, l'uomo che si nutre di «quintessenze» e di «ambrosia», il cibo degli dèi. Il poeta racconta di aver perso l'aureola nel fango del boulevard e di non essere tornato a prenderla: ha preferito perdere le sue insegne piuttosto che farsi rompere le ossa dalle carrozze. Ora può vivere come tutti. Nelle battute omesse l'amico gli consiglia di denunciarne lo smarrimento al commissario; il poeta rifiuta: la dignità lo annoia.

Analisi. L'**aureola** è il simbolo della sacralità del poeta, l'ispirazione divina che la tradizione gli riconosceva. Il luogo in cui la perde è significativo: il boulevard di Haussmann, il traffico, il *macadam* (la nuova pavimentazione delle strade, dal nome del suo inventore scozzese), il «caos in movimento». Il tono è ironico: il registro alto («quintessenze», «ambrosia», «aureola») si scontra con quello basso («fango», «melma», «azioni basse», «dissolutezza»). Il dialogo, senza narratore e senza commento, lascia al lettore il compito di capire.

Interpretazione. In forma di apologo, il testo dice che nella città moderna il poeta ha perso il suo privilegio. Baudelaire non se ne lamenta. Accetta con ironia di essere un uomo tra gli altri e smaschera chi continua a mettersi in testa un'aureola che non significa più nulla: il «cattivo poeta» che la raccoglierà.

ESEMPIO SVOLTO

Confrontare due immagini del poeta

Consegna. Confronta il poeta dell'*Albatros* e quello di *Perte d'auréole*: che cosa hanno in comune, che cosa cambia?

Svolgimento. 1) **In comune**: in entrambi i testi il poeta è fuori posto nella società moderna e la sua grandezza tradizionale (le ali, l'aureola) è un segno che gli altri non rispettano più. 2) **Il luogo**: il ponte di una nave, la strada della metropoli. 3) **L'atteggiamento**: l'albatro subisce lo scherno e soffre; il poeta in prosa sceglie di non raccogliere l'aureola e ne ride. 4) **La forma**: alla similitudine solenne, in alessandrini, risponde un dialogo ironico in prosa.

Conclusione. Baudelaire dà due risposte alla stessa crisi: l'orgoglio dell'escluso e l'ironia di chi accetta la perdita. Entrambe resteranno vive: la prima nel mito del poeta maledetto, la seconda, per esempio, nell'ironia dei crepuscolari (capitolo 10).

7.3 Il Simbolismo

Negli anni Settanta e Ottanta una nuova generazione raccoglie l'eredità di Baudelaire. Il bersaglio polemico è il **Parnaso**, il gruppo che aveva difeso una poesia impassibile e perfetta nella forma, che presenta gli oggetti con precisione. I nuovi poeti non formano una scuola, ma condividono alcune idee: la poesia non deve descrivere né raccontare né insegnare, ma **suggerire**; deve avvicinarsi alla **musica**; deve rivelare, attraverso il simbolo e l'analogia, una realtà nascosta. Per questo i loro testi sono spesso difficili, oscuri, aperti a più interpretazioni.

7.3.1 Paul Verlaine: la musica prima di tutto

Paul Verlaine (1844–1896) è il poeta della musicalità e delle sfumature. La sua vita fu disordinata: la relazione tempestosa con il giovanissimo Rimbaud, finita nel 1873 a Bruxelles con due colpi di pistola, uno dei quali ferì l'amico a un polso, e con due anni di carcere; poi l'alcol, la miseria, la conversione religiosa. La sua poetica è in una poesia del 1874 raccolta in *Jadis et naguè-*

re («Un tempo e poco fa», 1884), *Art poétique*, che si apre con un verso diventato un motto: *De la musique avant toute chose*, «la musica prima di ogni cosa». La prima strofa continua così:

«Musica prima di ogni cosa, / e per questo preferisci il verso dispari, / più vago e più solubile nell'aria, / senza nulla in sé che pesi o che posi.» (Verlaine, *Jadis et naguère*, *Art poétique*, vv. 1–4, trad. della redazione)

Il verso «dispari» (*l'Impair*) ha un numero dispari di sillabe, meno usato nella poesia francese dei versi pari come l'alessandrino; la stessa *Art poétique* è in versi di nove sillabe. Verlaine chiede un verso fluido, che preferisca la sfumatura al colore pieno, e chiude con un paradosso: tutto ciò che non è musica «è letteratura», cioè mestiere. Ha legato il suo nome anche a una formula. Nel 1884 pubblica *Les Poètes maudits* («I poeti maledetti»), una serie di profili di poeti incompresi, tra cui Rimbaud e Mallarmé: da allora i **poeti maledetti** sono gli artisti in rotta con la società, emarginati e sregolati, la cui vita sembra far parte dell'opera.

7.3.2 Arthur Rimbaud: «Io è un altro»

Arthur Rimbaud (1854–1891) scrisse tutta la sua opera tra i quindici e i vent'anni circa. Nato a Charleville, nelle Ardenne, fu accolto a Parigi da Verlaine. Nell'estate del 1871 compose *Le Bateau ivre* («Il battello ebbro»), un lungo poema in cui parla un battello che ha perso i suoi alatori e il timone e si lascia trascinare dalle correnti attraverso mari e visioni mai viste: un'immagine della poesia che si libera da ogni guida per andare verso l'ignoto. Seguirono le prose delle *Illuminations* e di *Une saison en enfer* («Una stagione all'inferno», 1873); poi Rimbaud abbandonò la letteratura, fece il commerciante in Africa orientale e morì a Marsiglia a trentasette anni.

Il 15 maggio 1871, a sedici anni, aveva scritto all'amico Paul Demeny una lettera che è diventata un manifesto, la cosiddetta **Lettera del veggente**:

«Io dico che bisogna essere veggente, farsi veggente. Il poeta si fa veggente mediante un lungo, immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi. [...] Arriva all'ignoto.» (Rimbaud, lettera a Paul Demeny, 15 maggio 1871, trad. della redazione)

Il **veggente** è il poeta che, come gli antichi profeti, vede ciò che gli altri non vedono, perché ha distrutto le abitudini della percezione. Nota l'ossimoro «ragionato sregolamento»: non un disordine casuale, ma un metodo. Nella stessa lettera Rimbaud scrive *Je est un autre*, «Io è un altro», con un errore grammaticale voluto: l'io che scrive non coincide con l'io cosciente, e la poesia nasce in una zona che il poeta stesso non controlla. Nella lettera Baudelaire è chiamato «il primo veggente, re dei poeti, un vero Dio».

7.3.3 Stéphane Mallarmé: suggerire, non nominare

Stéphane Mallarmé (1842–1898) visse una vita appartata di professore d'inglese nei licei; ma il martedì sera, nel suo appartamento parigino, riceveva poeti, pittori e musicisti, e quei «martedì» furono per anni il centro del Simbolismo. Nel 1891 il giornalista Jules Huret lo intervistò per un'inchiesta sulle nuove tendenze della letteratura. Ai poeti del Parnaso, disse Mallarmé, manca il mistero, perché mostrano le cose per intero:

«Nominare un oggetto significa sopprimere i tre quarti del godimento della poesia, che è fatto della felicità di indovinare a poco a poco: suggerirlo, ecco il sogno. È l'uso perfetto di questo mistero che costituisce il simbolo.» (Mallarmé, risposta a Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, trad. della redazione)

È la **poetica della suggestione**: la parola poetica non indica la cosa, la evoca, e lascia al lettore il piacere di ricostruirla. In un altro scritto Mallarmé spiega che quando il poeta dice «un fiore» non deve apparire un fiore reale ma l'idea stessa del fiore, «l'assente da ogni mazzo». La sua poesia è perciò volutamente oscura. Nell'ultimo poema, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* («Un colpo di dadi non abolirà mai il caso», 1897), le parole sono disperse sulla pagina in caratteri di grandezza diversa, e lo **spazio bianco** diventa parte del testo. Le avanguardie e i poeti del Novecento, fino a Ungaretti, partiranno anche da qui (capitolo 10 e capitolo 13).

