

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

6

Walter Binni

La poetica
del decadentismo

1936

Il Ponte Editore

I edizione: novembre 2014
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore
via Luciano Manara 10-12
50135 Firenze
www.ilponterivista.com
ilponte@ilponterivista.com

Fondo Walter Binni
www.fondowalterbinni.it
lanfrancobinni@virgilio.it

INDICE

7	Nota editoriale
13	Premessa (1936)
15	Prefazione alla seconda edizione (1949)
17	Prefazione (1987)
25	Introduzione
49	I. Origini e formazione del decadentismo italiano
69	II. La poetica di Gabriele D'Annunzio e l'estetismo
101	III. La poetica di Giovanni Pascoli
117	IV. Crepuscolari e futuristi
133	V. Conclusione
137	Notizia bibliografica
	Appendice
143	Madeleine Rudler, <i>Parnassiens, Symbolistes et Décadents</i> (1938)
147	<i>Decadentismo</i> (1974)

NOTA EDITORIALE

Il primo libro di Binni, pubblicato nel 1936 con il titolo *La poetica del decadentismo italiano*, tesi di laurea di un giovanissimo allievo della Scuola Normale Superiore di Pisa, viene riproposto in questa edizione con il titolo *La poetica del decadentismo*, assunto dalla seconda edizione del 1949. Il nuovo titolo sottolineava infatti la contestualizzazione del decadentismo italiano nelle piú ampie e profonde tendenze europee tra Ottocento e Novecento, prima applicazione di un metodo di studio delle poetiche.

A proposito di questo suo primo libro, lasciato intatto nelle edizioni successive, scriverà Binni nel 1963 nel saggio metodologico *Poetica, critica e storia letteraria* (Bari, Laterza, pp. 102-103):

[...] lo studio di poetica mi si prospettò, nella zona giovanile intorno al '35, come possibilità di ricostruzione della storia letteraria non solo nei suoi capitoli monografici-storici su singoli poeti, ma come storia di epoche innervate nell'impostazione e sviluppo di poetiche, come ricostruzione di poetiche generali e di poetiche-poesie personali, in una prospettiva unitaria e articolata che poi mi si è meglio chiarita con la nozione di tensione poetica e di poetica come tensione alla poesia.

Cammino segnato da alcune tappe fondamentali nel mio lavoro e nel significato generale di esso. Anzitutto la ricostruzione della poetica del decadentismo italiano (1935-36) che mentre concretamente fruttava una prima delineazione e sistemazione del vasto periodo che corre dalla decadenza del romanticismo alle origini della letteratura contemporanea, e mostrava così la sua concreta capacità di fare storia, superava l'*impasse* di un giudizio polemico sul decadentismo; laddove essa pur non perdeva di vista – evitando la semplice squalifica moralistica – i margini vistosi dell'estetismo, della retorica superomistica nei suoi corrispettivi e nelle sue conseguenze civili e morali, tanto che il mio libro venne attaccato su quel piano per il suo «europeismo» e per le sue implicazioni politiche. Certo, rivedendo le cose dalla prospettiva dell'oggi, ben avverto le sue mancanze e inadempienze nei confronti della narrativa decadente o del teatro pirandelliano e nei confronti del passaggio fra romanzo verista e romanzo decadente, sia nella diagnosi del fallimento civile e democratico degli esiti del Risorgimento, sia nell'approfondimento dell'analisi esterna e interiore; sento che i suoi risultati andavano e vanno integrati, arricchiti, e approfonditi. Ma la sua prospettiva era giusta e innovatrice e, pur con incertezze anche metodologiche (non direi piú che si fa storia solo delle poetiche e non della poesia), offriva un modulo storiografico di valore generale e innestava coerentemente la ricostruzione, ad esempio, della poetica e poesia dannunziana entro lo sviluppo di tutta la complessa tensione di un'epoca.

In questa edizione viene riproposto il testo dell'edizione del 1988, l'ultima rivista da Binni, e sono ripristinate la «Premessa» del 1936, la nota di

ringraziamento a Luigi Russo, Attilio Momigliano, Giorgio Pasquali e Aldo Capitini (1936) e la «Prefazione alla seconda edizione» del 1949.

Come i volumi già pubblicati e tutti quelli che seguiranno secondo un piano editoriale che si concluderà nel 2017, questo volume è disponibile in edizione a stampa, distribuito dalla casa editrice, e in formato pdf, liberamente scaricabile dalla sezione “Biblioteca” del sito www.fondowalterbinni.it.

Lanfranco Binni (Fondo Walter Binni)
Marcello Rossi (Il Ponte Editore)

La poetica del decadentismo (1936)

W. Binni, *La poetica del decadentismo italiano*, Pubblicazioni della Scuola Normale Superiore di Pisa in coedizione con Sansoni Editore, Firenze, 1936; con il titolo *La poetica del decadentismo* le edizioni successive, Firenze, Sansoni, 1949, 1961, 1968, 1969, 1971, 1975, 1977, 1980, 1984, 1988, 1996. La seconda edizione del 1949 è invariata, salvo l'eliminazione della «Premessa» alla prima edizione, della nota di ringraziamento a L. Russo, A. Momigliano, G. Pasquali e A. Capitini, e la modifica del titolo. L'edizione del 1961 è immutata; quella del 1968 presenta alcune correzioni e aggiornamenti per quanto riguarda le citazioni bibliografiche. L'edizione del 1977 resta sostanzialmente identica alla precedente, con alcuni aggiornamenti bibliografici. Dall'edizione del 1988 la «Prefazione alla seconda edizione» del 1949 viene sostituita con una nuova «Prefazione».

In questa edizione viene riproposto il testo dell'edizione del 1988, l'ultima rivista da Binni, e sono ripristinate la «Premessa» del 1936, la nota di ringraziamento a Russo, Momigliano, Pasquali e Capitini (1936) e la «Prefazione alla seconda edizione» del 1949.

a Elena
Pisa, 1935-36

Ringrazio Luigi Russo e Attilio Momigliano, miei Maestri, per i consigli e le indicazioni con cui hanno agevolato il mio lavoro. Ringrazio in maniera speciale Giorgio Pasquali che si è generosamente assunto il compito della correzione delle bozze: ed in realtà ha fatto assai più che una semplice revisione tipografica. Ringrazio infine l'amico Aldo Capitini che ha seguito con suggerimenti preziosi lo svolgersi del mio lavoro.

PREMESSA

Questo lavoro, che potrebbe anche intitolarsi: «Formazione dell'Italia europea», risponde ad una mancanza gravissima nella critica letteraria italiana. La Francia, anche se scarseggia di una critica accademica che non sia incomprensione od ingiuria della sua nuova letteratura, ha però al suo attivo alcuni volumi che indicano come il decadentismo sia diventato ormai un serio oggetto di studio, ed è ricca di tutta una critica di grandi saggisti che da noi manca completamente. Per la poesia nuova non abbiamo nulla che corrisponda, per esempio, al recente studio di Marcel Raymond *De Baudelaire au surréalisme*¹ e pare che mai ci si sia proposti un esame della letteratura postromantica come decadentismo, e cioè nel quadro più ampio della letteratura europea. Si può dire che l'unico libro che voglia trattare esplicitamente il problema del decadentismo italiano sia il libro del Flora: *Dal romanticismo al futurismo*², libro però che è di polemica e antistorica negazione.

Perciò un lavoro che si proponga di studiare storicamente la nascita, lo sviluppo, le caratteristiche del decadentismo italiano, nelle sue relazioni con le letterature straniere e nel suo progressivo europeizzazione, rifuggendo da una posizione di condanna o di accettazione entusiastica, ma facendo anzi (come deve far sempre la critica) sorgere e maturare i problemi poetici nella loro naturale atmosfera, affiorare con un rigore spontaneo i valori personali e le soluzioni concrete degli artisti, pare veramente necessario.

Occorrono per un tale lavoro, oltre la capacità critica nativa, che necessita ad ogni studio letterario, delle speciali doti, come una lunga e matura esperienza, non solo delle letterature decadenti, ma del romanticismo nelle sue pieghe più remote (son proprio lì, spesso, gli spunti del decadentismo), un senso personale, una sofferenza della nuova poesia, un'immediatezza aderente alle speciali dialettiche spirituali decadenti, e tale da superare quella formazione scolastica e teorica che troppo spesso, in questi esami di letterature moderne, è più armatura che arma.

Cerco così, non tanto di scusare le possibili deficienze di questo libro, quanto di staccare il mio lavoro da me stesso, vedendolo come ancora da farsi, nella sua importanza, nelle sue esigenze, nella sua opportunità critica.

¹ M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Correa, 1934.

² F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, Mondadori, 1928.

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

Alla distanza di tredici anni (pochi numericamente e moltissimi per la tragica parentesi che in diversi modi ci ha distratti dal lento procedere della nostra cultura), il mio primo volume torna alla stampa dietro l'invito di alcuni amici. La sua citabilità, la discussione che intorno ad esso si può ancora svolgere, hanno reso utile, ad esaurimento della prima, una nuova edizione: ed è perciò che io, pur sentendo perfettamente il carattere giovanile della *Poetica*, i suoi difetti, i suoi possibili sviluppi, mi sono deciso a lasciarla così come era, eliminando solamente l'originaria paginetta di «premessa». È vero, molti problemi si sono meglio chiariti, molte definizioni hanno meglio mostrato la loro provvisorietà e con più distacco storico si possono ormai vedere le posizioni di «poesia pura», di decadentismo e simbolismo, ma anche i libri di critica hanno la loro atmosfera, la loro organica aderenza ad un tempo, ed era d'altronde estremamente difficile ritoccare e correggere un'espressione filata, di impeto, raggiustare un fresco volto giovanile. Credo infine che l'importanza del libro rimanga nella sua tesi generale e nel suo piglio di investigazione che supera i particolari meno felici; che nella discussione sul nostro secondo ottocento e sulle origini della letteratura contemporanea, la sua funzione non possa considerarsi del tutto esaurita.

Intorno al libro si era inoltre localizzata una polemica e la valutazione di un'epoca della nostra letteratura (da Momigliano a Gargiulo, da S. Solmi a Falqui, da Contini ad Anceschi¹) ed anche perciò esso ha il valore di un testo di una delle *querelles* contemporanee portata su di un piano chiaramente storico. E infatti, malgrado le inevitabili forzature che si avvertono meglio in alcuni particolari giudizi, la distinzione che la *Poetica* porta tra romanticismo e poesia moderna implica una chiarificazione sullo stesso novecento e quindi un invito a polemiche che un lavoro sul barocco o sulla poesia cortigiana del '400 non avrebbe suscitato. Tanto

¹ La bibliografia su la *Poetica* parve interessante, come bibliografia di un problema, ad E. Falqui che ne dette un saggio nelle sue *Pezze d'appoggio*, Firenze, 1938, e Firenze, 1940. Agli articoli citati dal Falqui (quello del Momigliano è passato nei suoi *Elzeviri*, Firenze, 1945) vanno aggiunti: E. Levi, «Annali Scuola Normale», 1937; A. Giuriolo, «La Ruota», 1937; A. Barolini, «La Vedetta», 29 dicembre 1937; L. Cremona, «La Nuova Italia», 1939; G. Castellano, «La Provincia di Bolzano», 15 ottobre 1937; E. Palmieri, «L'Italia che scrive», marzo 1937; E. Bertuetti, «La Stampa», 7 maggio 1937; C. Pellizzi, «Italian Studies, I-II»; G. Bufalini, «Rassegna letteraria», luglio 1937; W. A. Eicke, «Europäische Revue», 1938; A. Buck, «Deutsche Literaturzeitung», 1938.

piú il libro doveva riapparire immutato per il suo doppio e complementare valore di esame storico tuttora efficiente e di «documento» di una stagione letteraria.

Perugia, 15 maggio 1949

PREFAZIONE

Accetto ben volentieri l'invito dell'editore Sansoni a pubblicare fra i primi titoli della sua nuova collana «Universale» il mio primo libro *La poetica del decadentismo*, apparso nel 1936 presso la Casa Sansoni nella collana «Pubblicazioni della Scuola Normale Superiore di Pisa» e poi ripubblicato, spesso con varie ristampe, in diverse altre collane della Casa (Biblioteca Sansoniana Critica 1949, Civiltà europea 1962, Biblioteca Sansoni 1968, Nuova Biblioteca 1977, Nuovi Saggi 1984). Accetto ben volentieri, ripeto, questo significativo invito come graditissimo riconoscimento del valore critico e testimoniale di quel libro nella lontana epoca in cui apparve e insieme della sua perdurante resistenza all'usura del tempo (così vorace, specie nei confronti di testi di saggistica letteraria), accertata dalla sua continua circolazione fra gli studiosi ed i giovani e da testimonianze prestigiose anche in anni molto recenti.

Con la presente edizione, *La poetica del decadentismo* (il suo primo titolo intero era *La poetica del decadentismo italiano*, ma la precisazione nazionale cadde alla seconda edizione per dare maggior rilievo al concetto e al termine storiografico accompagnato alla latitudine della nozione metodologico-pragmatica) celebra (si potrebbe dire con linguaggio «matrimoniale» volutamente assai goffo) le sue «nozze d'oro» con l'editore e con il pubblico, visto che già l'anno scorso si erano compiuti cinquant'anni dalla sua apparizione nelle librerie.

Il libro – per disegnare, più che una storia completa del suo lungo *iter* nella cultura italiana, e non solo italiana, una breve traccia di ricordi e di punti di riferimento miei ed altrui, forse non inutili, specie ai nuovi lettori – era in realtà stato scritto nel 1935 come tesi in letteratura italiana discussa in giugno con Luigi Russo e scritta di getto, senza pause, in pochissimi mesi (per questo il libro è rimasto sempre volutamente immutato – a parte aggiornamenti di riferimenti bibliografici – come frutto tanto autentico di un preciso periodo della mia vita, da non sopportare neppure ritocchi di scrittura), ma dopo una lunghissima e forse non insignificante incubazione e preparazione di letture italiane e straniere. In tanti altri progetti di quel periodo, abbozzi di lavoro, interessi culturali, letterari, etico-politici, per problemi e periodi diversi furono a lor modo ben utili e forse necessari alla precisa configurazione e maturazione di quel saggio che poi il mio maestro Luigi Russo propose a Giovanni Gentile, direttore della Scuola Normale, per la pubblicazione nella collana normalistica della Sansoni, con pieno consenso anche del mio precedente maestro pisano Attilio Momigliano (che ne presentò la pubblicazione appena avvenuta con un bellissimo articolo sul «Corriere della Sera») e quello pur

pertinente di Giorgio Pasquali, eccezionale maestro-amico di giovani anche non afferenti direttamente alla sua disciplina.

In mezzo ad altro lavoro (solo in parte pubblicato negli «Annali della Scuola Normale Superiore» o nella «Nuova Italia» o in una rivista studentesca pisana) mi ero trovato alle prese con il problema del decadentismo sin dalla fine dei miei studi liceali a Perugia, quando avevo ingenuamente vagheggiato una monumentale storia dei «decadenti» come categoria metastorica e quindi di varie epoche e di varie letterature, mentre fortemente agiva su di me l'attrazione dannunziana che si confondeva con elementi nazionalistici e pseudosociali (la carta del Carnaro) e con spinte volontaristiche, iperidealistiche liceali (*si spiritus pro nobis, quis contra nos?*). Ma presto l'interferire dell'ambiente normalistico e della Università di Pisa con il complesso e mal ricostruibile irradiarsi delle letture letterarie e non, in una *Bildung* che ambiva e tendeva istintivamente alla completezza e integralità, sollecitò in me una rapida tramutazione che mi sottrasse all'immersione nel decadentismo e mi portò a liberarmi definitivamente da quell'attrazione letteraria e da quella *Weltanschauung* (e così insieme passai all'antifascismo militante e alla vera grande lezione della poesia leopardiana) cui aveva corrisposto solo uno strato epidermico e adolescenziale della mia vera natura, e che investì anche il mio vecchio ingenuo progetto sui decadenti, cambiando decisamente (con tutta una diversa formazione storiografica e metodologica) quella che era una nozione metastorica in un saldo strumento di precisazione storico-letteraria, e l'ambiguità fra attrazione della mia adolescenza e negazione da parte della storiografia ed estetica crociana o di tipo crociano, in una valutazione storicamente motivata ed esente da ipoteche moralistiche e tradizional-nazionali. Ed è chiaro quanto dovessi in proposito proprio alla lezione dei maestri ed amici a cui nell'edizione del '36 avevo perciò rivolto un ringraziamento poi, chissà perché, caduto nell'edizione del '49 e del '61 e ripristinato nella premessa alla edizione del '68 (mentre la dedica restò sempre ad Elena, alla mia compagna di sempre, cui mai potrei riconoscere appieno il debito con lei contratto fin dal 1933: «ti amerò in eterno: cioè finché avrò vita», secondo le appassionate e virili parole di Feuerbach): ringraziamenti ai miei due maestri pisani, Attilio Momigliano e Luigi Russo, a Giorgio Pasquali che oltretutto volle aiutare la mia giovanile inesperienza o trascuratezza assumendosi generosamente il compito della correzione delle bozze del libro, ad Aldo Capitini, amico e ideale fratello maggiore, perugino come me, e fondamentale guida nella mia giovanile formazione culturale ed etico-civile a Pisa e a Perugia dal '31 e poi soprattutto dal '33 quando egli fu espulso dal suo posto di segretario della Scuola Normale, perché non volle prendere la tessera fascista. Ad essi andrebbero aggiunti, in una mia descrizione, qui non eseguibile in questa occasione, dell'ambiente pisano 1931-1936, altri professori, fra cui l'originalissimo Matteo Marangoni e il michelstaedteriano Gaetano Chiavacci, e normalisti più anziani come Claudio Baglietto, Claudio Varese, Carlo Ludovico Ragghianti, Delio Cantimori.

Comunque, per delineare brevemente il contesto culturale e sociale entro cui si collocò l'uscita del mio libro, possono essere utili due saggi usciti nel 1985 nel volume miscelaneo *Poetica e metodo storico-critico nell'opera di Walter Binni* (Bonacci, Roma), uno di Eugenio Garin, il quale mette in luce «1. l'avvio, in quello scritto, a una lunga e laboriosa indagine sulla nozione di 'poetica' in contrasto con 'la concezione estetico-critica crociana e idealistica'; 2. l'inizio, nel medesimo tempo, sul terreno politico, di una concreta attività contro il regime dominante», benché questo, con le guerre coloniali, stesse per toccare l'apice del suo consenso di massa; l'altro di Enrico Ghidetti, che riprospetta più da vicino e con diversa angolatura l'incidenza del mio libro nella critica e metodologia italiana del 1936, rilevandone insieme la valenza intrinsecamente politica e antifascista, senza di cui la stessa rottura metodologica e critica non avrebbe avuto la forza di precisarsi e consistere.

Per una storia della «querelle» scatenata dal mio libro fra '37 e '38 fra i «letterati» italiani e con prevalenza di reazioni rabbiose fra ragioni ideologiche e letterarie¹, rinvio il lettore che ne voglia maggiori notizie all'attento saggio di Lucia Mastrofrancesco, *Il dibattito critico negli anni trenta. La poetica del decadentismo di Walter Binni*, in «Stagione», 1-2, 1976.

In realtà, mentre quella stessa *querelle* mi indicò ad alcuni direttori di riviste come attivo partecipe della discussione critica italiana, con il tempo la maggior parte delle idee e delle definizioni del mio libro furono accolte come pacifiche e scontate dalla *opinio communis*, sí che quando dopo la guerra (in cui anch'io avevo avuto ben altro da pensare) il libro era da tempo esaurito, me lo richiese Einaudi, ma Sansoni si affrettò, a quella notizia, a ristamparlo nel '49 e poi nel '61. Nell'accoglienza del libro intorno agli anni Sessanta si assiste ad una ancor più prevalente e quasi pacifica accettazione della periodizzazione del decadentismo, della sua storicizzazione positiva, del suo modo di aprirsi alla letteratura contemporanea. Basti assumere come campione medio fra le varie storie e antologie della critica sul decadentismo quella di R. Scrivano: «La storia di una 'poetica' in atto anche per l'interno contributo metodologico che recava, offriva una definizione storiografica del decadentismo che poteva essere variamente arricchita, ma che si doveva insieme considerare punto d'approdo di un generale movimento di indagine critica e rivelare come punto di partenza fondamentale... Si deve anche ricordare che l'indagine del Binni sul Decadentismo apriva le porte ad una nuova considerazione della poesia contemporanea illuminata da quel conquistato europeismo che veniva accentratato nel fenomeno decadentistico» (*Il decadentismo e la critica*, La Nuova Italia, Firenze 1963, 1974, p. 38).

Sulla spinta innovatrice del libro, si diramavano intanto rilanci e approfondimenti di periodi e autori inclusi nel mio disegno del decadentismo e delle sue origini: basti pensare al caso della scapigliatura per la cui collocazione e valutazione è stata più volte sottolineata la «svolta» segnata dal

¹ Qui mi limito a inviare alla nota bibliografica in appendice al volume.

mio libro del '36; per questo capitolo di critica letteraria rimando a Filippo Bettini, *La critica e gli scapigliati*, Cappelli, Bologna 1975 (pp. 15 e 16) e *Proposta d'interpretazione della critica della scapigliatura* in «Rassegna della letteratura italiana» 1975 (p. 446) che vede come la lezione del '36 venga pienamente utilizzata solo negli anni Sessanta.

E ancora, accanto alle ampie e illuminanti ricostruzioni di Claudio Varese e di Marcello Turchi², una diversità rispetto alla «poetica» del Russo e ad altre formulazioni di quella nozione in Anceschi (e Petrini) fu ben segnata da Italo Viola, che indagò il mio metodo e lavoro critico nel suo volume *Critica letteraria del Novecento* («Gli studi dello stile e della poetica», Mursia, Milano 1969, 1974²) e che fortemente insisté sulla continuità e sullo sviluppo del metodo di poetica delineato nel mio primo libro e poi fino alla formulazione del '63.

Per quanto riguarda la portata metodologica del mio primo libro, oltre al Viola, in anni piú recenti, proprio a cominciare da quello, si è rivelata la via di uno storicismo antiidealistico e per molti versi tutt'altro che estraneo ad una zona marxiana non puramente e rozzamente sociologica: si vedano a questo proposito F. Bettini, M. Bevilacqua nel loro volume *Marxismo e critica letteraria in Italia* (Editori Riuniti, Roma 1975) e, con piú massiccia e partecipata insistenza, Mario Costanzo, che in «Postille sul metodo storico-critico», in *Estetica senza soggetto* (Bulzoni, Roma 1976) vede nella *Poetica del decadentismo*, assai piú che nella poetica di Anceschi o in spunti già in atto di Della Volpe, nel 1936, l'avvio saldo di un metodo che egli ritiene centrale ed essenziale a superare l'*impasse* fra strutturalismo, semiologia e le varie tendenze di matrice marxista. Ciò che il Costanzo ha ribadito piú recentemente nel saggio omonimo nel volume miscelaneo dell'85 a me dedicato e già ricordato.

Del resto, da parte mia, nella premessa all'edizione del 1961 preciso era il riferimento alle posizioni vetero-marxiste che intorno al problema del decadentismo privilegiano la struttura sociale-politica sulla «sovrastruttura» letteraria e poetica. Era soprattutto il caso del fortunato libro del compianto Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano* (Feltrinelli, Milano 1960), sul quale osservavo che «mentre avvalora molti dei miei risultati, rimanda, a me sembra, per lo stesso eccesso della sua interpretazione storico-sociologica, a un piú centrale e particolare esame della poetica e della poesia decadente nella loro specificità artistica, anche perché, ad onta dell'intenzione unitaria e della lotta aperta contro i 'malgrado', esso si risolve, a ben guardare, in un piú vistoso 'malgrado' e in un'effettiva debolezza di integrazione fra storia e poesia se (tranne nel caso piú felice e particolare di Pirandello) la poesia dei poeti esaminati vien poi ritrovata proprio là dove quei poeti si liberano dal piú forte incontro fra i loro miti decadenti e le

² C. Varese, «Walter Binni», in *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi 1951. M. Turchi, «Walter Binni», in *I critici*, Marzorati, Milano 1969.

condizioni storiche cui essi si connettono; mentre nella impostazione monografica del volume troppo scarse sono la valutazione dei caratteri generali della poetica decadente e la storia del raccordo e della situazione particolare del decadentismo italiano nell'ambito del decadentismo europeo. Sicché, pur nell'esigenza, anche da me sempre più sentita, di una storicizzazione del decadentismo più ampia e generale di quella attuata nel mio libro giovanile, mi pare che questo mantenga pure un suo valore indicativo quanto alla centralità dei problemi studiati ed anche un sempre utile richiamo all'uso storico della nozione di decadentismo di fronte a certe sue estensioni storiche come quella di Moravia circa il decadentismo in Manzoni, o come le discussioni non sempre a fuoco sul neodecadentismo nella letteratura e nell'arte contemporanea».

In gran parte questi miei autoavvertimenti e queste mie prese di posizione in relazione al fronte «marxista» di Salinari o, fra gli altri, di Leone De Castris (*Decadentismo e realismo*, Bari 1959; poi *Il decadentismo italiano*, Bari 1974) investivano proprio la mia nozione di poetica e il suo sviluppo nell'esercizio critico in corso in quegli anni. Sicché nel mio saggio metodologico *Poetica, critica e storia letteraria* (Laterza, Bari 1963) precisavo la mia posizione circa il mio primo libro e la sua prospettiva metodologica e operativa:

Lo studio di poetica mi si prospettò, nella zona giovanile degli anni intorno al '35, come possibilità di ricostruzione della storia letteraria non solo nei suoi capitoli monografici-storici su singoli poeti, ma come storia di epoche innervate nell'impostazione e sviluppo di poetiche, come ricostruzione di poetiche generali e di poetiche-poesie personali, in una prospettiva unitaria e articolata che poi mi si è meglio chiarita con la nozione di tensione poetica e di poetica come tensione alla poesia.

Cammino segnato da alcune tappe fondamentali nel mio lavoro e nel significato generale di esso. Anzitutto la ricostruzione della poetica del decadentismo italiano (1935-36) che, mentre concretamente fruttava una prima delineazione e sistemazione del vasto periodo che corre dalla decadenza del romanticismo alle origini della letteratura contemporanea, e mostrava così la sua concreta capacità di fare storia, superava l'*impasse* di un giudizio polemico sul decadentismo; laddove essa pur non perdeva di vista – evitando la semplice squalifica moralistica – i margini vistosi dell'estetismo, della retorica superomistica nei suoi corrispettivi e nelle sue conseguenze civili e morali, tanto che il mio libro venne attaccato su quel piano per il suo «europeismo» e per le sue implicazioni politiche. Certo, rivedendo le cose dalla prospettiva dell'oggi, ben avverto le sue mancanze e inadempienze nei confronti della narrativa decadente o del teatro pirandelliano e nei confronti del passaggio fra romanzo verista e romanzo decadente, sia nella diagnosi del fallimento civile e democratico degli esiti del Risorgimento sia nell'approfondimento dell'analisi della realtà esterna e interiore; sento che i suoi risultati andavano e vanno integrati, arricchiti, e approfonditi. Ma la prospettiva era giusta e innovatrice e, pur con incertezze anche metodologiche (non direi più che si fa storia solo delle poetiche e non della poesia), offriva un modulo storiografico di valore generale e innestava coerentemente la ricostruzione, ad esempio, della poetica e poesia dannunziana entro lo sviluppo di tutta la complessa tensione di un'epoca.

Proprio a parzialissimo tentativo di risposta in positivo a queste accresciute esigenze e denunce di giudizi da me cambiati (si pensi al caso del Carducci nel saggio del '57 edito nel '60 da Einaudi nel volume *Carducci e altri saggi* e alla tanto cresciuta valutazione, rispetto ad Ungaretti, di Montale, comunque già fortemente individuato nel libro del '36: Montale me ne restò sempre grato), che nascevano anzitutto dall'interno sviluppo del mio metodo, stesi nel 1975 un brevissimo abbozzo di ripresa del problema e dell'estensione del decadentismo europeo e italiano in una voce per l'*Enciclopedia Universale*, UNEDI, Milano (IV, 1974).

Nella vita «attiva» del libro – mentre esso appoggiava tuttora le varie nuove ricostruzioni e articolazioni dei movimenti compresi nel vasto arco del decadentismo (scapigliatura, estetismo, crepuscolarismo, futurismo) e degli autori studiati – rientrava anche la sua penetrazione in una molto più vasta cerchia di lettori, specie studenti universitari e liceali, con la sua ripubblicazione nel '68 nella Biblioteca Sansoni, economica a grande tiratura (ne furono fatte diverse ristampe), sí che allora se ne affermò l'etichetta un po' abusata di un «classico della critica» e si poterono argomentare ragioni della sua «attività» assai complessa, come fece Walter Pedullà in una recensione sull'«Avanti» del 15 settembre 1966, con l'apposito titolo di *Un classico in attività*, valutando il significato del libro non solo nella sua qualità di «organico bilancio dei progetti e dei risultati di circa cento anni di attività poetica», ma soprattutto quale stimolo (nel clima entusiastico proprio di quel periodo letterario civile) alla letteratura e alla critica italiana contemporanea in collaborazione con le altre letterature europee (antidoto contro il vecchio vizio del provincialismo e del moderatismo conservativo). Il libro infatti «comunica, al di là delle stesse intenzioni dell'autore, un suadente e perentorio invito a non farsi lasciare indietro dalle ricerche più avanzate della letteratura europea e a correre in coraggiosa e ardita competizione con pari possibilità di “arrivare primi” come ormai da molto tempo non succede agli scrittori italiani: ovviamente nel senso, tutt'altro che sciovinistico, di portare contributi ideologicamente e linguisticamente inediti alla comprensione e alla modificazione del mondo d'oggi».

Poi, con il passare di altri decenni e con il persistere della «attività» editoriale e didattica del libro se ne venne sempre meglio assicurando insieme la valenza di strumento storico-critico e la particolare qualità di testo storicamente importante nella critica situazione degli anni Trenta (incipiente crisi del neoidealismo crociano, crisi etico-politica, crisi della letteratura tradizionale: crisi dunque di metodologia, di critica, ma anche di prassi letteraria e civile).

Cosí che quando nel '77 il libro ricomparve nella collana «Nuova Biblioteca» (a un quarantennio dalla prima edizione) la sua ripubblicazione fu salutata insieme come una non esausta interpretazione storico-letteraria e come sintomatica testimonianza di epoca, ma fortemente collegata con

il presente. Come avviene, ad esempio, nel caso di un pezzo del 5 novembre 1977 su «Tuttolibri» di Angelo Jacomuzzi, significativa e autentica comprensione di quello che il libro aveva rappresentato per le generazioni di giovani degli anni Quaranta-Cinquanta e poi anche per i loro attuali allievi, e non su un piano unicamente didattico-specialistico. «Ricordo il mio incontro negli anni di liceo, in un angolo della provincia piemontese caro e addormentato, eppure vivo delle nostre ansie, delle nostre speranze e delle nostre incertezze, ricordo l'incontro con il libriccino del Binni, *La poetica del decadentismo*, ancora nella prima edizione della Scuola Normale di Pisa. Fu tra gli incontri importanti, in quel confuso annaspere senza guida alla ricerca di una costruzione della cultura, come l'*Americana* di Vittorini e, su un altro versante, gli *Ossi* di Montale e il *Processo* di Kafka». E d'altra parte giustificando il ricordo biografico come modo di «risentirne il significato nella prospettiva intercorsa, quasi una personale risposta alla richiesta di lettura che il Binni sembra sollecitare nella *Premessa* a questa nuova edizione, collocando quegli anni di lavoro 'fervido e alacre' come avvio di una esperienza critica, civile e politica senza diaframmi, come primo segno di una scelta ideale e di esistenza», intendeva – pur nelle nuove esigenze di arricchimenti e cambiamenti ben avvertiti dallo stesso autore – sentire il libro non come «l'eco di una stagione morta», ch   esso «continua a stimolare» anche per la sua qualit   di coraggio nel tracciare vasti itinerari, sicch   «se editore e autore hanno inteso, nel dare il giro di boa del nono lustro a questa *Poetica del decadentismo*, saggiare la resistenza di una testimonianza d'epoca e di una proposta critica, hanno fatto, a mio parere, i conti giusti».

