CAPITOLO

7

Baudelaire, il Simbolismo e il Decadentismo

«Le sue ali di gigante gli impediscono di camminare» (Charles Baudelaire, L'Albatros, trad. della redazione)

OBIETTIVI

1. Spiegare che cosa significa «modernità» per Baudelaire e collegarla alla città, al mercato e alla crisi delle certezze positiviste
2. Leggere e analizzare in traduzione *L'Albatros*, *Correspondances*, una poesia dello *spleen* e *Perte d'auréole*
3. Riconoscere le idee chiave dei simbolisti (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé): musica, veggenza, simbolo, parola pura
4. Distinguere Simbolismo e Decadentismo, e usare correttamente il secondo come categoria critica
5. Descrivere l'Estetismo e il mito del superuomo attraverso Huysmans, Wilde e Nietzsche
6. Ricostruire le vie della ricezione italiana e leggere una pagina di Grazia Deledda

INDICE DEL CAPITOLO

7.1 La modernità e la crisi delle certezze 2
7.2 Charles Baudelaire e Les Fleurs du mal 5
7.3 I simbolisti e la parola «Decadentismo» 14
7.4 L'Estetismo e il romanzo decadente 19
7.5 La ricezione italiana 22

Italiano 5 · Parte III · Dall'Unità alla fine dell'Ottocento · versione 1.0
Capitolo 7: Baudelaire, il Simbolismo e il Decadentismo · pagine 229–258 del volume completo · estratto per lo studio

Parigi, estate del 1857. Un tribunale processa un libro di poesie. L'accusa è di offesa alla morale pubblica; l'imputato è un poeta di trentasei anni, **Charles Baudelaire**, che due mesi prima ha pubblicato *Les Fleurs du mal* («I fiori del male»). Il poeta viene condannato a un'ammenda e sei poesie devono essere tolte dal volume. Sembra una sconfitta; in realtà è l'atto di nascita della poesia moderna. Quasi tutte le strade della lirica europea del secondo Ottocento e del Novecento partono da quel libro, ed è per questo che le Indicazioni nazionali chiedono che lo studio della poesia dell'ultimo anno «muova da Baudelaire».

Che cosa c'era di tanto nuovo? Non solo i temi scandalosi, che pure c'erano. Baudelaire guarda la grande città, la folla, la noia, il male, e cerca in tutto questo una bellezza che nessuno aveva ancora visto; e soprattutto cambia l'idea di che cosa sia la poesia: non più il racconto di un sentimento o la descrizione del mondo, ma un modo di **decifrare** il mondo, di scoprire dietro le cose visibili una rete di corrispondenze nascoste. Su questa idea si costruisce, negli ultimi decenni del secolo, il **Simbolismo**; accanto a essa cresce un clima di stanchezza, di raffinatezza e di crisi che i contemporanei chiamarono **decadenza**.

Il capitolo segue questo percorso. Prima il contesto: la città moderna e la crisi delle certezze positiviste. Poi Baudelaire, con quattro letture. Poi i simbolisti francesi, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, e il significato della parola «Decadentismo». Poi il romanzo dell'esteta, con Huysmans e Wilde, e il mito del superuomo. Infine il modo in cui queste idee arrivarono in Italia, preparando la strada a Pascoli e a D'Annunzio (capitolo 8 e capitolo 9) e lasciando un segno anche nel romanzo, da Fogazzaro a Grazia Deledda.

7.1 La modernità e la crisi delle certezze

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 gigantesco cantiere: interi quartieri medievali vengono abbattuti, al loro posto si aprono larghi viali rettilinei, i *boulevards*, fiancheggiati da palazzi tutti uguali; arrivano le fogne, l'acqua corrente, l'illuminazione a gas, le stazioni ferroviarie, i grandi magazzini con le vetrine illuminate. La città diventa uno spettacolo continuo, ma anche un luogo di traffico, di velocità e di folla anonima, in cui l'individuo si sente insieme libero e solo.

Cambia anche la posizione dello scrittore. Per secoli il poeta aveva vissuto all'ombra di un protettore, una corte o un mecenate; ora vive del **mercato**: vende i suoi versi agli editori e ai giornali, scrive recensioni e articoli, deve piacere a un pubblico che compra i libri come compra le altre merci (hai visto lo stesso fenomeno, in Italia, con il romanzo d'appendice: capitolo

5). La poesia perde il suo prestigio sacro. Il poeta può reagire in due modi: chiudersi in un'arte aristocratica e difficile, lontana dal pubblico, oppure guardare in faccia la città e trarne una poesia nuova. Baudelaire fa entrambe le cose.

È lui a dare un nome all'esperienza di quegli anni. In un saggio del 1863, *Il pittore della vita moderna*, dedicato a un disegnatore che ritraeva le strade, la moda e la folla di Parigi, 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, 1863 (trad. della redazione)

La **modernità**, per Baudelaire, non è il progresso tecnico in sé, ma l'esperienza del presente che passa: la moda, il gesto, il volto incontrato 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 nello stesso tempo. Il filosofo tedesco Walter Benjamin, negli anni Trenta del Novecento, farà proprio di Baudelaire il poeta della metropoli e del flâneur.

COLLEGAMENTI

Arte · I pittori della vita moderna

Storia dell'arte. Negli stessi anni la pittura scopre la città. **Édouard Manet**, amico di Baudelaire, dipinge la folla elegante che ascolta la musica nei giardini delle Tuileries (1862), e in quella folla ritrae anche il poeta. Gli **impressionisti** escono dagli studi per dipingere all'aperto la luce che cambia: **Claude Monet** dedica una serie di quadri alla stazione Saint-Lazare piena di vapore (1877); altri pittori ritraggono i boulevard sotto la pioggia, i caffè, i teatri. Come il «pittore della vita moderna» di Baudelaire, cercano l'istante, ciò che è «transitorio» e «fuggitivo». Quando studierai l'Impressionismo, confronta questi soggetti con le poesie parigine delle *Fleurs du mal*.

7.1.2 Dal Positivismo alla crisi delle certezze

Nei capitoli precedenti hai conosciuto il **Positivismo** (capitolo 5) e il **Naturalismo** (capitolo 6): la fiducia nella scienza, l'idea che la realtà sia interamente conoscibile con il metodo sperimentale, il romanzo come esperimento sull'ereditarietà e sull'ambiente. Negli ultimi due decenni dell'Ottocento questa fiducia comincia a incrinarsi. Non si tratta di un rifiuto della scienza, che anzi in quegli anni fa progressi enormi, ma di un dubbio sulle sue pretese: la ragione scientifica può davvero spiegare tutto? Che cosa resta fuori dalle sue misure?

Tre pensatori, molto diversi tra loro, danno voce a questo dubbio; per ognuno basta qui un'idea, che approfondirai in Filosofia.

- **Friedrich Nietzsche** (1844–1900) annuncia in *La gaia scienza* (1882) che «Dio è morto»: sono crollati i valori assoluti, religiosi e morali, su cui l'Occidente si fondava, e con loro la fiducia in un progresso ordinato della storia. L'uomo deve creare da sé i propri valori.
- **Henri Bergson** (1859–1941) distingue, nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), il tempo misurato dagli orologi, fatto di istanti uguali, dal tempo vissuto dalla coscienza, la **durata**, in cui passato e presente si compenetrano. La vita interiore si coglie con l'intuizione più che con il calcolo.
- **Sigmund Freud** (1856–1939) scopre, con *L'interpretazione dei sogni* (pubblicata alla fine del 1899 con la data 1900), che gran parte della vita psichica si svolge nell'**inconscio**: desideri e ricordi rimossi che agiscono su di noi senza che ce ne accorgiamo. L'io cosciente non è più padrone di sé.

Le date della Figura 7.1 mostrano che queste idee maturano tutte tra il 1880 e il 1900, mentre la fisica rivede certezze vecchie di secoli e le geometrie non euclidee, nate decenni prima, diventano un problema filosofico. Il clima è comune: dietro la realtà che vediamo e misuriamo se ne intuisce un'altra, più profonda, sfuggente, forse inconoscibile. La letteratura lo aveva avvertito prima ancora dei filosofi. Baudelaire muore nel 1867, quando il Positivismo è al suo apice, ma la sua poesia cerca già il mistero dietro le apparenze; i simbolisti e i decadenti, negli anni Ottanta e Novanta, fanno di questa ricerca un programma.

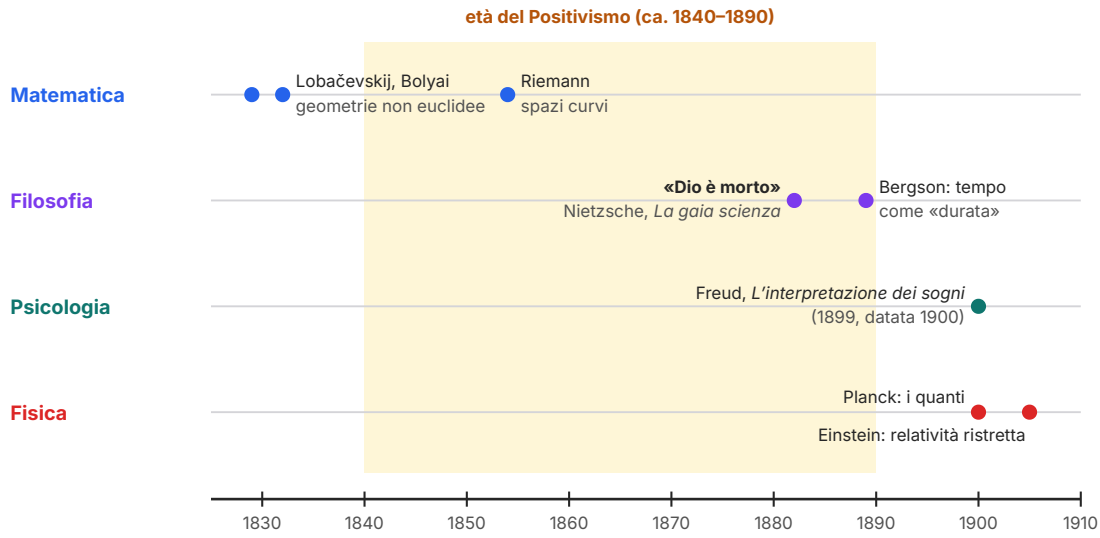

Figura 7.1 La crisi delle certezze tra Ottocento e Novecento: alcune tappe in matematica, filosofia, psicologia e fisica, su un asse del tempo proporzionale (1825–1910). La fascia colorata indica, in modo approssimativo, l'età di massima fortuna del Positivismo. Le geometrie non euclidee (Lobačevskij 1829, Bolyai 1832, Riemann 1854) erano già nate, ma diventano un problema filosofico solo alla fine del secolo.