7.3.4 Il nome e la poetica

Il nome arriva nel 1886. Nel settembre di quell'anno il poeta Jean Moréas pubblica sul quotidiano *Le Figaro* un manifesto che propone di chiamare **Simbolismo** la nuova poesia. Il **Simbolismo**, in senso stretto, è dunque la poesia francese degli anni 1870–1900 che, sulla scia di Baudelaire, affida alla parola il compito di suggerire, attraverso simboli, analogie e musica, una realtà nascosta. I suoi strumenti sono tre. L'analogia accosta cose lontane senza spiegare il rapporto che le lega, spesso eliminando il «come» della similitudine (vedrai in Pascoli quanto può essere potente: capitolo 8). La sinestesia fonde i sensi. La **musica del verso** (rime interne, ripetizioni di suoni, ritmi nuovi) agisce sul lettore prima che egli capisca.

ERRORE FREQUENTE

Simbolo non vuol dire allegoria

In Dante hai studiato l'**allegoria**: la lupa del primo canto dell'*Inferno* significa la cupidigia, e il significato si può ricostruire con certezza, attraverso la cultura del tempo. Il **simbolo** dei simbolisti funziona al contrario: non ha una chiave, allude a qualcosa che non si lascia tradurre in concetti, e due lettori possono intenderlo in modi diversi senza che uno dei due sbagli. Non scrivere dunque che la passante «rappresenta» la modernità come la lupa rappresenta la cupidigia: puoi dire che la evoca, che la fa sentire, e devi motivarlo con il testo.

IN SINTESI

I simbolisti in quattro parole

- **Baudelaire**: le *corrispondenze*. La natura è una foresta di simboli; i sensi si rispondono.
- **Verlaine**: la *musica*. Il verso fluido e dispari, la sfumatura contro l'eloquenza.
- **Rimbaud**: il *veggente*. Lo sregolamento dei sensi per arrivare all'ignoto; «Io è un altro».
- **Mallarmé**: la *suggestione*. Il nome che evoca l'idea assente; il bianco della pagina.

7.4 Il Decadentismo

7.4.1 Una parola nata da un insulto

Negli stessi anni circola un'altra parola. Nel sonetto *Langueur* («Languore»), raccolto in *Jadis et naguère* (1884), Verlaine si identifica con un impero al tramonto: *Je suis l'Empire à la fin de la décadence*, «Io sono l'Impero alla fine della decadenza», che guarda passare i barbari componendo acrostici indolenti, in uno stile d'oro dove danza il languore del sole. La critica aveva usato l'aggettivo «decadenti» per deridere i nuovi poeti; alcuni di loro lo raccolsero come una bandiera, e nell'aprile del 1886 uscì a Parigi una rivista intitolata proprio *Le Décadent*. In Francia, alla fine, prevalse il nome di Simbolismo.

Conviene distinguere le parole. La **decadenza** è il sentimento della fine di una civiltà, vissuto e ostentato dagli scrittori: stanchezza, raffinatezza estrema, gusto per ciò che è malato e artificiale. Il **Decadentismo** è invece una **categoria critica**, costruita dopo, soprattutto dalla critica italiana del Novecento (un libro importante fu *La poetica del decadentismo* di Walter Binni, 1936). In Italia la parola indica un'intera stagione della cultura europea, dal 1880 circa ai primi del Novecento: la reazione al Positivismo, il Simbolismo, l'Estetismo, il culto della sensazione e del superuomo, il gusto della malattia e della morte. Il significato è dunque più largo che in Francia, e la Figura 7.3 mostra quanto le date si intreccino.

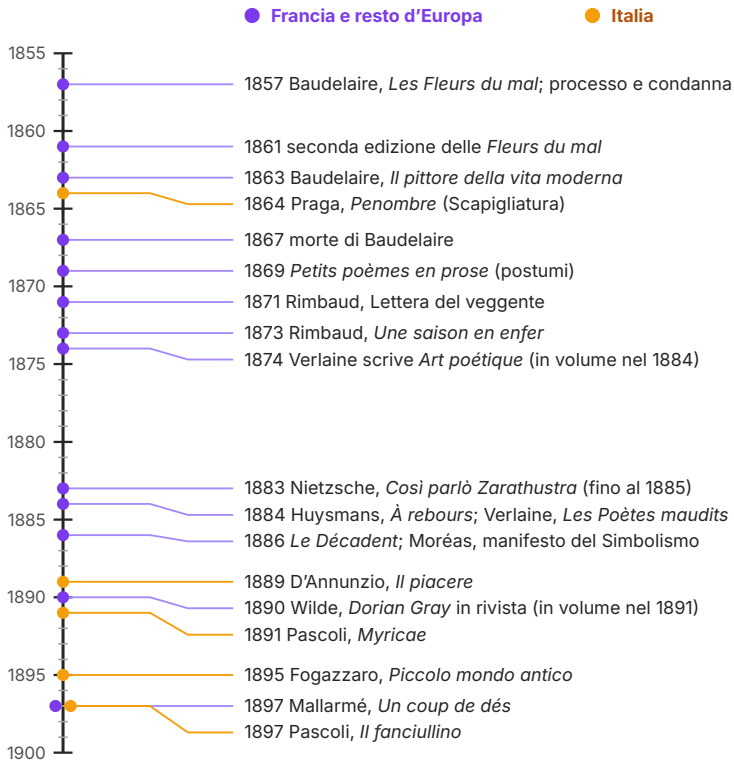


Figura 7.3 Dal Simbolismo al Decadentismo: opere ed eventi dal 1855 al 1900 citati nel capitolo. L'asse del tempo, a sinistra, è proporzionale; i punti segnano le date (in viola la Francia e il resto d'Europa, in arancio l'Italia); le etichette sono distanziate per leggibilità.

COLLEGAMENTI

Latino · Roma al tramonto, specchio di fine secolo

Latino. Quando Verlaine dice «io sono l'Impero alla fine della decadenza», ogni lettore pensa a Roma. Da più di un secolo Roma era il modello di ogni declino: Montesquieu aveva scritto le *Considerazioni sulle cause della grandezza dei Romani e della loro decadenza* (1734), Edward Gibbon la *Storia del declino e della caduta dell'Impero romano* (1776–1788); nel 1847 il pittore Thomas Couture aveva esposto a Parigi un grande quadro intitolato *I Romani della decadenza*, un'orgia in un sontuoso atrio romano. I decadenti rovesciano il giudizio: la Roma tardoantica, lussuosa, stanca, minacciata dai barbari, diventa lo specchio raffinato della loro fine di secolo.

Il documento più chiaro è il capitolo III di *À rebours* di Huysmans (vedi più avanti). Il protagonista, des Esseintes, possiede una biblioteca di autori latini «della decadenza»; disprezza Virgilio, Orazio e Cicerone (che chiama per scherno «il Cece»), cioè i classici della scuola, trova Seneca «turgido» e salva a malapena Tacito e Lucano. I suoi amori sono altri:

«Quello sì era un osservatore perspicace, un analista sottile, un pittore meraviglioso; tranquillamente, senza partito preso, senza odio, descriveva la vita quotidiana di Roma, raccontava nei vivaci capitoletti del *Satyricon* i costumi della sua epoca. [...] Quell'Africano lo rallegrava; la lingua latina era in piena nelle sue *Metamorfosi*; trascinava limi, acque diverse, accorse da tutte le province, e tutte si mescolavano, si confondevano in una tinta bizzarra, esotica, quasi nuova.» (Huysmans, *À rebours*, cap. III, trad. della redazione)

Il primo è **Petronio**, il secondo è **Apuleio**, nato a Madaura, in Africa: due autori che quest'anno leggi in Latino. Petronio piace a des Esseintes perché racconta senza giudicare, come un naturalista moderno, e perché fa parlare ai liberti della cena di Trimalchione il latino della strada; Apuleio perché mescola le lingue e inventa parole. Al gusto decadente interessano proprio la lingua che si scompone e si arricchisce, il lusso, l'artificio, il sentimento della fine: le stesse cose che la scuola dell'Ottocento considerava difetti.

7.4.2 La crisi delle certezze

Il clima decadente ha anche radici filosofiche. La fiducia del **Positivismo** (capitolo 6) in una realtà interamente conoscibile con il metodo sperimentale si incrina negli ultimi decenni del secolo: non si rifiuta la scienza, ma si dubita che la ragione possa spiegare tutto. **Friedrich Nietzsche** (1844–1900) annuncia in *La gaia scienza* (1882) che «Dio è morto»: sono crollati i valori assoluti su cui l'Occidente si fondava. **Henri Bergson** (1859–1941) distingue, nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), il tempo misurato dagli orologi dal tempo vissuto, la durata, che si coglie con l'intuizione. **Sigmund Freud** (1856–1939) mostra con *L'interpretazione dei sogni* (uscita alla fine del 1899 con la data 1900) che gran parte della vita psichica si svolge nell'**inconscio**, fatto di desideri e ricordi rimossi che agiscono su di noi a nostra insaputa. Li studierai in Filosofia; qui conta il clima comune: dietro la realtà che misuriamo se ne intuisce un'altra, più profonda e sfuggente.