Ripeto infine che in questa nuova edizione nella Universale Sansoni ripubblico il testo del 1936 *ne varietur* perch   lo considero sempre pi , insieme coi miei lettori pi  avvertiti, non solo come contributo fondante circa la nozione e storicizzazione del decadentismo tuttora capace, ritengo, di utilmente stimolare nuovi studi sull'argomento, ma come la prima formulazione di un metodo (lo studio di poetica e il metodo storico-critico) che ha avuto una sua storica datazione e come testimonianza, da non alterare neppure nei modi della scrittura, di un'epoca lontana della mia vicenda personale (intellettuale ed umana) e, ci  che pi  importa, della storia complessa e difficile (alla fine si pu  ben dire profondamente drammatica) della mia generazione o, per precisione, di una parte di essa, che non tollero di rifugiarsi nella pura evasione letteraria, che dette alla letteratura l'unico senso impegnativo e totale culturalmente e civilmente che solo pu  distinguerla dal giuoco ripugnante dei furbi, degli arrivisti, dei «tecnici» senza animo e senza vita.

Roma, 4 maggio 1987

INTRODUZIONE

Poetica e poesia. Con la parola «poetica» si vogliono essenzialmente indicare la consapevolezza critica che il poeta ha della propria natura artistica, il suo ideale estetico, il suo programma, i modi secondo i quali si propone di costruire. Si distinguono di solito una poetica programmatica e una poetica in atto, ma la parola ha il suo vero valore nella fusione dei due significati, come intenzione che si fa modo di costruzione. Ad ogni modo, come non si identifica con la capacità autocritica dell'artista nell'atto creativo la chiarezza teorica circa l'essenza dell'arte, che egli può avere anche fuor di quell'atto, così non si identifica la poetica con la reale poesia.

Si possono dare molti equivalenti della parola «poetica» nel campo dell'esperienza artistica: è la poesia di un poeta vista come *ars*, lo sfondo culturale animato dalle preferenze personali del poeta, è il meccanismo inerente al fare poetico, è la psicologia del poeta tradotta in termini letterari, è il poeta trasformato in maestro, quella certa maniera storicizzabile e suscettibile di formare scuola, che si trova sublimata nell'attuazione personale dell'artista, è un gusto che ha radice in un'ispirazione naturale e che si complica su se stesso. Poetica è anche scelta e imposizione di contenuto, tanto più violenta quanto più esteriore è la forza nativa del poeta (per esempio, i futuristi).

Approssimazioni che non si eliminano, ma coesistono nella realtà della poetica, approssimazioni di cui ci si deve servire per distinguere l'idea di «poetica» e ritrovare la spinta costruttiva entro il pieno della poesia realizzata.

Poetica si distingue poi agevolmente da estetica in quanto che, mentre questa teorizza, la poetica ha un valore personale di esperienza e di gusto nativo. L'estetica cerca di dare un rigore scientifico al gusto, la poetica invece vuole concretare la vita attiva di una fantasia, la costruzione di un mondo poetico. Perciò, mentre un'estetica del decadentismo porterebbe alla discussione di problemi filosofici, la poetica ci porta in un campo di indagine letteraria, artistica, ad un'esperienza non teorica ma di testi poetici.

Poetica è il programma che ogni artista, in quanto tale, non solo segue, ma sa di seguire, anche se esplicitamente non ce lo dice. Perciò ogni poetica implica un «arte poetica», ed ogni artista potrebbe, se volesse, redigere un qualcosa di simile all'*Art Poétique* di Boileau o di Verlaine, una critica cioè della sua arte e un programma di lavoro. Sarebbe anzi possibile per ogni autore ridurre la propria poetica ad una serie di insegnamenti, che d'altronde acquistano vita reale solo nella poetica in atto della sua poesia.

Nel cogliere il divario fra la poetica e la poesia, fra il programma e la re-

alizzazione effettiva, sta il compito essenziale del critico. Studiare quindi la poetica di un poeta significa afferrare il centro della sua *ars* e insieme la qualità della sua personale sensibilità. La poetica può diventare così, da un lato, una precettistica e, dall'altro, spianarsi nel paesaggio sentimentale del poeta. Si intenda perciò l'estensione della parola e la sua efficacia come espediente di lavoro e di storicizzamento dei poeti in un'epoca spirituale.

Infatti l'utilità critica degli studi di poetica non si avverte soltanto all'esame interno della relazione tra poetica e poesia: vale agli effetti di una storia letteraria in quanto indica, entro i limiti della personalità, il gusto di un'epoca, le tendenze di un periodo letterario. Si può dire anzi che non si fa mai storia di poesia, ma di poetica.

Nei periodi di maggior «letteratura» e di maggior raffinatezza culturale, gli studi di poetica si mostrano ancora più opportuni e giovevoli: nelle civiltà cioè in cui predomina l'*ars*, abbondano i programmi, ed hanno grande sviluppo le scuole e i cenacoli poetici. E soprattutto pare che gli studi di poetica abbiano maggiore valore quando si tratta di fenomeni letterari europei, quale il decadentismo.

Decadenza e decadentismo. «Con che si caratterizza ogni decadenza letteraria? Con questo, che la vita non risiede più nell'insieme. La parola diventa sovrana e spicca un salto fuori della frase, la frase ingrossa e oscura il senso della pagina, la pagina acquista vita a spese dell'insieme». Così Nietzsche parla della decadenza nel suo sfogo personale contro l'arte e la persona di Richard Wagner¹.

Ma decadenza e decadentismo si equivalgono? L'etimo li accomuna al punto di far sembrare la seconda parola quasi uno storicizzamento intensificante della prima. Evidentemente, se le cose stessero così, ogni studio di decadentismo si risolverebbe in uno studio di caratteri patologici, in una diagnosi mortificante e squalificante. E grande arte decadente sarebbe un nonsenso, non solo per i semplici ma per chiunque conosca l'eterna classicità dell'arte e la sua incompatibilità con ogni sorta di malattia spirituale.

Proprio agli inizi del decadentismo si disputò molto in Francia sul concetto di decadenza che stranamente divenne l'atto d'accusa dei *passéistes* e il segnacolo trionfante dei *décadents*².

Questi evidentemente, accettando il nome dispregiativo sulla bocca dei loro avversari, sentivano e sapevano che quella decadenza era per loro una

¹ F.W. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, trad. it. *Il caso Wagner*, Monanni, Milano, 1927.

² Del resto «decadente» nasce con una accezione peggiorativa né più né meno che gotico, barocco, romantico.

nuova èra, una conquista, un umanesimo *sui generis*, implicante tutta la vita morale ed artistica. È decadenza fu in principio soprattutto un giudizio moralistico e un vanto snobistico. Ma di decadenza si parlò ancora in Inghilterra a proposito dei preraffaelliti, in Germania per i postromantici. Si tratta dunque di un fenomeno storico e di una denominazione parimenti storica, cresciuta su una condanna moralistica e sviluppata con un significato deterioro che continuamente si intrude in quello genuinamente storico.

Anzitutto, decadenza di che? Di un astratto tipo di poesia o del concreto romanticismo? Decadenza romantica. Ma nel decadentismo c'è assai di più che la fine del romanticismo, la quale semmai coincide con gli inizi del nuovo periodo. Solo speciosamente si può costruire un grafico discendente dal romanticismo ad oggi, come immiserimento e falsificazione dell'arte; e chi può contentarsi di un simile procedimento quando conosca ed apprezzi nel loro giusto conto i valori positivi del decadentismo?

Questo è proprio il caso di vedere il decadentismo storicamente, di separarlo dal concetto astratto di decadenza, di dargli lo stesso valore storico che diamo al «romanticismo». Ricordandoci che anche con «romantico» si indica genericamente un carattere più o meno patologico, ma che chi voglia sul serio parlarci di romanticismo abbandona questi pretesti allotrii e si riduce all'esame di un concreto momento storico e di concrete personalità³.

Parlare quindi di decadentismo facendo pesare la sua comunanza etimologica con decadenza è criticamente inopportuno e troppo spesso confina con una condanna moralistica, con una critica che è più di costume che non letteraria⁴. Del resto faremo vedere subito come e in che senso il decadentismo possa passare per decadenza romantica e come invece significhi un modo di intendere la poesia diverso da quello romantico e storicamente, non patologicamente, determinabile.

Pare a noi quindi che si debba vedere il decadentismo come un fenomeno storico concretato in singole personalità poetiche, personalità che non sono né accresciute né menomate dalla loro appartenenza a questo clima poetico. Insomma per noi non suona equivoca o assurda la qualifica di «grande poeta decadente», come non lo suona quella di grande poeta romantico.

Per far sentire meglio la necessità di separare decadentismo (quella che per il Vinciguerra sarebbe molto semplicemente la sesta generazione romantica) da romanticismo, di togliere ogni preconetto patologico nell'esame

³ Non si può negare il valore di studi come quello del Vinciguerra (M. Vinciguerra, *Romanticismo*, Laterza, Bari, 1930 [ora Nistri-Lischi, Pisa, 1954³]), che vede un romanticismo eterno, anteriore a quello storico, e ne dà delle testimonianze abbastanza suggestive, ma bisogna riconoscere che si tratta di lavori approssimativi, non critici e certamente astratti dal vero senso della storia.

⁴ È critica di costume anche l'intelligentissimo libro di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, «La Cultura», Roma, 1930 [ora Sansoni, Firenze 1948³], un libro che fa sentire la continuità patologica di romanticismo e decadentismo, ma non conclude esteticamente se non nella appendice su D'Annunzio.

di questo periodo storico, e per sottolineare l'importanza di uno studio di poetica in questo campo, rivedremo in breve le origini, lo sviluppo del decadentismo, le sue limitazioni cronologiche, i suoi caratteri fondamentali e perciò, appunto, la sua poetica.

Romanticismo e decadentismo. Il romanticismo, dopo tante ricerche di carattere filosofico, stilistico, psicologico (le varie facce, e antitetice spesso, che mostra ai suoi studiosi il romanticismo derivano dalle diverse e parziali posizioni da cui quelli lo esaminano), si ritrova in due punti essenziali: la prepotenza della personalità e il misticismo. Due note che sembrano contrastanti e che si accompagnano al culto degli ideali troppo spesso generici, gli Ideali con la maiuscola che hanno trovato la morte nel Novecento. C'è nei romantici una forte religiosità (si pensi soprattutto al romanticismo idealistico tedesco) e un impeto costruttivo (l'ultimo Hölderlin, Leopardi, De Vigny), che manca ai decadenti, il cui interesse è più sostanzialmente mistico-estetico. Fra romanticismo e decadentismo c'è in certo senso la distanza che separa l'affermazione violenta dell'io dalla sua analisi più raffinata.

D'altra parte il romanticismo presenta dei motivi che il decadentismo eredita e sviluppa con un suo originale accento. Nel romanticismo, e specialmente in quello tedesco, che è la spina dorsale di tutto il periodo, il filone mistico era stato di un'importanza fortissima: basta pensare a Novalis. Verso la metà del secolo questo motivo predomina e soffoca la vita degli altri, segnando la fine del romanticismo e l'inizio del nuovo periodo.

Come il romanticismo era stato un fenomeno europeo, ma con centro in Germania, così il decadentismo trova il suo contatto più chiaro col romanticismo pure in Germania. Ivi più facilmente che altrove, data la grande civiltà romantica tedesca, si nota il punto di passaggio dall'ultimo romanticismo agli inizi del decadentismo.

Le tre personalità che più freneticamente rappresentano l'estremo romanticismo sono nello stesso tempo tre padri legittimi di decadentismo: Schopenhauer, Nietzsche e Wagner. In essi già i confini fra le due posizioni traballano. Non sono né pura filosofia né pura arte, e i motivi pratici, vitali, i presentimenti delle oscure radici dell'essere che uniscono in profondità *Wort-Ton-Drama*, volontà e rappresentazione, superuomo e superbestia, si fanno frequenti (cosa sono se non sensazione di un'unità mistica, raccordi di forme che si ignorano e si amano, le note sospirate, continue, sorte dal profondo del cuore e che sembrano strappare l'anima della terra, nel *Tristano*?). Si opera già, con la sovranità dell'arte come liberazione (il particolare modo di vedere l'arte come soluzione estrema, in Schopenhauer, è rimasto fondamentale nel decadentismo) e con la bella violenza nietzschiana, la mistione di arte e vita, che caratterizza per l'appunto la nuova epoca artistica. Nella quale questo fi-

lone si libera, si fa autonomo, mediante la scoperta massima della nuova sensibilità: la scoperta del subcosciente, quasi di un nuovo regno dello spirito.

La vita dell'attimo, il relativismo eterno, platonizzante, porta all'aristocratica analogia di Mallarmé, e, in modo più meccanico e passivo, al praticismo simultaneista di Marinetti. Freud e il movimento psicanalitico, su cui si è esplicitamente impernata tanta letteratura moderna, erano il grossolano equivalente⁵ di tale rivelazione mistica decadente che assume nei singoli autori tinte più o meno sensuali e intellettuali, che è più o meno sentita, ma che mai è remota dalle nuove preoccupazioni artistiche.

Nel romanticismo anche dialettiche spirituali tormentate e mistiche come Novalis, cariche di presentimenti⁶, non hanno quel senso acuto e quella convinzione di appartenenza ad un mondo più vero e privilegiato, non si sentono veggenti al modo con cui si sentono tali i decadenti. Nel romanticismo c'è qualcosa di più largo, di più entusiastico (nello stesso idealismo magico, del resto, l'accento batte più sulla prima che non sulla seconda parola), di meno sottilmente cosciente, di meno assodato. Così le ricerche musicali di Tieck hanno una base ingenua: cercare una specie di armonia imitativa, che non ha nulla a che fare con la musica di Verlaine o di Rilke. Appunto perché tutte le nuove ricerche artistiche poggiano su di una nuova base: la coscienza della comune natura misteriosa da cui rifiorisce ogni espressione con caratteri non logici, ma musicali. Quando si batte sulla musica interiore come metodo di conoscenza, sulla musica che viene a noi bagnata del mistero, sul subcosciente (tolgo alla parola subcosciente la precisa significazione freudiana e le do l'abbondante senso di zona misteriosa in cui, per i decadenti, io e non-io trovano la loro comune radice), si può ricostruire subito la genealogia più diretta dei decadenti. Quei pochi autori che Baudelaire chiamerebbe i *phares*, per i decadenti sono Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Poe, Baudelaire stesso, dietro i quali, in lontananza, si profila naturalmente tutto il romanticismo nel suo aspetto più mistico e tormentato. Se si guarda soprattutto al lato tecnico e alla formazione del concetto di poesia pura, si trovano ancora Poe e Baudelaire, e nello sfondo di poeti inglesi del preromanticismo, e Shelley e soprattutto Keats⁷. E per la

⁵ Non si può negare però in Sigmund Freud una certa coscienza della terribilità della sua opera, se si ricorda come egli abbia fatto suo il magnifico verso virgiliano:

Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo

che diventa così una sofferta ribellione al vecchio mondo, di sapore largamente baudelairiano.

⁶ «Il mondo è una metafora universale dello spirito, una sua immagine simbolica». «Noi siamo più prossimamente stretti con l'invisibile che col visibile». «La poesia potrebbe anche avere tutt'al più un senso allegorico all'ingrosso ed un'efficacia indiretta, come la musica». «Ogni parola è uno scongiuro; e qualunque spirito essa chiami, quello appare». Novalis, *Pensieri*, trad. it. Prezzolini, Collezione «Poetae philosophi et philosophi minores», Napoli, 1920.

⁷ Si è molto insistito (soprattutto da parte di John Charpentier, *Dès Ioseph Delorme à P. Claudel*, Les volumes représentatives, 1931, e *Symbolisme*, Les arts et les livres, 1927,

determinazione del decadentismo è necessaria l'unificazione dei due riferimenti confluenti insieme nella poesia-musica come metodo di conoscenza dell'inconoscibile. In modo che la suddivisione abituale dei simbolisti in *voyants* e *artistes* (i primi Lautréamont, Rimbaud ecc., i secondi Mallarmé, Valéry ecc.) si riduce ad un indizio di interessi più che alla distinzione di due diverse concezioni di poesia.

Degli autori che abbiamo citato come padri di decadentismo, gli ultimi due, Baudelaire e Poe, sono più nella coscienza nuova e decisamente artisti, mentre Schopenhauer e Nietzsche indicano lo sforzo supremo del romanticismo per rinnovarsi e fondare una nuova civiltà oltre le ideologie tipicamente romantiche. Interessantissimo per il trapasso dallo spirito romantico a quello decadente è senza dubbio Richard Wagner, in cui del resto confluiscono vari toni schopenhaueriani e con cui concorda sensibilmente Baudelaire. Questi, in una lettera rivelata dal Suarès nella «Reveu musicale» del 1 novembre 1922, confessa di aver provato, all'audizione del *Lohengrin*, delle sensazioni che il suo spirito aveva già provato nell'ordine pittorico: «Enfin j'ai éprouvé aussi, et je vous supplie de ne pas rire, des sensations qui dérivent probablement de la tournure de mon esprit et des mes préoccupations fréquentes. Il y a partout quelque chose d'enlevé et d'enlevant, quelque chose aspirant à monter plus haut, quelque chose de excessif et de superlatif. Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile, impossible même, d'arriver à quelque chose de plus ardent, et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond. Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme...»⁸. Affinità che si rivela anche⁹ a ripensare al bando della nuova poesia, *Correspondances*, a paragone di certi toni della musica wagneriana, che sembrano riunire sensualità di vario ordine in un'unica espressione essenziale. Anche nella poesia dei libretti (che va veduta però sempre nell'inscindibile unione di *Wort-Ton-Drama*: stretta unità delle arti che, in una falsificazione dell'unità tragica greca, rappresenta una novità valevole non solo per la musica, ma per tutta la sensibilità nuova) si possono osservare, proprio nel vivo del linguaggio, dei caratteri di una sensualità carica, matura, opulenta, trasposizioni raffinate, corrispondenza di sensazioni sconvolgenti. Si prenda il lamento di Isolde sul cadavere di Tristan, si noti

riammesso quasi integralmente nel primo volume) sull'origine inglese del simbolismo francese, ma, a parte il discutibile celtismo che vorrebbe essere la base duratura di questa tesi, non bisogna scordare la Germania: si deve semmai accentuare sempre più il carattere di formazione europea del decadentismo.

⁸ Ch. Baudelaire, *Oeuvres*, La Pléiade, Paris, 1932, II, p. 133.

⁹ A. Galletti, *D'Annunzio e Wagner*, in *Teorie di critici ed opere di poeti*, Novissima, Firenze, 1930.

come Tristan rivive nelle parole dell'amata, carnalmente, con tutto il mistero delle sensazioni musicalizzate e portate ad un grado di valore mistico. Non vedete

wie das Herz ihm
mutig schwillt,
voll und hehr
im Busen ihm quillt?
Wie den Lippen
wonnig mild,
süßer Atem
sanft entweht...
Heller schallend
mich umwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte?
Wie sie schwellen,
mich umrauschen,
soll ich atmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen?
Süß im Düften
mich verhauchen?

Per quanto ci sia nella poesia lo spunto necessario per la musica, c'è già però nello stesso libretto la preoccupazione musicale di rendere chiara, con la musica sensuale delle parole, la nascita oscura dell'arte.

Eppure in Wagner permane un che di ingenuo, di prebaudelairiano, che ce lo fa sentire ancora estremamente romantico. C'è anche in lui un entusiasmo clamoroso (la razza germanica, i miti) che ai decadenti veri e propri sarebbe spiaciuto e sua vera eredità era quella che nell'*Hommage à R. Wagner*¹⁰ Mallarmé sottolineava:

Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
mal tu par l'encre même en sanglots sybillins.

Si sa appunto come la musica wagneriana diventasse, nella Parigi dell'inizio del decadentismo, predilezione e segnacolo delle nuove correnti. Ché è in Francia che si incentrano queste concrete aspirazioni di novità e che l'influenza di Wagner o di Poe trova un terreno, un'attenzione, una volontà di comprensione che non ottengono nelle loro nazioni. Era in-

¹⁰ «Revue Wagnerienne», gennaio 1886.

fatti vivo nella letteratura francese il bisogno di spezzare quel certo suo tono tra sociale, moralistico, didattico, bisogno che si esprime così, in una esplosione di puro carattere lirico¹¹. C'è il tentativo intellettuale di Sainte-Beuve e la reazione antiromantica parnassiana, che è, a sua volta, un altro passo su di una linea concreta per la conquista delle nuove posizioni. C'è nei parnassiani un forte preziosismo e d'altronde un po' di quella sensualità ragionata baudelairiana, che è il preludio più certo ad una poesia radicata nell'inconscio. Essi sono come l'esagerazione decadente del classicismo: l'esagerato amore della parola non è classico, il *marmoréen*, l'atteggiamento stesso stoicizzante, impassibile, son forme decadenti; e non c'è nei parnassiani un'accentuazione tutta musicale della *poésie-raison*? Il loro compito fu soprattutto di eliminare il provvisorio caotico del romanticismo, dare il gusto della parola, stabilire una concretezza nuova, un piano di tecnica linguistica su cui il simbolismo poté costruire le sue più audaci ed antiparnassiane finzze.

Ma il più lo fece Baudelaire, di cui Suarès disse giustamente: «Il est une façon de sentir avant Baudelaire et une façon de sentir après lui».

L'importanza di Baudelaire per il decadentismo è massiccia. Baudelaire «accepte tout l'homme moderne», come disse Banville. Naturalmente si potrebbe obiettare che questo tutt'intero è viceversa solo un rovescio della medaglia, l'abisso oscuro da cui, per i decadenti, sorgiamo; ma è certo che questa parzialità ha spinto lo sguardo, in vista soprattutto di un mondo poetico, verso regioni dello spirito da cui i classici si tennero costantemente lontani. Per il primo, Baudelaire si contrappone ai romantici e ai classici distinguendo la poesia dalla passione che è l'*ivresse du coeur*, dalla verità che è la *pâturage de la raison*, e soprattutto coordinando, su di una sensibilità francese ed europea insieme, le intuizioni di Poe, di Nerval, di Novalis, di Wagner. Ha costruito così una poetica e tutto un mondo nuovo che separa nettamente le nuove possibilità di poesia dai modi passati: «Il existe aujourd'hui une tradition esthétique fondée par les *Fleurs du mal* à laquelle se rattachent des poètes pour qui l'aventure humaine vécue par Baudelaire demeure probablement une simple curiosité» (Raymond). Di fronte a lui quella che pareva l'influenza più duratura della poesia francese, l'influenza hughiana, impallidisce sensibilmente. Anzi si può dire che l'influenza hughiana si limita in quanto la poesia del poeta romantico ha qualche soffio di nuova sensibilità di mistero, di stupefazione e di musica.

Dopo Baudelaire e quella sua tragica saldezza, quella sua specie di incorruttibilità morale, il carattere dell'unità e dello scambio fra arte e vita si

¹¹ Si veda una delle tante frasi in proposito, prendendola con cautela: «Le Français n'est pas lyrique. Trois ou quatre fois dans les dix siècles que comete son histoire littéraire, il a fait l'effort pour se créer une poésie lyrique: ce n'est que de nos jours qu'il a vraiment réussi» (Gustave Lanson).

accentua, e si scavano sempre piú audacemente, e coerentemente al nuovo senso della musica e dell'oscurità originale, le sue scoperte di sensazioni: insomma se *Correspondances* enunciava lo scambio delle sensazioni, i decadenti sopprimono l'enunciazione, danno direttamente il canto del nuovo mondo multiforme e mistico. L'analogia di Mallarmé nasce precisamente da un approfondimento mistico della corrispondenza baudelairiana: questa era coscienza della similarità delle sensazioni; l'analogia brucia il passaggio, vuol essere un amore cosí profondo tra le cose, un'unità cosí originaria, che una evocazione possa suggerire addirittura l'assenza della propria sensazione base: «Je dis: une fleur! et hors l'oubli où ma voix relégué aucun contour, en tant que quelque chose d'autre par les calices su, musicalment se lève, idée même et suave, l'absence de tout bouquet» (*Divagations*).

È sempre sulla linea di Baudelaire che sorgono, oltre Mallarmé, i due poeti piú importanti per la formazione d'una diffusa civiltà letteraria decadente nell'ambito dell'europeismo francese: Verlaine e Rimbaud, e lo spirito che ha agito a lungo sotteraneamente e poi efficacissimo sin nell'ultimo surrealismo: Lautréamont. Questi, nella sua enfasi ancora romantica, aveva compreso per intuizione i fondamenti del nuovo mondo poetico di cui egli costituisce come la coscienza rapsodica. Gli altri due, temperamenti antitetici, hanno agito assai diversamente: l'uno soprattutto per una musica leggera, per un senso del canto che pochi poeti francesi hanno avuto e per un languore decadente che ha prodotto tutta una maniera tra candore e stanchezza; l'altro per l'efficacia di una poetica convertita in pratica, per l'impeto e la novità («il faut absolument être moderne») della sua espressione allucinata. Verlaine ha portato un nuovo sentimento della musica che nasce, senza che egli se ne sia fatto un problema spirituale (è il piú «natura» dei decadenti), sempre da quel regno di misticismo sensibile che è la miniera inesauribile di tutti questi poeti:

L'échelonnement des haies
moutonne à l'infini, mer
claire dans le brouillard clair
qui sent bon les jeunes baies.

Des arbres et des moulins
sont légers sur le vert tendre
où vient s'ébattre et s'étendre
l'agilité des poulains.
(*Sagesse*, III, 13).

Rimbaud, con una violenza senza precedenti, significò soprattutto l'ebbrezza della modernità e della padronanza del mondo piú segreto e piú rivoluzionario attraverso la padronanza delle immagini:

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes

et les ressacs et les courants: je sais le soir,
l'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!
(*Le bateau ivre*).

Mallarmé poi è fondamentale, indispensabile per la comprensione del simbolismo integrale, e rappresenta direttamente la maggiore influenza francese su tutto il decadentismo europeo. Baudelaire aveva in certo senso riassunto le esperienze europee; Mallarmé dà invece più di ogni altro al simbolismo una capacità di espansione europea¹². Nessun poeta aveva finora condotto il problema della poesia come rivelazione alla precisione assoluta cui la condusse Mallarmé, il quale si può dire crei quella ricchezza ed esattezza di poetica, che permette il formarsi di una tradizione letteraria: egli è un po' il Petrarca del decadentismo.

Dotato di una passione intellettuale pari all'estrema sensibilità, Mallarmé è riuscito a conciliare nella sua opera di poesia una tendenza a giustificare l'improvvisazione, il caso, la superiorità dell'inconscio, con un dominio assoluto della tecnica. La sua intelligenza rigorosa, e un senso metafisico dell'analogia, danno alla sua poesia una purificazione che i decadenti sentirono come soluzione di un problema comune a tutti, fra tecnica e morale.

La sua scuola perciò fu sentita in tutta Europa e basterà accennare ad un poeta tedesco, al Rilke, per comprendere la necessità storica di Mallarmé e delle sue scoperte:

Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.
Eine Weile bist du's, dann wieder ist es das Rauschen.
Oder es ist ein Duft ohne Rest.

L'intima forza del vocabolo, cui si vuol conservare l'origine mistica ed unitaria, trattiene l'insegnamento della poetica mallarmeana.

In questo senso ci sarebbero da far molte ricerche sull'importanza di Mallarmé per il decadentismo europeo, ma noi cerchiamo solamente di determinare i limiti storici di un clima poetico e le direttive che in esso le singole personalità, quelle che poi effettivamente contano in sede estetica, legiferano e seguono.

Dopo Mallarmé diventa quindi anche più inutile una distinzione di decadenti e simbolisti come di due scuole diverse, e ci si muove ormai in un clima completo e costante.

Tutte le azioni e reazioni, da Mallarmé in poi, tutte le pretese rivolte e ricerche di ordine (dall'*école romane* a *dada* e al surrealismo) sono nell'ambito del decadentismo né più né meno dei simbolisti, dei neosimbolisti e

¹² I vari romanticismi si erano ormai regolati in tradizioni nazionali; il decadentismo riporta una diffusa aria europea.

di tutte le scuole che esplicitamente si ricollegano alla tradizione Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé. A tutti è presente, anche se inconsciamente, l'insegnamento che emana da *Correspondances*, dal *Bateau ivre*, dalla *Prose pour Des Esseintes*.

In tutti i poeti che seguono ai primi grandi decadenti, c'è lo stesso senso della profondità della vita, una certa intuizione del mistero e dell'al di là delle cose, una volontà di cogliere la poesia nella sua essenza e di liberarla dal didascalismo e dal sentimentalismo, che, specialmente in Francia, l'avevano minata. Accanto a questo approfondimento, i più fiacchi deviano facilmente in un facile estetismo, che trova le sue origini più vere nel parnassismo. Le soluzioni diventano diversissime, si reagisce ferocemente al «brouillard symboliste», si lanciano bandi di neoclassicismo, di naturismo, ma in realtà il clima è sempre quello decadente, come d'altra parte non si può certo dire in senso assoluto che manchino ai grandi decadenti combattuti quelle virtù di tipo classicista che i rivoltosi sbandieravano: l'importanza che prende il problema dell'espressione è un punto di contatto con l'estremo insegnamento di forma dei classicisti.

Solitudini musicali, vita di simboli, volti del silenzio, poesia mezzo di conoscenza, sono sempre i veri punti di ritrovo dei metodi poetici in Francia e nelle nazioni che hanno maturato un *animus* decadente.

Il decadentismo, nato da un bisogno europeo precisatosi nel cerchio francese, si è nuovamente sparso, come una poetica *koinè*, in fine di secolo, in tutta Europa.

Si è formata così una civiltà poetica che si distacca potentemente, con una forza di novità che è sembrata sovversione, dalle precedenti civiltà classiche e romantiche.

Decadentismo, poesia pura, poesia classicista. Si è sviluppato eccezionalmente nell'ultimo ventennio l'uso dell'espressione «poesia pura», o parlando dei poeti decadenti più raffinati o più propriamente a proposito di certe sottili speculazioni tra filosofiche, mistiche e artistiche. Per approfittare delle indagini di Henry Bremond¹³, poesia pura sarebbe come la corrente elettrica che non si identifica col filo in cui passa e che non possiamo cogliere in maniera tangibile. Sarebbe così quel *quid*, quel tono che è poi per noi l'accento speciale della personalità poetica nel suo grado più intimo ed assoluto. Ma l'aggettivo «pura» ha un valore polemico: bandisce un programma d'arte nuova più che chiarire una categoria estetica. Un programma che può diventare disumano ed arido, se per attingere la corrente nella sua purezza

¹³ Henry Bremond, *La poésie pure. Avec un débat sur la poésie*, par R. De Souza, Grasset, Paris, 1926.

massima si spezza il filo, ma che insomma significa il risultato di una lenta elaborazione durata tutto l'Ottocento e il primo trentennio del nostro secolo. E che va preso sul serio nel suo valore di affinamento di una idea ormai comune: che la poesia deve essere solo poesia.

Ma noi non vogliamo giudicare in sé e per sé il concetto di poesia pura, quanto farne vedere la centralità nel tempo decadente e mostrare brevemente come la sua formazione corrisponda alla formazione stessa del decadentismo.

È nell'ultimo Settecento inglese che nelle speculazioni di idealismo platonico la bellezza assume un valore autonomo e appare diversa dal «bello» tradizionale, e sono i poeti inglesi contemporaneamente a Novalis a far sulla poesia pura le più luminose scoperte: Blake, Coleridge, Shelley, Keats. Si sa quanta importanza abbia avuto, non solo come aspirazione ma come concetto di realtà trascendente l'atto creativo stesso, la poesia pura in Baudelaire e nei decadenti francesi fino a Mallarmé e al suo discepolo Valéry che le ha dato la più grande attualità. Con Valéry il concetto s'è completamente liberato e messo in mostra, come l'anima finalmente trovata della poesia. Se Mallarmé ha raggiunto la poesia pura con un ascetismo di esperienza, Valéry fa l'effetto di esser partito senz'altro dalla coscienza della poesia pura, di una speculazione sulla poesia, e d'esser perciò tanto più astratto ed intellettuale del maestro.