APPROFONDIMENTO

Fisica e Matematica · Quando la scienza mette in discussione se stessa

Matematica. Per oltre duemila anni la geometria di Euclide era sembrata la descrizione esatta dello spazio. Nell'Ottocento Lobačevskij, Bolyai e poi Riemann costruiscono geometrie altrettanto coerenti in cui non vale il quinto postulato: per un punto esterno a una retta possono passare infinite parallele, oppure nessuna. La geometria diventa un sistema dedotto da assiomi scelti, e la domanda «qual è la geometria vera dello spazio?» passa alla fisica.

Fisica. Nel 1900 Max Planck, per spiegare la radiazione emessa dai corpi caldi, ipotizza che l'energia sia scambiata in quantità discrete, i *quanti* ($E = h\nu$). Nel 1905 Albert Einstein formula la relatività ristretta, fondata su due principi: le leggi della fisica sono le stesse per tutti gli osservatori in moto rettilineo uniforme l'uno rispetto all'altro (i sistemi di riferimento inerziali), e la velocità della luce nel vuoto è la stessa per tutti. Ne seguono conseguenze sorprendenti: la durata di un intervallo di tempo e la lunghezza di un corpo dipendono dal sistema di riferimento in cui si misurano.

Sono rivoluzioni scientifiche, non crisi della scienza: le nuove teorie sono più rigorose delle vecchie. Ma cambiano l'immagine della realtà che l'uomo comune aveva ricevuto dal Positivismo.

ERRORE FREQUENTE

«Relatività» non vuol dire «tutto è relativo»

È un errore frequente, anche in temi d'esame, collegare la teoria di Einstein al relativismo morale o alla poesia simbolista. La relatività ristretta non dice che «ogni punto di vista vale l'altro»: al contrario, cerca ciò che resta **uguale per tutti gli osservatori** (le leggi fisiche, la velocità della luce). Inoltre Baudelaire, Verlaine e Rimbaud scrivono decenni prima del 1905. Puoi accostare letteratura e scienza come segni di uno stesso clima d'epoca, ma senza inventare rapporti di causa che non ci sono.

7.2 Charles Baudelaire e *Les Fleurs du mal*

7.2.1 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 avrà sempre un rapporto di ostilità. Giovane irrequieto, viene mandato dalla famiglia in un lungo viaggio per mare verso l'India (1841–1842), che egli interrompe all'isola di Mauritius e alla Réunion: il ricordo dei mari tropicali, delle navi e dei porti tornerà spesso nelle sue poesie. Maggiorenne, dissipa in pochi anni l'eredità paterna in abiti

eleganti, quadri e oggetti preziosi, finché la famiglia gli impone un tutore legale che amministra il suo denaro: da allora vivrà quasi sempre di debiti.

Si fa conoscere prima come **critico d'arte**, con le recensioni delle esposizioni di pittura (i *Salons*), e come **traduttore** dei racconti dello scrittore americano Edgar Allan Poe, in cui riconosce un fratello. Nel 1857 pubblica *Les Fleurs du mal*; seguono il processo, una seconda edizione accresciuta (1861), i saggi critici, i poemetti in prosa. Malato, pieno di debiti, si trasferisce in Belgio (1864); nel 1866 un ictus lo colpisce, lasciandolo 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.

7.2.2 Il libro, il processo, l'architettura

Il titolo è già un programma: un **ossimoro** che unisce la bellezza (i 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 un desiderio di purezza e un'attrazione per il basso. Per questo, quando la prima edizione esce nel giugno 1857, il libro viene sequestrato: in agosto il tribunale condanna l'autore e l'editore a un'ammenda e ordina di eliminare sei poesie giudicate oscene. La condanna sarà annullata solo nel 1949.

Nel 1861 Baudelaire pubblica una 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: la critica lo ha paragonato a un'architettura, in cui ogni poesia ha il suo posto.

DA RICORDARE

Le sei sezioni delle *Fleurs du mal* (1861)

Il libro si apre con la poesia *Au lecteur* («Al lettore»), che indica nella Noia il peggiore dei vizi. **Spleen et Idéal** («Spleen e Ideale»): la sezione più ampia; il poeta oscilla tra lo slancio verso l'ideale (la bellezza, l'amore, l'arte) e lo *spleen*, l'angoscia che lo schiaccia. **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 collegava all'umore nero della malinconia) è per Baudelaire una noia profonda, un'angoscia senza causa che toglie ogni speranza. Ricorda la noia di Leopardi (capitolo 1): ma in Leopardi la noia nasce da una riflessione sulla condizione umana, in Baudelaire è un'esperienza quasi fisica, legata alla città e al corpo.

7.2.3 *L'Albatros*: il poeta in esilio

L'Albatros («L'albatro») entra nella seconda edizione delle *Fleurs du mal* (1861), al secondo posto della sezione *Spleen et Idéal*. Sono quattro quartine di **alessandrini**, il verso francese di dodici sillabe, con rime alternate (ABAB CDCD EFEF GHGH). Lo spunto, secondo una tradizione molto diffusa, sarebbe il viaggio per mare del 1841: i marinai catturano per gioco gli albatri, i grandi uccelli oceanici che seguono le navi. Diamo il testo nella traduzione della redazione, che rende il senso verso per verso senza conservare le rime.

> Spesso, per divertirsi, gli uomini dell'equipaggio
> catturano degli albatri, vasti uccelli dei mari,
> che seguono, indolenti compagni di viaggio,
> la nave che scivola sugli abissi amari.
>
> Appena li hanno deposti sulle tavole del ponte,
> questi re dell'azzurro, goffi e vergognosi,
> lasciano pietosamente le loro grandi ali bianche
> trascinarsi come remi accanto a loro.
>
> Quel viaggiatore alato, com'è maldestro e fiacco!
> Lui, poco fa così bello, com'è comico e brutto!
> Uno gli stuzzica il becco con una pipa,
> un altro imita, zoppicando, l'infermo che volava!
>
> Il Poeta è simile al principe delle nuvole
> che abita la tempesta e si 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*, trad. della redazione)

Guida alla lettura

Comprensione. Le prime tre strofe raccontano una scena: i marinai catturano gli albatri, che in volo sono «re dell'azzurro» e sul ponte diventano goffi e ridicoli; uno li tormenta con la pipa (in francese *brûle-gueule*, la pipa corta dei marinai), un altro ne imita l'andatura zoppicante. L'ultima strofa rivela il senso: il Poeta è come l'albatro.

Analisi. Il testo è costruito come una **similitudine** sviluppata in un'allegoria: tre strofe di immagine e una di spiegazione (Figura 7.2). Le parole della prima parte preparano il confronto: gli albatri sono «re» e «principi», il loro regno è l'«azzurro», cioè il cielo e, insieme, l'ideale. Sul ponte la loro grandezza diventa impaccio: l'antitesi «così bello» / «comico e brutto» (v. 10) e le esclamazioni dei vv. 9–12 rendono lo scherno della ciurma. Nell'ultima strofa, che riportiamo anche nell'originale, il poeta abita la tempesta e ride dell'arciere, cioè dei pericoli che spaventa-

no gli altri uomini; ma quando è «esiliato sulla terra» le sue ali di gigante, il genio, gli impediscono di camminare:

> Le Poëte est semblable au prince des nuées
> Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
> Exilé sur le sol au milieu des huées,
> Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.
>
> (Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *L'Albatros*, vv. 13–16, testo dell'edizione 1861)

Interpretazione. È il ritratto del poeta moderno: superiore agli altri per sensibilità, ma proprio per questo inadatto alla vita pratica e deriso da una società che non lo capisce. Nasce qui l'immagine del poeta come essere eccezionale ed escluso, che i simbolisti chiameranno *maudit*, «maledetto». Ma attenzione: il poeta di Baudelaire non è solo vittima. Egli «si ride dell'arciere»: la distanza dalla folla è anche orgoglio, scelta aristocratica.

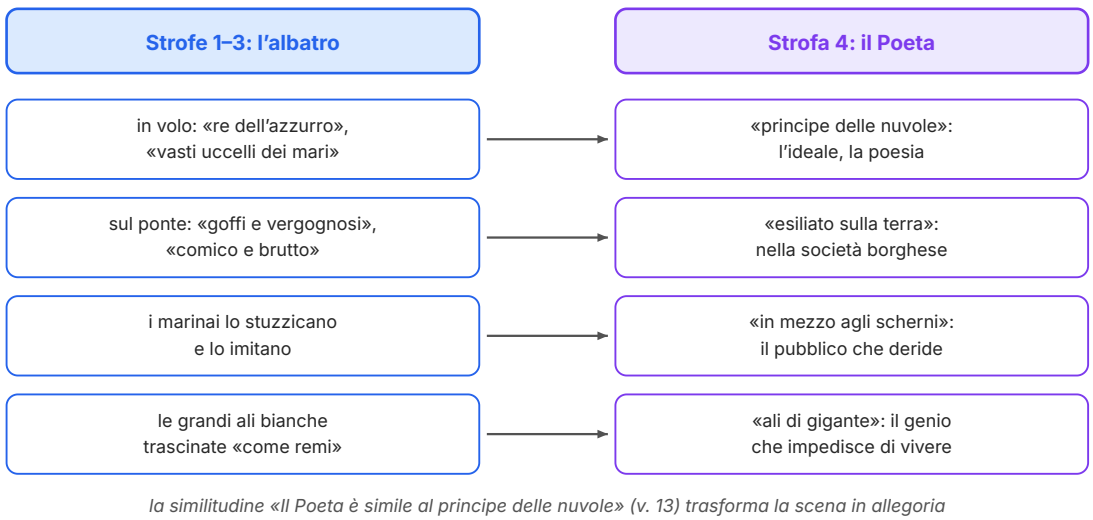

Figura 7.2 La struttura di *L'Albatros*. Le prime tre strofe descrivono la scena, l'ultima la interpreta: a ogni elemento dell'immagine corrisponde un aspetto della condizione del poeta. La similitudine del v. 13 trasforma il racconto in un'allegoria.