ERRORE FREQUENTE

Il Decadentismo non è una scuola

In Italia il Decadentismo non ebbe un manifesto né un gruppo che portasse questo nome, e Pascoli e D'Annunzio non firmarono alcun programma comune. Quando scrivi «Pascoli è un poeta decadente», intendi che la sua poesia partecipa di un clima europeo (il simbolo, la musica, l'irrazionale, il mistero), non che appartiene a un movimento organizzato. E non trasformare la parola in un giudizio di valore: «decadente», qui, non significa «di scarso valore».

La Tabella 7.3 mette a confronto le due grandi poetiche del secondo Ottocento. Non si succedono semplicemente l'una all'altra: Zola pubblica *Il romanzo sperimentale* nel 1880, quando Verlaine ha già scritto *Art poétique*, e *À rebours* (1884) esce tra i *Malavoglia* (1881) e *Mastro-don Gesualdo* (1889).

Tabella 7.3 Naturalismo e Simbolismo-Decadentismo a confronto (schema semplificato).

	Naturalismo e Verismo	Simbolismo e Decadentismo
La realtà	quella visibile e misurabile, spiegata da leggi naturali	un mistero: quella visibile è segno di un'altra, nascosta
Lo strumento	l'osservazione, il metodo scientifico	l'intuizione, il simbolo, l'analogia, la sensazione
Lo scrittore	osservatore impersonale che documenta	veggente, esteta, «maledetto», escluso
Il genere principale	il romanzo, la novella	la lirica, il poema in prosa, il romanzo dell'esteta
La lingua	vicina al parlato dei personaggi	musicale, allusiva, preziosa, spesso oscura
La scienza	fiducia (Positivismo)	dubbio sui limiti della ragione
Autori	Zola; Verga, Capuana	Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé; Huysmans, Wilde; Pascoli, D'Annunzio

7.5 Estetismo, dandy e superuomo

Il clima decadente produce anche un romanzo nuovo, il cui protagonista non è una famiglia o una classe sociale, come nei naturalisti, ma un individuo eccezionale e solitario: l'**esteta**, l'uomo che fa della bellezza il valore supremo della propria vita. È l'**Estetismo**: l'atteggiamento di chi pone l'arte al di sopra della morale, della politica e dell'utilità, e cerca di trasformare la propria esistenza in un'opera d'arte. Le sue radici sono nella formula dell'**arte per l'arte** (*l'art pour l'art*), sostenuta in Francia già dagli anni Trenta dell'Ottocento da Théophile Gautier, il dedicatario delle *Fleurs du mal*: l'arte non deve servire a nulla al di fuori di sé.

7.5.1 Huysmans, *À rebours*

Joris-Karl Huysmans (1848–1907) aveva cominciato come naturalista, nel gruppo di Zola (capitolo 6). Nel 1884 pubblica un romanzo che rompe con il maestro fin dal titolo: *À rebours* («Controcorrente», o «A ritroso»). Il protagonista, il duca Jean des Esseintes, ultimo discendente di una famiglia nobile esaurita, malato di nervi e disgustato dalla società borghese, si ritira in una villa a Fontenay, fuori Parigi, per vivere in un mondo interamente artificiale.

Il romanzo è quasi un catalogo dei gusti del protagonista. Des Esseintes fa ricoprire d'oro e di pietre preziose il guscio di una tartaruga viva, perché i suoi colori si accordino con il tappeto, e la tartaruga muore; costruisce un «organo» di liquori in cui ogni sapore corrisponde al suono di uno strumento, una sinestesia fatta arredamento; legge i latini della decadenza e, tra i moderni, Baudelaire, Verlaine e Mallarmé. Alla fine i nervi cedono e il medico gli ordina di tornare tra gli altri. Des Esseintes riassume i temi dell'esteta: l'artificio preferito alla natura, le sensazioni rare, la nevrosi, l'isolamento.

7.5.2 Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*

Oscar Wilde (Dublino 1854 – Parigi 1900), scrittore irlandese brillante e provocatorio, fu a Londra il più celebre dandy della sua generazione. Il suo unico romanzo, *The Picture of Dorian Gray*, esce in rivista nel 1890 e in volume, ampliato, nel 1891. Il bellissimo Dorian, ritratto dal pittore Basil Hallward e sedotto dalle idee di Lord Henry, che gli insegna a vivere per il piacere, desidera che sia il ritratto a invecchiare al posto suo. Il desiderio si avvera: Dorian resta giovane, mentre il quadro, nascosto in una stanza chiusa, porta i segni dei suoi delitti. Alla fine Dorian colpisce il ritratto con un coltello: viene trovato morto, vecchio e sfigurato, mentre il quadro ha ritrovato l'antica bellezza.

In testa all'edizione in volume Wilde pose una prefazione fatta di aforismi, che è una specie di manifesto dell'Estetismo. Eccone tre:

«Rivelare l'arte e nascondere l'artista è il fine dell'arte. [...] Non esiste un libro morale o immorale. I libri sono scritti bene o scritti male. Questo è tutto. [...] Tutta l'arte è perfettamente inutile.» (Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, prefazione, 1891, trad. della redazione)

Gli aforismi separano nettamente l'arte dalla morale: un libro si giudica soltanto per la sua forma. Eppure il romanzo racconta proprio la punizione dell'esteta: il ritratto è la coscienza di Dorian, che non si lascia cancellare. Nel suo unico romanzo, l'Estetismo contiene già la propria crisi. Nel 1895 Wilde fu processato per la sua omosessualità, allora reato in Inghilterra, e condannato a due anni di lavori forzati; uscito dal carcere, morì esule a Parigi.

DA RICORDARE

Esteta e dandy

Il **dandy** nasce nell'Inghilterra di inizio Ottocento come l'uomo che fa dell'eleganza un'arte. Baudelaire, nel *Pittore della vita moderna*, gli dedica un capitolo e ne fa una figura morale: un aristocratico dello spirito che, in una società dominata dal denaro e dall'utile, oppone l'eleganza, la freddezza, il distacco. L'**esteta** va oltre: non si limita a vestire e a comportarsi con raffinatezza, ma vuole fare della vita intera un'opera d'arte. In Italia il modello sarà Andrea Sperelli, il protagonista del *Piacere* di D'Annunzio (1889): vedi capitolo 9.

7.5.3 Il superuomo e le sue letture

Accanto all'esteta compare, negli anni Novanta, un'altra figura: il **superuomo**. Il nome viene da Nietzsche, che in *Così parlò Zarathustra* (1883–1885) fa dire al suo profeta, davanti alla folla: «Io vi insegno il superuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato» (Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, prologo, 3, trad. della redazione). Per Nietzsche l'*Übermensch*, alla lettera «oltreuomo», è chi, dopo la «morte di Dio», sa creare nuovi valori e accettare la vita in tutti i suoi aspetti, senza rifugiarsi in un aldilà. A fine Ottocento il suo pensiero si diffonde attraverso letture parziali, che ne fanno l'elogio dell'individuo superiore alla massa e libero dalla morale comune. È questa la versione che D'Annunzio adatterà ai suoi romanzi e alla sua stessa vita (capitolo 9).

COLLEGAMENTI

Filosofia · Nietzsche e le sue letture

Filosofia. In Filosofia studierai Nietzsche nel suo insieme. Tieni presente che il superuomo «letterario» degli anni Novanta è una **semplificazione**: molti lettori videro nell'*Übermensch* un aristocratico sprezzante o un capo politico, mentre per Nietzsche è prima di tutto un compito di trasformazione di sé. Nel Novecento il suo pensiero fu anche piegato a usi politici, con manipolazioni oggi documentate: anche questo è un buon motivo per leggerlo nei testi, non nelle formule.

7.6 La ricezione italiana

7.6.1 I primi lettori: gli scapigliati

I primi lettori italiani di Baudelaire furono gli scapigliati milanesi degli anni Sessanta (capitolo 5), che ne imitarono il gusto per la noia, il macabro e il male, e la ribellione contro il pubblico borghese: la Scapigliatura fu in questo senso un'anticipazione, più nell'atteggiamento che nella poetica, perché le corrispondenze e il simbolo restarono quasi estranei ai suoi versi. La cono-

scenza del Simbolismo vero e proprio arrivò più tardi, negli anni Ottanta e Novanta, per vie diverse (Figura 7.4): le riviste letterarie, che pubblicavano traduzioni e recensioni; i critici, come il napoletano Vittorio Pica, che presentò al pubblico italiano Verlaine, Mallarmé e Huysmans; i viaggi a Parigi; poche traduzioni.