La poesia pura è diventata così, liberata e teorizzata, un idolo intorno al quale è scoppiata una delle più grosse e interessanti polemiche letterarie del Novecento: iniziata all'Accademia francese con il discorso dell'*abbé* Bremond, s'è poi sparsa per tutto il mondo letterario ed ha dato la misura dell'estrema raffinatezza cui è giunta la coscienza decadente. La poesia pura implica naturalmente tutta una concezione della vita e una teoria della conoscenza, una fede nell'ineffabile, nel subcosciente, che, chiarito il problema, mette a repentaglio la concordia dei suoi sostenitori: che sono cattolici, che sono realisti, che sono idealisti. Il punto in cui tutti si ritrovano, è un sostanziale misticismo, che avemmo a notare come fondamentale in tutto il decadentismo.

Ma quando persone come il Bremond hanno esplicitamente accennato ad una forma di poesia pura (*Prière et poésie*¹⁴), si sono scoperte le differenze fra i vari cultori della poesia pura. Forse questa chiarificazione e questo, diciamo pure, esercizio sofisticato sulla poesia pura prelude ad un ulteriore periodo, in cui altri valori interverranno nella determinazione dell'essenza poetica. Certo è che, di fronte alla sincera, immediata coscienza di poesia pura dell'epoca mallarmeana, chiarificazioni come quelle del Bremond, se fanno comprendere sempre più al critico l'importanza del misticismo nella poesia nuova, rappresentano una decadenza, un infiacchimento, una perdita dell'immediata fiducia nativa.

¹⁴ Henry Bremond, *Prière et poésie*, Grasset, Paris, 1927. Vedi in proposito dei libri del Bremond, i saggi di A. Tilgher, *Studi di poetica*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1934, [ora ivi, 1944].

A noi però interessano la comunicazione del Bremond all'Accademia di Francia, e le discussioni che le seguirono, soprattutto per rendere nel modo piú decisivo l'opposizione che corre fra l'estetica decadente e l'estetica classicista, le quali non possono non convertirsi in poetica decadente e poetica classicista. Basterà ricordare qualche frase principale dell'*Art poétique* di Boileau, per sentire che cosa abbia significato per la poetica moderna non tanto il romanticismo vero e proprio, quanto la rivoluzione decadente, come ci si trovi in un altro mondo di sensibilità e di intelligenza, come il decadentismo porti con sé un acquisto, discutibile quanto si vuole, ma certamente preciso e positivo.

Premetto che la posizione polemica, che lo stesso Bremond e in genere i trattatisti moderni prendono di fronte al classicismo, è di una partigianeria senza pari e dimentica come ogni poetica sia da vedersi non oggettivamente, ma in relazione con la reale poesia cui corrisponde: non c'è poetica buona o cattiva, ma poesia vera e falsa poesia. Invece per i difensori della poesia pura tutta l'antica poetica, in blocco, è semplicemente una retorica, un grande abbaglio di spiriti borghesi che presero per poesia ciò che con la poesia non ha nulla a che vedere: concetto, sentimentalismo, racconto.

L'utilità di Boileau sta proprio nell'aver codificato in termini estremi tutta una mentalità, superata naturalmente nell'arte di un Racine o di un Molière, ma ampiamente diffusa nei secoli del classicismo e, per contrasto, in molti romantici; mentalità specificamente francese¹⁵, ma genericamente di ogni classicismo. Anche la grande diffusione che ebbe l'*Ars poétique* in tutta Europa (tipico il caso di Pope per l'Inghilterra) esclude che essa sia solo la poetica di un poeta fallito. Considerandola come una vigorosa somma dei precetti piú comuni nell'ambito del classicismo (il che si vede anche dalla vicinanza alla poetica oraziana, che è il continuo modello di Boileau), noi ci troviamo appunto i caratteri piú antitetici, e perciò chiarificatori, della poetica decadente. Quali sono i principi essenziali dell'*Art poétique*? Accanto a consigli retorici, scolastici spiccano le parole piú gravi: *raison, vérité, nature, bon sens*:

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant ou sublime,
que toujours le bon sens s'accorde avec la rime:

...

Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.
Tout doit tendre au bon sens...

...

¹⁵ «Nous autres françaises, nous avons tous Boileau dans le sang, dans les moelles, nous ne saurions nous passer de vérité, d'agrément, de clarté, de précision». G. Lanson, *Boileau*, Hachette, Paris, 1899.

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable:
le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas:
l'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.
Aux dépens du bon sens gardez de plaisanter:
jamais de la nature il ne faut s'écarter.

È evidente qui la presenza della *raison* cartesiana chiara e distinta, nella sua applicazione poetica.

I romantici non si erano completamente sottratti a questa poetica, contrastando sempre intorno a verità e ragione: la vera rivoluzione doveva essere un sovvertimento di questi valori, un nuovo punto di vista sulla vita e sulla poesia. Anzitutto spezzare questa concezione della poesia, sociale, didattica, moralista, puritana nel suo bisogno di verità e chiarezza, e, in fondo in fondo, edonistica («n'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire»), poi trasportare l'originalità fuori dell'incontro di pensieri chiari e di musicalità o sonorità ben ordinata, coerente, e portare tutto nella musica come rivelazione, accentuando così da un lato l'approfondimento di un regno ignoto ai classicisti, e dall'altro eliminando ogni pericolo di *ornatus*, di decoratività esterna.

Musica interiore ed evocatrice quindi, contro chiara ragione enunciata con armoniosità di verso.

Anche scendendo nella precettistica più particolarmente tecnica, le differenze sono al solito innumerevoli, capaci di farci sentire la novità (anche tenuto conto del precedente romanticismo) della poetica decadente. Per esempio, dove Boileau dice:

Que le début, la fin repondent au milieu,

la poetica decadente risponderebbe che non esiste principio o fine, che non c'è proporzione di parti, ma che ogni verso è un organismo; che una poesia può, musicalmente, durare e spengersi senza regola esterna, vivendo il centro per tutto, come il dio mistico in ogni frammento del mondo. Si pensi alla *Pioggia nel pineto*, si pensi come a caso estremo, quasi ad ironizzazione della maniera, a *Passeggiata* di Palazzeschi. La costruzione è un'atmosfera musicale, non un'architettura ordinata dalla ragione. E dove, imitando Orazio («sed non ut placidis coëant immitia, non ut / serpentes avibus gementur, tigribus agni»), Boileau proclama il precetto della convenienza, la poetica decadente risponde ignorando il problema come problema di racconto e contenuto.

Nei libri del Bremond la rivolta al classicismo è completa e il tono strettamente decadente, anche se l'abate francese crede di uscirne contrapponendosi a Valéry, estremo rappresentante del mallarmismo. Mentre in realtà la risoluzione di *Poésie-musique* e *Poésie-raison* in *Poésie-prière* resta sempre sul piano della poetica-decadente, poiché la musica per i decadenti non è che

essenziale contatto col divino, col misterioso, un istrumento di conoscenza soprarazionale, mistica, come la preghiera. Ci siamo serviti di quei libri come dell'affermazione piú tipica e clamorosa di una posizione decadente circa quella nozione di poesia pura che rappresenta il massimo allontanamento da una letteratura didattica e altamente oratoria come la poesia classicista.

Cosí pure ci siamo serviti agli stessi scopi del confronto con Boileau, per far rilevare i caratteri di novità e di travolgimento della poetica decadente, che vuol fare della poesia addirittura una attività qualitativamente diversa dalla poesia del passato.

La poetica del decadentismo. Chi volesse tracciare una caratteristica della poetica decadente in generale, si troverebbe certo di fronte a grandi divergenze, a metodi almeno apparentemente contrastanti, e, per non incorrere nel pericolo di fare opera astratta e provvisoria, dovrebbe addirittura ridursi a descrivere le singole poetiche dei singoli artisti.

Lo stesso avverrebbe a chi si proponesse una poetica del romanticismo: Keats, Novalis, Hugo, Manzoni, De Vigny e Chateaubriand... Ma riconoscendo teoricamente l'impossibilità di quest'assunto, rimane l'utilità del pretesto per accostare modi di vari poeti affini e la certezza che di un determinato clima poetico si viene a sentire il tono comune, in diversa misura, a tutti gli artisti che vi appartengono. Ricordandosi, soprattutto, come si tratti di valutazione critica, non di condanna o di apologia di carattere moralistico.

Il principio essenziale della poetica decadente è, come dicemmo altrove, la constatazione d'un mondo nuovo, d'una regione dello spirito inesplorata e basilare per ogni conoscenza e per ogni morale; la scoperta dello *jenseits der Dinge* come della radice vera della nuova poesia. Lo spostamento dell'attenzione umana dei poeti dalle cose nella loro realtà non sotterranea e dall'investigazione dell'uomo come struttura autonoma, chiaramente conosciuta nella sua vita di sentimenti, ad un unico approfondimento metempirico e pur sensuale da cui si spiegano, con sottili legami, tutte le cose nella loro vera essenza e l'io umano nella sua complessità di presentimenti, di stati prepsicologici, implica già di per sé tutta una nuova concezione della poesia e una nuova poetica.

Per i classici il poeta era il conoscitore del cuore umano, per i romantici il cuore stesso, per i decadenti è la coscienza musicale di un'interiorità così profonda da confondersi col mistero.

A questa visione nuova del reale ha contribuito potentemente l'idealismo postkantiano, che è divenuto, nella deformazione della poetica, incredulità del mondo esteriore se esso non parte da quella radice da cui rampolla l'io del poeta¹⁶. Il quale, secondo le parole di Rimbaud, «définira la quantité

¹⁶ Che cosa è, ad esempio, il tema costante di Pirandello? Un esasperato idealismo che

d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle» e costituirà così un tipo di vate moderno senz'altra retorica e senz'altro vaticinio che non sia la rivelazione dell'ignoto celato sotto il mondo degli affetti. Si noterà subito come l'ala dei decadenti meno intellettuali, più languidi, si distingue da Mallarmé e da Rimbaud¹⁷, ma sta di fatto che anch'essi in modo meno tormentato, con una loro diversa psicologia, esprimono però sostanzialmente lo stesso senso del mistero e del reale come creazione del subcosciente. Su tutti gli scritti decadenti incombe un silenzio che non è risultato di una deficienza di linguaggio, ma che anzi si riconosce proprio nelle parole che esprimono il mondo più intimo del poeta. Dato questo nuovo senso del mondo sensibile e spirituale e della poesia, è proprio il concetto di creazione che subisce una trasformazione radicale: come in morale il decadentismo porta ad una morale eroica (il superuomo, il *dandy*) distinta da quella dei comuni mortali, così in poetica creazione viene a significare creazione *ex nihilo*, creazione d'un nuovo mondo rappreso magari in una sola parola, creazione che deve valere in senso assoluto, oltre il senso inevitabilmente creativo che non può non avere ogni nuova espressione artistica.

La novità urge, insieme alla volontà di assolutezza, tutti questi poeti fino a diventare nel futurismo l'unica pietra di paragone per riconoscere l'arte. E alla novità segue il massimo disprezzo per il passato, per quella specie di ammaestramento dei classici che serviva quasi a dare una patina arcaica ai poeti tradizionali.

Maeterlinck è il poeta che più direttamente ha fatto del mistero un problema di espressione ed ha orientato la sua poetica a rendere nelle cose un'assenza, cioè il mistero, tra pauroso e divino: «La haute poésie, à la regarder de près, se compose de trois éléments principaux. D'abord la beauté verbale, ensuite la contemplation et la peinture passionnelle de ce qui existe réellement autour de nous et en nous-mêmes, et enfin, *enveloppant l'oeuvre entière, et créant son atmosphère propre, l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses du mystère qui les domine et les juge et qui préside à leurs destinées. Il ne me paraît pas douteux que ce dernier élément est le plus important*» (*Préface au Théâtre*).

Ma se anche non così centralmente e in vari modi, il mistero, il margine dell'ignoto, la porta contro cui batte Tintagiles, non manca a nessun decadente. Come rendere il mistero e il terrore del mistero? Lo insegnò magistralmente Poe nel *Corvo* e in *Ulalume*, e quei ritornelli lugubri, quelle

aggirandosi nell'ambito della psicologia, della persona empirica, riesce ad un sostanziale solipsismo: l'io può cambiare, trasformarsi, assumere mille maschere, ma permane in lui il principio di individuo grezzo che non può superare il silenzio che lo esclude dagli altri.

¹⁷ René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, Crès, Paris, 1922, dice in proposito: «Les décadents dissemblaient des symbolistes en ce sens, qu'ils admettaient l'émotion directe, la traduction exacte des phénomènes de la vie au lieu d'en exiger la transposition, qu'ils n'allongeaient pas outre mesure l'alexandrin et qu'ils usaient de formes fixes»; ma son distinzioni un po' sbiadite e all'incirca.

esclamazioni lunghissime, ad eco, ritornano nel Rossetti di *Sorella Elena* («Madre santa d'Iddio / tre notti, tre dì fra l'inferno e il cielo»)¹⁸, o nel Maeterlinck lirico crepuscolare delle *Douze chansons*.

È sempre una conseguenza del concetto di poesia come rivelazione del mistero e insieme come affermazione dell'«universale analogia», che lega tutti nell'unica radice, l'accezione della musica come unico mezzo conoscitivo, attività germinale ed alogica. Tanto che, perfino nella scelta dei soggetti, spessissimo i decadenti si valgono dell'atmosfera prodotta da esecuzioni musicali, quasi che dalla suggestione del brano descritto sperino una maggiore efficacia sublimante: il *Trionfo della morte* di D'Annunzio, il *Tristan* di Thomas Mann.

In studi di poetica bisogna tener inoltre d'occhio anche le preferenze di soggetto: per i decadenti si potrebbe tracciare una geografia psicologica, complicatissima e raffinata. E qui per limitarci ad un solo esempio, basti ricordare come fra tutte le relazioni sessuali essi prediligano l'incesto che ha maggior forza di novità e di ribellione alla legge comune.

Sceglono gli ambienti piú raffinati e piú morbidi, la storia nei suoi momenti barbarici o estenuati: Bisanzio o le orde. Il tipo di donna è ancor piú malata, esangue, trasumanata e insieme feroce che non la *belle dame sans merci* della letteratura romantica: è la *grausame Geliebte* di Wedekind. E si sa che si potrebbe durare a lungo in questa descrizione della scelta dei decadenti. Come si potrebbe a lungo parlare dell'impostazione decadente della vita: è fondamentale lo scambio che i decadenti operano fra arte e vita, facendo dell'arte una morale, un metodo di salvazione, e della morale un'arte, un'armonia estetica ed eticamente spregiudicata¹⁹. Così, mentre da un lato i decadenti epurano la poesia da tutto ciò che non lo è (oratoria, morale), i loro componimenti sono viceversa aggravati da un fitto alone psicologico²⁰. Ma tutto ciò non ci dice tanto, quanto la constatazione che dal regno del mistero, dell'ignoto è la musica poeticamente, e la sensazione individualmente, che ci sollevano.

La sensazione è fatta esponente di tutto un moto spirituale, cresce, si trasvalora in quello speciale stadio di misticismo in cui vivono i decadenti. E la sensazione ci riporta ancora a quella preminenza di psicologia che, nolenti, questi poeti devono subire: gioia, se c'è la presenza divina della sensazione (Swinburne), malinconia, se la sensazione impallidisce e manca (crepusco-

¹⁸ Cito dalla traduzione di M. Praz, *Poeti inglesi dell'800*, Bemporad, Firenze, 1925.

¹⁹ Ottimo è tener presente l'*À rebours* di Huysmans per vedere come la poetica decadente si riflette nella vita abituale di un personaggio: «Des Esseintes», che è il prototipo del decadente e quasi la poetica decadente incarnata, fatta vita personale.

²⁰ «Ho messo il mio genio nella vita, non ho messo che il mio talento nei miei libri», dice di se stesso Wilde, e in *Intenzioni*, in un capitolo *Decadenza dell'arte della menzogna*, trasporta una specie di preziosa retorica decadente in atteggiamenti di carattere morale. E si ricordi come la critica estetizzante, per epurare l'arte, l'abbia viceversa psicologizzata in maniera morbosa: caso estremo quello della Gioconda.

lari). In questo campo di speciali sensazioni che siano significazioni del mistero, non si può parlare di espressione quanto di suggestione: suggerire, arrivare a un senso che nasce dalla collaborazione con il lettore, dalla sua sensibilità simpatica, da uno sforzo che continua quello del poeta, e quindi servirsi di tutti gli stimoli piú utili e piú esterni fino a quelli tipografici: variazioni di caratteri, parole isolate in pagine bianche, di cui l'ultimo Mallarmé si serví per la sua estrema prova di esasperato simbolismo: «un coup de dés jamais n'abolira le hasard».

Su questo misticismo delle sensazioni fisiche (secondo la felice espressione di Lionello Venturi, usata nel *Gusto dei primitivi* a proposito dei pre-raffaelliti) si impernano tutti i vari e personali tecnicismi che coincidono nell'aspirazione alla musica e alla potenza evocativa della parola.

Perciò i decadenti non si curano di altro intreccio, di altro contenuto che non sia la pura sensazione; evitano ogni costruzione, ogni armonia di architettura: il centro è dovunque, è in ogni punto della periferia, dove una parola abbia efficacia di suggestione. Il pezzo vale cosí come l'insieme, e non è istruttivo che il *Cimetière marin* di Valéry, in due diverse edizioni, si sia presentato con un ordine spostato di strofe? E un critico aggiunge: «Quoi d'étonnant puisqu'il n'y a pas poème, mais une suite de petits poèmes locaux, chacun faisant une strophe, dont la place par conséquent importe peu!»²¹. Solo che il critico sbaglia dicendo che poema non c'è: si deve invece dire che non c'è poema nel senso tradizionale.

Poiché è un'atmosfera, la poesia dei decadenti può (l'ironizziamo) durare un secondo o un secolo come le *rêveries* debussyane che si ripetono, si aggirano ascoltandosi e potrebbero prolungarsi oltre il termine imposto loro dall'autore. Dato che l'essenziale è condurre lo spirito a un ordine di intuizioni che siano allusione a un'unità nascosta, serve a ciò una scrittura sommaria, quasi di geroglifici, certo di simboli, oscuri (ma l'oscurità vera non esiste che in senso estetico ed allora è il brutto, la cattiva poesia) se non si entra nel mondo del poeta e non si comprende quel suo speciale frasario che si imprime con intenzioni di certezza magica:

Oui, dans une île que l'air charge
de vues et non de visions,
toute fleur s'étalait plus large
sans que nous en devisions.
(Mallarmé, *Prose pur Des Esseintes*).

Il metodo d'espressione acquista nei decadenti piú sottili tanto piú musica interiore per quanto maggiore evidenza di assolutezza. E non si creda che in poeti come i fiamminghi manchi, sotto l'abbandono delle nostalgie musicali, una certezza evocativa ed iniziatica:

²¹ Dominique Braga, citato da J. Charpentier in *Dès J. Delorme à P. Claudel* cit., p. 208.

La pluie est un filet pour nos rêves anciens!
Et soudain, comme un coup d'une invisible lame,
la lune est une plaie ouverte à son flanc noir.
(Rodenbach).

Ritorna sempre in tutti i decadenti, piú o meno esplicita, quella competenza sull'assoluto di cui si vantava Mallarmé²² e l'inerente esasperazione della lirica come traduzione dell'ineffabile. L'orgoglio dell'artista puro si confonde con l'orgoglio del rivelatore dei nuovi mondi. Da un lato, ma entro gli stessi poeti, c'è l'atteggiamento estatico dell'artista:

... imiter le chinois au coeur limpide et fin
de qui l'extase pure est de peindre la fin
sur ses tasses de neige à la lune ravie
d'une bizarre fleur qui parfume sa vie
transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
au filigrane bleu de l'âme se greffant.
(Mallarmé, «*Las de l'amer repos...*»)

e, dall'altro, l'atteggiamento *ébloui* del veggente:

et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!
J'ai vu le soleil basa taché d'horreurs mystiques...
j'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies...
j'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides...
(Rimbaud, *Le bateau ivre*).

Per raggiungere questa nuova pienezza, le tecniche, ripeto, divergeranno, ma il fondamento sarà sempre la comune ricerca della musica e dell'assoluto inconscio. Ci sarà cosí una tecnica che farà capo a Mallarmé (la piú decisiva), una a Rimbaud, una a Laforgue, una diffusissima di Verlaine, una dei preraffaelliti (patinatura estenuata di primitivi su raffinate sensazioni di svenimento), una di D'Annunzio o di Swinburne (estremo erotismo che si brucia in musica), ma precetti come molti dell'*Art poétique* di Verlaine:

De la musique avant toute chose...
Prends l'éloquence et tords-lui son cou!...
Que ton vers soit la chose envolée...

come la strofa centrale della *Prose pour Des Esseintes*:

Gloire du long desir, Idées
tout en moi s'exaltait de voir

²² In Mallarmé c'è basilare un sottile problema assillante: c'è un essere del non essere, una voce del silenzio? E d'altronde la sicurezza di vedere ogni cosa sotto forma di assoluto indicava una superpoesia cui egli tendeva con ogni sforzo.

la famille des iridées
surgir à ce nouveau devoir

sono comuni e vevoli per tutti i decadenti.

La poetica decadente arriva così ad una antitesi positiva di quella classica, ad una differenziazione essenziale da quella romantica: mentre quella classica vuole trionfo di serenità su sentimento, mentre quella romantica vive di slanci, di affermazioni intense della personalità, quella decadente costruisce una pura atmosfera musicale che porta l'eco di un nuovo e misterioso mondo ignoto agli antichi.

Il decadentismo in Italia. Abbiamo rapidamente visto che senso si debba dare in uno studio di questo genere alla parola poetica (intenzioni, modi cari al cuore del poeta, precetti che egli potrebbe staccare da sé in veste di maestro, contributo della sua intellettualità alla immediatezza della sua sensibilità) e come sia utile parlare, in uno studio sul decadentismo, più di poetica che di poesia. Infatti l'esame della nuova poetica isola il decadentismo più profondamente che una pura valutazione estetica delle singole personalità, e lo vede più che nelle «nature», nella mentalità generale, in ciò che forma il suo clima.

Abbiamo determinato così i limiti dell'espressione «decadentismo», svalutando ogni posizione di condanna ed ogni confusione con «decadenza» in genere, e con «decadenza di romanticismo» in particolare, e affermando come essenziale per questo studio una posizione storica che accolga il decadentismo nella stessa maniera con cui viene accolta l'espressione «romanticismo»: cioè come periodo storico individuato da certi speciali caratteri. I quali, in sostanza, si riducono ad un contemporaneo approfondimento del mondo e dell'io fino alla scoperta di un regno metempirico e metaspirituale, da cui le cose e le personalità germogliano con un senso nuovo, con un'anima nuova.

Da questa rivelazione di un nuovo senso della vita nasce una poetica che abbiamo articolato nei vari caratteri comuni ai singoli artisti, e che consiste soprattutto nella ricerca della musica come mezzo di conoscenza sopralogica, mistica. Misticismo, rivelazione, suggestione, evocazione sono infatti le parole che il critico è necessitato ad adoperare nel riprodurre le linee, i connotati di questa poetica.

La nuova mentalità si è formata lentamente dal preromanticismo in poi, attraverso certi lati mistici, e il contributo di alcuni particolari romanticismi (quello di Novalis, o Keats, o Pope), fino a manifestarsi chiaramente, nella metà dell'Ottocento, con quelli che possiamo chiamare i padri del decadentismo (Wagner, Schopenhauer, Nietzsche, Poe, Baudelaire), e a prendere completa coscienza nella Francia postbaudelaire di Rimbaud, Verlaine, Mallarmé.

Dalla Francia²³ il decadentismo si riespande con maggiore forza nelle nazioni che, come l'Inghilterra, erano già preparate per conto loro, e in quelle che, come l'Italia, erano scarsamente europee e fortemente tradizionali.

L'Italia si trova in una posizione specialissima rispetto alla Francia, all'Inghilterra, alla Germania, in quanto che manca di un diffuso e sfrenato romanticismo, di tentativi romantici che possano paragonarsi a quelli di un Novalis o di un Coleridge. Manca di uno sfogo romantico, di una tradizione d'avventura e di rivolta, di cui i nuovi poeti potessero valersi. D'altra parte nella letteratura italiana era tenacissima una tradizione secolare, riportabile a quel letterato superiore che fu il Petrarca, che il romanticismo non riuscì ancora a spezzare se la ritroviamo nella sua ultima e più intensa applicazione nella poesia del Leopardi. Questa tradizione aulica, decorosa non era più sentita dal di dentro, e pesava oppressiva, non amata e pur patita, sui poeti del secondo Ottocento. In tutti, più o meno, c'è la volontà di novità e l'insofferenza della tradizione, ma si tratta più che altro, appunto, di velleità, non di consapevoli superamenti. Spiccano, fra tutti, gli incerti ribelli, gli «scapigliati», i quali, per primi, si accostano anche alle nuove correnti straniere, a Baudelaire soprattutto, ed assumono, per primi, atteggiamenti pratici di impronta goffamente decadente. Perché, per mancanza di maturità, tutti i predannunziani si limitano a volere il nuovo, a fiutare, senza capirli, gli stranieri, e, in sostanza, a ribellarsi alla tradizione, equivocando contenutisticamente sul decoroso classico e sulla libertà moderna. E non hanno quindi che negativamente un senso rivoluzionario, sì che ricadono di continuo nei più ingenui romanticismi e negli schemi tradizionali malamente stravolti.

In tutti è chiaro il dissidio irrisolto fra i residui del passato e l'aspirazione al nuovo, e in tutti si sente, man mano che ci si avvicina a D'Annunzio, un progressivo accentuarsi di tono decadente, un concretarsi teorico e pratico del bisogno musicale come degli atteggiamenti, delle situazioni più propriamente decadenti.

Che posto occupa il Carducci in questa evoluzione della nostra letteratura? Si sarebbe tentati di dargli un valore tra di Hugo e del «Parnasse», facendone così un anello della nostra storia (come tentò il Petrini)²⁴, ma, a ragion veduta, sentiamo la necessità di isolarlo e di riattaccarlo sempre più al romanticismo che non al nuovo, al decadentismo. Perché nel suo solido mondo poetico mancano, se non si vogliono cercare a bella posta dei frammenti falsando lo spirito dell'insieme, spunti di una nuova sensibilità, di una sensibilità che superi quella del romanticismo italiano.

²³ Per quanto anche in altre nazioni si fosse formata già una civiltà poetica decadente, torniamo ad insistere sul carattere europeo del decadentismo e d'altronde sulla centralità della Francia in questo movimento di gusto.

²⁴ Domenico Petrini, *Poesia e poetica carducciana*, De Alberti, Roma, 1927 [ora in *Dal barocco al decadentismo*, Le Monnier, Firenze, 1957, II. Per la mia ormai mutata valutazione del Carducci in rapporto alla poetica del decadentismo, rinvio ai tre saggi *Linea e momenti della poesia carducciana*, *Tre liriche del C.*, *C. politico*, ora raccolti in *Carducci e altri saggi cit.*].

Il decadentismo italiano invece comincia con Gabriele D'Annunzio e con Giovanni Pascoli. Ma bisogna subito dire che, anche con questi due poeti, il decadentismo italiano è ancora limitato, stretto in un'atmosfera provinciale che si spezzerà davvero solo nel Novecento. Ad ogni modo, mentre prima non si poteva parlare di vere, organiche poetiche decadenti, D'Annunzio e Pascoli ci offrono due poetiche, che se mancano di quel complesso intellettualismo che abbiamo osservato tra i francesi, debbono pur dirsi sostanzialmente animate dal nuovo spirito postromantico.

D'Annunzio importa piú direttamente un contatto con la letteratura straniera ampiamente sfruttata, mentre Pascoli indica un decadentismo indigeno che prova la diffusione lenta, ma sicura d'uno stesso spirito poetico nelle varie letterature. La poetica di D'Annunzio, chiara in tutte le sue opere, prende vari coloriti a seconda delle sue vicinanze spirituali e dei tentativi di evasione da se stesso, ed è poetica dell'orafo (*Isotta*, la *Chimera*), poetica del convalescente (*Poema paradisiaco*), poetica del superuomo (i romanzi, le tragedie), poetica dell'eroe e del martire (le opere della guerra e del dopoguerra).

Ma sostanzialmente, sotto queste varie poetiche, quella vera è una sola, nativa, personale: la ricerca di una gioia nelle parole trascinate in un canto che non è mai puro disinteresse musicale, perché si incentra ed indugia continuamente nelle parole rendendole significative come persone viventi, carnali, e non come simboli di suggestione. Poetica che trova la sua realizzazione perfetta solo una volta: nella naturalità dell'*Alcyone*.

Anche Pascoli, pur nella costante ricerca musicale, accresciuta sempre piú verso la fine in musica esteriore, ha come centro della sua poetica l'espressione delle cose nella loro immediatezza, l'espressione delle cose come le vede un fanciullino, con una magia naturale di impiccolimento delle grandi e di ingrandimento delle piccole, e con un senso del meraviglioso, del fiabesco che il filologo farà coincidere col gusto del primitivismo omerico.

Intrusioni moralistiche, umanitarie, intenzioni non realizzate di rendere il mistero, l'ignoto, aggravano la sua poetica fino a condurla alle peggiori cose della tarda maturità. Qui, come in D'Annunzio, è proprio la mancanza d'una vera intelligenza che fa viceversa accettare elementi extrartistici ed intellettuali.

Il Pascoli dei *Poemi conviviali* rientra nell'ambito del «Convito» debosiziano e dell'estetismo, le cui caratteristiche di ambigua ipervalutazione dell'arte si ritrovano sia nel peggiore D'Annunzio, sia nel suo teorico e fedele Angelo Conti.

La poetica degli estetizzanti, dopo un predominio alla fine del secolo, capitò fra le mani di giovani smagati e sottili che la spaccarono come una pura e semplice retorica. Reagivano questi giovani poeti a D'Annunzio e a Pascoli, mentre riprendevano in realtà l'uno e l'altro, specialmente il Pascoli delle piccole cose, il poeta del particolare umile, della realtà quotidiana. Sentivano anche la vicinanza dei decadenti verlainiani (Jammes soprattutto) e ne confortavano una poetica del quotidiano spassionato, che diventerà poi la retorica di un'uggia estremamente psicologica.

Come i crepuscolari, così da eredità dannunziane e pascoliane (energica riproduzione della realtà nella sua immediatezza più fugace) e da conoscenze francesi, nacquero i futuristi, che presentano, se originali, varietà tali da escludere una poetica comune, o restano puri e semplici imitatori del solo loro poeta: Marinetti, la cui poesia è realizzata proprio nei *Manifesti del futurismo*, cioè nella esposizione della sua poetica. La quale consiste nel gareggiare con la velocità della vita moderna e nell'impazzire spasmodicamente in un uso secentista dell'analogia. Con i futuristi si chiude il primo decadentismo italiano, si esaurisce il periodo delle imitazioni e dell'uropeizzazione.

La «Voce», il sorgere dei nuovi poeti che hanno assimilato e quindi superato i fondamenti teorici delle poetiche decadenti francesi, segnano un periodo poetico distinto, di creazione più conscia ed europea.

CAPITOLO I

ORIGINI E FORMAZIONE DEL DECADENTISMO ITALIANO

Esistono nella storia di ogni nazione due tradizioni: una tradizione largamente spirituale, formata nel vivo delle varie esperienze di civiltà e perciò divenuta naturale, nucleare, non aristocratica; e una tradizione letteraria che contribuisce a formare la prima e che da essa trae origine, ma più esemplare, più aulica, più distaccata dal flusso continuo della vita nazionale. La prima non è mancata in Italia dopo il romanticismo e vi continua tuttora, viva e chiara in ogni opera di scrittore che approfondisca le proprie qualità naturali, che veda netto nel paesaggio essenziale delle proprie visioni. La seconda è, per suo carattere, meno duratura, non radicata in ogni punto della spiritualità nazionale, ma fortemente influenzante ogni nuova espressione letteraria.