7.2.4 *Correspondances*: la natura come foresta di simboli

Correspondances («Corrispondenze») è il quarto testo della sezione *Spleen et Idéal* ed era già nella prima edizione (1857). È un sonetto di alessandrini, con rime diverse nelle due quartine (ABBA CDDC) e terzine EFE FGG. Poche poesie hanno avuto una fortuna paragonabile: i simbolisti vi videro il loro manifesto. Nella Tabella 7.1 le due quartine nell'originale e in traduzione; seguono le terzine in traduzione.

Tabella 7.1 Baudelaire, *Correspondances* (*Les Fleurs du mal*, 1861), vv. 1–8: originale e traduzione della redazione.

Originale	Traduzione della redazione
La Nature est un temple où de vivants piliers Laissent parfois sortir de confuses paroles ; L'homme y passe à travers des forêts de symboles Qui l'observent avec des regards familiers.	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.
Comme de longs échos qui de loin se confondent Dans une ténébreuse et profonde unité, Vaste comme la nuit et comme la clarté, Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.	Come lunghi echi che da lontano si confondono in una tenebrosa e profonda unità, vasta come la notte e come il chiarore, i profumi, i colori e i suoni si rispondono.

> Ci sono profumi freschi come carni di bambini,
> dolci come gli oboi, verdi come i prati,
> — e altri, corrotti, ricchi e trionfanti,
>
> 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.
>
> (Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *Correspondances*, vv. 9–14, trad. della redazione)

Guida alla lettura

Comprensione. La prima quartina presenta la Natura come un **tempio**: i suoi «pilastri viventi», gli alberi, emettono «parole confuse», cioè messaggi che l'uomo non capisce subito. L'uomo vi cammina come in una foresta di **simboli** che lo osservano «con sguardi familiari», come se lo conoscessero. La seconda quartina dice che profumi, colori e suoni «si rispondono», come echi che si fondono in un'unità profonda. Le terzine danno gli esempi: profumi freschi, dolci, verdi; e profumi «corrotti», ricchi, che si espandono all'infinito.

Analisi. Le **corrispondenze** sono di due tipi (Figura 7.3). 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 (la colomba per la pace, la bilancia per la giustizia), come nell'allegoria che hai studiato in Dante, ma un'immagine che allude a qualcosa di indefinibile, che il lettore deve intuire e che non si esaurisce in una spiegazione. Le seconde sono **orizzontali**: tra le sensazioni dei diversi sensi. Il v. 8 lo dice, e i vv. 9–10 lo mostrano con una serie di **sinestesie**, la figura retorica che associa parole di sfere sensoriali diverse: un profumo è «fresco» (tatto), «dolce come gli oboi» (udito), «verde» (vista).

Interpretazione. L'idea di una corrispondenza tra il mondo visibile e quello spirituale è antica: Baudelaire la trovava nel mistico svedese Emanuel Swedenborg e nella tradizione platoni-

ca. Nuovo è il ruolo del poeta. Se la natura è un insieme di segni, il poeta è colui che sa leggerli e che, con le analogie e le sinestesie, rivela legami che la ragione non vede. La poesia diventa una forma di conoscenza diversa da quella scientifica: per questo *Correspondances* sarà il punto di partenza del Simbolismo. Nota però la terzina finale: i profumi «corrotti, ricchi e trionfanti» introducono una sensualità torbida che appartiene già al gusto decadente.

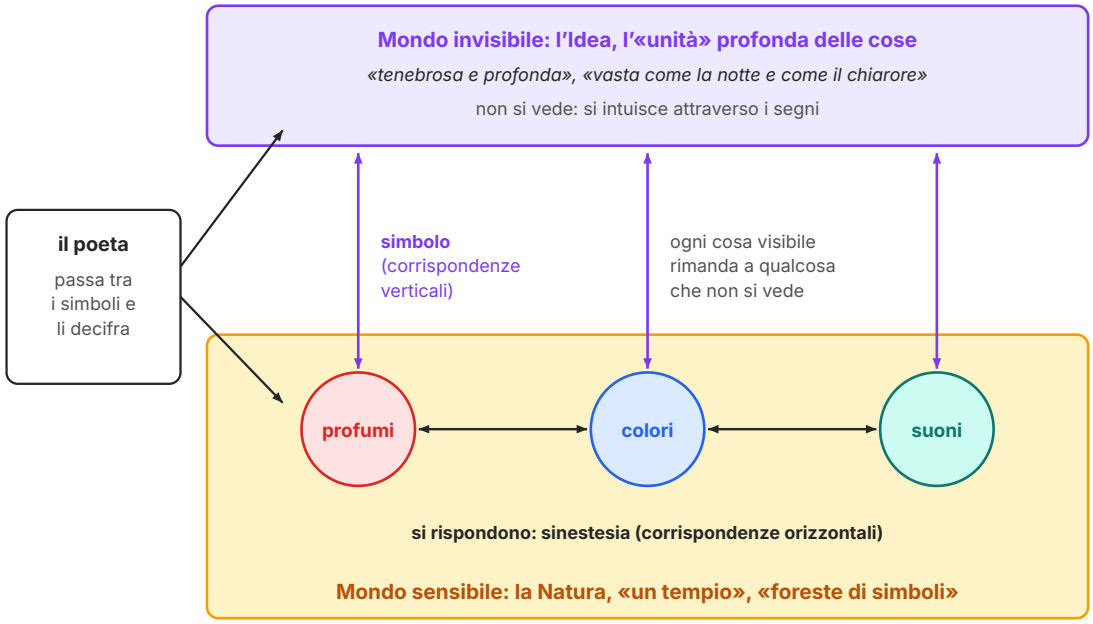

Figura 7.3 Le due direzioni delle corrispondenze in Baudelaire. In verticale, le cose visibili sono simboli di una realtà invisibile; in orizzontale, le sensazioni dei diversi sensi si richiamano a vicenda (sinestesia). Il poeta è colui che attraversa la «foresta di simboli» e ne decifra i segni.

ESEMPIO SVOLTO

Analizzare la sinestesia in un verso

Consegna. Nel v. 10 di *Correspondances* («Doux comme les hautbois, verts comme les prairies»: «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» appartiene al gusto ed è attribuita a un suono, quello dell'oboe; il profumo è quindi paragonato a un suono (olfatto → udito), con la mediazione del gusto. 3) «Verdi come i prati»: il profumo è detto «verde», un colore (olfatto → vista). 4) Le due espressioni sono **similitudini** introdotte da «come», ma contengono una sinestesia (profumo dolce, profumo verde); sono disposte in parallelo, aggettivo + «come» + termine di paragone.

Conclusione. Il verso realizza ciò che la seconda quartina ha enunciato: «i profumi, i colori e i suoni si rispondono». Il contenuto teorico diventa forma.

COLLEGAMENTI

Musica · Le arti che si rispondono

Musica. Baudelaire fu tra i primi in Francia a difendere Richard Wagner, quando nel 1861 il *Tannhäuser* fu fischiato all'Opéra di Parigi: in un saggio di quell'anno sostenne che musica, colore e parola possono tradursi l'una nell'altra. L'ideale di un'arte totale, in cui i sensi si fondono, attraversa tutto il Simbolismo; un esempio è il *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Claude Debussy (1894), ispirato a un poemetto di Mallarmé.

7.2.5 Lo *spleen*: il paesaggio dell'angoscia

L'altra faccia dell'ideale è lo *spleen*. Quattro poesie della prima sezione portano questo titolo; la più celebre, la settantottesima nell'edizione del 1861, è formata da cinque quartine di alessandrini. Le prime tre cominciano con «Quand» («Quando») e descrivono un cielo basso, una terra trasformata in prigione, una pioggia come le sbarre di un carcere; nella quarta, all'improvviso, le campane esplodono in un urlo; la quinta porta la crisi al culmine. Nella Tabella 7.2 la prima e l'ultima strofa.

Tabella 7.2 Baudelaire, *Spleen* («Quand le ciel bas et lourd…», *Les Fleurs du mal*, 1861), vv. 1–4 e 17–20: originale e traduzione della redazione.

Originale	Traduzione della redazione
Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, Et que de l'horizon embrassant tout le cercle Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;	Quando il cielo basso e pesante grava come un coperchio sullo spirito che geme in preda a lunghe noie, e, abbracciando tutto il cerchio dell'orizzonte, ci versa un giorno nero più triste delle notti;
— Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir, Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir. 20	— e lunghi carri funebri, senza tamburi né musica, sfilano lentamente nella mia anima; la Speranza, vinta, piange, e l'Angoscia atroce, dispotica, sul mio cranio chino pianta la sua bandiera nera.

Guida alla lettura

Comprensione. Il cielo grava sull'anima come il coperchio di una pentola; la luce del giorno è più nera della notte. Alla fine il poeta vede sfilare nella sua anima un corteo di carri funebri, senza musica: la Speranza è sconfitta e l'Angoscia pianta la sua bandiera sul cranio del poeta, come un esercito vittorioso su una città conquistata.

Analisi. Le prime quattro strofe sono un'unica frase: tre subordinate temporali in **anafora** («Quand… / Quand… / Quand…») rallentano il discorso e accumulano oppressione, finché la principale (strofa quarta) scatta con violenza; l'ultima strofa è una frase nuova. Il paesaggio non è descritto per sé: è un **paesaggio dell'anima**, e il passaggio dall'esterno all'interno si compie nell'ultima strofa, dove il corteo funebre sfila «nella mia anima». Le maiuscole (Speranza, Angoscia) trasformano gli stati d'animo in personaggi, come in un'allegoria medievale rovesciata: qui vince il male. La lineetta iniziale («—») segna lo stacco della strofa finale.

Interpretazione. Lo *spleen* non ha una causa: non nasce da una delusione amorosa o da una disgrazia, ma da una condizione esistenziale. È una noia che diventa angoscia e che si esprime con immagini concrete, quasi fisiche (il coperchio, la prigione umida, i ragni nel cervello). Questa capacità di dare un corpo agli stati d'animo sarà decisiva per tutta la poesia successiva.