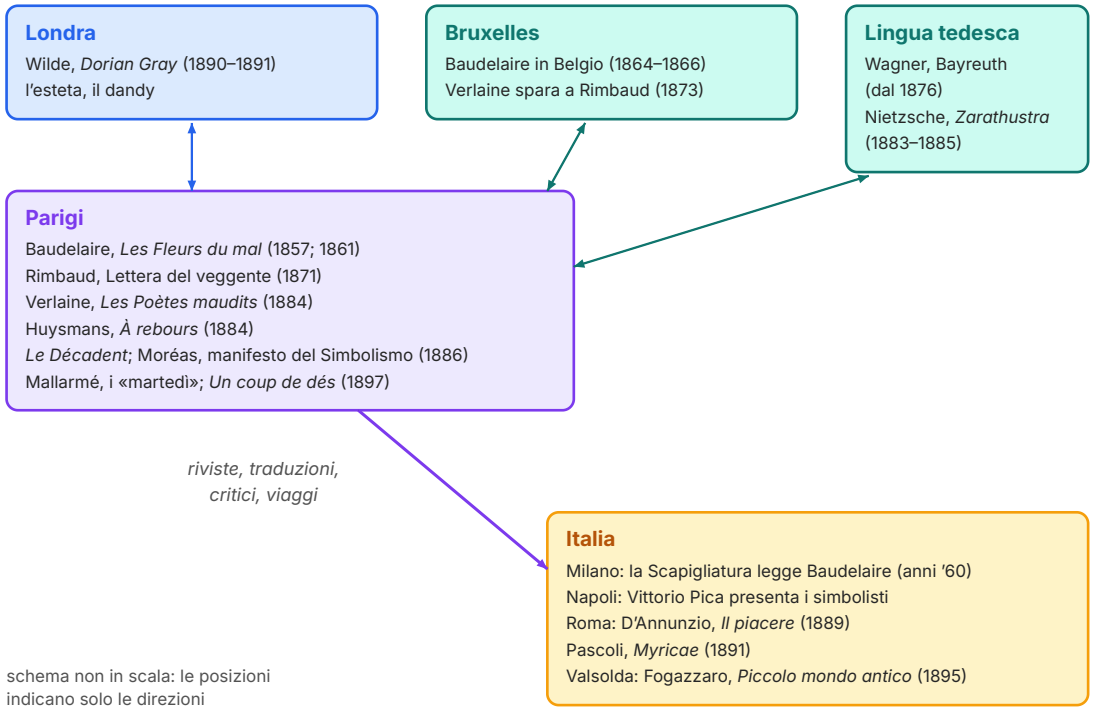


Figura 7.4 I centri del Simbolismo e del Decadentismo, con alcuni autori, opere ed eventi (Wagner e il suo teatro di Bayreuth, aperto nel 1876, furono un mito per i simbolisti e per D'Annunzio). Schema non in scala: le posizioni indicano soltanto le direzioni. Le idee nate soprattutto a Parigi arrivano in Italia attraverso riviste, traduzioni, critici e viaggi.

7.6.2 Due volti: Pascoli e D'Annunzio

L'Italia aveva una situazione propria. Il grande poeta nazionale era ancora Carducci, nemico di ogni languore romantico; la narrativa era dominata dal Verismo. Per questo il Decadentismo italiano non fu un'importazione meccanica, ma l'incontro tra le suggestioni francesi e una tradizione molto forte. I due poeti maggiori ne danno due versioni quasi opposte, che i prossimi due capitoli studiano per intero: **Giovanni Pascoli**, con la poesia delle piccole cose, dei suoni e del mistero (capitolo 8), e **Gabriele D'Annunzio**, con l'estetismo, il superuomo e la musica del verso (capitolo 9). La Tabella 7.4 anticipa le differenze.

Tabella 7.4 Due volti del Decadentismo italiano: Pascoli e D'Annunzio (anticipazione dei capitoli 8 e 9).

	Giovanni Pascoli (1855–1912)	Gabriele D'Annunzio (1863–1938)
La figura del poeta	il fanciullino, che vede le cose come per la prima volta	l'esteta, poi il superuomo e il vate
Il mondo dei versi	la campagna, il nido familiare, i morti, le piccole cose	il lusso, l'arte, il mito, il corpo, l'estate
Il mistero	la morte e l'ignoto dietro le cose quotidiane	la fusione con la natura, la metamorfosi
La lingua	nomi esatti di piante e uccelli, onomatopee, versi brevi	parole rare e preziose, musica, strofe di misura variabile
Il pubblico	per lo più appartato; parla alla scuola e alla famiglia (ma negli ultimi anni anche da oratore civile)	cerca la scena, la mondanità, il pubblico di massa
Opere da cui partire	*Myricae* (1891), *Il fanciullino* (1897)	*Il piacere* (1889), *Alcyone*

7.6.3 Fogazzaro: fede, scienza e mistero

Il Decadentismo lascia un segno anche nel romanzo. **Antonio Fogazzaro** (Vicenza 1842–1911) fu uno dei narratori più letti dell'Italia di fine secolo. Cattolico, convinto che fede e scienza potessero conciliarsi (cercava di leggere in chiave religiosa l'evoluzionismo), portò nel romanzo il mistero e il conflitto tra lo spirito e i sensi. Il suo capolavoro, *Piccolo mondo antico* (1895), è ambientato in Valsolda, sul lago di Lugano, negli anni Cinquanta dell'Ottocento, quando la Lombardia era austriaca. Racconta il matrimonio di Franco Maironi, credente e patriota, e di Luisa, che crede soprattutto in una giustizia da compiere sulla terra; la morte della loro bambina, annegata nel lago, li divide e li mette alla prova. La base è realistica, nei paesaggi e nei personaggi minori che parlano dialetto, ma il centro è il dramma interiore, religioso e morale: Fogazzaro sta tra Verismo e Decadentismo (un suo passo è negli esercizi, *Verso l'Esame*).

7.6.4 Le nuove figure dell'intellettuale

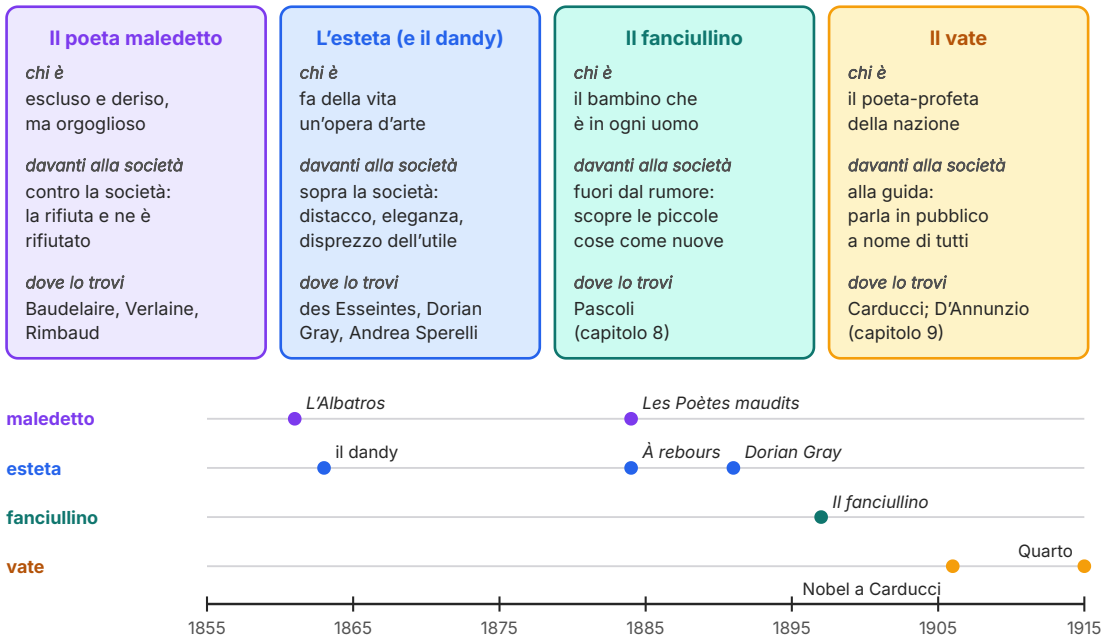


Figura 7.5 Le figure dell'intellettuale tra il 1855 e il 1915. Sopra, quattro risposte alla perdita dell'«aureola»: chi è il poeta, come si pone davanti alla società, dove si incontra. Sotto, su un asse del tempo proporzionale, alcune date dei testi e degli eventi che le rappresentano («Quarto»: il discorso di D'Annunzio a Quarto, nel maggio 1915).