Nessuna nazione ha avuto una tradizione letteraria così lunga, costante, principale come quella italiana, formata con il Petrarca, il più grande letterato della nostra poesia, sopra la preparazione del linguaggio convenzionale del dolce stile novo, perpetuata nel petrarchismo e nei modi petrarchisti dei nostri poeti fino al Leopardi. Nella poesia del quale la maniera petrarchesca è rilevabile non solo nelle poesie giovanili, ma anche nella poesia degli ultimi grandi canti.

Questo persistere vitale di una tradizione letteraria spiega il carattere particolare del nostro romanticismo, che, malgrado le sue innegabili affinità con gli altri romanticismi, si mantiene il meno europeo e il meno rivoluzionario di tutti. Imperniato sul forte rilievo della personalità, che lo accomuna alla essenza più intima del romanticismo, e nutrito di molti tra gli utili miti romantici (la forte esigenza di originalità religiosa a base dell'arte, l'aspirazione alla felicità, il carattere di storia sacra, la ribellione al moralmente estrinseco), manca, pur nella sua aspirazione all'assoluto, di certi lati più spinti, più nuovi del romanticismo nordico e francese; manca del senso dell'ironia e del giuoco, del forte animismo della natura e soprattutto di quella vena mistica che spiega radicalmente l'intima parentela del romanticismo col decadentismo.

Mancano alla nostra letteratura romantica sensibilità del tipo di quella di un Novalis, di un Keats e magari di uno Chateaubriand. Manca l'acquisizione teorica di un nuovo misticismo (forse se ne potrà vedere qualche accenno nel Tommaseo) e quindi lo sviluppo pratico di nuove ricerche formali, la trasformazione in arte di affinamenti sensuali. Da noi la tradizione letteraria era così compatta da adeguare a se stessa il nuovo spirito romantico e da

mantenerlo in quella misura costruttiva di stampo cattolico (la parola va presa in senso naturalmente metaforico) che ci rappresentiamo al solo ricordare l'arte di un Foscolo, di un Leopardi, di un Manzoni. Foscolo, Leopardi, Manzoni, romanticissimi per gli ideali che animano le loro opere e per l'intensità con cui essi li propugnano, non hanno certi abissi intimi di analisi, certe sensibilità esasperate che troviamo negli altri romantici stranieri.

Mancano insomma nel nostro romanticismo quegli elementi mistici e sensuali che possono considerarsi come prodromi (non cause) di decadentismo. Il nostro romanticismo, fedele alla tradizione italiana, non ha indagato nel torbido caos del mistero e della sensualità e s'è mantenuto sempre in una chiara atmosfera latina, in una spiritualità di costruzione e di certezza. Mancanza di nuovo, di europeo e impossibilità d'altronde di descrivere, per il nostro romanticismo, una patologia quale fu svolta per i romanticismi stranieri (il libro del Praz fra i casi patologici romantici non può annoverare nessun romantico italiano). I grandi romantici nostri conservano un'immensa fede nei mezzi espressivi, nell'organismo spirituale del linguaggio tradizionale, che superano solo in grazia della loro personalità; e, mentre il campo dello spirito li appaga in pieno, non c'è in essi la minima sfumatura intellettualistica, nulla di quei programmi della musica e della molteplicità espressiva che vanno d'accordo con le complicazioni sensuali dei romantici nordici.

L'ultimo nostro grande poeta, il Leopardi, che pure sentiamo modernissimo, non ha nella sua poesia un attimo di adorazione dell'ineffabile, un qualsiasi sviarsi dietro ai problemi sottili e indagatori della propria sensibilità.

Dolce e chiara è la notte e senza vento...

Dolcissimo possente – dominator di mia profonda mente...

Tutto è orchestrato potentemente, alla Beethoven, senza esitare sui margini, senza inoltrarsi nella nebbia preziosa dell'analisi. Tutto è talmente espressione in quel mondo sinfonico che nessuna critica potrà mai contrapporvi poesia-musica e poesia-ragione, valori fonici e valori intellettuali.

In Leopardi, malgrado la sua spaventosa profondità, che supera con l'appassionatazza di un sentimento l'ambito della più acuta intelligenza, non c'è il senso del *gouffre* (basta ripensare all'*Infinito*, romanticissimo e pur così primitivo, scandito quasi logicamente), il bisogno di un nuovo regno metapspirituale. Osservata questa specifica differenza del nostro romanticismo, che è comprovata anche dall'importanza preponderante che hanno in esso l'azione e gli ideali sociali, politici (Mazzini, Gioberti) di fronte a movimenti puramente letterari, è legittimo ritenere che la nascita stentata del nostro decadentismo è appunto in funzione dello sfasamento e del diverso carattere del nostro romanticismo. A voler ricercare degli antenati indigeni al nostro decadentismo, si potrebbe tornare a ricerche sul petrarchismo d'imitazione, sul secentismo (tentativi di rompere il fare classico, di uscire dall'ispirazione classica verso acutezze, perversioni di pratica sensuale) o sul preromanticismo.

Ma se la nostra sensibilità, a posteriori, ritrova qua e là degli accenti che possono ricordare quelli tipicamente decadenti, bisogna anche riconoscere che in quei casi non si va mai oltre una vaga fantasticheria musicale, senza suggestione intima, senza origine di mistero, senza la coscienza della scoperta feconda di un nuovo regno spirituale. E si vedrà d'altronde che i momenti più facili a prestarsi a queste indagini sotterranee son quelli in cui la nostra letteratura e la nostra civiltà si son trovate più a contatto con le altre letterature, e in cui i fenomeni letterari hanno avuto più larga natura europea: così il Seicento, il preromanticismo, il primo romanticismo. È infatti alle origini del nostro romanticismo che i contatti reali e materiali con altre letterature sono maggiori; basti pensare al «Conciliatore» e alla prima attività critica del Berchet. Poi finché il nostro romanticismo si rinnestò nel gran tronco della tradizione e mantenne, grazie a delle grandi personalità, un suo tono originale, quelle prime tracce esotiche e congeniali ai germi di decadentismo delle altre letterature rimasero inoperose. Tralasciando dunque quelle ricerche in lontananza, in cui anche metodicamente nutro ben scarsa fiducia, poiché in esse elementi realmente vivi solo nelle individualità poetiche divengono astratte ed inesatte concatenazioni, il mio studio vuole limitarsi a cogliere nell'ambiente della decadenza romantica la formazione del nuovo *animus* poetico, la nascita del vero decadentismo.

Le condizioni speciali del nostro romanticismo spiegano sufficientemente la lunga durata dell'incertezza di cui ora ci occuperemo, e le diversità del nostro decadentismo fino alla chiara coscienza affiorata solo nell'epoca dei poeti nuovi, dei poeti che hanno assimilato l'iniziazione mallarmeana.

Mentre nelle altre letterature la presenza di filoni mistici, declinato l'idealismo romantico, provocò l'immediato sorgere di tendenze di stampo chiaramente decadente e rivoluzionario, da noi, dopo la scomparsa dei grandi romantici e la tensione essenzialmente politica, non c'era nulla su cui costruire. Chi venne dopo sentì il bisogno o di ripetere fiaccamente i grandi del primo Ottocento, riducendoli alle esigenze moralistiche di una società borghese, o di riattaccarsi alle origini stesse del romanticismo, al primo tentativo di europeizzare la nostra poesia.

Non c'era molto da prendere, nel senso nuovo, dalle prime imitazioni del romanticismo nordico: non si potevano che ripetere le ballate, quell'andatura fra popolare e rivoluzionaria che, dopo il completo svolgimento del romanticismo, dopo uno Heine e un Coleridge, sapevano di stantio e di provinciale.

Infatti la nostra letteratura, nel periodo tra Leopardi e D'Annunzio, si fa tipicamente provinciale: ripetizione di motivi preromantici, arcadici, sentimentalismo letterario senza profondità di vita e di pensiero, e qua e là esigenza di un nuovo che non si indovina se non nelle forme mal comprese, svisate dei primi stranieri che passarono i confini.

Il romanticismo semmai continuava nei politici, negli ideologi, nei critici, in quelli che volevano formare la nuova civiltà italiana; e non mi pare di

azzardar troppo avvicinando il Carducci piuttosto ad un movimento culturale-civile che non a nuove correnti poetiche.

Si potrebbe astrattamente costruire un fenomeno Carducci e non sapere dove collocarlo: della tradizione classica è già fuori in gran parte, del nuovo non ha sentore. Pare veramente sfasato se si confronta col suo parente Hugo e se si pensa che le *Odi barbare* nascono dopo *Les fleurs du mal*, *Jadis et naguère*, *Après-midi d'un faune*, *Le bateau ivre*¹. Perciò anche la sua influenza letteraria è scarsa quanto a profondità, e si riduce semmai alla formazione di una retorica patriottarda e professionale che i decadenti rinnegano. Esula dunque dal nostro studio, e semmai ci può interessare notare come la sua poesia, se non è nel nuovo, è però già fuori della tradizione letteraria classica.

Bisogna, ai fini del nostro studio, distinguere nettamente decadenza del romanticismo (quello che di solito si chiama ultimo romanticismo) e decadentismo, che di solito vengono confusi con la massima disinvoltura. Ed è facile cadere nell'equivoco quando, come notammo nelle prime pagine, si giudichi la poesia con criteri di condanna morale e ci si affidi ad una facile diagnosi patologica del periodo postleopardiano. Allora può sembrare che fra decadenza di romanticismo e decadentismo differenza non vi sia, mentre per noi, che vogliamo vedere storicamente questo periodo, è essenziale distinguere fra decadenza del romanticismo (esteriorizzazione di atteggiamenti e schemi romantici, non più sostenuti da reale romanticismo) e decadentismo (nuova concezione della poesia, fondata su di un preciso senso della vita). Ed è proprio dalla separazione di questi due momenti che il nostro studio trae il suo punto di partenza.

Certo, nella letteratura francese le origini del decadentismo sono più chiaramente documentate da dichiarazioni coscienti, dal senso del nuovo (le riviste che prendono i nomi di battaglia: «Le décadent», la «Revue wagnerienne») e da una grande personalità (Baudelaire) che tiene la sommità fra i due versanti. Da noi invece, a causa della diversità del nostro romanticismo, il periodo fra il vecchio e il nuovo è lunghissimo, una vera coscienza decadente non sorge che tardi, decadenza del romanticismo e primi accenni di decadentismo si mescolano per molto tempo. Forse perciò è spiegabile l'abbaglio della critica più corrente che ha visto in tutti i fenomeni letterari del secondo Ottocento solo una decadenza romantica.

L'ultimo romanticismo, privo di vere individualità poetiche, che potessero

¹ Anche la sua polemica con i romantici non è suggerita, come nei parnassiani, tanto da una cura di valori formali quanto dalla concezione di una bellezza vista civicamente, come sanità spirituale. Un romanticismo energetico e nazionalista «qui pourrait enchanter un érudit, mais non séduire les âmes trop compliquées, trop agitées de la fin du XIX siècle». (Alfred Jeanroy, *Giosuè Carducci: l'homme et le poète*, Champion, Paris, 1911).

risolvere in arte il dissidio fra uno spirito superato e un'esigenza non appagata, è in sostanza limitato a languide ripetizioni di elementi tecnicamente romantici (ballate, novelle poetiche) in una temperie umana di scarsissima vibrazione. Gli ideali, di cui è sostanziata la grande letteratura romantica, si riducono nei limiti di un meschinissimo mondo provinciale e borghese, senza ribellioni, ingenuamente moralistico. Questa angusta vitalità, che si mostra chiaramente nei due massimi rappresentanti del periodo, Prati e Aleardi, non poteva sostenere una vera poetica, ma solo limitate deviazioni di sentimenti in forme svuotate del loro spirito. Cercano vita nella parte più estrinseca del romanticismo e fondano la loro originalità sulla propria figura di bardo. Letterati e d'altronde incapaci di supplire con una intelligenza critica alla mancanza di potenza creativa, Prati ed Aleardi ci rimangono a testimoniare la povertà della decadenza romantica.

Chi volesse cercare ad ogni modo degli accenti di decadentismo in questi poeti potrebbe trovare nel Prati certi momenti di sdolcinatura calligrafica, di raffinatezza sensuale:

Minuscola formica
o ruchetta d'argento
sarà mia dolce amica...
(*Incantesimo*).

e nell'Aleardi, oltre quei languori sentimentali che preludono al peggiore Fogazzaro («si guardan sempre e non si toccan mai»), una promessa di raffinata perversione non mantenuta nella morte della bella peccatrice per il malefico profumo dei fiori:

... Il gambo
lieve lieve allungando una magnolia
al labbro s'appressò cupidamente
de la sopita, e vi depose il bacio,
onde l'aveva il donator pregata.
Ma in quello istante pur non altrimenti
la cardenia movea, movea l'acuta
tuberosa ed il giglio; e ognun credeva
in quella delicata ora di colpa
d'essere non visto, ognun d'essere il solo.
Ché la divina sognatrice, accesa
da volubili febbri, il collo e i crini
acconsentiva e il sen nitido a tutti
perfidamente con egual misura.
(*È morta. Fantasia*).

Si può anche ammettere un certo che di decadente e classicistico insieme, ma non si può arrivare a fare dell'Aleardi come del Prati «due parnassiani

in conflitto coi propri doveri di poeti civili», come dice il De Lollis², che in tutto il suo saggio, mediante continui richiami di poeti francesi parnassiani, sembra illuderci di una vera fioritura di nuova coscienza artistica (l'arte per l'arte) negli ultimi nostri romantici; il che mi pare una forzatura antistorica, negata continuamente dai toni ingenui, sentimentali di quei poeti. Si cita di solito il passo, veramente bello, dell'Alardi su di una statua greca:

Al viatore
che vaga per alcuna isola greca,
mezzo tra i fiori e l'eriche nascosa
appar talvolta, giovinetta eterna,
una ninfa di Fidia. E sí lo vince
la leggiadria de le scolpite membra
da spasimar qual di fanciulla viva.
Le siede presso, la contempla e quasi
arde, le parla, la desia: ma passa
pur non di meno il venticel che spira
da Giacinto o da Scio, senza che un solo
riccio si mova sul marmoreo fronte
de la bella di Paro.
(*È morta. Fantasia*)

ma dov'è l'impassibilità di un Leconte de Lisle, quello scarnificarsi in una dignità decadente, paurosa di mosse emotive come sono molte di quelle del passo riportato, ancora romantiche? Si tratta così, per lo più, di raffinemento di sentimentalismo romantico, che dura sino alla fine del secolo. Ché noi crediamo di trovare nel Fogazzaro peggiore, più che un accento decadente, dei caratteri ingenui dell'ultimo romanticismo, i quali più chiaramente risultano dalle sue liriche e da *Miranda*. *Malombra* stessa con la sua complicazione infantile è più vicina a certo torbidume romantico del primo Ottocento che non al fantastico pauroso dei discendenti di Poe.

Poiché questa corrente di ultimo romanticismo già in se stessa incerta e compromessa, e i preannunci reali di decadentismo continuamente confluiscono negli stessi artisti, l'esame del periodo, che va dal '60 circa fino a D'Annunzio, richiede una vigilanza costante. Periodo che vive di squilibrio come tutti i periodi di transizione. Non si trovano dei netti valori personali che oltrepassino la valutazione complessiva, non si perde l'aspetto del vecchio e non si supera la posizione nuda e cruda dell'esigenza del nuovo. La tradizione letteraria, non più vivificata, resta, ma come un peso, come un limite non più intimamente sentito.

I motivi di costruzione e le responsabilità si confondono, e bisogna at-

² Il libro di Cesare De Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'800*, editi a c. di B. Croce, Laterza, Bari, 1929, è però utilissimo per documentare il contrasto fra il linguaggio della tradizione e i tentativi del nuovo.

tentamente distinguere ciò che è pura ripresa di romanticismo da ciò che è preannuncio di nuovo. Ad ogni modo nel bisogno di riprendere quegli intenti più torbidi che il nostro romanticismo in linea di massima scartò, in grazia della sua qualità tradizionale, c'è senza dubbio già un'esigenza di modernità ingenua, non critica, un volersi mettere sul piano delle altre letterature, che sorgevano dopo un forte pathos di misticismo romantico. Così il Boito, cantando l'autopsia di una fanciulla assassinata, voleva essere baudelairiano, ma in realtà si avvicinava come ingenuità alla giovanile e romanticissima *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* del Leopardi. C'era dunque anche nei più avanzati un naturale squilibrio fra l'aspirazione sincera al nuovo spirito poetico e l'eredità letteraria, le radici indigene che facevano loro scambiare, per similarità di contenuto grezzo, il vecchio per il nuovo.

Io credo perciò che l'influenza delle letterature straniere non sia decisiva per il sorgere intimo dell'esigenza decadente, ma semmai sull'indirizzo di quelle vaghe aspirazioni, sull'effettivo loro concretarsi. In questo senso le influenze straniere sono essenziali ed ineliminabili come in nessun altro periodo della nostra storia letteraria.

In un primo tempo il provincialismo dei nostri scrittori fu tale che la loro cultura esotica si arrestò a pochi e spesso male scelti rappresentanti del nuovo spirito, così che riuscirono solo ad orecchiare malamente i nuovi modi della poesia senza afferrarne il motivo centrale, giustificatore, senza domandarsene l'intima necessità, ma anzi prendendo per necessità il loro vago e negativo senso di irrequietezza. Del resto la conoscenza dei romantici stranieri fu anch'essa molto tardiva: molti dei romantici tedeschi e inglesi furono tradotti in Italia solo alla metà del secolo, e quanto alla comprensione, nel 1873 il Tommaseo, a proposito di una traduzione byroniana di Carlo Faccioli, si esprimeva così, con un moralismo che è comune all'ultimo romanticismo italiano: «La perizia che Ella, signore, nel tradurre dimostra, vorrei fosse spesa in miglior opera che nel *Pellegrinaggio d'Aroldo*. Que' sentimenti non sono da proporre a' giovani italiani; né l'esagerazione e l'abbondanza, di cui pecca sí spesso quell'ingegno potente, è cosa imitabile a noi».

Perduto il senso nobile della tradizione, che diventa per i poeti di transizione un mondo imposto da distruggere senza conoscere però le vie del nuovo regno, si trovavano in uno stato iniziale di incomprendimento che li conduceva ad un lungo sfasamento di fronte alle letterature straniere, ormai genuinamente moderne e coscienti della loro modernità. Perciò, mentre la loro ribellione impulsiva si esautorava per il proprio carattere puramente volitivo e, d'altra parte, non poteva del tutto non lasciarsi soggiogare di quando in quando dalla stessa tradizione, il bisogno del nuovo ad ogni costo, sia pure bisogno ineliminabile, non lasciava loro chiarezza di scelta, li precipitava su di un contenuto brutto che prendeva ai loro occhi, per la sua straordinarietà, quasi immediata e naturale incarnazione artistica. È quindi

quell'aria impaziente, ma poco virile, ingenua, stonata, che colpisce sgradevolmente la nostra sensibilità alla lettura di poeti che parvero ai loro contemporanei il fior dell'audacia e della novità.

Per scendere ad un concreto esame di questo periodo caotico e provvisorio, dobbiamo avvicinarci al primo ambiente di aspetto decadente: la Scapigliatura milanese. E veramente in nessun gruppo letterario di questo periodo sono più chiari i limiti, ma soprattutto gli accenni positivi di una nascente coscienza decadente.

Anzitutto è notevole il fatto stesso del cenacolo e delle somiglianze di atteggiamenti poetici e morali che difficilmente troveremmo fra gli altri poeti dello stesso periodo. Anche la loro qualità comune di settentrionali, lombardi (Milano fu la patria del movimento romantico italiano) potrebbe dar luogo a osservazioni che non sono del tutto inutili quando si limitino a semplici constatazioni empiriche. La loro compattezza si fa distinguere fra tanta confusione di poeti mediocri, e, nella loro caratteristica di cenacolo, essi costituiscono l'unico gruppo che presenti somiglianze esteriori con i cenacoli decadenti delle altre nazioni.

Dovremo dir subito per quanto riguarda l'ambiente degli scapigliati che in realtà si tratta ancor più di una *bohème* romantica che di un cenacolo decadente. Certe loro spregiudicatezze e spavalderie di atteggiamento sono infatti estremamente provinciali e limitate: malgrado i loro suicidi, il loro uso di alcool e di assenzio, essi mancavano veramente di quel sottile senso di perversione, di quella coscienza di poeti maledetti, di angeli caduti, di santi sublimantisi in sensazioni colpevoli e innaturali, che è la sagoma morale dei veri decadenti. E soprattutto manca loro il punto centrale, la conquista che provoca gli atteggiamenti di vita dei decadenti: la scoperta del subcosciente che capovolge l'esigenza morale (il dover essere diventa in sostanza l'essere, essere misterioso e infallibile), che anima, scoprendo i legami sottili delle corrispondenze, il nuovo regno delle sensazioni (non materia, non spirito, ma terzo regno originale e premateriale, prespirituale) e richiede l'assoluta identità di vita e arte.

Di fronte a un Lautréamont, a un Rimbaud, che impongono come una nuova dialettica per la comprensione del loro spirito, gli scapigliati, ubriaconi e suicidi, restano dei novellini, cui una speciale pratica non riesce a creare un accento che li personalizzi. Gli scapigliati sono degli abnormi che non hanno una base profonda per la loro libertà. Perciò sono ancora più negativamente che positivamente nella nuova atmosfera. Ad ogni modo sono i primi in Italia a mostrare in maniera chiara uno squilibrio morale, una sfiducia negli ideali romantici, che li distingue nettamente dai Prati e dagli Aleardi.

Sotto il primo influsso del materialismo massonico, scientificista, gli scapigliati conservano ancora degli entusiasmi romantici, che non permettono loro la creazione di un mondo limitato, ma ben definito.

Se essi non giustificano dal profondo una vera identità di arte e vita, sono però i primi a introdurre nella poesia degli atteggiamenti brutali, volitivi che, se la abbassano ad una pratica di ribellione, servono però a spendere quel che di falso e di letterario che si nascondeva nella tradizione non più sentita vitalmente.

Hanno dunque un valore soprattutto storico e quasi nullo artisticamente. Ed è appunto il loro difetto di personalità che meglio ci fa vedere la loro importanza funzionale, la loro importanza come momento massimo di equilibrio, di equivoco fra le forme deteriori del romanticismo e le qualità della nuova poesia, di distacco volontario dalla tradizione verso uno spirito nuovo appena intravisto, verso un tentativo di europeizzazione e di modernità.

Perché lo sforzo massimo di questa Italia, appena unificata, è di sprovincializzarsi, di farsi europea, di non restare a sé nella compostezza aulica del passato.

Gli scapigliati sentirono energicamente questa esigenza di modernità da raggiungere ad ogni costo, e fecero un salto senza punto d'arrivo e il cui valore è tutto in sé, nel programma rimasto tale, per la mancanza di una concreta novità. In tutte le loro opere si sente lo stimolo della volontà indiscriminata, che non lascia campo ad una sensibilità del resto assai mediocre. Hanno bisogno di sentirsi moderni, nuovi, e Antonio Ghislanzoni, presentando *Tavolozza* di Emilio Praga, la annunciava così: «finalmente abbiamo in Italia un vero poeta moderno». Ma sarebbe stato imbarazzato lo stesso Ghislanzoni a chiarire che cosa intendesse per poeta moderno. Certo avrebbe risposto che moderno voleva dire ribelle («Praga cerca nel buio una bestemmia / sublime e strana!», diceva Boito) ad ogni legge, ma sarebbe rimasta una definizione negativa come negativa è la posizione di tutti gli scapigliati, più ribelli che costruttori.

Naturalmente entro l'atmosfera della scapigliatura a noi interessano soprattutto i poeti: Boito, Praga, Camerana, e caso mai Tarchetti, il più malato e il più riecheggiante lo spirito morboso del romanticismo³. Gli altri, solo narratori, interessano per alcuni principi che preludono al decadentismo, come quello dell'affinità delle arti nel Rovani, ma formalmente (se si eccettua il Dossi) non superano di molto le tendenze veriste che si venivano mettendo in luce. A proposito di verismo sarà bene fin d'ora notare l'importanza che esso ebbe anche per la poesia e la sua intrusione in molti di questi poeti, in cui era caduta la distinzione fra prosa e poesia e non si af-

³ Si può notare con Piero Nardi (*Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi, Zanichelli, Bologna, s.d. ma 1924*) che il Tarchetti somiglia all'ideale di molti romantici: Werther, René, Obermann, Ortis, Adolphe. Si ricordi la sua celebre terzina:

E nell'orrenda visione assorto,
dovunque o tocchi, o baci, o la man posi,
sento sporger le fredde ossa di un morto.
(*Memento*)

fermava ancora una libertà intimamente regolata. Il verismo, introducendo nella poesia il particolare, la cura prosastica, ha contribuito potentemente a spezzarne la tradizione rigida, decorosa.

Così negli stessi scapigliati si afferma un grande gusto per i bozzetti (tutta la *Tavolozza* di Praga), per le pitture minute d'ambiente, con un linguaggio volutamente facile, quasi riproduzione fonografica del parlato comune. Ma dove il verismo concorda pienamente con la tendenza innovatrice degli scapigliati, e con il loro scambio fra spunti romantici e l'aspirazione alla nuova poesia, è nella scelta dei soggetti macabri, turpi, malati, ribelli. La loro patologia li involge in una autobiografia esasperata ed oggettivata in sogni morbosi (*morgue*, sala operatoria, visioni di pazzi e alcoolizzati, teschi, cadaveri, vermi, un armamentario romantico che non delude), e d'altra parte la loro rivolta estetica alla tradizione li conduce ad un mondo che essa sdegnava per un alto senso di moralismo estetico.

E per reagire alla tradizione si appigliano al brutto, all'indecoroso, senza sentire che là si trattava di nobiltà della forma, qua di brutta realtà non differenziata che da morbosità psicologica.

Gli scapigliati non riescono a formare una vera corrente poetica, non avendo dietro di sé quell'esperienza di civiltà romantica che era in possesso delle altre letterature decadenti. In certo senso, proprio essi scontano la mancanza di elementi mistici e torbidi del nostro romanticismo, mentre d'altronde essi per primi vogliono programmaticamente avvicinarsi al nuovo, al superamento del romanticismo. Così non sanno trovare come via d'uscita dalle forme tradizionali, composte, auliche (e pur nella lotta idoleggiate come tali: «E non trovando il Bello / Ci abbranchiamo all'Orrendo», dice il Boito in una sua poesia al Camerana), se non lo sciatto, il disordinato, il realisticamente brutto.

Così più che rinnovare la costruzione e i modi euristici della poesia, si riducono a sconvolgere, a straniare le forme tradizionali, in cui, d'altra parte, ricadono appena non sono più sostenuti dal senso polemico del nuovo.

Quando enunciano programmi, guardandosi ed avendo chiaro il procedimento volitivo, il disordine morale da contrapporsi alla sanità passata, si riconosce in essi la nuova volontà decadente.

Noi siamo i figli dei padri ammalati;
aquile al tempo di mutar le piume,
svolazziam muti, attoniti, affamati,
sull'agonia di un nume,

vociava il Praga, che nel *Preludio a Penombre* si esibisce reprobato poeta; e Boito, esagerando l'importanza dei nuovi tentativi:

Torva è la Musa. Per l'Italia nostra
corre levando impetuosi gridi
una pallida giostra

di poeti suicidi.
Alzan le pugna e mostrano a trofeo
dell'arte loro un verme ed un aborto...
(A Giovanni Camerana)

Ma potrebbero, oltre queste intenzioni, proclamare una loro poetica? È infatti sul metro della poetica che noi possiamo riconoscere i veri decadenti dai semplici annunci di nuovo e dagli ultimi romantici. E la mancanza di una vera poetica organica, coerente, è la condanna degli scapigliati, la ragione del loro insuccesso, della loro permanenza fra le curiosità letterarie. La volontà del nuovo li portava a sciatterie senza significato, bambinesche:

Nelle eterne solitudini
ride il sole come un pazzo...
(Praga, *Dolor di denti*)

o ad audacie tutte esteriori, grafiche (gran parte di *Re Orso*), non seguite dalla coscienza di fare qualcosa di piú, di essere non solo fuori della legge, ma in una nuova legge.

Dei tre poeti del gruppo, Boito, Camerana e Praga, il primo, senza dubbio il migliore, si riattacca palesemente ad una vena romantica che in Italia non aveva avuto fortuna: per limitatezza critica e per esigenza naturale sensitiva come novità quelle forme romantiche che, in altri paesi abusate, per essere restate piú estranee alla nostra letteratura mantenevano un maggior sapore di esotico, di nuovo. La sua posizione è caratteristica per tutta la scuola: credendo di fare «arte dell'avvenire», e fiutando quell'orrido fantastico che attraverso Poe era filtrato nella poesia di Baudelaire (una personalità attraverso cui si è sempre costretti a passare per entrare nel decadentismo), ritornava a quel gusto da ballate bürgeriane che aveva impressionato inizialmente il nostro Berchet.

Anche il suo apparente wagnerismo (musica e poesia, poesia che si vuol fare musica) si risolve in realtà in ricerche musicali prettamente romantiche con una sorta di ironia grottesca che stroncherebbe qualunque vera unità mistica di *Wort-Ton-Drama*:

Chi úlula? Un'upupa – del lito montano.
Chi vola? una nuvola – che va all'uragano.
Chi passa? una foglia – dell'irta mandragola,
un grillo che cigola, – il vento che miagola.
(*Re Orso, Incubo*)

È un wagnerismo senza le radici nel mistero sensuale della notte.
In lui come negli altri scapigliati non era dunque che disordine, aspirazione al nuovo, presentimento malcerto di decadentismo e soprattutto, in

lui piú che in ogni altro, esaurimento rapido di quei motivi romantici che sembrano indispensabile preannuncio di una vera coscienza decadente.

Nel Camerana, il meno scapigliato di tutti, per quanto buon suicida e bevitore di cartello, ci è sembrato di trovare veramente degli spunti di decadentismo assai notevoli. Anzitutto è dichiarata in lui l'imitazione di Baudelaire, meno per i soggetti e piú per la metrica. Ha imparato per il primo da lui a snodare un verso melanconico, fuori delle misure tradizionali:

Il tugurio è lugubre, la campagna è profonda.
Il tugurio è una tetra macchia meditabonda;
come una grande affranta la campagna sospira.

E quell'orgia di brace, la campagna profonda,
il tugurio, funerea macchia meditabonda,
e dei tronchi e dei rami le buie forme nude
si specchian capofitte nella plumbea palude.
(*Note morenti*)

E se (tanto era incerto il senso poetico di questi scrittori) a un certo punto passa dalla scuola di Baudelaire a quella di Victor Hugo, continua però in ricerche di tipo decadente:

Cerco la grigia strofa indefinita,
la indefinita strofa orizzontale,
in cui si volga con cadenza blanda,
come sui mesti orizzonti in Olanda,
dei pensosi mulini a vento l'ale,
il fascinante sogno sepolcrale.
(*Cerco la strofa che sia fosca e queta*)

Strofa orizzontale, pensosi mulini, e il paesaggio sensibilizzato d'Olanda, cosí tipicamente decadente.

Il Camerana, meno esagitato dei suoi compagni di cenacolo, da cui fu del resto anche materialmente il piú lontano, è viceversa quello che, sia pure passivamente, con pochissima forza originale (e forse appunto per questa sua possibilità puramente recettiva), assimila meglio il tono baudelairiano, il tono della nuova poesia. È piú che altro consapevolezza tecnica, non comprensione del vasto mondo baudelairiano, ma insomma, storicamente, come preparazione ad una vera nascita di poetiche decadenti, l'opera del Camerana mi è sempre parsa molto significativa.

Del terzo e piú noto scapigliato, Praga, interessa al nostro studio soprattutto il volumetto *Penombre*, in cui i toni suoi piú quotidiani (la felicità di qualche bozzetto di *Tavolozza*) sono scomparsi di fronte all'influenza baudelairiana, alla ribellione scapigliata, e, sicuramente anche, all'influenza del romanticismo grottesco del Boito. Vedi *Ancora un canto alla luna*, che pare una scena del *Mefistofele*:

Gobba a ponente
luna crescente!
Fuori lucertole
e moscherini,
bruchi, larvucce
e farfallucce.
Lumache e rane,
fuor dalle tane;
il segno è certo,
tutti all'aperto!