7.2.6 Il poema in prosa e la perdita dell'aureola

Negli ultimi anni Baudelaire lavora a una raccolta di brevi testi in prosa, che chiama *Petits poèmes en prose*. 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 della fantasticheria, ai sussulti della coscienza? È soprattutto dalla frequentazione delle città enormi, è 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. Baudelaire lo collega esplicitamente alla città: il verso regolare non basta più a rendere i ritmi spezzati, i «sussulti», della vita metropolitana. Ritroverai la 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 breve dialogo tra due conoscenti che si incontrano in un luogo malfamato. Ne leggiamo le battute essenziali.

> — Ma come! voi qui, mio caro? Voi, in un luogo di malaffare! voi, il bevitore di quintessenze! voi, il mangiatore di ambrosia! [...]
>
> — Mio caro, [...] 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, compiere azioni basse e abbandonarmi alla dissolutezza, come i comuni mortali. [...]
>
> — [...] 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, cioè l'uomo che vive di «quintessenze» e di «ambrosia», il cibo degli dèi. Il poeta racconta che, attraversando di corsa il boulevard tra le carrozze, ha perso l'aureola nel fango e non è tornato a prenderla: ha preferito perdere le sue «insegne» che farsi rompere le ossa. Ora può vivere come tutti. Nelle battute che abbiamo omesso l'amico gli consiglia di far affiggere un avviso o di rivolgersi al commissario, come per un oggetto smarrito; il poeta rifiuta: si trova bene lì, la dignità lo annoia, e si diverte all'idea che un cattivo poeta raccolga l'aureola e se ne incoroni.

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 stradale), il «caos in movimento» in cui la morte arriva «al galoppo». Il tono è ironico, quasi da commedia: il registro alto («quintessenze», «ambrosia», l'aureola) si scontra con quello basso (il fango, la «melma del macadam», le «azioni basse»; e, nelle battute omesse, le ossa rotte e il commissario). Il dialogo, senza narratore, lascia al lettore il compito di capire.

Interpretazione. Il testo dice in forma di apologo ciò che abbiamo visto a proposito del mercato: nella città moderna il poeta ha perso il suo privilegio. Baudelaire non se ne lamenta; ac-

cetta con ironia di essere un uomo tra gli altri, e smaschera chi continua a mettersi in testa un'aureola che non significa più nulla.

ESEMPIO SVOLTO

Confrontare due immagini del poeta

Consegna. Confronta il poeta di *L'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 si trova 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**: nell'albatro è il ponte della nave, in *Perte d'auréole* la strada della metropoli. 3) **L'atteggiamento**: l'albatro subisce e soffre; il poeta in prosa sceglie di non raccogliere l'aureola e ne ride. 4) **La forma**: alla similitudine solenne in versi corrisponde un dialogo ironico in prosa.

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

7.3 I simbolisti e la parola «Decadentismo»

Negli anni Settanta e Ottanta una nuova generazione di poeti raccoglie l'eredità di Baudelaire. Non formano una scuola compatta: sono personalità diversissime, unite da alcune idee comuni. 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 le loro poesie sono spesso difficili, oscure, aperte a più interpretazioni.

7.3.1 Paul Verlaine: «la musica prima di ogni cosa»

Paul Verlaine (1844–1896) è il poeta della musicalità e delle sfumature. La sua vita fu disordinata: la relazione tempestosa con il giovanissimo Rimbaud, culminata nel 1873 a Bruxelles con due colpi di pistola, uno dei quali ferì l'amico a un polso e con la condanna di Verlaine a due anni di carcere; l'alcol, la miseria, la conversione religiosa. La sua poetica è riassunta in una poesia scritta nel 1874 e raccolta in *Jadis et naguère* («Un tempo e poco fa», 1884), *Art poétique*. Il primo verso è celebre: «De la musique avant toute chose». Ecco la prima strofa e il verso finale:

> Musica prima di ogni cosa, / e per questo preferisci il Dispari, / più vago e più solubile nell'aria, / senza nulla in sé che pesi o che posi. // [...] E tutto il resto è letteratura.
>
> Verlaine, *Jadis et naguère*, *Art poétique*, vv. 1–4 e 36 (trad. della redazione)

Il «Dispari» (*l'Impair*) è il verso di un numero dispari di sillabe, meno usato nella poesia francese dei versi pari: la poesia stessa è scritta in versi di nove sillabe. Verlaine chiede un verso fluido e leggero, che eviti l'eloquenza e la precisione, e preferisce la **sfumatura** al colore pieno;

nella stessa poesia raccomanda di «prendere l'eloquenza e torcerle il collo». L'ultimo verso è un paradosso: tutto ciò che non è musica è soltanto «letteratura», cioè mestiere, retorica.

Verlaine ha legato il suo nome anche a due espressioni destinate al successo. 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 parte dell'opera. Nel sonetto *Langueur* («Languore»), raccolto anch'esso in *Jadis et naguère*, il poeta si identifica con un impero al tramonto:

> Io sono l'Impero alla fine della decadenza, / che guarda passare i grandi Barbari bianchi / componendo acrostici indolenti / in uno stile d'oro dove danza il languore del sole.
>
> Verlaine, *Jadis et naguère*, *Langueur*, vv. 1–4 (trad. della redazione)

L'immagine è quella del tardo Impero romano: una civiltà raffinata e stanca, che si dedica a giochi letterari (gli acrostici) mentre i barbari avanzano. Molti giovani poeti si riconobbero in questo ritratto e ne fecero una bandiera: la «decadenza» diventò un modo di vivere e di scrivere.

7.3.2 Arthur Rimbaud: il poeta veggente

Arthur Rimbaud (1854–1891) scrisse tutta la sua opera tra i quindici e i vent'anni circa. Nato a Charleville, nelle Ardenne, fuggì più volte a Parigi, dove fu accolto da Verlaine; scrisse poesie in versi, tra cui *Le Bateau ivre* («Il battello ebbro», 1871), poi i poemi in prosa delle *Illuminations* («Illuminazioni») e *Une saison en enfer* («Una stagione all'inferno», 1873), il solo libro che pubblicò di sua iniziativa. Poi abbandonò la letteratura: viaggiò in Europa, si arruolò, finì commerciante in Africa orientale, ad Aden e a Harar. Malato, rientrò in Francia e morì a Marsiglia a trentasette anni.

A sedici anni, il 15 maggio 1871, scrisse 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; e quand'anche, sconvolto, finisse per perdere l'intelligenza delle sue visioni, le ha viste! [...] Baudelaire è il primo veggente, re dei poeti, un vero Dio.
>
> Rimbaud, lettera a Paul Demeny, Charleville, 15 maggio 1871 (trad. della redazione)

Il **veggente** è il poeta che vede ciò che gli altri non vedono, come gli antichi profeti; per diventarlo deve distruggere le abitudini della percezione, mescolare i sensi, sperimentare ogni esperienza estrema. Nota l'ossimoro «ragionato sregolamento»: non si tratta di disordine casuale, ma di un metodo. Nella stessa lettera Rimbaud scrive che «Io è un altro» (*Je est un autre*): l'io che scrive non coincide con l'io cosciente, e la poesia nasce in una zona che il poeta stesso non controlla. Nel sonetto *Voyelles* («Vocali») associa a ogni vocale un colore e una serie di immagini: è la sinestesia di Baudelaire portata all'estremo, una specie di nuovo alfabeto dei sensi.

7.3.3 Stéphane Mallarmé: la parola assoluta

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: quei **«martedì»** furono per anni il centro del Simbolismo. Mallarmé porta all'estremo la ricerca di una parola poetica separata da quella di tutti i giorni. La lingua comune, scrive, serve a scambiare informazioni, come una moneta che passa di mano in mano; la poesia deve invece far nascere, dal nome di una cosa, la sua essenza:

> Io dico: un fiore! e, fuori dall'oblio in cui la mia voce relega ogni contorno, in quanto qualcosa d'altro dai calici conosciuti, musicalmente si leva, idea stessa e soave, l'assente da ogni mazzo.
>
> Mallarmé, *Crise de vers*, in *Divagations*, 1897 (trad. della redazione)

Quando il poeta pronuncia la parola «fiore», non appare un fiore reale, ma l'idea pura del fiore, che non si trova in nessun mazzo. La poesia di Mallarmé è perciò volutamente oscura: una sintassi complessa, parole rare, significati sospesi. 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 con 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 Simbolismo e Decadentismo: due nomi

Nel 1886 due avvenimenti danno un nome ai nuovi poeti. In aprile esce a Parigi la rivista *Le Décadent*, che accetta con orgoglio l'etichetta di «decadenti» lanciata dalla critica in tono di disprezzo. Nel settembre dello stesso anno il poeta Jean Moréas pubblica sul quotidiano *Le Figaro* un manifesto in cui propone un nome diverso, **Simbolismo**. In Francia i due termini indicano più o meno lo stesso gruppo di poeti, e prevale presto il secondo.

Il **Simbolismo** è dunque, in senso stretto, la poesia francese degli anni 1880–1900 che, sulla scia di Baudelaire, affida alla parola il compito di suggerire, attraverso simboli, analogie e musica, una realtà nascosta. Il **Decadentismo** ha un significato più largo, e in Italia diverso. Nella critica italiana, soprattutto a partire dagli anni Trenta del Novecento (un lavoro importante è quello di Walter Binni sulla poetica del decadentismo, 1936), 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. È una **categoria critica**, costruita dopo, non il nome di un movimento con un programma.