Riassumiamo il percorso con le figure che lo scrittore assume tra il 1850 e i primi del Novecento (Figura 7.5). Tutte nascono dalla perdita dell'aureola: il poeta non ha più un posto garantito e deve inventarsene uno. Il **poeta maledetto** si mette contro la società, per condanna e per orgoglio. L'**esteta** e il **dandy** si mettono sopra di essa, con il distacco e la bellezza. Il **fanciullino** di Pascoli se ne allontana per ritrovare, nelle piccole cose, lo stupore del bambino. Il **vate**, il poeta-profeta, prova invece a riprendersi la scena e a parlare a nome della nazione, come Carducci aveva fatto e come D'Annunzio farà alla vigilia della guerra. Il Novecento continuerà a chiedersi: a che cosa serve un poeta?

SINTESI

- Nella Parigi di Haussmann, tra boulevard, folla e mercato, il poeta perde il suo prestigio sacro. Per Baudelaire la **modernità** è «il transitorio, il fuggitivo, il contingente», la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno; il suo osservatore è il **flâneur**.
- **Baudelaire** (1821–1867) pubblica *Les Fleurs du mal* nel 1857: processo, condanna, sei poesie eliminate; nella seconda edizione (1861) il libro è un percorso in sei sezioni, da *Spleen et Idéal* a *La Mort*, tra lo **spleen** e l'**ideale**.
- Nell'*Albatros* il poeta è «principe delle nuvole» deriso sulla terra: escluso, ma orgoglioso.
- *Correspondances* fa della natura un tempio e una foresta di **simboli**; le corrispondenze sono verticali (visibile e invisibile) e orizzontali (le sinestesie). I simbolisti vi videro il loro manifesto.
- *À une passante* racconta lo shock della metropoli: un incontro di un istante, un amore, come osservò Walter Benjamin, non a prima vista ma all'ultima: dal transitorio all'eterno.
- Con i *Petits poèmes en prose* (1869) Baudelaire fa del **poema in prosa** la forma della città moderna; in *Perte d'auréole* racconta con ironia la perdita della sacralità del poeta.
- **Verlaine** vuole «la musica prima di ogni cosa» e dà il nome ai **poeti maledetti** (1884); **Rimbaud** vuole farsi **veggente** con il «ragionato sregolamento di tutti i sensi» («Io è un altro»); **Mallarmé** vuole suggerire, non nominare, e fa del bianco della pagina una parte del testo.
- Il nome **Simbolismo** viene dal manifesto di Moréas (1886); la rivista *Le Décadent* esce lo stesso anno. Il **Decadentismo**, nella critica italiana, è una categoria larga che indica un'intera stagione culturale europea, non una scuola.
- Il modello di ogni decadenza è la Roma tardoantica: Verlaine si dice «l'Impero alla fine della decadenza», e des Esseintes, in *À rebours*, preferisce Petronio e Apuleio a Virgilio e Cicerone.
- Nietzsche, Bergson e Freud mettono in dubbio le certezze positiviste: la «morte di Dio», la durata, l'**inconscio**.
- L'**Estetismo** fa della bellezza il valore supremo e della vita un'opera d'arte: des Esseintes (Huysmans, 1884), Dorian Gray (Wilde, 1890–1891). Il **superuomo** di Nietzsche, letto in modo semplificato, diventa l'individuo superiore alla massa: il modello di D'Annunzio.
- In Italia il Simbolismo arriva tramite riviste, traduzioni e critici, dopo l'anticipo degli scapigliati; ne danno due volti Pascoli e D'Annunzio, mentre Fogazzaro (*Piccolo mondo antico*, 1895) porta nel romanzo il dramma interiore. Le figure dell'intellettuale sono il maledetto, l'esteta, il fanciullino, il vate.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Che cosa intende Baudelaire per «modernità» nel *Pittore della vita moderna*?
   - **A.** Il progresso tecnico della società industriale
   - **B.** L'elemento transitorio e fuggitivo del presente, da cui l'artista deve trarre l'eterno
   - **C.** Il rifiuto di ogni modello del passato
   - **D.** La moda come unico valore dell'arte

2. ● Nell'ultima strofa dell'*Albatros*, che cosa rappresentano le «ali di gigante»?
   - **A.** La gloria che il pubblico riconosce al poeta
   - **B.** Il desiderio di viaggiare per mare
   - **C.** La capacità del poeta di fuggire quando vuole
   - **D.** Il genio, che rende il poeta superiore ma inadatto alla vita tra gli uomini

3. ●● Che cosa sono le corrispondenze «orizzontali» di *Correspondances*?
   - **A.** I richiami tra le sensazioni dei diversi sensi, espressi con le sinestesie
   - **B.** I rapporti tra il mondo visibile e quello invisibile
   - **C.** Le rime che legano le quartine alle terzine
   - **D.** I legami tra il poeta e il suo pubblico

4. ●● Che cosa esprime il verso «Un lampo… poi la notte!» di *À une passante*?
   - **A.** Un temporale scoppiato all'improvviso sulla città
   - **B.** La brevità dell'incontro: un istante di luce e subito la perdita
   - **C.** La morte della passante
   - **D.** La notte in cui il poeta scrive la poesia

5. ●● Perché il poeta di *Perte d'auréole* non raccoglie l'aureola?
   - **A.** Perché spera che un cattivo poeta gliela restituisca
   - **B.** Perché la polizia glielo impedisce
   - **C.** Perché accetta con ironia di vivere come un uomo comune, senza privilegi
   - **D.** Perché l'aureola era falsa

6. ●● Che cosa intende Mallarmé quando dice che nominare un oggetto sopprime «i tre quarti del godimento della poesia»?
   - **A.** Che la poesia deve essere breve
   - **B.** Che bisogna usare soltanto nomi comuni
   - **C.** Che il lettore deve conoscere il nome di ogni cosa
   - **D.** Che la poesia deve suggerire la cosa e lasciare al lettore il piacere di indovinarla

7. ●● Quale affermazione sul Decadentismo è corretta?
   - **A.** È un movimento fondato da Pascoli e D'Annunzio con un manifesto comune
   - **B.** Nella critica italiana è una categoria che indica un'intera stagione culturale europea
   - **C.** È sinonimo di letteratura di scarso valore
   - **D.** Indica soltanto la poesia francese del Novecento

8. ●●● Perché des Esseintes, in *À rebours*, preferisce Petronio e Apuleio a Virgilio e Cicerone?
   - **A.** Perché ama una lingua latina che si scompone, si mescola e si arricchisce, e una civiltà raffinata al tramonto
   - **B.** Perché Petronio e Apuleio erano poeti cristiani
   - **C.** Perché Virgilio e Cicerone non erano tradotti in francese
   - **D.** Perché a scuola aveva studiato soltanto Petronio e Apuleio

Comprensione e parafrasi

9. ● Riscrivi in italiano corrente, sciogliendo le metafore, la prima quartina di *Correspondances* nella traduzione della Tabella 7.1: chi sono i «pilastri viventi», che cosa sono le «parole confuse», perché i simboli guardano l'uomo «con sguardi familiari»?

10. ● Fai la parafrasi delle terzine di *À une passante* (vv. 9–14) senza ricopiare quella della Tabella 7.2: usa parole tue e spiega a chi si rivolge il poeta.

11. ●● Spiega il significato, nei testi del capitolo, di queste parole ed espressioni: a) «quintessenze» e «ambrosia» (*Perte d'auréole*); b) «macadam»; c) «gamba di statua» (*À une passante*); d) «ride dell'arciere» (*L'Albatros*); e) «verso dispari» (*Art poétique*).

12. ●● Riassumi in cinque righe la lettera di Baudelaire ad Arsène Houssaye e spiega perché, secondo l'autore, il poema in prosa nasce dalla «frequentazione delle città enormi».