Baudelaire è sentito al solito in maniera provinciale, in maniera pesante e contenutistica.

O donna fortunata ed infelice,
e a me non dice,
a me quell'occhio non dice l'amore,
dice il dolore;
il dolore dell'angelo esiliato,
e condannato
a subir la materia peccatrice;
o donna fortunata ed infelice!
(*Dama elegante*)

Certo la sua influenza sul Praga è capitale, sovrapponendosi all'ispirazione familiare, naturalistica, con cui aveva esordito, e confondendosi con la sua voglia di disordine, di perversione, di maledettismo così poco intimo. I suoi versi son quelli che più continuamente mancano di un'ispirazione costante: c'è in essi la massima incertezza tra forme passate, tentativi personali, riecheggiamenti baudelairiani e boitiani. Qua e là spuntano dei versi, degli aggettivi che fanno pensare ad un subitaneo lampo di novità:

se la fanfara delle tue parole
mi profumasse...

Non un vero linguaggio che implicherebbe quell'accento unitario che noi abbiamo escluso categoricamente in questi poeti, ma illuminazioni di novità, che scaturiscono da una sensibilità tesa al servizio di impulsi rivoluzionari, aiutati in parte dalle conoscenze straniere, entro l'ambito di una mentalità provinciale.

Non si può trovare di più nel gruppo degli scapigliati lombardi e, d'altronde, in confronto con i Prati e gli Aleardi e tanti altri riecheggiatori passivi dei detriti romantici italiani, il loro sforzo volitivo, alcuni sprazzi di presentimenti, acquistano un'importanza centrale nello studio dell'esaurimento del romanticismo e delle origini del decadentismo in Italia. Baudelairismo di contenuto, misto a romanticismo alla Tieck, mancanza d'un vero nucleo moderno, ma per

lo meno tentativo di uscire dalle melense ingenuità dell'ultimo romanticismo.

L'influenza degli scapigliati sui contemporanei non si può dire vistosa, ma, mentre i toni piani del Praga si accomunano all'importante corrente realistica del Betteloni, l'atteggiamento ribelle e innovatore trova un discendente diretto e addirittura un legame col futurismo in G.P. Lucini, nella sua retorica di volontarismo decadente, quasi uno scapigliato ingigantito, fatto piú scaltro culturalmente e piú esasperato polemicamente.

È da notarsi in proposito che il Lucini nella sua *Ora topica di Carlo Dossi* tenta di spiegare la tinta decadente di quei poeti con ragioni di pessimismo civile, di sdegno patriottico verso una condizione politica e sociale meschina. In realtà se ne fa così dei precursori delle preoccupazioni civili da cui rampollava il suo decadentismo energico e imperialista.

Ma, se l'ambiente lombardo dopo l'unità inquadra benissimo gli scapigliati, non era un'angoscia civile che procurava il loro disordine, la loro irrequietezza. Erano ragioni dirò europee, e la punta civile era piú un ricordo del Risorgimento che una polemica sentita. Erano quei residui di romanticismo che gli scapigliati scontavano nel presentimento faticoso del nuovo.

Se negli scapigliati abbiamo trovato accanto a qualche accento di preannuncio un reale disordine, un disquilibrio continuo tra le forme vecchie, cui si ribellavano programmaticamente, e l'aspirazione a novità ancora informi, chiare solo come opposizione al vecchio e quindi chiuse sempre nella dialettica del passato, negli altri poeti predannunziani (e in molti contemporanei e posteriori al D'Annunzio⁴) la ribellione è meno voluta, non meno reale nella sua piú intrinseca esigenza.

C'è sempre da distinguere fra quelli che sono sul piano del Prati e dell'Alfieri e quelli che piú decisamente seguono l'istinto del nuovo e il fiuto delle letterature straniere. In genere anche in questi altri poeti si tratta ancora di un decadentismo piú di contenuto che radicale e nativo, sempre mancando quella speciale giustificazione intellettuale che troviamo già così sviluppata nei primi decadenti francesi o nei preraffaelliti. Quell'affinamento di sensibilità, che trovava modo perciò di legarsi con una intellettualità sinuosa aderentissima, era frutto di un'altra preparazione romantica e trovava il suo appoggio su grandi personalità, madri di decadentismo che, come dicemmo piú volte, la nostra letteratura non possiede.

Un rapido sguardo alla fisionomia dei poeti piú significativi del periodo ci convincerà sempre piú della loro incertezza e del loro fondamentale provincialismo. Una netta distinzione tra quegli artisti che piú restano al vecchio e quelli che si avvicinano di piú alle nuove poetiche si fa assai male, data la

⁴ Se in ogni periodo storico le separazioni cronologiche son difficili e spesso arbitrarie, in questo periodo di transizione e di lenta trasformazione sono quasi impossibili.

scarsa originalità personale degli uni e degli altri, e il confondersi continuo delle tendenze e delle influenze esterne. Ad ogni modo si sente, dopo un esame minuto, che certi poeti come il Panzacchi, il Cavallotti, il Rapisardi (diversissimi come temperamenti e come tono poetico) pure non possono darci nulla che abbia il gusto nella nuova poesia, e che essi lavorano, più o meno clamorosamente, sul disgregamento effettivo degli ideali romantici, impiccolendoli, imborghesendoli: cito per tutti il Marradi⁵. Anche il Graf, che assume pose di nihilismi materialistici mal soddisfatti, mancanti della certezza lucida di simili motivi in certi parnassiani francesi (Henri de Cazalis, Louis Ménard...), in realtà non fa che disperdere l'alto tono leopardiano e rinselvarsi in romanticherie ingenuie e prosastiche.

Del resto è proprio del Graf un saggio su *Preraffaelliti, simbolisti ed esteti*⁶ che ci serve come di indice della generale incomprendimento della nuova poesia da parte della critica alla fine del secolo. Accanto a frasi espositive passabili, ma riecheggiate probabilmente da critici francesi, vi spicca il gusto arretrato e l'ingenua furberia del provinciale che non vuol farsi burlare da ciò che non capisce: «Che alcune di tali elevazioni e trasfigurazioni d'anime sieno celie di capi scarichi, può darsi, anzi per il caso di A. Rimbaud è dimostrato...».

L'influenza benefica del realismo è stata abbondantemente notata in Vittorio Betteloni, che il Momigliano colloca anzi a capo di questo movimento prosastico⁷. A noi non pare di poter isolare concretamente una linea fra il Betteloni e i crepuscolari, né ci pare preminente la sua posizione. Anzitutto i suoi intenti sembrano puramente narrativi, senza lo sforzo di un nuovo linguaggio lirico, ma solo miranti ad avvicinare la poesia alla prosa (e quindi al solito un valore puramente negativo), poi il suo tono minore non è salvato da quella specie di malinconica ironia che giustifica i crepuscolari. Qua e là si avvertono come dei presentimenti del più sciatto lirismo gozzaniano:

io ti veniva innanzi lento lento,
tu col sorriso allor mi salutavi...
(*Canzoniere dei vent'anni*)

ma per lo più non si tratta anche qui che di prosa autobiografica di una

⁵ In alcuni un sottile classicismo rinnovato sfiora finezze che paiono decadenti, ma limitate da una sensibilità più letteraria e meno rarefatta:

E piovevan su me rose disciolte
in lunga pioggia silenziosa e molle:
piovean le rose, e intorno a me le zolle
ne 'l biancor de le rose eran sepolte.
(Enrichetta Capecelatro, *Sogno d'alba*)

⁶ In *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Loescher, Torino, 1898 [ora Einaudi, Torino, 1955].

⁷ A. Momigliano, *Le tendenze della lirica italiana dal Carducci ad oggi*, «La Nuova Italia», 20 dicembre 1934 [ora in *Introduzione ai poeti*, Sansoni, Firenze, 1964].

evidenza tutta pratica e intrisa malamente con toni derivanti dal vecchio romanticismo:

Molto arrossendo il dono
allor mi fu promesso,
in picciolo, somnesso,
misterioso suono;
suon come d'ala uscente
dal già maturo nido,
come d'onda morente
sul vagheggiato lido,
come sottil sospiro
d'aura che move a sera,
con molle orma leggera,
per la campagna in giro.
(*Canzoniere dei vent'anni*)

Non si può negare al Betteloni una simpatica facilità e una sicura rottura delle forme vecchie, ma non si può neppure ritenerlo come l'iniziatore di quel movimento tipicamente decadente che fu il crepuscolarismo. Il fatto che in lui la scelta delle cose cantate (gli umili, i modesti amori) sia antitetica a quella della tradizione italiana è certo molto significativo in un disegno della transizione fra vecchio e nuovo, ma più che da una rinnovata coscienza lirica dipende da un'invasione audace della prosa, del realismo allora imperante. E quindi la poesia prosastica del Betteloni o dello Zendrini non è che una preparazione negativa del vero decadentismo.

Ad ogni modo, sia pure negativamente, poesia come questa è la prova più lampante della fine della nostra tradizione, la prova che le sue forme sinfoniche sono state minate dalla modernità, o volutamente come negli scapigliati, o per induzione dalla prosa, come in questi poeti borghesi.

La corrente prosastica deriva soprattutto dal naturalismo, e al naturalismo generalmente conduce⁸, ed è positivamente più nella storia della prosa narrativa che in quella della lirica. Ma negativamente si sente che questa mancanza completa di lirismo (attenti a certe rivendicazioni postume di scrittori come Riccardi di Lantosa, che non ha nulla di crepuscolare!) è la liquidazione del fare tradizionale e la preparazione di un terreno adatto alle nuove tendenze.

Un certo senso della tradizione romantica, raffinato da dirette influenze di settecenteschi scientificizzanti e classicisti (Cassoli, Savioli, Mazza), ha fatto prendere per impassibilità parnassiana la cura di precisione dell'abate Zanella. Poiché qui non facciamo che scegliere i casi più tipici del periodo di

⁸ Cfr. in proposito l'introduzione di Luigi Russo ai suoi *Narratori*, Guide bibliografiche della Fondazione Leonardo, Roma, 1923 [terza edizione integrata e ampliata, Principato, Milano-Messina, 1958].

transizione, par bene accennare nello Zanella al permanere delle forme vecchie maneggiate in maniera da rendere equivoca la loro genuina natura. Nei parnassiani è decadente l'atteggiamento trattenuto, di scorata freddezza, che li guida alla ricerca del preciso e dell'impeccabile, come in una castità amara, stoica, ripiegata su se stessa. Questo, che è l'intimo della poetica parnassiana e che si insalda ideologicamente su di un illuminismo materialista e senza impeti, non trova riscontro nell'ispirazione del buon poeta vicentino, scolaro diligentissimo di una tecnica classicista e di un mediocre sentimentalismo romantico.

Non si può parlare dunque, a non voler sforzare la realtà storica, del periodo predannunziano come di un decadentismo già in atto, ma solo di una preparazione negativa con spunti di nuova sensibilità, di orientamento verso le letterature straniere moderne. Del resto, poiché una vera passività nello spirito non esiste, anche per accogliere le influenze dei poeti stranieri era necessario uno stato d'animo già predisposto favorevolmente: infatti quanti Chiarini e Mazzoni non hanno letto Keats e Coleridge, Baudelaire e Schopenhauer, e pure non hanno saputo vedervi ciò che ora tutti sanno vedervi! E questo terreno capace di dare la nuova poesia si veniva preparando lentamente attraverso la ribellione al nobile castello della tradizione, e i tentativi di europeizzazione e di novità operati dagli spiriti più irrequieti.

Il tormento di rinnovarsi, acuito dalla paura di rimanere arretrati, con delle vesti fuori moda, è lo stimolo vitale che agisce sugli uomini di quell'Italia postromantica, disorientata dalla propria unità nazionale non ancora intimamente posseduta. E si può seguire in un nobile spirito di poeta, che nel finire del secolo, dopo un'attività giovanile passatista, aveva sentito il bisogno di enunciare il proprio nuovo mondo – suscitato dalla generale irrequietezza e confortato da qualche contatto straniero – con una violenza libertaria che colpì l'aria incerta del momento.

Domenico Gnoli, diventato Giulio Orsini, il vecchio poeta della decrepita accademia romana, che si mette d'un tratto a gridare:

Giace anemica la Musa
sul giaciglio de' vecchi metri:
a noi, giovani, apriamo i vetri,
rinnoviamo l'aria chiusa!⁹
(*Apriamo i vetri!*)

è come un'immagine rappresentativa di quell'Italia rinchiusa, borghese, che verso la fine del secolo sente la necessità di farsi europea, di diventare moderna. Anche in lui, come in molti dei poeti di transizione che abbiamo citato, ma in grado più chiaro, la confusione, il compromesso inconscio tra

⁹ In questi versi io non vedo affatto un tono quasi di scherzo, come ci vede il Croce, *La Letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari, 1929, IV, p. 159; ma tutt'al più il ridicolo, per noi, del vecchio infiammato di ardor giovanile.

vecchio e nuovo non manca e bisogna soprattutto cogliere oltre l'intenzione di novità un certo senso sprezzante di costruzioni gettate baldanzosamente e illuminazioni che ci fanno sentire lo sforzo con cui si forma la nuova lingua poetica:

Era un gran silenzio, come
d'un cuore che piú non batte,
*un senso di cose disfatte,
di cose che non hanno nome;*
era una campana dondolante
senza suono dall'alta torre,
*era gente che corre, che corre
in giro in giro, ansante ansante...*
(*Orpheus, Getsemani*)

Una maggior libertà di evocazione e un introdursi della sensibilità piú morbida con un senso di trasposizione e di mistero fisico radicale:

sale
una pendula colonna;
un turgido seno di donna,
*pieno di luce carnale,
ride ai cieli azzurri...*
(*Orpheus, Presso l'etrusca fontana*)

Non vola l'ala d'un grido...
(*Solitudini, Arrivo triste*)

Le nuove poesie cominciarono ad uscire nel 1903, e perciò il Croce ci volle trovare delle derivazioni dannunziane, mentre a me par chiaro che, per il suo non raggiunto equilibrio, per lo stato di tentativo, la poesia dell'Orsini sia da mantenersi nel periodo immediatamente predannunziano, ai primi accenni di decadentismo.

Il decadentismo s'annunciava dunque in Italia con un programma di modernità, di europeismo e, quindi, come uno sforzo volitivo, non aiutato da una tradizione remota, sotterranea e tanto piú suggestiva, come in Francia o in Inghilterra. Nasceva come bisogno di completo esaurimento del passato, su di uno squilibrio morale accentuatosi tra l'Italia borghese e professorale, ancora attaccata agli ideali romantici, e le forti esigenze di attivismo moderno, spregiudicato e pugnace. In principio era stata una ribellione confusa, ma a poco a poco si veniva formando quell'atmosfera di relativismo e di spiritualismo adogmatico, che è il piú adatto per il concretarsi di una coscienza decadente. Le ingenue forzature dei Praga, Boito, Tarchetti, stanno per essere sostituite dalla principesca sensualità dannunziana, corrispondente ormai ad un'aria, ad un ambiente raffinato, estetizzante. Le incertezze fra l'affermarsi di un estetismo voluttuoso, sulta-

neggiante, e la grettezza moralistica dei discendenti immeschiniti dell'ultimo romanticismo, durarono a lungo (si pensi del resto alla Francia in cui la critica universitaria misconobbe costantemente per moltissimo tempo l'originalità dei suoi grandi decadenti e perfino di Baudelaire), dando luogo a polemiche e diatribe, risolte poi quando le esigenze migliori dell'estetismo vennero purificate ed inquadrate in una saldezza filosofica di alta tradizione, nell'*Estetica* di Benedetto Croce.

Ricordammo le valutazioni del Graf sui decadenti, ricordiamo ora il curioso ed istruttivo libretto *Alla ricerca della verecondia*¹⁰, raccolta di articoli scambiati in polemica fra Giuseppe Chiarini e Luigi Lodi, Enrico Nencioni ed Enrico Panzacchi. Il primo, in occasione di una sua traduzione di poesie heiniane, se la prese in maniera violenta e grossolana, da moralista senza gusto d'arte, con l'*Intermezzo* del D'Annunzio, che la sua miopia non aveva presentito nel tanto lodato *Canto novo*. Il pubblicista Luigi Lodi, satiricamente, rispondeva per le rime, accentuando non tanto la libertà del poeta come tale, quanto la libertà e la sanità del piacere. Entrarono nel dibattito il Panzacchi, che arrivò a dire, per scusare l'erotismo della poesia antica: «Se esaminate ad uno ad uno i pezzi di poema antico, quando porgiate ben attento l'orecchio d'un fatto v'accorgete sempre: che vi manca la schietta intonazione lirica» (tanto era l'amore per la verecondia da fargli rinnegare la poesia di Saffo e Catullo!), e il Nencioni, la cui perspicacia andava così poco addentro da citare Swinburne come poeta casto. Quel libretto è tutto un seguito di pregiudizi e fa capire come da questa incertezza teorica potesse nascere l'estetismo di Angelo Conti e dell'ambiente fine di secolo.

Senza un'idea e un ideale a posto, ma con una sfrenatezza sensuale e una grassa raffinatezza che sembrano il fiore di una civiltà cardinalizia postsecentesca, l'ambiente della Roma improvvisata capitale era il più propizio per offrire un'atmosfera decadente al poeta che doveva diventare il principe del decadentismo italiano.

Su quella maturità opulenta dell'alta società romana, assente dalla vita della nazione, inetta alla politica, ma non all'intrigo, era naturale un forte alone di profumo esagerato, di raffinatezza sensuale: Carducci, così a suo posto nella Bologna professorale erudita, sembrava un intruso a cantare il Campidoglio e le glorie imperiali, civili, in quella Roma in cui il vero programma del maggiore organo letterario, la «Cronaca bizantina», era, secondo le parole di Slataper, «una geniale mondanità, un diletterantismo sensuale, un'eleganza di belle annoiate».

Quell'odore di disfacimento e di opulenza pareva attendere la natura ferina e femminile di Gabriele D'Annunzio.

¹⁰ *Alla ricerca della verecondia*, Sommaruga, Roma, 1884.

CAPITOLO II

LA POETICA DI GABRIELE D'ANNUNZIO E L'ESTETISMO

Tutte le formule tentate per definire D'Annunzio oscillano fra due qualità del suo temperamento: barbarie, panismo, lussuria dell'immaginazione e raffinatezza, bizantinismo.

La poetica dannunziana risente certamente di tutti questi lati di temperamento che si riassommano in una personalità di grande decadente italiano. Si pensa infatti come ad una certa eredità del Monti e si capisce ciò che distingue il D'Annunzio dai decadenti d'oltralpe: la tradizione, svisata, sfigurata, pure agisce nel D'Annunzio come una potentissima molla retorica che non può non avere il suo posto in una valutazione della poetica dannunziana. È quel gusto del sonante, del maestoso, che è una qualità preminente del Monti e non manca in molta poesia del Carducci.

Ma nel D'Annunzio anche ciò che pare sovrapposizione e passività dall'esterno nasce sopra una disposizione naturale che trasforma in una sua unica tinta i momenti in apparenza più diversi: è impossibile confondere un verso del *Poema paradisiaco* con qualunque altro verso di crepuscolari, di decadenti languidi, e si riconosce invece fratello di qualunque verso della più accesa *Laus Vitae*.

Si potrebbe, credo, battere di più su un certo piglio religioso che in D'Annunzio è continuamente vicino, o mescolato, all'estrema sensualità, alla retorica magniloquente. Come un bisogno di miti e di divinità da adorare e uno sforzo di essere vate, di fare non solo tutt'uno fra vita e arte, ma addirittura fra la vita propria e quella del mondo sentito oggettivo, antitetico. Ciò che lo distingue appunto dai decadenti francesi, che, come vedremo, egli imita senza intimamente capire, è la mancanza di un approfondimento sostanziale del proprio io e una svalutazione del mondo a parvenza, possibilità di analogie radicate nel mistero soggettivo della sensazione. Perciò i suoi gridi hanno spesso qualcosa di profetico, come di chi vuole valicare un silenzio per giungere ad un altro da sé, sicuro ed esistente come la propria volontà di soggiogarlo. Certe sue frasi, certi suoi atteggiamenti, se pure privi di una coerenza e di una preparazione profonda, hanno una voce religiosa, una convinzione assorta che sta sempre però sul margine dell'oratoria e del vaniloquio. Qui è forse il carattere umano del poeta D'Annunzio: non essere tutto nel mondo della libertà, dove solo si può parlare di religione, non essere tutto nel mondo del mistero, del veggente fra le tenebre, in cui fruttifica ed è giustificato il misticismo decadente.

Il Serra disse della sua arte: «Questo è il punto essenziale del problema dannunziano: una perfezione che suona falso»¹. Tutto bello, ma non convincente, senza sapore di realtà. Analogamente noi possiamo dire della sua natura ch'essa non manca mai di una religiosità che suona falso, che ci lascia per lo più titubanti. L'impegno profetico, di salute, è forse la nota costante della sua ispirazione e le dà a volte dei momenti elettissimi, che egli non riesce d'altronde a lasciare incontaminati. Impegno pari alla sua scarsa intelligenza e profondità di problemi, qualcosa di trasvalorato sempre da una ebrezza, da una intuitività che spesso gira a vuoto. L'enfasi, così, che riempie tante delle sue pagine (tutta *Merope* ad esempio), oltre a venire come a riflettere in lui tutta una tradizione di eloquenza montiana (l'accusa mossa dal Serra al D'Annunzio è simile a quella che il Leopardi mosse, nello *Zibaldone*, al Monti) trova la sua spiegazione in quell'impegno vaticinatore, quando turbinava passionalmente senza una necessità poetica, per puro impulso individuale.

Questo temperamento alogico, impulsivo, ricco di risorse religiose non determinate, era adattissimo a ricevere una formazione decadente e a trovare in una completa fusione di arte e vita lo sfogo migliore del proprio bisogno di cogliere il mondo senza pensarlo logicamente, senza viverlo come problema posto volta per volta e di fronte al quale ci si deve sentire praticamente creatori e creati, con una responsabilità di verità e di aderenza. Nella rapita agiografia decadente, Mallarmé è un santo contemplativo, un asceta scarnificato da esercizi sempre più imponderabili e astrusi, mentre il D'Annunzio potrebbe essere il santo attivo, il santificatore della vita mediante il rito continuo dell'arte, l'arricchitore dell'arte personalmente vissuta.

Wilde, Nietzsche, ma specialmente il primo perché meno tragico, meno vicino ai limiti della follia, e più fastoso, più sfatto in una larga lussuria, sembrano i suoi precursori, più che i poeti maledetti dei cenacoli francesi. E, per esemplificare ancora, più che Debussy, che pure musicò il *Saint Sébastien*, gli è vicino Strauss col suo impegno di confusa annunciazione in toni di cupo oro bizantineggiante.

Non si può prevedere astrologicamente che piega avrebbe preso il D'Annunzio, se non fosse venuto a contatto con l'atmosfera della Roma sommarughiana, con il mondo dell'intrigo e del lusso. L'incontro ad ogni modo, visto senza nessuna preoccupazione deterministica, ci appare decisivo, ed è proprio da quel periodo e da quel contatto che comincia a precisarsi decadenticamente la poetica del D'Annunzio.

Quella certa morbidezza femminile che si può avvertire attentamente in certe svolte blande del *Canto novo* va prendendo il sopravvento, con il grande vantaggio di svuotare di ogni romanticismo gli atteggiamenti carducciani e di dare ben altro sostegno di sensibilità moderna alle future creazioni del poeta.

¹ Renato Serra, *Le lettere*, Bontempelli, Roma, 1914, p. 36 [ora in *Scritti*, Le Monnier, Firenze, 1958, I].

Primo vere è ancora immune da ogni influenza che non sia quella dei classici e del Carducci (del resto l'imitazione carducciana è assai esterna, quasi un'eccitazione entusiastica di vita piena e sensuale, una maniera che D'Annunzio ripete per suggestione, talvolta per completa ossessione [Gargiulo]), ma in certi slarghi quasi incoscienti e motivati dalla sua più intima sensibilità musicale c'è già un accento, un certo legare le parole perifericamente, quasi per una loro congruenza edonistica, che ci fa capire, almeno come capacità genuina, il futuro decadentismo dannunziano.

Lo stesso metro delle *Odi barbare*, ancora ripetuto nel *Canto novo*, ha qui la sua giustificazione moderna, legando ad una ricercatezza di metro fastoso e sostenuto tutta una sensibilità lussuosa, godente della propria carnalità:

Curvo a 'l tuo piede, come un tigre dómo,
stringa lo schiavo etiòpe il lunato
arco d'argento, e ne 'l felino avvampi
occhio un desío.
(«Alta nel peplo tu...»)²

La rapidità stessa con cui D'Annunzio assimila il mondo romano nella propria personalità umana, e accoglie nella sua poetica le influenze straniere, testimonia del suo sostanziale decadentismo: un decadentismo non intellettuale, senza complicazioni di vere profondità mistiche, con forti limiti italiani e provinciali. Ché, attraverso tutte le più diverse influenze e gli stadi della sua poetica quali li percorreremo in queste pagine, permane l'accento fondamentale di una natura decadente, scarsamente europea, malgrado l'esperienza e il riconoscimento europeo del poeta.

Quando tireremo i conti di questo esame, confermeremo come il D'Annunzio sia restato sempre essenzialmente un provinciale, anche se europeizzato; ché la sua poetica, pur aiutata nel suo sviluppo da quelle straniere, in realtà manca di ciò che costituisce la profondità e la caratteristica teorica di quelle (con ciò non voglio affatto diminuire il D'Annunzio, ma solo vedere i suoi limiti rispetto all'europeizzazione più completo dei poeti nuovi), ché essa mantiene un tono di maggiore ingenuità, di persuasione pratica che la fa confinare con una sincera retorica.

In *Primo vere*, a parte esagerazioni da adolescente come *Ora satanica*, la stessa insistenza sui soggetti erotici ed una compiacenza eccessiva in descrizioni morbide annuncia una sensualità fra panica e languente, facile a complicarsi con la cultura europea e a concretarsi in una definitiva poetica decadente.

Passano in rapidi cocchi e dileguandosi
le beltà pallide da 'l guardo languido

² [Tutte le citazioni dannunziane sono state uniformate al testo dell'edizione dei *Versi d'amore e di gloria* a c. di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1954²].

con onde di profumi,
svegliando disii fervidi.
(*Sera d'estate su 'l «Lungarno Nuovo» a Firenze*)

Si sente che non c'è un abisso fra queste mosse ingenue e la raffinatezza delle «elegie romane»:

Scossa da 'l vento molle la selva de' tigli frondosa.

Si sente che un temperamento, tale da portare in una costruzione di tipo classico e serrato una serie di sensazioni tendenti alla dissoluzione sintattica, all'onda musicale-oratoria, coltivato in un ambiente di serra come quello romano dell'80, deve acquistare una sicurezza decadente, un tono anticlassico ed antiromantico, e, risolvendo l'arte nella vita e la vita nell'arte, deve intrudere nelle proprie direttive di lavoro un forte stimolo sensuale, una ricerca di musicalità suasiva, mondana. Per l'intima dialettica delle cose spirituali, il soggiorno romano, come le influenze straniere, erano per questa natura poetica necessari, inevitabili.

Nel *Canto novo* il poeta, diventato tanto piú cosciente di se stesso, non è venuto però ancora a contatto con le correnti straniere; e possiamo dire che la sua ispirazione, chiarezza, è però genuina, poco disturbata da programmi poetici e ci permette di notare già nel D'Annunzio meno scaltro la necessità dei suoi posteriori sviluppi di poetica, del suo costruire decadente. La ricchezza sensitiva delle immagini è in *Canto novo* traboccante e tanto esagerata da appesantire ed oscurare tutto il libro con un abisso di parole scarsamente significative, riunite in una musica lussureggiante e disordinata.

Un semicerchio argenteo
pende su' ceruli monti che paiono
proni atleti cadaveri.
Dicono i petali ne 'l sonno: – oh zefiri!

blandi, pregni di pollini,
freschi! oh freschissime rugiade! oh fervido amor d'una libellula! –
ne 'l sonno i petali chini pispigliano.
(*Canto del sole*, V)

È un'orgia nata su di un'ebrezza senza centro lirico. Non è certo la poetica classica, e manca di quel carattere sottile di iniziazione e di nascita dal mistero che contraddistingue le poetiche contemporanee. È fondamentalmente la poetica del D'Annunzio in un momento immaturo, giovanile: ma noi la ritroveremo, con ben altra forza lirica, anche nella grande poesia dell'*Alcyone*.

Nel *Canto novo*, che è il libro degli errori preziosi, degli spunti manchevoli e indicatori

(Allor ne 'l sole fuor da le rosee
gemme proruppe súbita a l'aure
l'infanzia gentil de le rame;
e da le rame le foglie, i fiori

...
le foglie, i fiori strani proruppero a mille a mille.)
(*Canto dell'ospite*, X)

la poetica della sensazione fatta guida spirituale alla ricerca della poesia è già in pieno sviluppo: il tessuto, aggravato da quell'eccesso di impressioni sopra notato, è appunto tutto un aggiungersi insistente di sensazioni fitte, che, vere padrone dei sentimenti, sostituiscono in pieno i tempi lirici del poema tradizionale:

Pe' sicomori argentee
l'acqua fluiscono; ne 'l plenilunio
umido l'aure esalano
olezzi spiriti d'esseri incogniti.

Trepidi ne l'insonnia
d'amor le vergini odon le antilopi
in riva a 'l fiume scendere;
e il lambire avido de le lingue odono.
(*Su l'«Egitto» di M. Sala*)

Già nel *Canto novo* c'è dato notare il vizio fondamentale della poetica del D'Annunzio nei suoi sviluppi: la mancanza di un vero pensiero, di veri interessi spirituali in profondo, e d'altronde quell'impeto vitale e indeterminatamente religioso, conducono il poeta a fingersi degli scopi superiori, a introdurre, per la loro stretta comunione, elementi pratici nella sua arte, che istintivamente vi repugna e nei momenti migliori vi sfugge. Ma se la natura reagisce, nella sua poetica questi momenti di sfogo pratico, di compenso della vita nell'arte, si vanno sempre più intensificando fino alla creazione del superuomo e al dissolvimento dell'arte nella pratica.

Me attende una torva battaglia, me forte recluta
un fratel ritto sovra gli spaldi chiama:
ode ei cupi rantoli di strozze fameliche, a 'l fondo
come un brulichio turpe di vermi umani;

ode ei singulti di laceri petti, infantili
gemiti, aneliti, misere bestemmie...
Non più sogni, non ozii. L'azza sfavilli ne 'l pugno
salda; guardi l'occhio vigile all'avvenire.
(*«Violacee l'onde ne 'l vespero fosco d'Autunno»*)

Questi conati, momentanei e volitivi, corrispondenti ad una natura piú bisognosa di affermazioni che di una vera soluzione radicale, non restano però marginali ed innocenti nell'opera artistica. A un certo punto si intruderanno completamente nella poetica e ne formeranno anzi il motivo centrale e corruttore, ma già fin d'ora inficiano sotterraneamente le espressioni in apparenza piú pure: un forte alone volontaristico non manca mai nella produzione meno realizzata del D'Annunzio.

Se già in *Canto novo*, e poi in *Intermezzo (Vecchi pastelli)*, si può sentire un'ombra di parnassianismo, bisogna avvertire l'assoluta mancanza di quella freddezza implacabile che salva il quadro e la descrizione plastica nei poeti parnassiani³: qui invece prevale, oltre ogni possibile intenzione parnassiana, l'autonomia della sensazione musicata da se stessa.