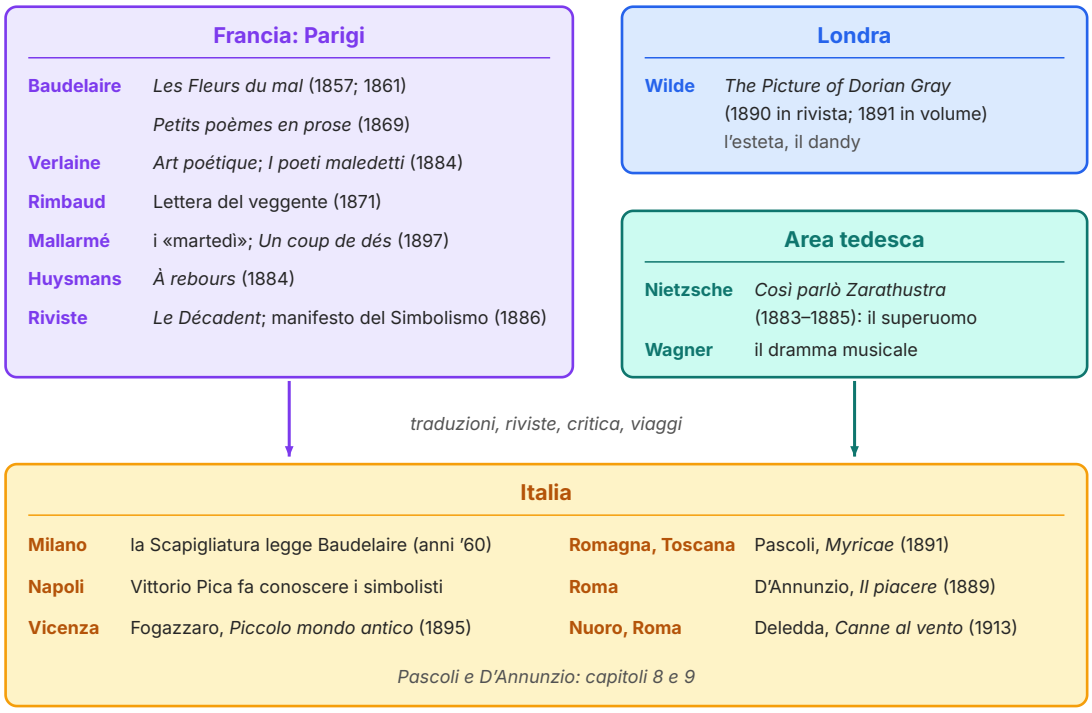

Figura 7.4 I centri del Simbolismo e del Decadentismo europei citati nel capitolo, con alcuni autori e opere (schema, non carta geografica). Le idee nate soprattutto a Parigi arrivano in Italia attraverso traduzioni, riviste, critici e viaggi; Pascoli e D'Annunzio ne daranno due versioni originali.

ERRORE FREQUENTE

Il Decadentismo non è una scuola

In Italia il Decadentismo non ebbe un manifesto né un gruppo organizzato 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 gruppo organizzato. Distingui anche le parole: **decadenza** è il senso di fine di una civiltà, vissuto e talvolta ostentato dagli scrittori; **Decadentismo** è il nome che i critici danno all'epoca. E non confondere il Decadentismo con 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. Nota che non si succedono semplicemente: Zola pubblica *Il romanzo sperimentale* nel 1880, Verlaine compone *Art poétique* nel 1874, e la Figura 7.5 mostra quanto le date si sovrappongano.

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

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

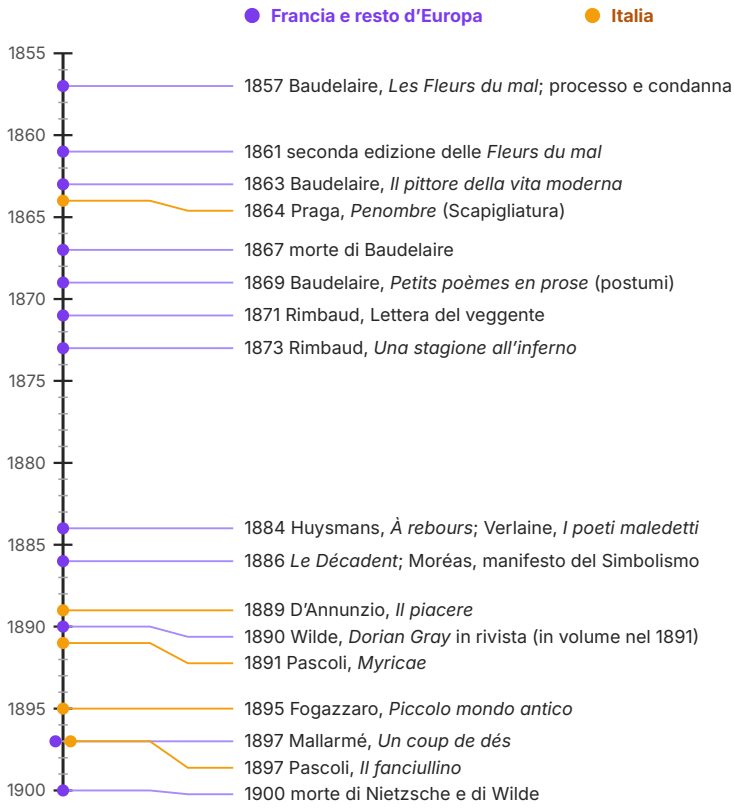

Figura 7.5 Dal Simbolismo al Decadentismo: opere ed eventi tra il 1855 e il 1900. L'asse del tempo, a sinistra, è proporzionale; i punti segnano le date (in viola la Francia e il resto d'Europa, in arancio l'Italia), e le etichette sono distanziate per leggibilità.

IN SINTESI

I simbolisti in quattro parole chiave

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

7.4 L'Estetismo e il romanzo decadente

Se i simbolisti rinnovano la poesia, il clima decadente produce anche un tipo nuovo di romanzo, che ha per protagonista non un lavoratore, una famiglia o una classe sociale, come nei natu-

ralisti, 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 vita 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, a cui Baudelaire dedicò *Les Fleurs du mal*: l'arte non deve servire a nulla al di fuori di sé.

7.4.1 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 aristocratica esaurita, malato di nervi e disgustato dalla società borghese, si ritira in una villa fuori Parigi, a Fontenay, per vivere in un mondo interamente artificiale.

Il romanzo quasi non ha trama: è 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 al tappeto (la tartaruga muore); costruisce un «organo» di liquori, in cui ogni sapore corrisponde al suono di uno strumento; colleziona fiori veri che sembrano finti; ama gli scrittori latini della tarda decadenza e, tra i moderni, Baudelaire, Verlaine e Mallarmé. Alla fine i nervi cedono e il medico gli ordina di tornare a vivere in mezzo agli altri. Il libro divenne presto un testo di culto: il critico inglese Arthur Symons lo definì il «breviario» della decadenza (1893); il suo protagonista riassume tutti i temi dell'esteta, l'artificio preferito alla natura, la ricerca di sensazioni rare, la nevrosi, l'isolamento.

7.4.2 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 giovanissimo Dorian, bellissimo, si fa ritrarre dal pittore Basil Hallward; sotto l'influenza di Lord Henry, che gli insegna a vivere solo per il piacere e per la bellezza, esprime il desiderio 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 e della sua corruzione. 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 (uscita poco prima in rivista), che è una specie di manifesto dell'Estetismo. Eccone tre:

> Rivelare l'arte e nascondere l'artista è lo scopo 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 solo 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. L'Estetismo, nel suo romanzo più famoso, contiene già la sua crisi. Pochi anni dopo, 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 in esilio 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*, ne fa una figura morale: il dandy è 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), capitolo 9.

7.4.3 Il superuomo

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 annunciare al suo profeta:

> Io vi insegno il superuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. Che cosa avete fatto per superarlo?
>
> Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, prologo di Zarathustra, 3 (trad. della redazione)

Per Nietzsche l'*Übermensch* (alla lettera «oltre-uomo») è l'uomo che, dopo la «morte di Dio», sa creare nuovi valori e accettare la vita in tutti i suoi aspetti, senza rifugiarsi in un aldilà. Alla fine dell'Ottocento il pensiero di Nietzsche si diffonde in Europa, spesso attraverso letture parziali e semplificate, che ne fanno l'elogio dell'individuo eccezionale, superiore alla massa e libero dalla morale comune. Sarà questa la versione che Gabriele 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: la critica alla morale, la «morte di Dio», l'eterno ritorno, la volontà di potenza. 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 interiore. Nel Novecento il pensiero di Nietzsche fu anche piegato a usi politici dai regimi totalitari, con manipolazioni oggi documentate dagli studiosi.

7.5 La ricezione italiana

7.5.1 Le vie del Simbolismo in Italia

I primi lettori italiani di Baudelaire erano stati gli scapigliati milanesi degli anni Sessanta, che ne avevano imitato il gusto per la noia, il macabro e il male (capitolo 5). La conoscenza del Simbolismo vero e proprio arriva più tardi, negli anni Ottanta e Novanta, per vie diverse: le **riviste** letterarie, che pubblicano traduzioni e recensioni; i **critici**, tra i quali il napoletano Vittorio Pica, che in articoli e saggi presentò al pubblico italiano Verlaine, Mallarmé, Huysmans e gli altri; i **viaggi** degli scrittori a Parigi; le **traduzioni**, che restano però per molto tempo poche e incomplete.

L'Italia, del resto, aveva una situazione propria. Il grande poeta nazionale era ancora Carducci, nemico di ogni romanticheria; la narrativa era dominata dal Verismo. Per questo il Decadentismo italiano non fu un'importazione meccanica, ma un incontro tra le suggestioni francesi e una tradizione molto forte. I due grandi poeti dell'epoca ne danno due versioni diverse: **Giovanni Pascoli** (capitolo 8), con la poesia delle piccole cose, dei suoni e dei simboli, e **Gabriele D'Annunzio** (capitolo 9), con l'estetismo, il superuomo e la musica del verso. Il Decadentismo lascia però un segno anche nel romanzo.

7.5.2 Fogazzaro: fede, scienza e mistero

Antonio Fogazzaro (Vicenza 1842–1911) fu uno dei romanzieri più letti dell'Italia di fine secolo. Cattolico, convinto che fede e scienza potessero conciliarsi (accettava l'evoluzionismo, cercando di leggerlo in chiave religiosa), portò nel romanzo il mistero, il sogno, il conflitto tra spirito e sensi. Il suo capolavoro, *Piccolo mondo antico* (1895), è ambientato in Valsolda, sul lago di Lugano, negli anni Cinquanta dell'Ottocento, nella Lombardia austriaca. Racconta il matrimonio di Franco Maironi, credente e patriota, e di Luisa, che crede solo nella giustizia terrena; la morte della loro bambina, Ombretta, annegata nel lago, li divide e li mette alla prova. Il romanzo ha una solida base realistica, nei paesaggi e nei personaggi minori, ma il suo centro è il dramma interiore, religioso e morale. Fogazzaro sta così, come altri narratori di quegli anni, **tra Verismo e Decadentismo**.