13. ●● Spiega con parole tue l'ossimoro di Rimbaud «ragionato sregolamento di tutti i sensi» e la frase «Io è un altro».

14. ●●● Nel passo di *À rebours* del capitolo, spiega che cosa significa che la lingua di Apuleio «trascinava limi, acque diverse, accorse da tutte le province». A quale immagine naturale ricorre Huysmans, e che giudizio sulla lingua latina esprime?

Analisi del testo

15. ● Indica il metro di *Correspondances* e di *À une passante* nell'originale e lo schema delle rime, e spiega in che cosa la disposizione delle rime si allontana da quella del sonetto italiano che conosci (Petrarca, Foscolo).

16. ●● In *Correspondances* trova tutte le similitudini introdotte da «come» (nella traduzione) e, per ciascuna, indica i due termini del confronto e il senso coinvolto. Attenzione: non ogni «come» introduce una similitudine.

17. ●● In *À une passante* individua le figure retoriche dei vv. 1, 7 e 8 (personificazione, metafora, antitesi) e spiega che rapporto creano tra la città e la donna.

18. ●● Nelle terzine di *À une passante* conta le esclamazioni e le interrogative e osserva il tempo verbale dell'ultimo verso («avrei amato»). Che effetto producono sul ritmo e sul senso del sonetto?

19. ●● In *Perte d'auréole* dividi in due colonne i termini del registro alto e quelli del registro basso, e spiega come il loro scontro produce l'ironia del testo.

20. ●●● Confronta la prima strofa di *Art poétique* di Verlaine e la frase di Mallarmé sulla suggestione: quale idea di parola poetica esprime ciascuno? Che cosa li accomuna e che cosa li distingue?

21. ●●● Nell'ultima strofa dell'*Albatros* mostra come la similitudine del v. 13 diventi allegoria: elenca, per ogni elemento della scena (il volo, il ponte, i marinai, le ali), il suo corrispondente nella condizione del poeta.

Contestualizzare e collegare

22. ●● **Latino.** Rileggi il passo di *À rebours* su Petronio e una pagina della cena di Trimalchione che hai letto in Latino. Des Esseintes dice che Petronio racconta «senza partito preso, senza odio»: sei d'accordo? Che cosa del *Satyricon* poteva sembrare moderno a un lettore del 1884?

23. ●● **Greco.** Confronta le corrispondenze «verticali» di Baudelaire con il rapporto tra mondo sensibile e mondo delle idee in Platone: che cosa hanno in comune? Con quale facoltà si arriva, nei due casi, alla realtà più alta?

24. ●● **Leopardi e Baudelaire.** Confronta la noia di Leopardi (capitolo 1) e lo *spleen* di Baudelaire: da dove nascono, come sono rappresentati, con quali immagini.

25. ●● **Baudelaire e la Scapigliatura.** Che cosa presero gli scapigliati milanesi da Baudelaire, e che cosa invece restò estraneo ai loro versi? Rispondi servendoti di capitolo 5 e di questo capitolo.

26. ●●● **Verga e Huysmans.** Verga e Huysmans vengono entrambi dalla lezione di Zola, ma negli anni Ottanta prendono strade opposte. Confronta l'impersonalità di Verga (capitolo 6) con il mondo artificiale di des Esseintes, servendoti della Tabella 7.3.

Scrivere

27. ●● Scrivi un commento (15–20 righe) ad *À une passante*, nella traduzione del capitolo, che ne illustri il contenuto, le figure retoriche e il rapporto con l'idea baudelairiana di modernità.

28. ●●● «Il poeta moderno è un escluso». Discuti questa affermazione in un testo argomentativo di circa una pagina, servendoti dell'*Albatros*, di *Perte d'auréole* e delle figure dell'intellettuale della Figura 7.5; poi chiediti chi occupa oggi il posto che un tempo era dei poeti.

29. ●● *Tipologia C.* Wilde scrive che «tutta l'arte è perfettamente inutile». In un paragrafo di 15 righe rifletti sul valore di ciò che non serve a nulla di pratico (l'arte, la musica, lo studio del greco e del latino) nella società di oggi, con almeno un esempio tratto dalla tua esperienza.

Verso l'Esame

Leggi il passo di Antonio Fogazzaro, tratto da *Piccolo mondo antico* (1895), parte seconda, capitolo II, *La sonata del chiaro di luna e delle nuvole*. In una sera di fine estate, nella casa di Oria in Valsolda, Luisa conversa con il professor Gilardoni, un vecchio amico di famiglia, mentre il marito Franco annaffia i fiori; la discussione era cominciata da un giudizio sulla fede dello zio Piero.

«Però, professore» disse Luisa uscendo con la parola viva da un corso occulto d'idee «si può, non è vero, credere in Dio e dubitare della nostra vita futura?»

Ell'aveva posato, così dicendo, l'aggrovigliata matassa della pesca e guardava il Gilardoni in viso con un interesse vivo, con un desiderio manifesto che rispondesse di sì; e, perchè il Gilardoni taceva, soggiunse:

«Mi pare che qualcuno potrebbe dire: che obbligo ha Iddio di regalarci l'immortalità? L'immortalità dell'anima è una invenzione dell'egoismo umano che in fin dei conti vuol far servire Iddio al comodo proprio. Noi vogliamo un premio per il bene che facciamo agli altri e una pena per il male che gli altri fanno a noi. Rassegniamoci invece a morire anche noi del tutto come ogni essere vivente e facciamo sin che siamo vivi la giustizia per noi e per gli altri, senza speranza di premi futuri, solo perchè Iddio vuole da noi questo come vuole che ogni stella faccia lume e che ogni pianta faccia ombra. [...]»

«Perchè poi» riprese Luisa dopo un breve silenzio «si potrebbe forse anche sostenere che questa vita futura non sarebbe proprio felice. Vi è felicità quando non si conosce la ragione di tutte le cose, quando non si arriva a spiegare tutti i misteri? E il desiderio di saper tutto sarà esso appagato nella vita futura? Non resterà ancora un mistero impenetrabile? Non dicono che Dio non si conoscerà interamente mai? E allora, nel nostro desiderio di sapere, non finiremo a soffrire come adesso, anzi forse più, perchè in una vita superiore quel desiderio dev'essere ancora più forte? Io vedrei un solo modo di arrivare a saper tutto e sarebbe di diventar Dio...»

«Ah, Lei è panteista!» esclamò il professore, interrompendo.

«Ssss!» fece Luisa. «No no no! Io sono cristiana cattolica. Dico quel che altri potrebbe sostenere.» (Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, parte II, cap. II, testo dell'edizione Galli, 1896)

30. ●●● *Tipologia A.* **Comprensione e analisi.** 1. Riassumi in non più di quattro righe la tesi che Luisa attribuisce a «qualcuno». 2. Perché Luisa presenta le sue idee come pensieri di un altro («qualcuno potrebbe dire», «Dico quel che altri potrebbe sostenere»)? Che cosa rivela questa scelta del personaggio? 3. Individua le interrogative del secondo intervento di Luisa e spiega la loro funzione argomentativa. 4. Spiega la similitudine «come vuole che ogni stella faccia lume e che ogni pianta faccia ombra»: che idea di Dio e di natura comunica? 5. Che effetto ha l'interruzione del professore («Ah, Lei è panteista!») e come la risolve Luisa? **Interpretazione.** Partendo dal passo, rifletti sul rapporto tra fede, ragione e mistero nella cultura di fine Ottocento, collegando il dubbio di Luisa alla crisi delle certezze positiviste descritta nel capitolo, oppure ad altri testi che conosci (per esempio Leopardi, capitolo 2) o a esperienze del presente.

PER APPROFONDIRE

- [FER] Le pagine sul Simbolismo e sul Decadentismo europei, sull'Estetismo e sulla loro ricezione in Italia, con il profilo di Fogazzaro.
- [BEL] Per confrontare il sistema dei versi francesi (l'alessandrino, i versi dispari di Verlaine) con quello italiano, e per lo schema del sonetto.

Glossario del capitolo

Alessandrino
Il verso principale della poesia francese, di dodici sillabe, diviso in due metà da una cesura; all'orecchio italiano corrisponde a un doppio settenario.

Arte per l'arte
La formula, difesa in Francia da Théophile Gautier, secondo cui l'arte non deve servire a nessuno scopo al di fuori di sé.

Corrispondenze
In Baudelaire, i legami nascosti tra il mondo visibile e quello invisibile (verticali) e tra le sensazioni dei diversi sensi (orizzontali).