Nell'*Intermezzo* c'è infatti una piena consapevolezza della propria ispirazione sensuale e, d'altra parte, un avviarsi alle tinte languide e mondane dell'*Isottee* e del *Poema paradisiaco*, sia pure realizzate con qualche stonatura:

Allora fu una molle cascata di viole
ne l'aria. Un solco d'oro s'apriva basso; rotto
il bagliore su i culmini indugiava; di sotto
a i culmini illustrati, già nell'assopimento
grave i tronchi annegavano. Lente nel vapor lento
de la sera le cose perdevano le forme.
Le viole cadevano; era una pioggia enorme.
(*Il peccato di Maggio*, II)

I motivi del languore e della sospirosità sensuale non mancavano nel forte impeto del *Canto novo*, e nel verismo estetizzante dell'*Intermezzo* l'accentuazione dello sfinimento sensuale faceva prevedere l'aprirsi di un mondo piú sfatto, di una tecnica sempre meno carducciana anche esteriormente, guidata da una poetica che si incentrava nel bisogno prezioso e decadente di tenero giuoco, di musicalità, vicina ad una specie di suazione amorosa.

La poetica del momento romano è una poetica di società, impinguata di elementi pratici proprio dove sembra piú mirare al puro, all'essenziale. È cresciuta in un poeta che pensa alle persone cui si rivolge, che sente l'ambiente e non vuole affatto ignorarlo, superarlo nella sua creazione. In tante di queste poesie si avverte come l'ombra di una interlocutrice, di una donna cui vanno le parole del poeta: la prima retorica dannunziana è una retorica di seduttore raffinato.

³ Il suo parnassianismo è semmai in un certo lato intenzionale del suo lavoro d'orafa («Le lamine del verso auree batto io faticosamente col martello»), in una esattezza che è ricerca di effetti sensuali e lussuriosi.

Anche qui è chiara la necessità e il positivo dei cosiddetti plaghi dannunziani, che non sono tanto dovuti a un prepotere di autori stranieri su di lui, quanto a un suo effettivo bisogno di appropriarsi, per un sincero momento intimo, dei motivi già espressi e utili alla propria creazione. Ciò può spiegare la natura, in parte pratica, della poetica dannunziana, in cui l'essenziale non è tanto l'esprimersi nel modo più intimo, quanto l'effetto e la persuasione che bisogna ottenere a qualsiasi costo, come d'altronde risponde al suo essere tutto arte, al poter sentire come cosa propria frammenti di altri poeti, nella sicurezza di rinnovarli (come di fatto avviene sempre nel D'Annunzio) nella propria maniera personale, nella propria musica.

Veramente, come dice il Praz, è utile ricercare le fonti del D'Annunzio «non per detrargli nulla, ma per capire le sue preferenze, il modo con cui rielabora la sua lingua, la sua poesia». Specialmente parlandosi di poetica, l'indicazione delle sue preferenze ha l'utilità di collocare il poeta fra gli altri decadenti che più sentì affini e di chiarire i suoi indirizzi, le sue intuizioni programmatiche.

Così la presenza di un certo verlainianismo nel *Poema paradisiaco*, privato di quell'empito di tenerezza che porterà il «pauvre Lélian» al misticismo cattolico dei suoi ultimi anni, ci chiarisce la volontà di dare alla propria lirica un tono dimesso, ingenuo, un tessuto di apparenza non eccezionale, di canto più che di sinfonia.

È certo che il periodo romano è il momento di assimilazione, da parte di D'Annunzio, del decadentismo europeo (entro quei limiti che abbiamo accennati), la chiarificazione dei germi personali di decadentismo nella potente rivoluzione attuata all'estero. Da questo momento la poetica di D'Annunzio è sempre decadente, anche se v'è la reazione, che è poi collaborazione, di una certa vena paesana, di terra.

Per l'assimilazione di quell'atmosfera decadente che circolava inconsciamente entro la vita mondana della Roma umbertina, in cui lo snobismo adottava una notevole imitazione esotica di raffinatezze estetizzanti⁴, ci interessa soprattutto l'insieme delle cronache mondane che il Nostro scrisse sulle colonne della «Tribuna» e degli articoletti occasionati dalla vita di società romana, comparsi sulla «Cronaca bizantina»⁵.

C'è in essi la preparazione viva dei volumi romani, dell'*Isottee*, delle *Elegie*, del *Piacere*, e gli indizi di quella famosa stanchezza della carne che il D'Annunzio stravolse poi in conversione morale alla bontà. I personaggi del *Piacere* si ritrovano qui, e spesso passano nel romanzo con piccoli tocchi di trasformazione (il che spiega il carattere spesso cronachistico di

⁴ A sua volta va notata, per una storia della vita romana fine di secolo, l'opera di trasfusione decadente che vi esercitò il D'Annunzio.

⁵ Fondamentale per lo studio del D'Annunzio romano è appunto la raccolta di *Pagine disperse*, cronache mondane ordinate e annotate a cura di Alighiero Castelli, Lux, Roma 1913, di cui mi sono abbondantemente servito.

quel lavoro). Ma soprattutto nelle cronache c'è lo spunto pratico e la sfumatura speciale della poetica decadente di questo periodo. E negli articoli letterari, nelle recensioni, il gusto critico su cui si impernia direttamente una poetica, ci si mostra nella sua più chiara ingenuità. Documenti di cui solo il Praz si è servito e che vanno invece studiati accuratamente per riconoscerli, in relazione con i libri del periodo, la decisiva formazione della poetica dannunziana.

Si può dire che la sua sensibilità decadente si delinea in queste cronache mondane in un ritmo che è già quello delle migliori poesie dell'*Isottee*, con un senso abbandonato della frase che è già il tono del *Poema paradisiaco*.

«Per la via del Corso le signore tiberine passano al trotto stanco dei cavalli, distese nelle carrozze a metà chiuse, e sono pallide, per lo più nascoste da un velo denso, sprofondate nella mollezza delle pellicce. *Salutano lentamente, sorridono debolmente*; lasciano che la testa dondoli al moto delle ruote; talvolta paiono assopite e paiono non avere più forme sotto l'amplitudine dei mantelli... *Nulla è più signorilmente voluttuoso* che una pelliccia di lontra già da qualche tempo usata» (11 dicembre 1888, «Tribuna»), in un articolo che, dopo una lunga, preziosa descrizione di pellicce, finisce con la sospirosità di un ritornello decadente: «*E nessuna cosa più che una pelliccia di lontra, in tempo piovoso, suscita nei riguardanti il desiderio dell'intimità dell'amore*».

La sua sensibilità, finora eccitata dai colori intensi e dagli assalti ferini di *Terra vergine* (ma già un forte preziosismo si mescolava alla diretta espressione della foja) trova da macerarsi e da maturarsi esattamente in una esperienza mondana e in una esperienza letteraria (Péladan, Bourget oltre tutti i poeti preraffaelliti e francesi⁶) che la precisano e le tolgono ogni durezza.

In questa cava di materiale decadente, in via di formazione, la parte più caduca è costituita dai raccontini mondani, alla Musset, che non ebbero nessun seguito nell'opera del poeta. Tutto il resto ha un valore diretto, e soprattutto quelle cronache mondane, quelle notizie di moda che ci fanno ricordare che anche l'ascetico Mallarmé diresse un giornale di moda. Traspaiono in tutte le prime preferenze del poeta applicate ai fatti, alle persone del mondo romano: «Miss Multon pareva una figura ideale del poeta pittore Dante Gabriele Rossetti. Vestiva di velo bianco e su quel bianco il color del volto acquistava una diafanità indefinibile. O beata beatrix!» (25 gennaio 1885).

E c'è di solito in queste cronache, accanto ad uno sdegno estetizzante per le cose moderne, un amore dell'esotico e del raffinato che ci introduce appunto nella poetica che produsse l'*Isottee*, il *Piacere*, le *Elegie romane*. Una poetica che illuminano alcune parole in cui sembrano raggrumate sensazioni

⁶ Si può notare che D'Annunzio conobbe e cercò dei decadenti francesi più i veri e propri *décadents* che non i simbolisti. Differenza che era, come dicemmo, soprattutto psicologica e d'intellettualità.

e dettami decadenti: «la piazza di Spagna è un luminoso tepidario cattolico, protetta dalla madonna fons amoris» (25 dicembre 1884). Scegliere delle cose spirituali l'alone sensuale, delle cose sensibili quel certo raffinemento metempirico, e tuffare ogni possibile oggetto di poesia in un'atmosfera voluttuosa, snervante, quasi in un «tepidario cattolico».

Così la scelta delle situazioni (il critico dannunziano non può davvero godere l'arte se non vicino ad una donna, che «con fine prudenza non parla d'arte, non dice che parole d'amore»), dei luoghi, degli oggetti (tutto è un po' visto come soprammobile, con amore di raccoglitore), delle ore, è dovuta a questa ricerca non di dramma, di energia, ma di sontuosità languente, conscie della propria squisitezza. Dei tre attributi dati da Nietzsche ai decadenti: brutalità, candore, artificio, in questo momento è il primo che meno si avverte nella poetica dannunziana.

Pare che D'Annunzio reagisse a quel primo suo tono barbarico, improntato di carduccianesimo esteriore, e si spingesse al corno opposto della sua natura, alla languidezza mondana e al senso della carne stanca. Certamente in tutto il periodo romano la poetica decadente è chiarissima e il D'Annunzio rientra perfettamente nel quadro del decadentismo *fin de siècle*.

Ogni poetica si potrebbe proiettare in un paesaggio: ebbene, per la poetica del D'Annunzio romano, il paesaggio ci è offerto da un misto dell'appartamento di Andrea Sperelli e della villa di Schifanoia. E l'ora non è più il mezzogiorno di *Canto novo* o dell'*Alcyone*, ma è il crepuscolo o l'alba, in cui le sensazioni sono più leggere e raffinate. Questa poetica della sensualità signorile non cerca impegni assoluti, approfondimenti di uno stato lirico; li sfiora e ne trae sensazioni, stravolge ogni possibilità di pensiero in passività sensuale.

C'è come una sottile retorica del seduttore: «potete insinuarvi in mille modi nel suo cuore, suscitare in lei una sensazione dolce e candida, muovere in lei la sentimentalità, che in questi giorni cristiani galleggia in tutte le anime muliebri» (25 novembre 1884). La poetica del D'Annunzio è press'a poco tale: suscitare delle sensazioni sui limiti della commozione, muovere più la sentimentalità che il sentimento, condurre ad un interesse della persona sensuale, ad una soddisfazione, non ad un puro interesse estetico. Come tutti gli estetizzanti D'Annunzio è legato continuamente al mondo, non sente di essere solo come un Leopardi, ma è sempre come eccitato dalla lettura ad alta voce che gli altri faranno delle sue opere. In questa poetica preziosa non c'è ancora l'immediata creazione della musica come nelle esperienze più moderne, né la poesia muove più dal contenuto: è un contenuto pretesto ad una corposità delle singole parole carezzate, elette con una cura che si manterrà perfino nella musica dell'*Alcyone*.

La cura particolare e sensuale della parola è continua in D'Annunzio, ma soprattutto caratteristica del periodo romano, mentre è già minore nel *Poema paradisiaco* di fronte alla ricerca degli smorzati, dei toni di nenia. Come giudica D'Annunzio il Carducci? «Le parole sono simboli senza possibile si-

nonimia, che soltanto concedono intero il loro splendore all'artefice il quale sappia scrutare le loro origini. E G. Carducci è il più profondo conoscitor di parole che abbia oggi l'Italia ed è certamente il più ricco. La dovizia della sua lingua è larga come la sua sapienza nell'adoperarle» (9 aprile 1888). E in un articolo intitolato (si badi bene) *Note sulla vita*: «C'è una sola scienza al mondo, suprema: la scienza delle parole. Chi conosce questa, conosce tutto, perché tutto esiste solamente per mezzo del verbo. La trascrizione materiale di certe sillabe talvolta opera così violentemente sul cervello che ne trae larghi getti subitanei d'immagini e di pensiero» (23 settembre 1888). Qui l'artista era veramente sincero, enunciava la sua poetica e la sua morale panestetica, senza complicazioni sopraggiunte. La seconda frase citata ci guida poi a comprendere il valore della parola tutto sensibile, suggestivo in un senso quasi fisico. E ci spiega l'arbitrarietà, la non necessità lirica di tante parti dell'opera dannunziana: una parola, uno spunto semantico, e una suggestione fonica scatenano la sensibilità (non il cervello, come dice D'Annunzio, semmai sarebbe più giusto dire: la sensibilità viziata dal cervello) del poeta in una sequenza di altre parole elette secondo la loro corporità, ma prive di una coesione che superi la semplice aderenza dell'animazione momentanea. I due momenti della cura preziosa della parola e della generazione puramente eccitatoria delle frasi sono coesistenti e precisano nel modo migliore la poetica del D'Annunzio in genere e del D'Annunzio romano in particolare. Nel D'Annunzio posteriore tanti altri motivi di ricerca poetica si aggiungeranno, ma non escluderanno mai la cura della parola e l'ebbrezza anticlassica della creazione verbale.

In generale si è calcato solo sulla cura della parola e non s'è visto come spessissimo quella certa provvisorietà che si avverte in contrasto con la squisitezza della parola ricercata deriva proprio dall'abbandono con cui il poeta segue il predominio di una prima parola in una musica di sovrabbondanza.

Nelle cronache mondane del periodo romano molte dichiarazioni interessano la poetica dannunziana. Noi ne estrarremo due importantissime. Parlando di Filippo Palizzi, nel «Mattino» del 25 luglio 1888, il D'Annunzio dice: «Egli non cerca di là. Non è come noi sovrecitato dall'eccesso della vita cerebrale. È più puro, più ingenuo, più sano, più sincero di noi». È un'adesione al decadentismo, una confessione di coscienza decadente che ci mostra come il D'Annunzio per programma fosse del tutto sulla strada degli europei, anche se noi troviamo in lui una forte dose di provincialismo e di ingenuità: ma per la poetica è essenziale la dichiarata intenzione. Del resto un'altra citazione ci spiegherà meglio la particolare posizione del nostro: «V'è una specie di sensualità spirituale che non tocca affatto il corpo. V'è una voluttà tanto sottile che non ha, dirò così, ripercussione organica. Ma pochi comprendono e ammettono che il candore d'una spalla, la polita curva d'un ventre non deturpato dalla maternità, il palpito visibile d'un seno, la lunghezza quasi fluente d'una gamba, il perfetto arco d'una schiena, possano profondamente dilettere certi uomini senza farli desiosi» (1 novembre 1887, «Cronaca bizantina»).

Si tratta di un estetismo, di un raffinamento sensuale caratteristico del D'Annunzio e di quell'ambiente decadente che si riunisce intorno al «Convito» di Adolfo De Bosis.

È proprio nell'*Isottee*, il primo libro veramente romano, che ricorrono i famosi versi diretti al Marradi:

O poeta, divina è la Parola;
ne la pura bellezza il ciel ripose
ogni nostra letizia; e il Verso è tutto.
(*Epodo*, IV)

Versi che fermano la poetica dannunziana nel suo momento di maggior letizia mondana, di decadentismo sorridente, snobistico, di una barbarie domata soavemente.

Il particolare atteggiamento della poetica dell'*Isottee* e della *Chimera* è, come dicevo, di una tenuità snobistica, non ancora soppiantata dal languore del *Poema paradisiaco*, né dalla barbarie sadica del superuomo, i due corni estremi tra cui giuoca la natura dannunziana.

È ancora un decadentismo cortigiano, piacevole, di scarso impegno, di voluto riflesso stilnovista e preraffaellita. Ché è proprio della poetica dannunziana far sentire l'origine della frase, il tono del mondo poetico da cui essa proviene, per sfumarne nostalgicamente il componimento ed aggiungere alla malia della parola e del verso il profumo del passato e di altri climi poetici. Così pure le forme metriche antiche con grande cura distinte (*rondò* alla Marot, alla Villon, alla D'Orléans) non sono che mezzi suggestivi di questa poetica. Sono espedienti cari ai decadenti e li ritroveremo, con altra giustificazione, nel Pascoli.

Così pure quel tirare in ballo dei grandi artisti per accrescere l'atmosfera eccezionale e carica di sfarzo estetico:

Dormono a presso i veltri da 'l sottile
muso di luccio, candidi, eleganti,
snelli, che Paol Veronese amava.
(*Donna Clara*, III)

... come la donna dell'allegoria
apparve in sogno a Sandro Botticelli.
(*Due Beatrici*)

Il diletterismo di D'Annunzio non è stato mai maggiore, ma bisogna notare che sotto le complicazioni di alcuni momenti posteriori non si cela una più esatta compiutezza artistica.

Qui si può sostanzialmente dire che la poesia si adegua alla poetica interamente, che il poeta raggiunge ciò che vuole: una facilità senza intoppi, una musica benigna, di raffinatezza non dolorosa. Rare volte ricorre il poeta alla semplice suggestione fonica ed anche allora:

O Viviana May de Penuele,
gelida virgo preraphaelita,
(*Due Beatrici*, II)

è piú accarezzamento di parole corpose che pura musica. La poetica dell'*I-sotteo* non tendeva se non alla ricerca di una atmosfera leggera, preziosa, piacevole, sfuggendo il piú chiaro abbandono del *Poema paradisiaco*, e non avendo afferrato le conclusioni dei simbolisti.

A questo punto si deve insistere sulla qualità del decadentismo dannunziano, sulla sua diversità dal piú sottile simbolismo, sul suo carattere prettamente italiano. D'Annunzio non cerca il sotterraneo sapore dell'ignoto quanto l'evidenza di una musica sensuale. C'è in lui, malgrado il suo sforzo di europeismo, un forte residuo provinciale che lo distacca anche dalla nostra ultima, piú raffinata poesia, e ne fa sentire le radici ottocentesche.

Le influenze straniere sono perciò in funzione della sua natura, e, quando sono dissimili, vengono rifiutate decisamente. Sono cultura che deve fare i conti col gusto del poeta prima e poi con la sua effettiva sincerità artistica. Per modo che possono anche viziare contingentemente la sua poetica, ma restano morte scorie nell'opera concreta della poesia.

Nei grandi poeti il gusto e la cultura fanno tutt'uno con la poesia; in D'Annunzio il gusto spesso predomina e rovina la poesia, ingigantisce, deformandola, la sua vera natura poetica: la barbarie diventa sadismo, la stanchezza sfinimento. Ed a causa del suo gusto, della sua intellettualità inadeguata, sfiora continuamente la falsità e non riesce a reagire ai propri atteggiamenti psicologici, che diventano così guide e insieme falsatrici della sua poetica.

Così il *Piacere* nasce dall'atteggiamento snobistico, estetizzante e con il solito intento di un romanzo poco romanzo e molto raffinata descrizione di ambienti, situazioni, oggetti, con un forte accento pratico. Certo non rispondeva affatto alle parole che il poeta gli preponeva: «Libro, nel quale io studio, non senza tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tanta sottilità e falsità e crudeltà vane»; in coerenza con i sonetti dell'anima, le poesie di Andrea Sperelli che chiudono la *Chimera*.

Fa che raccolga ogni dolor del mondo (...)
Corra improvviso un caldo flutto umano
per le tue strofe...
(*Al poeta Andrea Sperelli*)

Troppo in un malsano
artificio di suoni io perseguii

a lungo de l'amor le larve infide.
Ora un lucido senso alto ed umano
me invade...
(Al poeta Giulio Salvadori)

«Si sente attratto (dice dello Sperelli nella prosa autobiografica di congedo alla *Chimera*) verso la grande salvezza di questi anacoreti della società moderna, verso la Vita multipla e multiforme, vibrante, sonante, trascinate, e verso la grande Arte rispecchiatrice dei fenomeni e delle passioni del mondo». La confusione che c'è in questo periodo interviene, nella poetica dannunziana, nei romanzi posteriori al *Piacere*, il quale, malgrado questa e la frase della prefazione, resta il romanzo della poetica romana, dell'estetismo gioioso. Lo Sperelli è anzi (dato l'intimo scambio di vita e poesia, di morale e arte) la poetica in atto, la personalizzazione di un ideale artistico-morale. E non è perciò veramente una realtà poetica, ma un insieme di desideri, di regole per raggiungere l'arte e la vita.

«Il rimpianto è il vano pascolo d'uno spirito disoccupato. Bisogna soprattutto evitare il rimpianto occupando sempre lo spirito con nuove sensazioni e con nuove immaginazioni». È evidente che in questa frase non c'è solo la regola morale, ma soprattutto una regola di poetica; affidarsi tutto alle sensazioni, tramare l'opera artistica esclusivamente sulle sensazioni. E il rimpianto vano è come l'approfondimento dell'*animus* poetico fino a quella radice di universalità che dà un centro umano alla poesia.

Ed infatti il *Piacere* è tutto sensazione e nuove immaginazioni, conservanti qualcosa della regola che le dettò e non collegate dalla musica che troviamo nelle *Elegie romane*. Del resto tutti i romanzi di D'Annunzio valgono più che altro come documenti della sua poetica, perché mostrano più patenti i vizi di costruzione e perché in essi l'autobiografia è più realistica, più antropomorfica, e rispecchia meglio la sua poetica tradotta in morale, in guida d'azione.

L'apparenza di una maggiore serietà umana e un timido allontanarsi dal modo giocoso dell'*Isottero*, nella descrizione d'una fine d'amore, disorientò il pubblico di fronte alle *Elegie romane*. Esse sfuggono alla poetica del periodo romano, ma accentuano una certa intimità dolorosa che si sfarà nel languore del *Poema paradisiaco*:

Aspra nel gran silenzio fería l'invisibile scure;
non il ferito tronco udíasi gemere.

Ella, ella a un tratto, come ferita, ruppe in singhiozzi:
ruppe ella in disperate lacrime; ed io la vidi
nel mio pensiero, quasi nel guizzo d'un lampo, io la vidi úmile
sanguinare, úmile boccheggiare,
stesa tra 'l sangue, e alzare le supplici mani dal rosso lago; e
dicea con gli occhi: – Io non ti feci male.
(*Villa Chigi*, VI)

Il Praz cita questo brano come esempio di sadismo, ma a noi interessa soprattutto per il carattere doloroso che vi assume la sensazione. Il ritmo, con cui la sensazione riempie la poesia, cambia: passa dalla levità colorita dell'*Isottee* alla lentezza sognata, malata del *Poema paradisiaco*.

Come preannunziavano certi atteggiamenti dell'ultima *Chimera* e certi suoi toni cadenti:

Fratello. Questa è la vita. Procedi in pace,
anche nel *Piacere* alcune frasi isolate paiono già versi del *Poema paradisiaco*:
né la pelle del volto era men bianca di quella fascia.

D'Annunzio si trovò, dopo un'orgia di soddisfazione, in una crisi di stanchezza, che lo rese sensibile alla influenza dei russi e dei decadenti tipo Verlaine.

Si tratta di uno stato di scontentezza carnale che egli stesso pare definire in un punto del *Piacere*: «Qualche volta, egli diceva a lei, la comunione del mio spirito col tuo mi par così casta ch'io ti chiamerei sorella baciandoti le mani. Queste fallaci purificazioni ed elevazioni del sentimento avvenivano sempre nei languidi intervalli del piacere, quando nel riposo della carne l'anima provava un bisogno vago di idealismo». Si tratta di un istintivo senso di convalescenza che assume, agli occhi del poeta, il valore di un rinnovamento, di una conquista morale. Su questa trama psicologica, si inserisce la conoscenza dei russi e di quei decadenti francesi e fiamminghi: Jammes, Rodenbach, Maeterlinck, che più avevano sentito i limiti delle possibilità sensuali e si erano ritirati in un angolo della propria sentimentalità a guardare la vita nei suoi aspetti più ombrati, patinati di noia e consuetudine.

Il pretesto moralistico del rinnovamento (nella prefazione del *Giovanni Episcopo*, alla Serao, il poeta dice: «Questo piccolo libro che io vi dedico, non ha per me importanza d'arte, ma è un semplice documento letterario, pubblicato a indicare il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto verso una finale rinnovazione») si mescolava con l'influenza dei metodi psicologici del romanzo russo, del povero diavolo condotto dalla propria debolezza al delitto o dell'intellettuale che si purifica mediante le sofferenze che infligge alle persone più care.

L'accento del *Poema paradisiaco* ha fatto prendere quest'opera come l'unica veramente decadente del D'Annunzio, per la sua chiara parentela con i decadenti francesi e per il fatto che in Italia l'atteggiamento decadente è stato identificato senz'altro con quello dei crepuscolari, degli stanchi, dei languidi. Prevale insomma, di fronte alla stanchezza del *Poema paradisiaco*, l'accezione peggiore di decadentismo. Infatti qui D'Annunzio tocca un estremo del suo

carattere, e perciò l'elemento psicologico, extraestetico vi è fortissimo, tanto che spesso la poetica del *Poema paradisiaco* prende l'aspetto di una vera e propria pratica sensuale, diretta a cullare, a sfiorare i sensi stanchi, a portare in un regno di sfinimento soave, di debolezze da convalescenti.

Anche la troppo famosa *Passeggiata* si riduce per lo più a questo voler toccare i residui più pallidi della sensualità, smuovere la tristezza smagata, nata nel desiderio di godere la sofferenza. Produrre una tenerezza per tutti gli spiriti raffinati, condurre chi legge a non chiedersi le ragioni della sua commozione, a non discutere sul valore estetico dell'opera, ma ad accettare, a trasferirsi nella musica che lenisca un dolore che non esiste. Perciò la scelta dei soggetti – ospedali, malati, distacchi, giovinezze sfiorite – come pretesti a questo languore della carne.

In proposito la costruzione dell'*Incurabile* è tipica: quell'immagine non è che un tormento di tristezza creato per soffrire e godere della propria sottile tristezza. Così che sempre nell'*Incurabile*, che è una delle poesie più rispondenti alle intenzioni di questa poetica, passano senza urtarci certe frasi pesanti opache:

... Continuamente
quante d'innanzi a lei passano vite!

tanto questa retorica sentimentale è asservita ad un fine pratico di commozione. Specialmente qui la quasi completa trascrizione di certe poesie dal francese⁷ non turba menomamente questa poetica: sono espedienti per la formazione della musica dello sfinimento, decadono anch'esse a pretesti. Sempre coerentemente al bisogno di consolazione del poeta e al centro fondamentale della musica verbale si articolano i precetti di questa poetica: evitare degli impegni chiari, vivere al margine dell'anima e della sensualità, nei sentimenti incerti, passati, malati:

Voi non mi amate ed io non v'amo. *Pure*
qualche dolcezza è nella nostra vita
da ieri: una dolcezza indefinita
che vela *un poco, sembra*, le sventure
nostre, e le fa, *sembra, quasi* lontane.
(*La passeggiata*)

trasformare i modi dell'amore in una specie di liturgia profana che era già, un po' sorridente, nell'*Isotteo*, insistere su di una nota fino ad estenuarla come nella poesia *Sopra un Erotik* (di *Edvard Grieg*).

Frequenza delle rime, dirette a concentrare l'attenzione su di uno stesso suono, su di una stessa mossa psicologica:

⁷ V. una volta per tutte E. Thovez, *L'arco di Ulisse*, Ricciardi, Napoli, 1921.

Socchiusa è la finestra, sul giardino.
Un'ora passa lenta, sonnolenta.
Ed ella, ch'era attenta, s'addormenta
a quella voce che giù si lamenta,
che si lamenta in fondo a quel giardino.
(*Aprile*)

Snodamento di versi rallentati da *enjambements* frequenti e pur ritardati dalla misura regolare:

evocherò, come piú tristamente
non volli mai – con una melodia
infinita, continua, che sia
senza numero quasi –, un grande amore
passato, un grande lontano dolore.
(*Nell'estate dei morti*)

Parentesi di stupita meraviglia che facciano stagnare il periodo senza spezzarlo:

No, non soffro. Se sono taciturno,
la sera, quando mi ti seggo ai piedi,
(oh il terrore del prossimo notturno
supplizio in quel gran letto bianco!), credi...
(*L'inganno*)

sempre con l'intenzione di realizzare una musica che simuli la lentezza di uno stanco discorso amoroso.

Quando il poeta riesce a dominare la sua poetica – che ha il potere di trascinarlo, come un vizio –, da questa specie di musica discorsiva può nascere una cosa bella come la *Sera*, in cui finalmente il senso del crepuscolo, la tristezza dei sensi riescono a concretarsi in poesia. In questo discorso musicale debbono acquistare rilievo per l'intenzione del poeta versi staccati, nati dopo silenzi di meditazione voluttuosa e mistica, tali da concentrare in attesa essenziale la musica precedente.

Si sfugge al solito ogni accentrimento lirico, ogni nucleo, per diffondersi perifericamente, spesso con voluta monotonia nostalgica, come in certi brani di Debussy (*La fille aux cheveux de lin*). E quindi un errare del discorso musicale con scarsa necessità di principio e fine, una volontà di musica, di nenia, quasi di consolazione. Il vocabolario naturalmente è tutt'uno con questa esigenza di consolazione, ed anzi, per la poetica dannunziana, è alla base di ogni possibilità di musica, anche dove questa sembra piú rarefatta, piú pura: predominano aggettivi che corrispondono a luci bianche, smorte – «essenzial», «spirital» – e parole elette, ben diverse dal vocabolario dei crepuscolari.

Abbiamo insistito sul *Poema paradisiaco*, sia per dare un esempio concreto di come si ricava una poetica da una concreta poesia, sia perché il *Poema paradisiaco* rappresenta un estremo nella poetica dannunziana e nello stesso tempo sembra costituire un D'Annunzio a sé, direttamente influenzato dal decadentismo straniero e a sua volta progenitore del crepuscolarismo. Insomma, storicamente, il *Poema paradisiaco* occupa un posto importantissimo nello svolgimento del decadentismo italiano. Per D'Annunzio poi questa esperienza è importantissima: la raffinatezza del languore resta essenziale anche nella grande, euforica poesia dell'*Alcyone*.

Dopo il *Poema paradisiaco*, la storia della poetica dannunziana sembra segnare una forte spinta interiore, un cambiamento essenziale. Ma da troppo tempo la critica s'è accorta dell'abbaglio del barone di Vogüé, e basta ripetere per questo momento il giudizio generale del Croce: «Egli non ha avuto quel che si dice evoluzione o progresso, ma un mutare apparente e un persistere reale». Certo, però, è in questo momento che D'Annunzio ha fatto lo sforzo maggiore per costruire volitivamente la propria poetica, e superare quella poetica innata, potenziandola a significazioni più che artistiche. La sua umanità lo spinge ad immettere nell'arte il senso della propria vita e a vivere esteticamente la propria poetica nella pratica.

La produzione ispirata dalla poetica del superuomo e l'attività guerriera di D'Annunzio non sono in realtà che due momenti consanguinei di una stessa ispirazione. La sua poetica è sempre più la sua morale, le regole con cui costruisce i personaggi dei suoi drammi e dei suoi romanzi sono le stesse con cui compie il gesto del passaggio dalla destra all'estrema sinistra, con cui propaganda la guerra e compie l'eccezionale impresa di Fiume. Questa intrusione della volontà nella poetica dannunziana svaluta tutta la produzione romanzesca e teatrale del periodo, stravolgendo l'originaria ricerca della musica in retorica imperialistica, suscitatrice di moti volitivi. Pezzi di bravura non mancano, ma, se hanno qualche valore in sé e per sé, indicano sempre più la natura retorica di questa poetica. Si sente sempre più come il decadentismo dannunziano sia fastosamente retorico e intimamente povero, quando si confronti con i decadentismi dei maggiori stranieri. In questi il problema era integrale: fare dell'espressione un sacrificio di vita. In D'Annunzio invece permane qualcosa del retore montiano e quel suo impulso che dicemmo religioso, in sostanza non riesce a concretarsi né in un'esperienza assoluta come quella di Rimbaud, né in una rarefazione di poesia come in Mallarmé. Naturalmente i confronti sono impari a farci cogliere la qualità esatta del decadentismo dannunziano, ma accennano a quel provincialismo di cui abbiamo parlato. In D'Annunzio non c'è generalmente sintesi, sintesi di tutte le sue forze spirituali in qualcosa che superi un'avventura ed un gesto. La tensione magnifica che noi vi cogliamo, è però

un accenno, uno slancio che non si definisce. Il carattere piú evidente della poetica del superuomo è perciò la retorica, un tentativo di dare valori piú che estetici, di dare vita in atto.

Noi vediamo quindi il lavoro precedente alle *Laudi* come vita, esperienza, mobilitazione di forze, che attendono un atto di sintesi. Nel periodo romano i caratteri poetici, formali, erano la preoccupazione piú evidente; nella poetica del superuomo c'è piú chiara l'aspirazione, il valore funzionale delle esperienze rispetto a quello che sarà il capolavoro del poeta.