7.5.3 Grazia Deledda e *Canne al vento*

Grazia Deledda nacque a Nuoro nel 1871, in una famiglia agiata della borghesia sarda. Frequentò solo le scuole elementari e si formò da sola, leggendo moltissimo; cominciò a pubblicare racconti da giovanissima, contro il parere della famiglia e del paese. Nel 1900, sposato un funzionario statale, si trasferì a Roma, dove visse fino alla morte (1936) scrivendo con regolarità romanzi e novelle. Nel 1926 ricevette il premio Nobel per la letteratura: è stata la prima scrittrice italiana a ottenerlo (e finora l'unica).

Il mondo dei suoi romanzi è quasi sempre la **Sardegna**: un mondo arcaico, di pastori, servi, nobili decaduti, preti, con le sue feste, le sue superstizioni e le sue leggi non scritte. Per l'ambientazione regionale la critica l'ha avvicinata al Verismo (capitolo 6); ma i suoi personaggi sono dominati dal senso della **colpa**, del peccato e del destino, e la natura è carica di presenze misteriose, di voci, di simboli. *Canne al vento* (1913) racconta la storia di Efix, servo fedele di tre sorelle nobili e ormai povere, le dame Pintor, nel paese di Galte, nella Sardegna orientale. Efix custodisce un segreto e un rimorso legati alla morte del vecchio padrone, don Zame, e tutta la sua vita è un tentativo di espiazione; l'arrivo di un nipote delle padrone dal continente mette in moto la vicenda. Leggiamo l'inizio del romanzo.

> Tutto il giorno Efix, il servo delle dame Pintor, aveva lavorato a rinforzare l'argine primitivo da lui stesso costrutto un po' per volta a furia d'anni e di fatica, giù in fondo al poderetto lungo il fiume: e al cader della sera contemplava la sua opera dall'alto, seduto davanti alla capanna sotto il ciglione glauco di canne a mezza costa sulla bianca collina dei Colombi.
> [...]
> Ma le giornate eran già troppo calde ed Efix pensava anche alle pioggie torrenziali che gonfiano il fiume senz'argini e lo fanno balzare come un mostro e distruggere ogni cosa: sperare, sì, ma non fidarsi anche; star vigili come le canne sopra il ciglione che ad ogni soffio di vento si battono l'una contro l'altra le foglie come per avvertirsi del pericolo.
>
> Deledda, *Canne al vento*, cap. I

Guida alla lettura

Comprensione. È sera. Efix ha passato la giornata a rinforzare l'argine che protegge dal fiume il piccolo podere delle sue padrone, e ora guarda dall'alto il suo lavoro. Il caldo precoce gli fa temere le piogge improvvise che gonfiano il fiume; per questo bisogna sperare, ma restare vigili.

Analisi. Il narratore è esterno, ma il punto di vista scivola presto dentro Efix: la frase «sperare, sì, ma non fidarsi anche» riporta i suoi pensieri senza verbo dichiarativo, con il **discorso indiretto libero** che hai visto in Verga (capitolo 6). Le similitudini vengono dal mondo di Efix (il fiume «come un mostro») e animano la natura: le canne «si battono l'una contro l'altra le foglie come per avvertirsi del pericolo». La lingua è italiana letteraria, con qualche forma letteraria o antiquata («costrutto», «eran», «pioggie»), lontana dalla mimesi del parlato di Verga.

Interpretazione. L'immagine delle canne, che torna più volte nel romanzo, ne spiega il titolo: gli uomini sono fragili come canne, piegati dal vento della sorte. In questo passo le canne sono anche vigili e solidali, e il paesaggio diventa un sistema di segni che l'uomo deve saper leggere. Qui sta la distanza dal Verismo: la natura di Deledda non è solo ambiente, ma **simbolo** del destino umano.

IN SINTESI

Il romanzo italiano tra Verismo e Decadentismo

Dal Verismo Fogazzaro e Deledda prendono l'ambientazione concreta e regionale (la Valsolda, la Sardegna), i personaggi umili o di provincia, l'attenzione ai costumi. **Dal clima decadente** prendono il conflitto interiore, il senso del mistero e del peccato, la natura carica di significati simbolici, lo spazio dato alla coscienza dei personaggi. Il romanzo che rompe davvero con il modello ottocentesco arriverà con Svevo e Pirandello (capitolo 11 e capitolo 12).

SINTESI

- La **modernità**, per Baudelaire, è il transitorio e il fuggitivo della vita presente, la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno. Nasce nella Parigi di Haussmann, tra boulevard, folla e mercato, dove il poeta perde il suo prestigio sacro.
- Tra il 1880 e il 1905 la fiducia positivista si incrina: Nietzsche annuncia la «morte di Dio», Bergson distingue il tempo vissuto (la durata) da quello degli orologi, Freud scopre l'inconscio; matematica e fisica rivedono certezze antiche. Ma la relatività di Einstein non significa che «tutto è relativo».
- **Baudelaire** (1821–1867) pubblica *Les Fleurs du mal* nel 1857: processo, condanna, sei poesie eliminate; seconda edizione nel 1861, in sei sezioni, da *Spleen et Idéal* a *La Mort*.
- *L'Albatros*: tre strofe di scena e una di spiegazione; il poeta, re del cielo e deriso sulla terra, è un escluso le cui «ali di gigante» gli impediscono di vivere tra gli uomini.
- *Correspondances*: la natura è un tempio e una foresta di **simboli**; le corrispondenze sono verticali (visibile e invisibile) e orizzontali (le **sinestesie** tra i sensi). È il manifesto del Simbolismo.
- Lo **spleen** è un'angoscia senza causa, resa con immagini concrete; nei *Petits poèmes en prose* (1869) Baudelaire inventa il **poema in prosa** moderno e, in *Perte d'auréole*, racconta con ironia la perdita della sacralità del poeta.
- **Verlaine** vuole «la musica prima di ogni cosa» e la sfumatura; **Rimbaud** vuole farsi **veggente** con lo «sregolamento di tutti i sensi»; **Mallarmé** cerca la parola pura che evoca l'idea, e fa del bianco della pagina una parte del testo.
- *Le Décadent* e il manifesto di Moréas (1886) danno i nomi; in Italia il **Decadentismo** è una categoria critica larga, che indica un'intera stagione culturale europea, non una scuola.
- L'**Estetismo** fa della bellezza il valore supremo e della vita un'opera d'arte: des Esseintes in *À rebours* di Huysmans (1884), Dorian Gray nel romanzo di Wilde (1890–1891), che contiene già la crisi dell'esteta.
- Il **superuomo** di Nietzsche (*Così parlò Zarathustra*, 1883–1885) è l'uomo che crea nuovi valori; la sua lettura semplificata ne fa l'individuo superiore alla massa, il modello di D'Annunzio.
- In Italia il Simbolismo arriva tramite riviste, traduzioni e critici; il Decadentismo italiano avrà le due voci di Pascoli e D'Annunzio. **Fogazzaro** (*Piccolo mondo antico*, 1895) e **Grazia Deledda** (*Canne al vento*, 1913; Nobel 1926) uniscono l'ambientazione realistica al conflitto interiore e al simbolo.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Che cosa intende Baudelaire per «modernità» nel *Pittore della vita moderna*?
   - **A.** il progresso tecnico e scientifico 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. ● Perché la prima edizione delle *Fleurs du mal* (1857) fu portata in tribunale?
   - **A.** perché attaccava apertamente il governo di Napoleone III
   - **B.** perché Baudelaire non aveva pagato l'editore
   - **C.** perché alcune poesie furono giudicate offensive della morale pubblica
   - **D.** perché il libro era stato pubblicato senza il nome dell'autore

3. ● Nell'*Albatros*, che cosa rappresentano le «ali di gigante» del poeta?
   - **A.** il genio, che lo rende superiore ma inadatto alla vita tra gli uomini
   - **B.** la sua capacità di fuggire dalla società quando vuole
   - **C.** la gloria che il pubblico gli riconosce
   - **D.** il desiderio di viaggiare per mare

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

5. ● Che cosa significa che il *simbolo* dei simbolisti è diverso dall'allegoria medievale?
   - **A.** che il simbolo ha sempre un significato religioso
   - **B.** che il simbolo allude a un significato indefinibile, da intuire, mentre l'allegoria ha un significato preciso da decifrare
   - **C.** che il simbolo è sempre un animale
   - **D.** che il simbolo non si trova mai nella natura

6. ● Che cosa intende Rimbaud con «ragionato sregolamento di tutti i sensi»?
   - **A.** un disordine casuale della vita del poeta, senza alcuno scopo
   - **B.** il rispetto rigoroso delle regole della metrica
   - **C.** un metodo consapevole per distruggere le abitudini della percezione e arrivare all'ignoto
   - **D.** la rinuncia alla poesia per l'azione

7. ● Quale affermazione sul Decadentismo è corretta?
   - **A.** Nella critica italiana è una categoria che indica un'intera stagione culturale europea, non una scuola con un programma.
   - **B.** È un movimento fondato in Italia da Pascoli e D'Annunzio con un manifesto comune.
   - **C.** È sinonimo di letteratura di scarso valore.
   - **D.** Indica soltanto la poesia francese successiva al 1900.

8. ● Qual è il paradosso del *Ritratto di Dorian Gray* rispetto alla prefazione di Wilde?
   - **A.** La prefazione condanna l'arte, mentre il romanzo la esalta.
   - **B.** Il romanzo non parla di arte.
   - **C.** La prefazione è scritta da un altro autore.
   - **D.** La prefazione separa l'arte dalla morale, ma il romanzo racconta la punizione dell'esteta, attraverso il ritratto che ne registra le colpe.

Comprensione e parafrasi

9. ● Riscrivi in prosa, in italiano corrente, la seconda e la terza strofa dell'*Albatros* (vv. 5–12) nella traduzione del capitolo, sciogliendo le espressioni figurate.

10. ● Parafrasa la prima quartina di *Correspondances* (vv. 1–4), spiegando che cosa sono i «pilastri viventi» e le «parole confuse».

11. ●● Spiega il significato delle parole e delle espressioni seguenti nei testi letti: a) «gouffres amers» (*L'Albatros*, v. 4); b) «se rit de l'archer» (v. 14); c) «couvercle» (*Spleen*, v. 1); d) «quintessenze» e «ambrosia» (*Perte d'auréole*); e) «macadam» (*Perte d'auréole*).

12. ●● Parafrasa la lettera di Baudelaire a Houssaye («Chi di noi non ha sognato…») e spiega perché, secondo l'autore, il poema in prosa nasce dalla «frequentazione delle città enormi».