Dandy
L'uomo che fa dell'eleganza e del distacco un'arte e una forma di superiorità morale in una società dominata dal denaro.

Decadentismo
Nella critica italiana, la categoria che indica la cultura europea dal 1880 circa ai primi del Novecento: reazione al Positivismo, Simbolismo, Estetismo; non una scuola.

Decadenza
Il sentimento della fine di una civiltà, vissuto e ostentato dagli scrittori di fine Ottocento, che ne trovavano il modello nella Roma tardoantica.

Estetismo
L'atteggiamento di chi pone la bellezza al di sopra della morale e dell'utile e vuole fare della propria vita un'opera d'arte.

Flâneur
Il passeggiatore senza meta della grande città, che osserva la folla partecipe e distaccato insieme; per Baudelaire, l'atteggiamento dell'artista moderno.

Inconscio
Per Freud, la parte della vita psichica fatta di desideri e ricordi rimossi, che agisce su di noi senza che ce ne accorgiamo.

Modernità
Per Baudelaire, l'elemento transitorio e fuggitivo della vita presente (la moda, il gesto, la folla), che l'artista deve cogliere per trarne l'eterno.

Poema in prosa
Testo breve in prosa che usa le risorse della poesia (ritmo, immagini, ripetizioni); Baudelaire lo lega ai ritmi spezzati della metropoli.

Poeti maledetti
Dal titolo di Verlaine (1884), gli artisti in rotta con la società, emarginati e sregolati, la cui vita sembra far parte dell'opera.

Poetica della suggestione
L'idea, formulata da Mallarmé, che la poesia non debba nominare le cose ma evocarle, lasciando al lettore il piacere di indovinarle.

Simbolo
Nella poetica simbolista, un'immagine che allude a una realtà indefinibile, da intuire, senza un significato fisso; si distingue dall'allegoria.

Spleen
Nelle *Fleurs du mal*, la noia profonda e l'angoscia senza causa che opprimono il poeta; si oppone all'ideale.

Superuomo
In Nietzsche, l'uomo che dopo la «morte di Dio» crea nuovi valori; nella lettura semplificata di fine Ottocento, l'individuo superiore alla massa.

Veggente
Per Rimbaud, il poeta che vede l'ignoto attraverso un metodico sregolamento dei sensi.

Soluzioni

1. B: la modernità è «il transitorio, il fuggitivo, il contingente», la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno; l'artista deve «trarre l'eterno dal transitorio». Non coincide con il progresso tecnico.

2. D: le ali, magnifiche in volo, sul ponte impediscono all'albatro di camminare; così il genio, che fa del poeta un «principe delle nuvole», lo rende goffo e deriso tra gli uomini.

3. A: le corrispondenze orizzontali legano profumi, colori e suoni (v. 8) e si esprimono con le sinestesie dei vv. 9–10; quelle verticali legano visibile e invisibile.

4. B: è una metafora dell'incontro: lo sguardo della donna è un lampo di luce, la sua scomparsa nella folla è la notte. La frase nominale rende la rapidità dell'istante.

5. C: ha preferito perdere le «insegne» che farsi rompere le ossa; ora può vivere «come i comuni mortali» e ride all'idea che un cattivo poeta se ne incoroni.

6. D: la poesia non deve mostrare la cosa per intero ma evocarla «a poco a poco»: il godimento del lettore sta nell'indovinare; questo mistero costituisce il simbolo.

7. B: è una categoria critica costruita soprattutto dalla critica italiana del Novecento per indicare la cultura europea dal 1880 circa ai primi del Novecento; non ebbe manifesti né un gruppo organizzato.

8. A: des Esseintes cerca una lingua che «si scompone» e si mescola, piena di parole nuove e di colori «esotici», e una civiltà raffinata e stanca al tramonto; i classici della scuola gli sembrano grigi e pedanti.

9. *Traccia.* La natura è come un tempio: gli alberi, simili a colonne vive, a volte fanno sentire voci di cui non capiamo il senso; l'uomo cammina in mezzo a cose che sono segni di qualcos'altro, e queste cose sembrano conoscerlo, perché tra lui e loro c'è una parentela profonda. I «pilastri viventi» sono gli alberi; le «parole confuse» i messaggi oscuri della natura (fruscii, voci, profumi); gli «sguardi familiari» dicono che il mondo dei simboli non è estraneo all'uomo, che vi riconosce sé stesso.

10. *Parafrasi modello.* È stato un attimo, come un lampo che subito lascia il buio. Il poeta si rivolge alla donna sparita: tu, bellezza che sei passata e fuggita, e che con un solo sguardo mi hai fatto sentire rinato, non ti vedrò più se non dopo la morte? Forse in un altro luogo, ormai troppo tardi, forse mai. Io non so dove tu sia andata, tu non sai dove vado io; eppure io ti avrei amata, e tu l'hai capito in quello sguardo. Il destinatario è la passante, che non può più sentire: è un'apostrofe.

11. a) La «quintessenza» è la parte più pura e sottile di una sostanza; l'«ambrosia» il cibo degli dèi: il poeta è chi vive di cose rarefatte e divine (detto con ironia). b) Il «macadam» è la pavimentazione stradale di pietrisco compresso, dal nome dell'inventore scozzese McAdam: il segno della città nuova di Haussmann. c) «Gamba di statua»: la donna è perfetta e nobile come una scultura; la bellezza moderna si misura su quella dell'arte. d) «Ride dell'arciere»: non teme i pericoli (l'arciere che potrebbe colpirlo in volo), che spaventano gli uomini comuni; segno di superiorità e di orgoglio. e) Il «verso dispari» (*l'Impair*) è il verso con un numero dispari di sillabe, più fluido e meno solenne dell'alessandrino.

12. *Traccia.* Baudelaire dice che ogni scrittore ambizioso ha sognato una prosa poetica, musicale ma senza metro e senza rima, abbastanza flessibile e spezzata per seguire i movimenti dell'anima, le fantasticherie, gli scatti improvvisi della coscienza. Questo ideale nasce soprattutto dall'esperienza delle grandi città, dove i rapporti tra le persone e le sensazioni si incrociano senza sosta: il verso regola-

re non basta a rendere un'esperienza fatta di urti, interruzioni, cambi di ritmo.

13. *Traccia.* Lo «sregolamento» è un disordine dei sensi (vedere i colori dei suoni, sperimentare esperienze estreme), ma è «ragionato», cioè voluto e condotto con metodo, per distruggere le abitudini della percezione e arrivare all'ignoto. «Io è un altro», con il verbo alla terza persona, significa che chi scrive non coincide con l'io cosciente: la poesia viene da una parte di sé che il poeta non controlla e osserva come se fosse un altro.

14. *Traccia.* Huysmans paragona la lingua di Apuleio a un fiume in piena, che trascina fango e acque arrivate da province diverse e le mescola in un colore nuovo. Il giudizio è positivo: la lingua latina dell'Africa romana, aperta a neologismi, regionalismi e parole della conversazione, è più viva e colorata di quella «classica», fissata dalle regole. Per des Esseintes la mescolanza e l'impurità sono un valore, non un difetto: è il gusto decadente.

15. Entrambi sono sonetti di alessandrini, versi di dodici sillabe con cesura a metà. Schema: ABBA CDDC EFE FGG. Nel sonetto italiano classico le due quartine ripetono le stesse rime (ABBA ABBA) e le terzine non finiscono con una coppia rimata; qui le quartine hanno rime diverse e il sonetto si chiude con un distico a rima baciata (GG), secondo la libertà del sonetto francese.

16. v. 5 «come lunghi echi»: le sensazioni che si richiamano / gli echi che si fondono (udito). v. 7 «vasta come la notte e come la luce»: l'unità / la notte e la luce (vista). v. 9 «freschi come carni di bambini»: i profumi / la pelle dei bambini (tatto). v. 10 «dolci come gli oboi»: i profumi / il suono dell'oboe (gusto, udito); «verdi come i prati»: i profumi / i prati (vista). Il «come» del v. 13 («come l'ambra, il muschio, il benzoino e l'incenso») non introduce una similitudine: vale «quali», «per esempio», ed elenca gli esempi dei profumi corrotti (olfatto). Le similitudini mostrano in atto le corrispondenze annunciate.