L'intenzione e la poetica, come programma complicato da elementi extraestetici, traboccano dopo il *Poema paradisiaco*, e sono troppo evidenti per insistervi a lungo. Ma questo decadentismo alla Barrès (il Barrès di *Du Sang, de la Volupté, de la Mort*) è un superamento della calma conclusione del primo periodo: D'Annunzio è una «natura» e la sua poesia, *stricto sensu*, non è passibile di vero svolgimento, come quella, per esempio, del Leopardi o di Hölderlin, ma per raggiungersi interamente, per diventare assoluta, il fermento del superuomo è stato necessario. Il D'Annunzio dell'*Isotteo* e del *Poema paradisiaco* diventava senile: l'empito extraestetico del superuomo ha reso possibile la nuova sintesi dell'*Alcyone*. I caratteri strettamente poetici permangono nei due periodi, ma l'estetismo dannunziano viene sforzato, teso, esagitato: dopo i deliri del *Trionfo della morte* o della *Gloria*, il superamento della *Sera fiesolana* è una verginità conquistata, una maturità di fronte all'acerba naturalità di *Canto novo*.

La poetica del superuomo non vuol perdere il suo credo estetizzante, ma completarlo con un intento pratico. Nella prefazione al *Trionfo della morte* il D'Annunzio dichiara «V'è sopra tutto – sebbene io sembro forse ambire che lo sforzo da me tentato, per rendere la vita interna nella sua copia e nella sua diversità, abbia un valore trascendente quello della pura rappresentazione estetica – v'è, sopra tutto, il proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche».

Ma è certo che nell'attività narrativa e tragica del periodo del superomismo la poetica consiste soprattutto nel ridurre l'interesse del romanzo o del dramma in un gesto grandioso, senza maturazione rispondente (uno sfogo di quella religiosità potenziale che sfiora sempre il ridicolo e l'inconsulto, come i gesti vissuti del D'Annunzio che stanno a un pelo dal sublime e dall'istrionico)⁸ se non nella folla dei particolari preziosi, delle sensazioni adunate appunto in vista di un vaticinio e di un annunzio evangelico.

L'impeto religioso lo ha trascinato al vacuo dogma del superomismo e si è fatto guida della sua poetica senza potere esser soccorso da un'intellettualità come la possiedono molti decadenti fino all'esuberante Swinburne⁹.

⁸ V. la pagina del *Fuoco*, in cui Stelio Effrena, dopo aver gridato al battelliere: «L'uva e i fichi, Zani!», si installa grandiosamente a poppa di un trabaccolo, mentre il poeta conclude: «E il mondo era suo».

⁹ V. certi cori dell'*Athalanta in Calydon* la cui potente sensualità è contenuta da una pari

Si spiegano così, riconoscendoli all'accento volitivo del superuomo, i caratteri di questa poetica: predominio di accenni a significazioni inesistenti o miserevoli, creazione dei personaggi solo per pretesto di una frase grandiosa e di uno sfogo oratorio, intenzione di creare un tono sublime mediante la sovrabbondanza della frase. In proposito si deve notare come stilisticamente D'Annunzio sia lontano da quel Nietzsche che si scelse a padre spirituale e come invece si avvicini a Wagner, l'*odi et amo* di Nietzsche. Nella musica di Wagner, come poteva esser compresa da D'Annunzio, c'è una potente sensualità, una maturità disfatta ed un impeto volitivo¹⁰ che dovevano essere ottimo insegnamento per la ricerca di una poesia che non fosse tanto musica in se stessa, quanto preparazione, incitamento alla musica. Malgrado la cura meticolosa delle parole, nella poetica del superuomo pare che l'immagine di per sé non possa soddisfare il poeta e che occorra un più, un impeto volitivo che si risolve in sovrabbondanza, in secentismo.

Le parole non bastano mai e se ne vuole riempire la deficienza ancora con altre parole:

«Quando il Bonifacio nella parabola del ricco epulone, intona su una nota di fuoco la più potente armonia di colore in cui siasi mai rivelata l'essenza di un'anima voluttuosa e superba, noi non interroghiamo il sire biondo, che ascolta i suoni assiso tra le due cortigiane magnifiche, i cui volti splendono come lampade di limpido elettro; ma, trapassando il simbolo materiale, ci abbandoniamo con ansia alla vita evocatrice dei profondi accordi in cui il nostro spirito sembra oggi trovare il presentimento di non so quale sera grave di belle fatalità e d'oro autunnale su un porto quieto come un bacino d'olio odorifero, ove una galera palpitante di fiamme entrerà con uno strano silenzio come una farfalla crepuscolare nel calice venato di un gran fiore» (*Il fuoco*). In tale poetica è inevitabile che la prosa venga concepita come una deficienza di poesia.

Si può sentire una seria esigenza di prosa nella frase citata, quando la si confronti con una frase di Verga o di Stendhal? Doveva naturalmente sbocciare nella *Laus Vitae* e nell'*Elettra* che sono ancora nell'ambito del superuomo.

Anche la *Laus Vitae* ha, per me, valore di preparazione rappresentando la trasposizione su un piano veramente poetico, concreto, dei tentativi disordinati del periodo superomista. La ricerca di una musica verbale vi raggiunge il suo parossismo.

C'è nella *Laus Vitae* il massimo sforzo per raggiungere la musica e la persuasione mediante l'impeto della volontà dell'io direttamente sfrena-

capacità critica.

¹⁰ Dice Onofri per la musica di Wagner: «Sembra indicarci un camminare, un procedere, verso qualche cosa che verrà e che supremamente importa per la sorte nostra di creature terrene».

to: non c'è più il ridicolo del superuomo come personaggio fittizio; c'è il tragico di un'autobiografia folle di volizioni extraestetiche. È il culmine d'una poetica che vuole l'effetto, un effetto più che artistico, un accento di rivoluzione, la risposta ad una attesa di religiosità insoddisfatta. Le lunghe file dei vocaboli, lo spreco di parole tra loro simili, che provocano la nausea e danno un senso di provvisorio che contrasta ambigualmente con la preziosa scelta del singolo vocabolo, derivano appunto da questa poetica autobiograficamente oratoria:

O Vita, o Vita
dono terribile del dio,
come una spada fedele,
come una ruggente face,
come la gorgóna,
come la centáurea veste;
o Vita, o Vita,
dono d'oblío,
offerta agreste...

V'è l'intenzione d'uccidere il contenuto, il grezzo, il limite con la smisurata delle mosse e con il sovraccarico delle parole. Spesso una mossa di volontà scatena il diluvio delle parole:

Ah perché non è infinito
come il desiderio, il potere
umano? Ogni gesto
armonioso e rude,
mi fu d'esempio;
ogni arte mi piacque,
mi sedusse ogni dottrina,
m'attrasse ogni lavoro.
Invidiai l'uomo
che erige un tempio
e l'uomo che aggioga un toro,
e colui che trae dall'antica
forza dell'acque
le forze novelle...

Anche la cultura (vedi la interminabile preghiera ad Ermete) viene adoperata con questo scopo.

È perciò una poetica la più anticlassica possibile e pure non ancora liberamente moderna; perché in sostanza è sempre il contenuto che crea la musica, non la musica che pervade di sé tutto il poema. Tutta la *Laus Vitae* ha un carattere febbrile, di materia incandescente che non può trovare altra forma che questa sua musica esagitata e rumorosa. Anche dei momenti più placidi e sognati,

Furonvi donne serene
con chiari occhi, infinite
nel lor silenzio...

vengono subito presi nelle spire di questa macchina folle. Veramente la sua musa è Egergeia, quell'euforia che turbinava a vuoto. La coscienza decadente di D'Annunzio, che va crescendo come scaltrezza, trova naturalmente a questo semplice motivo di aspirazione indiscriminata una giustificazione grandiosa: «è composta (la *Laus Vitae*) con un'arte demoniaca, come quella che foggia gli specchi magici; e opera per continue metamorfosi sulle immagini del mondo visibile, trasmutandole in segni luminosi del mistero interiore. È il ditirambo delle origini e delle profondità».

Ma insomma quella del superuomo, e della *Laus Vitae* in specialissimo modo, è una poetica volontarista, che vede la poesia come atto di affermazione e sfrenamento della quadriga imperiale:

Volontà, Voluttà
Orgoglio, Istinto.

La vera libertà invece fu conquistata nell'*Alcyone*: dopo il caos sorgeva l'ordine; non l'ordine classico, ma un mondo nuovo trova in se stesso la propria legge. Anche metricamente l'intenzione della *Laus Vitae* era proprio quella raggiunta: strofe che vogliono supplire con degli ambigui innovamenti metrici (innovamenti che derivano in gran parte da Verhaeren) alla legge classica. Nell'*Alcyone* invece non si sente il bisogno di confronti con la metrica passata: la poesia vi ha trovato il suo metro ideale, la sua andatura necessaria, inevitabile.

Dopo lo sfogo della *Laus Vitae* (e in tono minore dell'*Elettra*), la poetica dannunziana trova il suo centro naturale nell'*Alcyone*, in cui l'artefice sa quale è il canto della sua anima, e libera il suo accento di religiosità indiscriminata da ogni altro pretesto che non sia la creazione del proprio paesaggio. Si noterà subito che l'*Alcyone* è purissimo, contrariamente alle altre opere dannunziane, da elementi extraestetici, volitivi, e che non v'è un argomento se non la sensazione, la musica. Perciò nessun libro di D'Annunzio realizza così compiutamente la poetica decadente, come per nessun libro quanto per questo D'Annunzio può stare vicino ai nostri grandi poeti.

Le due accezioni di decadentismo qui si distinguono: l'*Alcyone* è il libro meno decadente del D'Annunzio, se intendiamo con decadentismo malattia e perversione; è il più decadente, se si significa con decadentismo la nuova poetica come ricerca della musica. Si ripercorra tutto il nostro esame e si vedrà che mai la poetica dannunziana ha riconosciuto come qui la natura su cui sorge, mai ha saputo chiedere una musica così nuova e reale. Una

poetica decadente che si è maturata attraverso il peggiore estetismo: come certi gesti dannunziani nascono al sommo di avventure folli, dilettantesche.

D'Annunzio ha voluto dare alla sua poetica poteri pratici: di seduzione, di oratoria imperialistica, di affermazione individuale; ed ha trovato invece la sua vera poetica, il fiore di tutte le altre esperienze, quando, servendosi sempre di quei procedimenti, di quei tecnicismi epurati, è ritornato natura, ha agito come la natura.

Dove è il discrimine fra la poetica dell'*Alcyone* e quella delle opere precedenti? Nella mancanza appunto di scopi pratici, di intrusioni volitive, psicologiche. Gli elementi essenziali della poetica non cambiano, ma il poeta s'abolisce come retore. Non c'è perciò una poetica nuova nell'*Alcyone*: c'è la sintesi superiore che elimina l'accento pratico dell'estetismo.

L'*Alcyone* nasce così, senza miracoli, sul diffuso terreno estetizzante: non sfugge, ma inverte finalmente in arte le intenzioni di tutto un programma. In generale si esagera nell'isolare l'*Alcyone*, nel farne un miracolo staccato dal resto dell'attività dannunziana. Se invece esaminiamo l'*Alcyone* dal punto di vista della poetica (e qui si vede l'utilità di questo genere di studi), non si può non avvertire la sostanziale similarità di modi di costruzione: se si eliminano le intenzioni extraestetiche del superuomo o i particolari che derivano dall'atteggiamento della bontà, si vede che l'interesse più profondo in senso poetico di D'Annunzio non è variato. Anzi la poetica dell'*Alcyone* è, liberata, purificata, quella stessa che sta in fondo alla più retorica e sviata opera dannunziana, come la ricerca di una musica verbale e sensuale, non musica del mistero o dell'ineffabile, ma musica che emana dalle parole amate, gustate, e che a sua volta trascina e provoca fiotti di nuove parole.

Così ritroviamo nell'*Alcyone* le lunghe file di frasi ripetute, di vocaboli sempre più simili, accatastantisi, come nella *Laus Vitae*:

come i tuoi labbri e le tue dolci canne,
come su letto d'erbe amato e amante,
come i tuoi diti snelli e i sette fóri,
come il mare e le foci,
come nell'ala chiare e negre penne,
come il fior del leandro e le tue tempie,
come il pampino e l'uva,
come la fonte e l'urna,
come la gronda e il nido della rondine,
come l'argilla e il pollice,
come ne' fiori tuoi la cera e il miele,
come il fuoco e la stipula stridente,
come il sentiere e l'orma,
come la luce ovunque tocca l'ombra,
(*Il fanciullo*, II)

e ritroviamo alcuni procedimenti propri del *Poema paradisiaco*:

Bocca di donna non fu mai di tanta
soavità nell'amorosa via
(*se non la tua, se non la tua, presente*),
(*Bocca d'Arno*)

ma tutto è rinnovato da un'unica e genuina aspirazione al canto, non alla persuasione.

La diretta richiesta di musica che esprima semplicemente il paesaggio interiore del poeta in un paesaggio che è naturalità extrastorica, musica non ombrata da psicologia, acquista un tono assoluto a procedimenti musicali, che nelle opere del superuomo ottenevano risultati oratori e falsi. Si veda, per esempio, *Le stirpi canore*, in cui finalmente il susseguirsi lunghissimo di paragoni e immagini vive musicalmente, riesce ad una poesia coerente, reale, e, a suo modo, classica (qualora si dia a classico il valore di assoluto, finito, perfetto). La musica verbale assume nell'*Alcyone* una specie di calma, un valore, non di esaurimento di un più extraestetico cui l'uomo D'Annunzio aneli, ma valore di costruzione serena.

Quelle intenzioni di levità e di squisitezze che ossessionavano il D'Annunzio del *Poema paradisiaco*, trovano qui quella grazia in cui non sentiamo che consolazione:

Chiaro, leggero è l'arbore nell'aria.
E perché l'imo cor la sua bellezza
ci tocchi, tu non sai, noi non sappiamo,
non sa l'ulivo.
...

Tenue serto a noi, di poca fronda,
è bastevole: tal che d'alcun peso
non gravi i bei pensieri mattutini
e d'alcuna ombra.
(*L'ulivo*)

Il desiderio di sorridente intimità, così inficiato dall'intento mondano dell'*Isotteo*, qui raggiunge una tenerezza che supera, presupponendola, ogni squisitezze, ogni ricercatezza («pratora», «tenzone»...):

Le lodolette cantan su le pratora
di San Rossore
e le cicale cantano sui platani d'Arno a tenzone.
...

Tutto il mattino per la dolce landa
quinci è un cantare e quindi altro cantare.
(*La tenzone*)

E il paesaggio, animato sensualmente dalle stornellatrici, di *Canto novo*, qui assume una forza di mito, di creazione dal nulla, in grazia della musica, che alleggerisce il seguito dei particolari:

Tra i leandri la vidi che si volse.
Come in bronzea mèsse nel falasco
entrò, che richiudeasi strepitoso.
Piú lungi, verso il lido, tra la paglia
marina il piede le si torse in fallo.
Distesa cadde tra le sabbie e l'acque.
Il ponente schiumò ne' suoi capegli.
Immensa apparve, immensa nudità.
(*Stabat nuda aestas*)

La sera fiesolana e *La pioggia nel pineto* sono le prove estreme di questa poetica matura ed epurata da tutto ciò che la turbava, e che la turberà nel periodo posteriore.

Nella *Sera fiesolana*, la costruzione sembra poco audace, poco nuova, ma ci si avvicini al tessuto della poesia, a quei passaggi, che si presentano a finestre luminose, con valori di musica autonoma:

ne la man di chi le coglie
silenzioso e ancor s'attarda a l'opra lenta
su l'alta scala che s'annerà
contro il fusto che s'inargenta

alle soavi pause vocative, che la poetica dannunziana sempre cercò inutilmente come esplosioni eroiche od orgiastiche:

Laudata sii pel tuo viso di perla
o sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace
l'acqua del cielo!

e si sentirà chiaramente il tono di discorso superiore che costituisce la musica piú duratura e pacata.

Io ti dirò verso quali reami
d'amor ci chiami il fiume, le cui fonti
eterne all'ombra de gli antichi rami
parlano nel mistero sacro dei monti;
e ti dirò per qual segreto
le colline su i limpidi orizzonti
s'incurvino come labbra che un divieto
chiuda e perché la volontà di dire
le faccia belle
oltre ogni uman desire

e nel silenzio lor sempre novelle
consolatrici, sí che pare
che ogni sera l'anima le possa amare
d'amor piú forte.

Nella *Pioggia nel pineto* la poetica, nei suoi particolari costruttivi, nella sua maturità, nella sua libertà di fronte ai tentativi precedenti, è piú patente che in ogni altra poesia dell'*Alcyone*. La natura decadente della poetica dannunziana vi si mostra d'altronde nel miglior modo, inequivocabilmente. È decadente anzitutto per l'assoluta mancanza del contenuto, dell'argomento, sí che a noi non ne resta che un senso preciso di atmosfera musicale, non turbata dalla presenza di un racconto o di un'intrusione psicologica. Vi manca la costruzione in senso classico: non esistono centro e particolari, nucleo e periferia, ma l'anima del poema è per tutto, nella trama continua delle sensazioni che si fanno musica, delle parole che diventano note musicali.

Il canto comincia e diletta senza lo stacco delle costruzioni classiche: note in principio:

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole piú nuove
che parlano goccioline e foglie
lontane.

note in fine:

E piove sui nostri volti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggeri,
sui freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
m'illuse, che oggi t'illude,
o Ermione.

Ma, poiché è grande poesia, la trama musicale è costretta da una necessità non minore di quella che vive nella conclusa armonia classica.

Poetica nuova: eppure, nei confronti dei poeti nuovi e del decadentismo piú sottile, manca in questa poetica un valore di suggestione. Ché non c'è

suggerione di mondi metafisici, conoscenza di un al di là, ma musica di parole-sensazioni. E vi manca quel certo spirito critico, che è essenziale nella poetica di un Valéry o di un Rilke.

Nel D'Annunzio del Novecento, durante e dopo l'esilio in Francia, prevale un superuomo che ricorda e del suo ricordo fa arte: cioè la negazione e la fine del superuomo. In quelle prose, che tanto il Serra lodò per la freschezza, per la «beatitudine lirica diffusa», che circola in pagine scritte senza l'impegno di rinnovare il mondo, ma per scopi immediati e per il desiderio personale di riviversi, la poetica pare cercare una musica meno trionfale, una costruzione più intima ed attenta alle sfumature psicologiche. In realtà si tratta di un raffinamento marginale della solita poetica, o, meglio, una spiegazione di quella nel suo carattere decadente, con una esemplificazione, del tipo del *Martyre* o della *Vita di Cola di Rienzo*.

Nella *Leda senza cigno* abbondano dichiarazioni di questo genere: «La nostra vita è un'opera magica, che sfugge al riflesso della ragione e tanto è più ricca quanto più se ne allontana, attuata per occulto e spesso contro l'ordine delle leggi apparenti», ed è proprio nella musica di questa opera che l'artefice riconosce, con una maturità ormai senile, i caratteri della propria poetica. Con la guerra gli atteggiamenti che si accentuano sono quello dell'eroe-oratore e poi quello del mistico, che cerca, con la solita mancanza di vera intelligenza, giustificazioni alla propria posizione decadente: atteggiamenti che non ci interessano dunque se non come ultima prova dell'originario decadentismo dannunziano.

Nel *Notturmo* ciò si vede ancor meglio: fondere totalmente l'artista e l'uomo in un racconto, che, nella sua ambiguità di presente e di passato, sia quasi vita, vangelo, ricordo.

Nessun momento come quello in cui fu scritto il *Notturmo* sembra poter giovare meglio alla comprensione del decadentismo dannunziano: «Per più settimane, mentre stavo supino in veglia, mentre soffrivo senza tregua l'insonnia, io ebbi dentro l'occhio lesa una fucina di sogni che la volontà non poteva né condurre né rompere. Il nervo ottico attingeva a tutti gli strati della mia cultura e della mia vita anteriore proiettando nella mia visione figure innumerevoli con una rapidità di trapassi ignota al mio più arduo lirismo» (*Annotazione*, II).

Quell'essere cieco e non cieco era lo stato di grazia più desiderabile per un decadente del tipo di D'Annunzio. Era uno stato di ipersensibilità che poteva far così equivocare il poeta: «Ora io ho – mi sembra – un orecchio più sensibile di quello che musicò *La pioggia nel pineto*». Sensazioni, ma che non sono più sensazioni normali, sensazioni che, pur essendo evidentissime, carnali, sembrano nascere da un mistero, da un buio.

Il *Notturmo* può far pensare ad una secca concisione (quella che fu detta il

futurismo dannunziano), ad un mutamento di poetica, ma quell'apparenza non basta a spezzare il bisogno e l'intenzione piú intimi di musica abbondante. Se si tralascia la notazione piú brutta («Il bacino di S. Marco, azzurro. Il cielo da per tutto. Stupore, disperazione. Il velo immobile delle lacrime. Silenzio. Il battito del motore. Ecco i Giardini. Si volta nel canale»), subito la brevità delle frasi è superata da una musica che noi riconosciamo per la piú genuina musica dannunziana:

Ascolto.

Lo sciaquío alla riva lasciato dal battello che passa.
I colpi sordi dell'onda contro la pietra grommosa.
Le grida rauche dei gabbiani, i loro scrosci chiocci, le
loro rissa stridenti, le loro pause galleggianti.
Il battito di un motore marino.
Il chioccolío sciocco del merlo.
Il ronzío lúgubre d'una mosca che si leva e si posa.
Il ticchettío del pendolo che lega tutti gli intervalli.
La gocciola che cade nella vasca del bagno.
Il gemito del remo nello scalmò.
Le voci umane nel traghetto.
Il rastrello su la ghiaia del giardino.
Il pianto d'un bimbo non racconsolato.
Una voce di donna che parla e non s'intende.
Un'altra voce di donna che dice: «A che ora? a che ora».
(*Seconda offerta*)

Ancora una volta cosí, una poetica che mira alla pienezza obliosa delle parole, gustate in una musica matura, non scandita, non misurata sul metro di una continuità di pensiero o di fantasia, quanto sulla vita di sensazioni, che si trasformano in parole, conservando il profumo e il peso della loro origine.

D'Annunzio compendia e supera nella sua opera poetica tutto un periodo e un movimento che in Italia si era formato dopo i primi contatti con gli stranieri (specialmente con i preraffaelliti, con Walter Pater, con Ruskin, cioè con le tendenze piú estetiche che poetiche) e che va sotto il nome esauriente di «estetismo». Dopo le disordinate e per lo piú inconscie esperienze a cavallo fra romanticismo e decadentismo, si forma un nuovo clima italiano, che coincide cronologicamente con il periodo romano di D'Annunzio.

Già la «Cronaca bizantina», cui per altro collaborano artisti di vecchia scuola e perfino il Carducci, rappresenta un ambiente vuoto delle ideologie ottocentesche e del forte spirito romantico italiano, privo di vere energie ben distinte in un senso o in un altro, e perciò propenso ad una letteratura passionata e sensuale, fra cronaca, polemica e corruzione. Era piú o meno l'ambiente del *Piacere*, un ambiente bizantino, se pure sempre provinciale

e poco intelligente. È proprio, anzi, l'accento di snobismo provinciale, che distingue l'estetismo e ne fa un fenomeno tipico del decadentismo italiano. Ci si sente di fronte ad uno spirito nuovo, ma nello stesso tempo limitato, europeo solo per sentito dire, spregiudicato in maniera tutta esteriore e borghese. E noi lo sentiamo perciò come un periodo tanto lontano, dominato da un malgusto insopportabile: infatti per l'atteggiamento decadente di veder tutto sotto la categoria dell'arte, del bello (si veda l'*Armata d'Italia* di D'Annunzio per avvertire l'origine di tanto nazionalismo guerrafondaio nell'equivoco estetizzante della bella violenza), la modernità fu fatta consistere nella squisitezza di tutto ciò che, per esser bello, rifuggiva dall'utile. Per timore di borghesia, di utilitarismo, nacque lo stile decorativo e tutto l'arcaicismo peggiore. Sdegno della vita contemporanea, rifugio in preziosità di arte per l'arte e di vita per l'arte, che si vogliono identificare con il Cinquecento, con i secoli di maggiore civiltà artistica. E così in letteratura amore per l'arcaico, per l'insolito, per il cesellato, per l'esotico.

Questo atteggiamento ha il suo equivalente in una sorta di misticismo sensuale, che riducendo tutto al valore di rapimento per una sensazione squisita, poteva diventare, e diventava in effetto, estetismo. È quello che si potrebbe chiamare l'estetismo cattolico, di cui massimo rappresentante fu il Fogazzaro. La religione è sentita come possibilità di produrre sensazioni, commozioni intense e squisite, simili in tutto e per tutto a quelle che può suscitare nell'estetizzante un quadro, una sonata, o, senz'altro, una preghiera d'organo.

Questa impostazione spirituale è tale che non si può parlare per essa di sentimento, ma di sentimentalismo, non di religione, ma di misticismo sensuale ed isterico. In ambedue le correnti estetizzanti si ha il diritto di ricorrere ad un giudizio di patologia finché non si entri nella valutazione delle poetiche.

Il Fogazzaro ed i fogazzariani (adunati soprattutto nel «Rinnovamento») fissano il loro credo estetico nella espressione di sensazioni elette, provate nei momenti di grazia mistica, cui conduce un affinamento di nervi e di sensi.

Il mondo ed i personaggi fogazzariani (tutti sanno quanto del migliore Fogazzaro sfugge a questa condanna) dipingono perfettamente questa poetica: situazioni ambigue, che possono scivolare in una preghiera o in un bacio e che in tutti e due i casi risuonano dello stesso accento di sensualità fine e illusa di essere spiritualità; personaggi che non hanno altra coerenza oltre quella delle sensazioni; atmosfera sospirosa e sentimentale che mostra tanti contatti con il piccolo mondo borghese dell'ultimo romanticismo aleardiano e pratiano (specialmente le liriche fogazzariane).

Lungo sarebbe descrivere (il che del resto è stato fatto altre volte ad altro scopo) la qualità sensuale della costruzione fogazzariana, il decadentismo dei suoi romanzi, la sua ricerca di una commozione soprattutto sensuale, da lui scambiata in buona fede per religiosità, ma giova piuttosto osservare quanto di dannunziano ci sia in tale poetica. Certo, se si volesse trovare ad

Andrea Sperelli un fratello ravveduto, provinciale, cattolicheggiante, bisognerebbe cercarlo in Piero Maironi: il centro vitale di ambedue e la sostanziale divinità è la sensazione.

Bisognerebbe inoltre rivedere certi pezzi fogazzariani minori, certi bozzetti di società (*Il poeta e la dama* ad es.) che ricordano, *mutatis mutandis*, le cronache mondane, tra scherzose e languide, del D'Annunzio romano.

La poetica del decadentismo cattolico si riduce del resto quasi esclusivamente a quella fogazzariana, non riuscendo noi a dare un valore estetico sufficiente al Gallarati-Scotti in quanto artista, o alla poesia di Giulio Salvadori: non c'è in Italia una poesia decadente cattolica da potersi paragonare a quella dell'ultimo Verlaine.

Ma la corrente più fruttuosa e diffusa resta quella dei veri e propri estetizzanti, che una rivista famosa, il «Convito», ed un uomo che in quanto poeta superò la sua posizione di gusto per una certa sua saggia pacatezza, De Bosis, raccolsero verso la fine del secolo (1895). Sono i veri contemporanei del D'Annunzio romano e in certo senso anche i suoi più immediati imitatori¹¹. Come D'Annunzio (il deputato della Bellezza), gli estetizzanti del «Convito» si sentono difensori e profeti di una Bellezza che i «barbari» misconoscono, e come lui proclamano «la virtù occulta della Stirpe», si rifanno al Rinascimento, e finiscono da questo culto della Bellezza in atteggiamenti pratici, come Corradini.

Il più rappresentativo, e d'altronde il più utile per illuminare la poetica dannunziana, è Angelo Conti, il *doctor angelicus*, critico d'arte, propugnatore d'un estetismo misticcheggiante e schopenhaueriano. La linea della sua opera è schiettamente decadente, con un certo ritegno umanitario che nell'ultimo volume *Dopo il canto delle sirene*¹² lo porta ad una strana ritrattazione: «mi tornano alla memoria tre sentenze che parvero dogmi a quasi tutti gli scrittori di quindici o venti anni fa: nella poesia il verso è tutto, l'arte non è mai morale né immorale, l'arte non può esser compresa se non da pochi eletti». Era il prepotere delle teorie sociali che lo faceva parlare così (1911), ma in tutto il resto della sua opera non v'è una parola che non aderisca interamente al più genuino credo decadente.

Già del suo *Giorgione* (1894)¹³ egli non fa tanto critica d'arte, quanto presentazione di emozioni che nella sua sensibilità letteraria eccita l'opera del maestro veneto. Critica di emozioni, preparata con pigli di preta marca decadente: «Voglio ricordare quello che provai entrando per la prima volta nel piccolo museo Ludovisi...», e con lo stesso accento con cui un lussurioso preparerebbe un ricordo di voluttà. Respinge con cura ogni posizione

¹¹ V., oltre tutti i numeri della rivista, il programma del «Convito».

¹² Treves, Milano, 1911.

¹³ V. soprattutto: *Giorgione*, Alinari, Firenze, 1894; *La beata riva. Trattato dell'oblio, con un ragionamento di G. Annunzio*, Treves, Milano, 1900; *Sul fiume del tempo*, Ricciardi, Napoli, 1907 e, in special modo, la prefazione del D'Annunzio a *La beata riva* che dà la misura del suo accordo col Conti.

storica, da buon decadente che teme ogni turbamento esterno, mentre poi s'impingua di psicologismo e di sensualità: «È dunque tempo di mettere da parte la stupida teoria delle influenze e l'altra assurdità che, per apprezzare un'opera d'arte, è necessario ricondursi col pensiero ai tempi in cui quell'opera è stata fatta». Era in realtà una preparazione negativa dell'estetica crociana, ma Croce aveva mille ragioni di respingere quella comunanza di scopi che il Conti riteneva per certa nella dedica al Croce del *Sul fiume del tempo*.

Il Conti si riduce a riprodurre, come fa spesso D'Annunzio, in forma letteraria la sagoma psicologica, l'impressione puramente emotiva dell'opera d'arte. «Nel *Concerto* la rappresentazione è piú pura. Un frate siede dinanzi a una spinetta. Egli è abbandonato all'armonia e tutta la sua vita di rapimento e d'abbandono è concentrata negli occhi e nelle mani. Questi occhi hanno la indefinibile espressione degli sguardi assorti che quasi non vedono piú le forme esteriori; e quelle mani sottili, nervose, spiritualizzate dalla virtù che le muove, non hanno piú le funzioni cui le ha destinate l'esistenza: sono mani risvegliatrici, mani evocatrici, come nei gesti che indicano o annunziano i prodigi».

La critica decadente del Conti trova il suo massimo valore se viene considerata come riflesso della poetica dannunziana, pseudoteorizzazione di modi viventi ed efficaci solo in una concreta poesia. Il Conti si contrapponeva al D'Annunzio nietzschiano per un suo schopenhauerismo estetico, ma in realtà il tono nirvanico, mistico, di liberazione musicale («L'arte come trattato dell'oblio»), è quello stesso che predomina nel *Trionfo della morte* o nelle *Vergini delle rocce*. In ambedue i pretesti sono pseudofilosofici, la ricerca fondamentale è la musica, e il Conti basando tutto su di essa (il capitolo centrale del suo *Giorgione* si intitola *La musica della pittura*) mostra di rispecchiare centralmente il nucleo piú duraturo della poetica dannunziana.