13. ●● *Italiano di oggi.* Nel passo di *Canne al vento* individua le forme oggi antiquate o letterarie («costrutto», «eran», «pioggie», «ad ogni soffio») e riscrivi la seconda frase del passo in italiano di oggi.

Analisi del testo

14. ● Indica il metro e lo schema delle rime di *L'Albatros* e di *Correspondances* nell'originale francese, e spiega in che cosa lo schema del secondo si allontana da quello del sonetto italiano.

15. ●● Nell'*Albatros* individua le antitesi che oppongono l'albatro in volo all'albatro sul ponte e spiega la loro funzione.

16. ●● In *Correspondances* trova almeno tre similitudini introdotte da «comme» (o «come» nella traduzione) e, per ciascuna, indica i due termini del confronto.

17. ●● Nella prima strofa di *Spleen* individua le immagini che rendono la sensazione di chiusura e di oppressione; poi spiega che cosa cambia nell'ultima strofa (soggetti, luogo, figure retoriche).

18. ●● Spiega perché le maiuscole di «l'Espoir» e «l'Angoisse» nell'ultima strofa di *Spleen* sono una scelta retorica: quale figura producono e che effetto hanno?

19. ●●● In *Perte d'auréole* individua 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 il frammento di Mallarmé («Io dico: un fiore!...»): quale idea di parola poetica esprime ciascuno? Che cosa li accomuna?

Contestualizzare e collegare

21. ●● **Leopardi e Baudelaire.** Confronta la noia di Leopardi (capitolo 1) e lo *spleen* di Baudelaire: cause, modo di presentarli, immagini.

22. ●● **Verga e Baudelaire.** Verga e Baudelaire guardano entrambi la modernità e il progresso, ma con strumenti diversi. Confronta la «fiumana del progresso» della prefazione ai *Malavoglia* (capitolo 6) con la Parigi di *Perte d'auréole*.

23. ●● **Arte.** Spiega che cosa hanno in comune il «pittore della vita moderna» descritto da Baudelaire e i pittori impressionisti, servendoti degli esempi del capitolo.

24. ●●● **Fisica e Matematica.** Spiega in che senso le geometrie non euclidee e la relatività ristretta furono rivoluzioni scientifiche e non crisi della scienza, e perché è scorretto usarle per spiegare il Simbolismo.

25. ●●● **Filosofia.** Spiega la differenza tra il superuomo di Nietzsche e la sua lettura semplificata di fine Ottocento, e perché questa distinzione è importante per leggere D'Annunzio.

Scrivere

26. ●● Scrivi un commento (15–20 righe) a *Correspondances* nella traduzione del capitolo, che ne illustri il contenuto, le figure retoriche e l'importanza per il Simbolismo.

27. ●●● «Il poeta moderno è un escluso». Discuti questa affermazione in un testo argomentativo di circa 30 righe, servendoti dell'*Albatros*, di *Perte d'auréole* e della figura dei poeti maledetti, e confrontandola con il ruolo degli artisti nella società di oggi.

Verso l'esame

Rileggi l'inizio di *Canne al vento* di Grazia Deledda (1913), riportato nel capitolo («Tutto il giorno Efix...»), e rispondi.

28. ●●● *Tipologia A.* **Comprensione e analisi.** 1. Riassumi il contenuto del passo in non più di quattro righe. 2. Individua le similitudini e spiega da quale mondo sono tratte e quale effetto producono. 3. Nella frase «sperare, sì, ma non fidarsi anche» chi parla? Riconosci la tecnica narrativa e spiegane la funzione. 4. Come è rappresentato il paesaggio? Individua gli elementi naturali e le figure che li animano. 5. Spiega il rapporto tra l'immagine delle canne e il titolo del romanzo. **Interpretazione.** Partendo dal passo, rifletti sul rapporto tra l'uomo e la natura nella narrativa tra Ottocento e Novecento, confrontando la natura di Deledda con quella dei veristi o con le «foreste di simboli» di Baudelaire, oppure con altri testi e con esperienze del presente.

PER APPROFONDIRE

- [FER] Le pagine sul Simbolismo e sul Decadentismo europei, sull'Estetismo e sulla ricezione italiana, con i profili di Fogazzaro e di Grazia Deledda.
- [CON] Per il quadro della letteratura italiana dopo l'Unità e il passaggio dal Verismo alle nuove poetiche di fine secolo.
- [BEL] Per confrontare il sistema dei versi francesi (l'alessandrino, i versi dispari) con quello italiano.

Glossario del capitolo

Alessandrino
Il verso principale della poesia francese, di dodici sillabe, diviso di norma in due emistichi.

Arte per l'arte
Formula (*l'art pour l'art*) secondo cui l'arte non ha scopi esterni a sé, né morali né utili.

Corrispondenze
Per Baudelaire, i legami tra il mondo visibile e quello invisibile (verticali) e tra le sensazioni dei diversi sensi (orizzontali), che il poeta sa decifrare.

Dandy
Chi fa dell'eleganza e del distacco una forma di superiorità sulla società borghese; per Baudelaire, un aristocratico dello spirito.

Decadentismo
Nella critica italiana, categoria che indica la stagione culturale europea tra il 1880 circa e i primi del Novecento (Simbolismo, Estetismo, superuomo, crisi del Positivismo); non una scuola.

Durata
Per Bergson, il tempo vissuto dalla coscienza, in cui passato e presente si compenetrano, distinto dal tempo misurato dagli orologi.

Estetismo
Atteggiamento che pone la bellezza al di sopra di ogni altro valore e vuole fare della propria vita un'opera d'arte.

Flâneur
Il passeggiatore senza meta che osserva la folla della metropoli, partecipe e distaccato insieme; figura chiave della modernità secondo Baudelaire.

Inconscio
Per Freud, la parte della vita psichica di cui non siamo consapevoli, fatta di desideri e ricordi rimossi che influenzano il comportamento.

Modernità
Per Baudelaire, l'elemento transitorio e fuggitivo della vita presente (la moda, la folla, l'istante), da cui l'artista deve trarre l'eterno.

Poema in prosa
Testo in prosa che usa le risorse della poesia (ritmo, immagini, ripetizioni, concentrazione); fondato come genere moderno da Baudelaire.

Poeti maledetti
Dal titolo di un libro di Verlaine (1884): poeti in rotta con la società, emarginati e sregolati, la cui vita appare parte dell'opera.

Simbolismo
Poesia francese degli anni 1880–1900 che, sulla scia di Baudelaire, affida alla parola musicale e al simbolo il compito di suggerire una realtà nascosta.

Simbolo
Nel Simbolismo, immagine concreta che allude a una realtà nascosta e indefinibile, da intuire; a differenza dell'allegoria, non ha un significato fisso.

Sinestesia
Figura retorica che accosta parole di sfere sensoriali diverse (es. un profumo «verde»: olfatto e vista; in Pascoli il «pigolio di stelle»: udito e vista).

Spleen
Nelle *Fleurs du mal*, noia profonda e angoscia senza causa, vissuta quasi fisicamente; si oppone all'Ideale.

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

Veggente
Per Rimbaud, il poeta che, attraverso un «ragionato sregolamento di tutti i sensi», arriva a vedere l'ignoto.

Soluzioni

1. B: il saggio chiede di «trarre l'eterno dal transitorio»; la modernità è «la metà dell'arte», l'altra è l'eterno.

2. C: l'accusa fu di offesa alla morale pubblica; autore ed editore furono condannati a un'ammenda e sei poesie furono eliminate.

3. A: le ali, che in cielo lo rendono «re dell'azzurro», sul suolo gli impediscono di camminare: sono il genio che lo esclude.

4. D: profumi, colori e suoni «si rispondono» (v. 8); le sinestesie dei vv. 9–10 ne sono gli esempi.

5. B: il simbolo moderno suggerisce un significato che non si esaurisce in una spiegazione; l'allegoria, come in Dante, ha un senso definito.

6. C: l'ossimoro «ragionato sregolamento» indica un metodo: il poeta si fa veggente per arrivare all'ignoto.

7. A: il termine, nella critica italiana dagli anni Trenta del Novecento, indica una stagione culturale; non è un movimento e non è un giudizio di valore.

8. D: gli aforismi dicono che i libri sono solo «scritti bene o scritti male», ma il ritratto è la coscienza di Dorian e la storia finisce con la sua punizione.

9. Quando li hanno messi sul ponte della nave, questi grandi uccelli, che in cielo dominano l'azzurro come re, diventano goffi e sembrano vergognarsi, e lasciano pendere le grandi ali bianche ai loro fianchi, trascinandole come se fossero remi. L'uccello che prima viaggiava in volo ora è impacciato e senza forze; poco prima era bellissimo, ora è ridicolo e brutto. Un marinaio gli mette la pipa nel becco per stuzzicarlo, un altro lo prende in giro imitando, zoppicando, l'andatura di quell'uccello che prima volava e ora non riesce a camminare.

10. La natura è come un tempio: gli alberi, che ne sono le colonne vive, a volte fanno sentire delle voci che non si capiscono bene. L'uomo cammina in mezzo alla natura come in una foresta di simboli, che lo guardano come se lo conoscessero. I «pilastri viventi» sono gli alberi (metafora che unisce il tempio e la foresta); le «parole confuse» sono i messaggi della natura, segni di una realtà nascosta che l'uomo percepisce ma non comprende subito.

11. a) «abissi amari»: le profondità del mare salato (amaro è il sapore dell'acqua marina); b) «si ride dell'arciere»: non teme il cacciatore che vorrebbe colpirlo, perché vola troppo in alto; per il poeta, disprezza i pericoli e le minacce comuni; c) «coperchio»: il cielo basso chiude l'orizzonte come il coperchio di una pentola; d) la «quintessenza» è l'essenza più pura di qualcosa, l'«ambrosia» il cibo degli dèi: indicano ironicamente la vita spirituale ed elevata del poeta; e) il «macadam» è la pavimentazione stradale a pietrisco compresso, simbolo della strada moderna.