17. v. 1: personificazione, la strada «urlava»; la città è un essere vivo e violento. v. 7: metafora, l'occhio della donna è «cielo livido dove nasce l'uragano»: uno sguardo che promette tempesta. v. 8: antitesi e parallelismo, «la dolcezza che affascina e il piacere che uccide». La città è il frastuono da cui la donna si stacca; ma la donna porta con sé la stessa forza minacciosa: la bellezza moderna è dolce e pericolosa insieme.

18. Nelle terzine ci sono cinque esclamazioni («Un lampo… poi la notte!», «Altrove, lontanissimo da qui!», «troppo tardi!», «forse mai!», l'ultimo verso) e un'interrogativa (vv. 10–11). Il ritmo si spezza in frasi brevi, che rendono l'agitazione del poeta. L'ultimo verso usa un tempo dell'irrealtà («avrei amato»): l'amore non è accaduto, è soltanto possibile, e proprio per questo è assoluto. Il parallelismo «o tu che… o tu che…» chiude il sonetto in modo solenne, come una preghiera.

19. Registro alto: «quintessenze», «ambrosia», «aureola», «insegne», «comuni mortali». Registro basso: «luogo malfamato», «fango», «melma del macadam», «rompere le ossa» (nelle battute omesse), «azioni basse», «dissolutezza», «commissario». L'ironia nasce dall'accostamento: gli attributi divini del poeta finiscono letteralmente nel fango della strada, e il poeta ne è contento.

20. *Traccia.* Verlaine chiede un verso musicale, leggero, vago, che non «pesi»: la poesia agisce come la musica, per suono e sfumatura. Mallarmé chiede di non nominare le cose ma di suggerirle: la poesia agisce per allusione e mistero. In comune: il rifiuto della descrizione precisa e dell'eloquenza, il primato dell'effetto sul lettore rispetto all'informazione. Differenza: Verlaine punta sul suono e sulla leggerezza, Mallarmé su un'operazione intellettuale difficile, che chiede al lettore di indovinare l'idea.

21. Il volo nel cielo = l'ideale, la poesia («principe delle nuvole»); la tempesta = i pericoli che il poeta affronta senza paura; il ponte della nave = la terra, la vita pratica, la società («esiliato sulla terra»); i marinai = la folla che deride («in mezzo agli scherni»); le ali = il genio, che in cielo dà la grandezza e sulla terra impedisce di «camminare». Il v. 13 enuncia il paragone («è simile») e trasforma la scena delle prime tre strofe in un discorso sul poeta.

22. *Traccia.* Petronio non interviene con giudizi espliciti: lascia parlare Trimalchione e i liberti nella loro lingua e lascia che il ridicolo nasca dalle loro parole. Si può discutere se manchi la satira: il lettore antico coglieva probabilmente l'ironia verso il nuovo ricco. A un lettore del 1884 poteva sembrare moderno il realismo del quadro (la vita quotidiana, la lingua parlata, i personaggi di basso rango), simile a quello dei naturalisti, e insieme il lusso eccessivo di una società al tramonto.

23. *Traccia.* In comune: l'idea che il mondo visibile non sia tutta la realtà, ma rimandi a una realtà più alta di cui è immagine. Differenza: in Platone si risale alle idee con la ragione e la dialettica, e l'idea è luminosa e conoscibile; in Baudelaire si arriva all'«unità» con i sensi e l'immaginazione del poeta, e l'unità resta «tenebrosa», un mistero.

24. *Traccia.* Leopardi: la noia nasce dalla sproporzione tra il desiderio infinito di piacere e i beni finiti del mondo; è una condizione universale, conosciuta per riflessione, e ha perfino una sua grandezza (*Pensieri*, LXVIII). Baudelaire: lo *spleen* è un'angoscia senza causa, legata alla città e al corpo, resa con immagini concrete (il cielo come un coperchio, la pioggia come le sbarre di una prigione, i carri funebri). In entrambi, la noia è il segno che l'uomo desidera più di quanto il mondo possa dargli.

25. *Traccia.* Gli scapigliati presero da Baudelaire il gusto per il male, la noia, il macabro, la malattia e la figura del poeta ribelle contro la società borghese e contro la tradizione (Manzoni). Restarono invece in gran parte estranee ai loro versi la teoria delle corrispondenze, il simbolo come rivelazione e la ricerca musicale che il Simbolismo svilupperà: la Scapigliatura anticipa l'atteggiamento, non la poetica.

26. *Traccia.* Verga applica l'impersonalità di Zola al mondo dei vinti: lo scrittore scompare, i fatti «si fanno da sé», la lingua è quella dei personaggi, il soggetto è una comunità povera. Huysmans rovescia tutto: protagonista è un individuo raffinato e solo, l'ambiente è un interno artificiale, la trama scompare a favore delle sensazioni e dei gusti, la lingua è preziosa. Nella Tabella 7.3 le righe «realtà», «strumento», «scrittore» e «lingua» mostrano l'opposizione.

27. *Traccia.* Introduzione: Tableaux parisiens, 1861; il sonetto e lo shock della metropoli. Contenuto: l'incontro, la donna in lutto, il lampo, l'apostrofe finale. Forma: personificazione della strada (v. 1), metafora dell'occhio-cielo (v. 7), antitesi (v. 8), frase nominale (v. 9), esclamazioni, tempo dell'irrealtà nell'ultimo verso. Interpretazione: la passante come immagine del «transitorio» da cui il poeta trae l'eterno; l'amore non a prima vista ma all'ultima (Benjamin). Criteri (D.M. 1095/2019): comprensione del testo, puntualità dell'analisi, interpretazione argomentata, correttezza e proprietà della lingua.

28. *Traccia.* Tesi possibile: il poeta moderno è escluso, ma l'esclusione è anche una scelta e una forma di libertà. Argomenti: l'albatro deriso, che però «ride dell'arciere»; l'aureola perduta e accettata con ironia; le quattro figure della Figura 7.5 come risposte diverse alla stessa perdita. Obiezione: il vate e D'Annunzio cercano il pubblico e la scena, non l'esclusione. Confronto con oggi: cantanti, influencer, scrittori di successo, artisti di nicchia. Criteri: chiarezza della tesi, pertinenza degli esempi, gestione dell'obiezione, coerenza e coesione del testo.

29. *Traccia.* Spiega che cosa vuol dire Wilde (l'arte non ha uno scopo pratico né morale); distingui «inutile» da «senza valore»; porta un esempio (un concerto, un libro, una traduzione dal greco che non «serve» ma cambia il modo di guardare); discuti un'obiezione (in una società che misura tutto in termini di utilità e di lavoro, ciò che non serve rischia di sparire). Criteri: pertinenza alla traccia, sviluppo ordinato, correttezza linguistica, apporto personale.

30. *Traccia di risposta.* 1. Dio non ha l'obbligo di darci l'immortalità, che è un'invenzione dell'egoismo umano, il bisogno di premi e di castighi; bisogna accettare di morire del tutto e fare la giustizia finché siamo vivi, solo perché Dio lo vuole. 2. Luisa attribuisce le idee a un altro per prudenza e per pudore: sono pensieri che una cattolica non può dichiarare come propri; la formula rivela un dubbio profondo che lei stessa non osa confessare (il narra-

tore aveva parlato di un «corso occulto d'idee»). 3. Le interrogative («Vi è felicità…?», «sarà esso appagato…?», «Non resterà…?», «Non dicono…?», «non finiremo…?») sono domande retoriche che guidano l'interlocutore verso una conclusione, come in un ragionamento per gradi; la conclusione è il paradosso finale («diventar Dio»). 4. La similitudine mette l'uomo sullo stesso piano delle stelle e delle piante: ciascuno fa ciò che è nella sua natura, senza premio; è un'idea di Dio come legge dell'universo, vicina al panteismo (per questo il professore reagisce). 5. L'interruzione dà un nome filosofico, e un po' scandaloso, alle idee di Luisa; lei la respinge subito («Ssss!», «No no no!») e si dichiara «cristiana cattolica», ma senza ritirare il ragionamento: «dico quel che altri potrebbe sostenere». **Interpretazione.** Luisa crede nella giustizia sulla terra più che nella vita futura; il suo dubbio sul «mistero impenetrabile» e sul desiderio di sapere che non può essere appagato è vicino alla crisi delle certezze di fine secolo, ma anche a Leopardi (il desiderio infinito). Fogazzaro lo presenta con rispetto e lo mette in conflitto con la fede di Franco, che si affida alla «filosofia facile e sicura» delle rose. Criteri: comprensione, analisi delle scelte linguistiche e argomentative, interpretazione motivata con riferimenti al testo e al contesto.