12. Parafrasi: tutti i poeti, nei momenti di ambizione, hanno sognato una prosa che fosse poetica e musicale senza bisogno del metro e della rima, abbastanza flessibile da seguire i movimenti dell'animo, le divagazioni dell'immaginazione e i bruschi sobbalzi della coscienza; questo ideale nasce soprattutto dal vivere nelle grandi città e dal groviglio dei loro rapporti. Spiegazione: la vita della metropoli è fatta di incontri casuali, di stimoli continui, di ritmi spezzati e imprevedibili; il verso regolare, con il suo ritmo fisso, non riesce a riprodurli, mentre una prosa duttile e «spezzata» può farlo.

13. «costrutto» = costruito; «eran» = erano (apocope); «pioggie» = piogge (grafia antica con la *i*); «ad ogni» = a ogni (la *d* eufonica oggi si usa di norma solo davanti alla stessa vocale). Riscrittura: «Ma le giornate erano già troppo calde, ed Efix pensava anche alle piogge torrenziali che gonfiano il fiume senza argini e lo fanno balzare come un mostro, distruggendo ogni cosa: bisognava sperare, sì, ma

anche non fidarsi; stare vigili come le canne sul ciglione che, a ogni soffio di vento, battono le foglie l'una contro l'altra come per avvertirsi del pericolo».

14. *L'Albatros*: quattro quartine di alessandrini (versi di dodici sillabe), rime alternate ABAB CDCD EFEF GHGH (*équipage/voyage*, *mers/amers*; *planches/blanches*, *honteux/eux*; *veule/brûle-gueule*, *laid/volait*; *nuées/huées*, *archer/marcher*). *Correspondances*: sonetto di alessandrini, ABBA CDDC EFE FGG (*piliers/familiers*, *paroles/symboles*; *confondent/répondent*, *unité/clarté*; *enfants/triomphants*, *prairies/infinies*, *encens/sens*). Nel sonetto italiano le due quartine hanno di norma le stesse rime (ABBA ABBA); qui cambiano, e le terzine si chiudono con una coppia di versi a rima baciata (FGG).

15. Antitesi: «re dell'azzurro» / «goffi e vergognosi» (v. 6); «così bello» / «comico e brutto» (v. 10); «l'infermo che volava» (v. 12), dove l'ossimoro unisce l'impaccio presente e il volo passato; nella strofa finale «principe delle nuvole» / «esiliato sulla terra». Le antitesi mettono in scena la caduta: la stessa creatura è grande nel suo elemento e ridicola fuori di esso, ed è questa doppia condizione che verrà applicata al poeta.

16. «Comme de longs échos qui de loin se confondent» (echi lontani / la fusione delle sensazioni); «Vaste comme la nuit et comme la clarté» (l'unità profonda / la notte e la luce); «frais comme des chairs d'enfants» (profumi / carni di bambini); «Doux comme les hautbois» (profumi / suono degli oboi); «verts comme les prairies» (profumi / prati); «Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens» (i profumi corrotti / quattro sostanze odorose: qui «comme» introduce esempi).

17. Immagini di chiusura: il cielo «basso e pesante» come un «coperchio», l'orizzonte chiuso in un «cerchio», il giorno «nero» più triste delle notti; nelle strofe successive la terra è una «prigione umida», la pioggia imita le sbarre di una prigione. Nell'ultima strofa il paesaggio diventa interiore: i soggetti sono i carri funebri, la Speranza, l'Angoscia; il luogo è «la mia anima», il «cranio»; dominano le personificazioni e la metafora militare (l'Angoscia che pianta la bandiera nera da conquistatrice). Si passa da una descrizione esterna a un dramma tutto interno.

18. Le maiuscole trasformano due stati d'animo in personaggi: è una **personificazione** (o prosopopea), che costruisce una piccola allegoria della sconfitta. La Speranza «vinta» piange; l'Angoscia, «atroce, dispotica», vince e occupa il campo come un sovrano o un esercito. L'effetto è di rendere concreta e visibile, quasi teatrale, una sofferenza interiore.

19. Registro alto: «quintessenze», «ambrosia», «aureola», «comuni mortali» (e, nelle battute omesse, le «insegne» e la dignità). Registro basso: il «luogo di malaffare», il «fango», la «melma del macadam», le «azioni basse», la «dissolutezza» (e, nelle battute omesse, le ossa rotte, il commissario, l'avviso da affiggere). Il poeta, che dovrebbe vivere nel mondo dell'ideale, parla con naturalezza di fango e di commissari; l'aureola sacra diventa un oggetto smarrito da reclamare. L'ironia nasce da questo abbassamento: il sacro trattato come una cosa qualsiasi rivela che nella città moderna ha perso valore.

20. Verlaine chiede una parola musicale, leggera, «vaga» e «solubile nell'aria», che eviti tutto ciò che «pesa» o «posa»: la poesia deve agire come la musica, per suggestione. Mallarmé chiede una parola che non nomini la cosa reale, ma ne faccia nascere l'idea pura, «l'assente da ogni mazzo». In comune: entrambi rifiutano la parola comune, descrittiva e comunicativa, e affidano alla poesia il compito di evocare e suggerire; entrambi richiamano la musica («Musica prima di ogni cosa», «musicalmente si leva»).

21. Traccia: in Leopardi la noia nasce dalla riflessione sulla sproporzione tra desiderio infinito e piaceri finiti; è «il più sublime» dei sentimenti umani, segno della grandezza dell'uomo, ed è espressa in prosa filosofica e in versi meditativi. In Baudelaire lo *spleen* è un'angoscia senza causa, sentita nel corpo, legata alla città e alla stagione; è espressa con immagini concrete e violente (il coperchio, la prigione, i carri funebri). In comune: l'assenza di una causa precisa, la percezione del vuoto; diverse la ragione che indaga (Leopardi) e la sensazione che si fa visione (Baudelaire).

22. Traccia: Verga rappresenta il progresso come una «fiumana» che travolge i deboli; lo guarda dall'esterno, con l'occhio dello scienziato, e lascia parlare i vinti con un narratore impersonale. Baudelaire vive dentro la modernità: il boulevard, il traffico, il caos sono esperienza personale del poeta, e la perdita dell'aureola lo coinvolge in prima persona. Entrambi vedono il prezzo del progresso, ma Verga lo documenta, Baudelaire lo trasforma in simbolo e in ironia.

23. Traccia: entrambi cercano l'elemento «transitorio» e «fuggitivo» della vita presente; scelgono soggetti moderni e urbani (la folla delle Tuileries di Manet, la stazione Saint-Lazare di Monet, i boulevard sotto la pioggia); vogliono fissare l'istante, la luce che cambia, il movimento, anziché i soggetti storici o mitologici dell'arte accademica. Il «pittore della vita moderna» osserva la città come un *flâneur*, gli impressionisti dipingono all'aperto.

24. Traccia: le geometrie non euclidee mostrano che sono possibili sistemi coerenti diversi da quello di Euclide; la relatività riformula i concetti di spazio e tempo partendo da leggi uguali per tutti. Non distruggono la scienza, ma la rendono più rigorosa e generale. È scorretto usarle per spiegare il Simbolismo sia per ragioni cronologiche (Baudelaire, Verlaine e Rimbaud scrivono prima del 1905) sia perché la relatività non afferma che «tutto è relativo». Si può solo dire che letteratura e scienza partecipano di uno stesso clima di revisione delle certezze.

25. Traccia: per Nietzsche il superuomo è l'uomo che, dopo la fine dei valori assoluti, sa creare valori nuovi e accettare la vita; è un compito di trasformazione interiore. La lettura semplificata di fine secolo ne fa un individuo eccezionale, aristocratico, sprezzante della massa e della morale, spesso con colori politici. D'Annunzio adotta questa seconda versione nei romanzi e nella vita: per capirlo bisogna sapere che il suo superuomo è una interpretazione, non il pensiero di Nietzsche.

26. Traccia: contenuto (la natura come tempio e foresta di simboli; le corrispondenze tra i sensi; i due tipi di profumi); forma (sonetto di alessandrini, quartine teoriche e terzine esemplificative; similitudini e sinestesie dei vv. 9–10; la personificazione degli alberi «pilastri viventi»); significato (il poeta decifra i segni; la poesia come conoscenza; il manifesto del Simbolismo; la sensualità decadente della terzina finale). Indicatori: comprensione del testo; correttezza dell'analisi delle figure; capacità di contestualizzare; correttezza linguistica.

27. Traccia: tesi (per esempio: il poeta moderno è un escluso, ma la sua esclusione è anche una scelta e una forma di libertà). Argomenti: l'albatro deriso dai marinai; l'aureola perduta nel fango e la scelta di non raccoglierla; i poeti maledetti di Verlaine, la vita di Rimbaud; il mercato che toglie al poeta il prestigio sacro. Antitesi: Baudelaire stesso ironizza sul poeta che si crede superiore. Confronto con l'oggi: gli artisti nell'economia dei social, il successo misurato dal pubblico, i poeti che si fanno conoscere in rete. Indicatori: tesi chiara; argomenti fondati sui testi; coerenza e coesione; correttezza linguistica.

28. Comprensione e analisi. 1) Al tramonto Efix, servo delle dame Pintor, guarda dall'alto della collina l'argine che ha costruito per proteggere il loro podere dal fiume; il caldo precoce gli fa temere le piogge improvvise che potrebbero distruggere tutto; perciò si propone di sperare, ma di restare vigile. 2) Il fiume che balza «come un mostro»; l'uomo che deve stare vigile «come le canne»; le canne che si battono le foglie «come per avvertirsi del pericolo»: sono tratte dal mondo naturale e immaginario del protagonista e animano la natura, facendone una presenza minacciosa o solidale. 3) È il pensiero di Efix riportato senza verbo dichiarativo e senza virgolette: discorso indiretto libero, che fa sentire la sua voce dentro quella del narratore. 4) Il paesaggio è un sistema di elementi (fiume, argine, collina «bianca», canne, ciglione «glauco») visto dall'alto e animato da similitudini e personificazioni; i colori (bianco, glauco) e i suoni (il vento tra le canne) lo rendono quasi pittorico. 5) Le canne, fragili e mosse dal vento ma vigili, anticipano il titolo: gli uomini sono come canne al vento della sorte. Interpretazione. Traccia: nella natura di Deledda convivono l'ambiente concreto (come nei veristi) e una dimensione simbolica e misteriosa; confronto con la natura

«oggettiva» dei veristi e con le «foreste di simboli» di Baudelaire; eventuali riferimenti a Pascoli (capitolo 8) o al rapporto di oggi con l'ambiente.