La frase di Walter Pater «All art constantly aspires towards the condition of music» è capitale per rannodare queste divagazioni estetizzanti all'intenzione dannunziana. Quale è infatti il fondamento della estetica contiana? «La musica, legame misterioso delle varie forme artistiche, esprime la tendenza della natura a passare da uno stato distinto conoscibile ad uno stato informe ed arcano, dalle condizioni della lotta alla quiete della inesistenza». «Anche nella poesia lirica si vede, piú che in ogni altra forma artistica, che scopo supremo dell'arte è di esprimere la sua intima aspirazione ad avvicinarsi alla musica e a liberarsi dal simbolo. Nella lirica infatti il simbolo si trasforma e raggiunge un tal grado d'idealità che, nei momenti supremi dell'ispirazione, vediamo la parola perdere il senso letterario ed assumere un senso musicale». E non è questa l'aspirazione continua di D'Annunzio? Agire come la natura, acquietarsi in uno stato di grazia, di totalità, che emana dalla parola e si concreta in musica. Le parole del Conti sembrano prevedere, come dettami costruttivi, la tramatura essenziale della *Pioggia nel pineto*, quel liberarsi sensuale in una condizione di concretezza originale, ultrarazionale, che per approssimazione chiamiamo musica.

C'è anche nei libri del Conti un'accezione dell'arte che ci suggerisce una spiegazione delle deviazioni e complicazioni dannunziane, rannodata a quell'impeto volitivo che abbiamo riconosciuto all'origine di ogni intrusione extrartistica: «L'arte è la natura stessa, la quale per mezzo dell'uomo di genio, supera le miserie dell'individuo e manifesta la propria aspirazione ad una vita più pura».

D'Annunzio, sentendo l'arte come natura, come forza che agisce con concretezza originale, voleva in essa una specie di vita che soddisfacesse quel suo religioso bisogno di più: d'altronde il suo connubio estetizzante arte-vita non gli permetteva di vedere come esauriente la naturale catarsi dell'arte, ed egli avrebbe voluto perciò aggiungervi una catarsi allotria, la catarsi di un'intenzione, di uno sforzo umano. Non sentiva così interamente il valore sacro dell'espressione, cercava di aiutarlo con un volere personale di altra natura, e con ciò stesso turbava quella serenità che solo nella fiducia dell'*Alcyone* raggiunse.

Il Conti batte anche sul valore della parola singola, da cui nasce la musica e che s'accorda con la cura estetizzante erudita, arcaicista, libresca: «Si vedon già alcuni poeti consapevoli del valore inestimabile della parola, meditarla nei libri con religiosa intensità, cercando di estrarne, con l'esercizio dello stile, nuove immagini e nuove armonie». Amore della parola e della musica, che è anche però amore della sensazione in concreto, della vita, cosa che il Conti, troppo letterato, non capisce e per cui diverge da D'Annunzio: «Oggetto dell'arte non è l'idea, ma è qualcosa di più profondo che non sia la stessa idea platonica». «Qual cosa mai?». «La vita, amico mio. La vita intensa e ardente, ricca di piacere e di oblio...».

In questo riflesso, invero un po' opaco (il Conti non riesce, ad es., a capire il nietzschianesimo di D'Annunzio, sembrandogli che quell'energia contrasti con l'oblio decadente della musica), ma autorizzato («in lui spesso io ritrovo una specie di coscienza rivelatrice e nel commento di lui talvolta una illuminazione impreveduta della mia propria opera» dice del Conti il D'Annunzio nella prefazione a *La beata riva*) della poetica dannunziana, abbiamo trovato il deciso legame del credo del poeta con un clima che spiega ed è spiegato intimamente da quella poetica.

Un'ultima frase del Conti rannoda il D'Annunzio al Pascoli e ci mostra nel poeta *puer* un sentimento essenziale del nostro estetismo: «L'artista è come un fanciullo a cui tutte le cose producono un senso di meraviglia».

CAPITOLO III

LA POETICA DI GIOVANNI PASCOLI

La critica ha generalmente evitato il problema del decadentismo pascoliano, ed ha raramente per il Pascoli adoperato la parola «sensualità» in senso estetico (amore sensuale delle parole), al contrario di quanto ha fatto per il D'Annunzio. Solo il Petrini, in uno studio rimasto interrotto¹, si andava occupando della poesia pascoliana in questa direzione, mentre il Galletti, nel suo volume caotico e dispersivo, accentuava nel Pascoli un misticismo romantico appoggiato su poco precisi confronti.

Pare che quella certa bonarietà romagnola del Pascoli lo abbia fatto sentire troppo nostrano perché la critica andasse oltre il confronto con poeti stranieri e cercasse i segni della nuova poesia europea radicalmente nella sua poetica. E veramente il Pascoli rappresenta un decadentismo indigeno, le cui filiazioni più patenti furono eccessivamente borghesi e provinciali. Mentre il D'Annunzio appariva un maestro non solo di poesia, ma di vita raffinata, di esotismo, di preziose iniziazioni, e provocava una corrente di estetismo, che parve all'Italia desiderosa di europeizzarsi il *non plus ultra* della modernità e della raffinatezza, il Pascoli, con il suo Castelvecchio, le sue cattedre di latino, e «tutte quelle gabbie di canarini alle finestre» che furono i pascoliani imitatori e ammiratori, rimase solo il figlio di Virgilio, il delicato cantore della campagna. Non fu sentito come decadente, ma come campagnolo. Nessuno si preoccupò di cercare nelle letterature straniere le fonti delle sue poesie, se non tardi; lo si sentì staccato dal nuovo movimento poetico e semmai più vicino, con una diversa sensibilità, alla poesia del Carducci².

In verità si sentiva giustamente che il Pascoli non doveva i suoi particolari accenti a dei modelli stranieri, come invece li doveva, sia pure entro i limiti che noi concediamo alle famose «influenze», il D'Annunzio. E certo anche noi sentiamo come sia inutile pensare ad influenze da parte di Poe o di altri stranieri sul Pascoli³.

¹ Domenico Petrini, *La Poesia di G. Pascoli. I: Le «Humiles Myricae» e la Storia grande dei secoli*, «Civiltà Moderna», 1929, 1, pp. 594-623; 1930, pp. 51-79; 500-516 [ora in *Dal barocco al decadentismo* cit., II].

² È caratteristico per il clima di quel periodo come Pascoli e Carducci siano stati, per i borghesi d'allora, i vessilli di due opposte tendenze psicologiche: violento, eroico l'uno, umile, delicato l'altro.

³ Dopo il libro del Galletti, l'argomento delle influenze pare interamente risolto. Ed è invece evidente che il critico ha fatto sciupio inutile delle sue conoscenze di letterature

Basti ricordare come la traduzione che il Pascoli fece da giovane del *Corvo* di Poe sia lontana dallo spirito dell'originale, e come non se ne ritrovi la traccia nella sua opera. Quando parleremo, per limitare ed individuare il particolare decadentismo pascoliano, del senso del mistero, vedremo quanto il Nostro disti da Poe e da Maeterlinck, ma già adesso possiamo notare che, per ben comprendere il Pascoli, bisogna staccarlo dall'Europa come cultura, e riattaccarlo alla nuova poesia proprio nuclearmente, per la sua speciale, e del tutto indigena, sensibilità decadente.

I confronti con gli europei pongono il Pascoli sul loro piano come novità, ma ne lo distaccano come coscienza di certi motivi essenziali, di quel mondo iniziatico, cui si può dire che egli acceda per pura sensibilità, senza una vera intellettualità che approfondisca e risolva le relazioni vita-arte e la comune origine dal mistero.

Certo il D'Annunzio è, in confronto, di una raffinatezza più vistosa, come la sua vita è di decadente lussuoso, mentre quella del Pascoli ha costruito su di un ritmo borghese la sua speciale distinzione. Ad ogni modo, per una comprensione esauriente del nostro decadentismo, il Pascoli non è meno necessario del D'Annunzio, e il suo maggiore provincialismo rende più consistente la sua rivoluzione silenziosa contro le vecchie poetiche.

Per procedere alla determinazione della poetica pascoliana, partiremo da una constatazione che vale anche per il D'Annunzio: l'esagerata ricchezza di vocabolario in questi due poeti. Vocaboli smisuratamente più abbondanti di quello leopardiano o manzoniano. Questa sovrabbondanza di vocaboli è un indice prezioso per la ricostruzione centrale delle due poetiche e per la loro accentuazione decadente. La parola, come prelibata unità espressiva, nelle sue possibilità di esaurire analiticamente il reale in ogni sua sfumatura, campeggia, con diverso limite estetico, in entrambe. Di rado poi una parola basta al D'Annunzio come al Pascoli per soddisfare la loro emozione, anche nei momenti più concentrati.

straniere (né più né meno di quanto è avvenuto nel suo *Novecento*, Vallardi, Milano, 1935) e, se ha giovato a imporre l'inserzione del Pascoli entro l'ambito della nuova poesia, ha esagerato nel voler ritrovare minutamente in lui i caratteri del romanticismo e del decadentismo senza distinzione, ha esagerato in sfoggio di nomi e citazioni. Bisognava avere una chiara idea di romanticismo e decadentismo per non citare sempre allo stesso proposito Hugo e Maeterlinck, Shelley e Verlaine, e per non arrivare a questi assurdi: «Il tempo, che sarà forse galantuomo ma coltiva anche l'ironia secondo la formula romantica, s'è divertito a contraddire tutte le loro ambizioni e i loro oroscopi critici, affidando il compito di realizzare l'ideale estetico degli Schlegel, del Tieck, del Novalis, a due poeti italiani del nostro tempo, voglio dire al D'Annunzio e al Pascoli». A. Galletti, *La poesia e l'arte di G. Pascoli*, Zanichelli, Bologna, 1924, p. 55 (1ª ed. Roma, 1918) [ora Milano, Nuova Accademia, 1955].

Spesso avviene al Pascoli ciò che gli avviene in questa frase della prefazione ai *Canti di Castelvecchio*: «... canti d'uccelli, anche questi: di pettirossi, di capinere, di cardellini, di allodole, di rosignoli, di cuculi, di assiuoli, di fringuelli, di passeri, di forasiepe, di tortori, di cincie, di verlette, di saltimpali, di rondini e rondini e rondini che tornano e che vanno e che restano». Non sente la sazietà dei nomi e dei sinonimi, ma ha bisogno anzi di puntualizzare la sua illuminazione nel maggior numero possibile di parole. Nel D'Annunzio la ricerca del vocabolo è pura ricerca di musica verbale e sensuale, nel Pascoli deriva soprattutto dal suo naturale gusto delle minime cose nei minimi loro particolari.

Cura decadente, che confina col desiderio del raro, della parola poco nota, del dialettalismo, e che egli giustifica come precisione espressiva e immediatezza. Per questa cura del vocabolo (dialettalismo nei poemetti georgici, grecismi, archeologismi nei *Poemi conviviali*, nei *Poemi italici*) la sua poetica rientra agevolmente in quel cerchio di estetismo che lo accomuna a Gabriele e ad Adolfo, e che costituisce il primo vero focolaio culturale di decadentismo italiano. Anzi, nell'ambiente degli estetizzanti della fine del secolo, la sua è la prima espressa teorizzazione del gusto nuovo, la prima poetica direttamente ribelle (anche se con limitata coscienza) alla poetica classica.

L'importanza che quindi acquista per noi la prosa del *Fanciullino* supera l'esperienza personale del Pascoli, ed ha un profondo significato per la valutazione del nuovo clima decadente. Bisogna anzitutto insistere sull'importanza che ha una poetica esplicita, una descrizione volontaria dei modi seguiti e dei modi programmatici ideati per la costruzione di un mondo poetico: vedremo infatti come nello stesso Pascoli la teorizzazione abbia influito, appunto perché chiarificazione e cristallizzazione, sulla sua attività posteriore.

Finché è pura sensibilità, una poetica in atto pesa meno sull'artista e sul momento creativo, ma quando se ne trova la concretizzazione teorica, la definizione chiara, la poetica assume allora quasi un valore di dogma e di incubo, grava sulla ingenuità dell'artista e dei suoi affini.

La poetica del *Fanciullino* è insieme esperienza artistica vissuta, e quindi codificazione di indirizzi euristici già attuati concretamente, e programma ideale che il Pascoli si propone per la poesia a venire, e quindi poetica nel suo senso di dettami che egli dà a se stesso, e che darebbe ai suoi possibili discepoli: dettami che d'altra parte derivano essenzialmente da quella sua precedente esperienza. A noi interessa anzitutto porre le relazioni che corrono fra il Pascoli e la tradizione italiana cui egli accenna nel *Fanciullino*: ci addentriamo così nella sua concezione monotona ed originale della poesia attraverso la sua critica personale alla tradizione, cui si ribella e in cui si inserisce.

Nel paragrafo VII critica appunto la letteratura italiana proprio per il difetto opposto a quelli di cui veniva di solito accusata (difetto d'umanità),

ciò per la scarsezza di poesia pura di fronte all'abbondanza di poesia applicata. L'accusa così è modernissima e personale, in quanto che la poesia pura, per il Pascoli, è in sostanza l'immediatezza fanciullesca del particolare. Manca la letteratura italiana della poeticità delle cose (dice il Pascoli), perché preferì a questa l'imitazione, la furberia letterata. Ha peccato di prosa e di astrattezza, di aulicità sospesa nel vuoto. Letteratura che si isola in un regno di segni convenzionali, nel giro di frasi generiche: «S'ha sempre a dire uccelli, sí di quelli che fanno tuttaví, e sí di quelli che fanno crocò?».

Ed è coerentemente a questa critica radicale, che egli esamina nei due saggi leopardiani (il *Sabato*, la *Ginestra*) la poesia del grande recanatese. Poeta nuovo lo chiama, ma trova che in lui «l'errore dell'indeterminatezza si alterna con l'altro del falso»: «tutti alberi, tutti uccelli, oppure tutti gli alberi faggi, tutti i fiori rose e viole (anzi rose e viole insieme, unite *spesso piú nella dolcezza del loro suono che nella soavità* del loro profumo)». Il Leopardi, per lui, «non colse quel particolare nel quale è, per così dire, come in una cellula speciale, l'esplosione poetica delle cose»⁴. Osserviamo anzitutto che non senza significato la critica del Pascoli viene a coincidere, nel risultato, con quella dei positivisti antropologi dello stesso periodo: il Sergi chiamava questa supposta incapacità del Leopardi a cogliere il particolare netto, a distinguere i generi dalle specie, «ambliopia mentale».

Questa incomprensione assoluta della poesia leopardiana⁵ è in diretta funzione dell'ideale poetico e della natura pascoliana, che negli altri saggi si manifesta anche piú direttamente: «Vedere e udire: altro non deve il poeta». «La poesia è nelle cose, un certo etere che si trova in questa piú, in quella meno, in alcune sí, in altre no». Frasi che toccano il centro della sua concezione artistica ed illuminano il suo particolare decadentismo.

Perché scambia per indeterminatezza l'eternità sintetica delle espressioni leopardiane: gli occhi «ridenti e fuggitivi» di *Silvia*, «il mazzolin di rose e di viole» del *Sabato del villaggio*? Appunto perché il suo ideale di poesia non è l'evidenza di una espressione definitiva e sintetica, quanto la suggestione del particolare piú minuto ed esauriente. «La poesia consiste nella visione d'un particolare inavvertito fuori e dentro noi». La poesia diventa, in certo senso, una valorizzazione della realtà fisica e psichica nella sua costituzione piú anfrattuosa, e insieme quindi una esplorazione nel patrimonio linguistico corrispondente.

⁴ *Miei pensieri di varia umanità*, Muglia, Messina, 1903 pp. 12 e sgg. [ora *Prose*, I, *Pensieri di varia umanità* con una premessa di A. Vicinelli, Mondadori, Milano, 1946].

⁵ Una prova di come la poetica del Pascoli coincida con un'incomprensione degli altri mondi poetici si ha dalla lettura delle sue traduzioni: spersonalizza i tradotti, rendendoli favolosi, fanciulleschi. Così se prendiamo qualche brano della *Legende des siècles*, «Amerighetto», troviamo una strana diminuzione dell'epica hughiana, impiccolita là dove il francese è piú trionfo, un'insistenza su particolari che mancano nell'originale: («l'orifiamma palpitava al vento») e insieme uno spostamento dell'attenzione su punti laterali che il tono profetico hughiano aveva trattati genericamente.

Si può vedere così come il Pascoli fosse lontano dalla grande tradizione italiana petrarchesca e altamente letteraria, nobile e intessuta di rappresentazioni *sub specie aeternitatis*. In questo senso la ribellione dei moderni, ricercatori la concretezza e l'immediatezza della vita nella poesia, e d'altra parte miranti a spezzare il cerchio aulico della letteratura per dar poesia alle cose umili, è completamente espressa nel *Fanciullino*: «Qualunque soggetto può essere contemplato dagli occhi profondi del fanciullo interiore, qualunque tenue cosa può in quelli occhi parere grandissima».

Il giudizio sul Leopardi corrisponde, quanto ad incomprendimento, a quello positivo ed entusiastico di Omero e degli aedi primitivi, che si trasmutano in niente altro che nelle stesse intenzioni poetiche pascoliane: tra il Leopardi e la letteratura italiana, negati in nome della precisione e del particolare, ed Omero, accettato per l'ingenuità, la meraviglia di fronte alle cose, vibra la poetica pascoliana e prende colore il suo speciale ed indigeno decadentismo.

La poetica del *Fanciullino* si fonda così positivamente sul mito personale del poeta primitivo, omerico, che altri non è se non un Pascoli che si ritrova antistoricamente nella poesia epica greca e medievale delle origini. «Parlava a lungo (il preteso poeta omerico), con foga, dicendo *i particolari l'uno dopo l'altro e non tralasciandone uno, nemmeno, per esempio, che le schiappe da bruciare erano senza foglie*». Travestimento omerico che ritroveremo, come influenza negativa della poetica intenzionale sulla natura del poeta, nella costruzione dei *Poemi conviviali*.

Al poeta omerico attribuisce anche le sue qualità psicologiche, le sue preferenze; e lo eguaglia al fanciullino senz'altro. Cosa ha portato la civiltà? Ha complicato l'involucro del fanciullino. «Fanciullino» che non ha un'umanità completa, ma l'umanità appunto dei fanciulli, priva, ad esempio, di interessi erotici. Così quella certa frigidità pascoliana passa nel fanciullino e, più rischiosamente, nel poeta primitivo:

«Non sono gli amori, non sono le donne, per belle e dee che siano, che premano ai fanciulli, sí le aste bronzee e i carri da guerra, e i lunghi viaggi e le lunghe traversie»: proprio gli argomenti dei due poemi omerici.

Ed è talmente estremo nell'aderenza di poeta, poeta omerico e fanciullino, che condanna l'interesse dei moderni per le donne (la ginecolatria che condannavano, a modo loro, anche i futuristi) come impoetico: «Ciò accrebbe l'interesse drammatico del ciclo, ma segnò in esso la diminuzione di essenza poetica. Così Orlando innamorato e furioso per amore è più drammatico, ma meno poetico di Rolando della canzone».

Da questo accenno si vede come le accuse del Croce al «fanciullino» pascoliano siano giustificate, e come quelle che erano nel Pascoli qualità naturali ed implicite, di psicologia, si erigessero poi a norme estetiche pericolose per la produzione futura: infatti, in quanto erano qualità naturali rientravano comodamente nel mondo espressivo del poeta, mentre, divenute esplicite e normative, vennero a funzionare da limite censorio su ogni possibile

ispirazione ventura. Il candore, le dolciastre ingenuità di *Fior d'Ulivo* e di *Re Enzo*, son frutto, oltre che della frigidità pascoliana, della coscienza dell'impoeticità erotica.

Il decadentismo del Pascoli e la sua modernità nella nostra tradizione consistono dunque nel principio centrale della sua poetica, che è irrigidimento schematico della sua sensibilità: ingrandire il piccolo, impiccolire il grande: «Impiccolisce, il fanciullino, per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare». Cosa di piú tipicamente decadente, anticlassico?

A parte quel che di leziosamente borghese («il piccolo grande presepe»), la proposizione centrale della poetica del fanciullino si inquadra benissimo nell'atmosfera degli estetizzanti italiani. Ché è del peggiore estetismo, ad esempio, l'osservazione fatta dal Pascoli a proposito della sua poetica, circa il gesto spontaneo e commovente d'una bimba: «Rivado col pensiero a tutte le poesie che ho lette; non ne trovo una piú poesia di questa».

Cosí la famosa poesia pura, mentre è sceverata accuratamente da quella applicata, dal racconto, dal dramma, si degrada a «poeticità» delle cose piú che a risultato artistico. Infatti il poeta precisa: «Tu scopri, s'è detto, non inventi; e ciò che scopri, c'era prima di te, e ci sarà senza di te», cioè il poetico esiste da sé, come l'oro nelle miniere, e il poeta non fa che scavarlo e presentarcelo. Proposizione che, unita a quest'altra: «A costituire il poeta vale infinitamente piú il suo sentimento e la sua visione che il modo col quale agli altri trasmette l'uno e l'altro», fa pensare ad una posizione assai vicina a quella dell'*abbé* Bremond.

In questo punto veramente si trova un sostanziale misticismo oggettivistico, un misticismo che rende il fanciullo, cioè il poeta, scopritore della vera realtà di per sé stante. Non l'artefice carducciano, il niellatore parnassiano e neppure il profeta rimbaudiano o mallarmeano, misticamente piú puro ed idealistico, ma lo scopritore della poeticità insita nelle cose, nella natura. Poeticità però che egli può accrescere in maniera teoricamente enigmatica, ma sentimentalmente comprensibile: ridiventando natura e quindi egli stesso poeticità: «Il poeta non deve avere, non ha, altro fine... che quello di riconfondersi nella natura donde uscí, lasciando in essa un accento, un raggio, un palpito nuovo, eterno, suo». L'apporto personale viene cosí rispettato, anche se ci si possa domandare come si distinguerà quel «suo» poetico, che gli deriva tutto dalla scoperta d'una poeticità già bella e preparata. Sappiamo ad ogni modo che il fanciullo-poeta ha la chiave delle cose poetiche e che l'uomo non fanciullo non sa vedere.

Raramente però il Pascoli va oltre, e non arriva mai a far della poesia l'unico metodo di conoscenza del reale, come fanno i decadenti puri. Sí, dice che il fanciullo non sa «ragionare se non a modo suo, un modo fanciullesco che si chiama profondo perché d'un tratto, senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero, ci trasporta nell'abisso della verità»; ma quest'affermazione è limitata dalla sua fede nella scienza.

Sappiamo anche che il poetico è nelle cose («Poesia è trovare nelle cose,

come s'ha a dire?, il loro sorriso e la loro lacrima») e che in tutte è possibile trovarlo; e l'impoetico? Esiste esso pure, ma è nella nostra coscienza: «Ora si trova a mano a mano che impoetico è ciò che la morale riconosce cattivo e ciò che l'estetica proclama brutto». E dopo: «la pazzia sta appunto in questo, di pensar da buoni e cantar da cattivi». È un moralismo estetico o un'estetica moralistica? C'è l'uno e l'altro, come nella coscienza tra borghese ed estetizzante del Pascoli, e come nella sua soluzione del fine della poesia.

Infatti, da moderno, egli distingue il fine della poesia da quello della morale, e afferma più volte recisamente che la poesia deve essere solamente poesia, ma poi, concludendo che «il poeta è ispiratore di costumi solo indirettamente, non volendolo», ricostruisce a posteriori il processo interno del poeta e, sapendo che poesia non può non portare bene morale, è tratto inevitabilmente ad immettere già nella creazione un desiderio almeno che la sua poesia sia utile alla società, ad inficiare insomma la purezza della poesia con fini umanitari.

Così nell'*Era nuova* teorizza il nuovo mito della bontà: «il poeta aggiunge: io non potrei cantare con vera, profonda, sopraumana ispirazione, se non la bontà, se non l'integrazione del genere umano, se non l'ammansamento vero e perpetuo dei miei fratelli semiferi». Mentre pareva puro di ogni mescolanza extrartistica, si trova poi ad esigere come norma di modernità e di poesia una aspirazione umanitaria.

E il famoso senso del mistero, dell'ignoto, della morte non è anch'esso riattaccato a questa esigenza moralistica? Il poeta asserisce che l'artista deve dare la sensazione, con la sua profonda stupefazione, della morte, e si lagna che non la dia «perché... se avesse pervaso il nostro essere cosciente, noi saremmo più buoni».

Il miraggio della bontà e dell'utilità della poesia cambia molto il valore delle affermazioni di misticismo moderno che servono più a saldare il Pascoli con i decadenti stranieri.

Una volta di più si trova che la modernità e il decadentismo del Pascoli sono fortemente limitati, come son limitate le sue affermazioni in campo teorico: poesia e non poesia, inutilità delle classificazioni, contemporaneità della poesia, vicine più nella lettera che nello spirito alle affermazioni crociane.

Vista l'importanza capitale del *Fanciullino* come indice d'un clima decadente italiano, e come centro della poetica pascoliana, vediamo in concreto come questa si formi nell'esperienza e nella sensibilità naturale del Pascoli, e come, coerentemente ad un raffinamento e a un prevalere di interessi extrartistici, influenzi e diriga la creazione della poesia della maturità.

Bisogna notare anzitutto che il passaggio, l'ampliamento e la defor-

mazione del puro gusto di *Myrica* e dei *Canti di Castelvecchio* fino ad *Odi ed Inni*, è lentissimo, poco avvertibile in un momento solo, perché è propria del Pascoli una grande monotonia spirituale, dovuta alle sue scarse capacità intellettuali, in senso profondo. Si può dire che egli non ha crisi e che la sua poesia è però un ritorno su pochi motivi, quasi su se stessa, un raffinamento fino al languore e al prevalere dei motivi più fiacchi, che sono poi i suoi ideali. Perché se si vuol vedere il mondo morale del Pascoli, ci si trovano degli ideali vaghi, generici, di ottocento ingenuo. Quanta diversità corre fra il suo morbido pessimismo e quello vitale del Leopardi, tanta ce n'è fra la totale affermazione della *Ginevra* e l'umanitarismo femminile del *Carcere di Ginevra*, del *Negro di Saint-Pierre*.

Questa mancanza di certezza fa che il substrato della sua arte sia pura psicologia, tanto più dove espande i suoi pretesi ideali umanitari: lì tanto più il suo sentimento si fa sentimentalismo. Così che «per quanto sottile o solenne, la sua spiritualità è primitiva ed incapace di dar forma artistica ai sentimenti e ai pensieri che sono il frutto dell'evoluzione secolare dell'umanità»⁶. A questa mancanza di spiritualità in profondo, e di intellettualità che vada oltre la posizione di problemi generici, corrisponde positivamente un senso di ingenuità e di natività, che è appunto il nocciolo apprezzabile della sensibilità pascoliana.

È quello che dal Serra e dal Cecchi, sulle orme del Serra, fu sentito come «gusto delle cose». «La poesia del Pascoli consiste in qualche cosa che è fuori della letteratura, fuori dei versi presi uno a uno; essa è di cose, è nel cuore stesso delle cose»⁷. Senso delle cose vuol dire immediatezza, poesia duratura senza impalcature retoriche, senza veli letterari. Non si può fare quindi una valutazione più positiva ed esauriente della sensibilità pascoliana: senso delle cose è anche modernità, poesia della sensazione, ed ha insieme carattere paesano, italiano, di solidità e di realismo.

La formula, che cela nel Serra e in noi tutti un diffuso senso della poesia pascoliana come di una realtà vivente e fisionomica, limita e precisa il decadentismo pascoliano, specialmente quando se ne derivi, come Serra non fece, la poetica del *Fanciullino*, e in quella deformazione si veda la possibilità della poesia posteriore. La sua sensibilità porta il poeta nelle cose, all'analisi delle sensazioni più minute e al godimento, direi, di se stessa.

Infatti non bisogna pensare a un senso plastico delle cose, ma quasi ad un profumo, alla loro evidenza più immediata e meno corporosa. Il Pascoli, senza arrivare all'aristocratica evidenza di Mallarmé («je dis une fleur...»), cerca l'anima delle cose, il profumo che ne emana, e ne gode come il fanciullino della leggerezza con cui corrono le sue barchette.

⁶ Attilio Momigliano, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Mondadori, Milano, 1928, p. 41.

⁷ Renato Serra, *G.P.* in *Scritti critici*, Casa editrice italiana, Firenze, 1911, p. 15 [ora in *Scritti cit.*, I].

Un'altra frase del critico romagnolo è illuminante: «Cose poetiche dello stesso ordine sono le sensazioni, e accanto allo sterpazzolino e alla vigna abbandonata, si trova l'infinito, e il canto notturno della domenica». La definizione diventa così comprensiva e capace: permette anzitutto di svalutare il famoso senso del mistero al senso delle cose e alla stupefazione che il fanciullino prova sempre nell'esprimerle. Il mistero è anch'esso una sensazione, una cosa, che come tale viene espressa, e, se è intenzione, pretesto umanitario, resta enunciato, diversamente da quello che può avvenire nell'allibimento di Poe o nella pratica del mistero di Maeterlinck.

In concreto il gusto delle cose, che caratterizza la sensibilità nuda del Pascoli, contiene la possibilità di una poetica decadente, di una poesia sfatta, assurdamente minuta. Il senso delle cose, quando si incentra in una poetica come quella del fanciullino, degenera nell'infantilismo, nell'ammirazione indistinta di tutti e di tutto. Inoltre, dall'attenzione minuta alle cose si passa facilmente alla preziosità delle parole, che quelle cose esprimono per se stesse; e d'altra parte, per adeguare quella meraviglia che il fanciullino-poeta prova di fronte alle cose, si ha spesso una fuga di parole solamente intonate a quella meraviglia, che gode di se stessa, che si fa sonorità facile, cantilena (*Ciaramelle, L'Ora di Barga*).

È al desiderio del particolare, di rendere ogni cosa col suo nome (ricordare le idee dell'*Idioma gentile* deamicisiano), insieme al bisogno di rendere le cose nel loro processo, nella loro effettualità, che si devono le famigerate onomatopee e quelle stravaganze ritmiche che furono prese per ragioni puramente musicali.

Anche se è vero quello che il Mazzoni racconta in *Poeti giovani*, che il Pascoli aveva in testa fin negli esordi l'idea di un poema fatto di parole in quanto suono, si deve negare nel Pascoli una ricerca di pura musica e di puro simbolismo. Egli trova il suo lirismo e la musica della sua poesia cercando le cose e le loro sfumature, non facendo della musica la sua metà immediata ed essenziale. È notevole che anche il D'Annunzio abbia sentito la poesia del Pascoli proprio nel senso delle cose e nella mancanza del mistero: «Egli mostra di non dare molta importanza, nella composizione della sua strofa, all'elemento musicale delle parole, che sceglie con grandissima cura. Nelle sue poesie rare volte si sente l'indefinito. Il fantasma poetico non sorge dalla melodia e non ne riceve quasi mai significazioni notevoli. La maggiore importanza invece è data da lui all'elemento plastico. Egli ha delle cose una visione chiara e precisa... Ma il di là dal paesaggio e dalla figura, la vista interiore non percepisce null'altro, e i gruppi invisibili, per usare la frase di F. Amiel, rimangono occulti, sepolti, perché nessun'altra potenza trascendente, quella che io chiamerò grafica, concorre ad entrambi. Dirò alla fine, cercando di essere meglio inteso, che in questa poesia *manca il mistero*» («Mattino», 31 dicembre 1892).

Si noti in questi giudizi l'influenza patente dell'estetica simbolista, male assimilata, ma, a parte ciò e l'infelicità di espressioni come «plastico», si deve

tener conto del fatto che un contemporaneo esperto riconosceva il limite del decadentismo pascoliano proprio nella mancanza del mistero e della pura ricerca musicale.

Myricae, per essere cronologicamente il primo libro del poeta, non sono tutto oro né senz'altro la pietra di paragone per gli altri volumi, ma certo è che in esse il Pascoli si mostra più puro dalle intenzioni, dalle esagerazioni della poetica esplicita, e la sua sensibilità vi è più diretta, più propria.

In *Myricae* le cose sono sentite con una immediatezza che sfiora il realismo e, d'altra parte, con una precisione che fa pensare alla miniatura:

Nel campo *mezzo grigio e mezzo nero*,
resta un aratro senza buoi, che pare
dimenticato tra il vapor leggero.
(*Lavandare*)

E il frammento vale per il tutto, tanto è estranea al poeta una preoccupazione extrartistica che chieda un relativo svolgimento: la sua natura vi è nuda, nella sua concreta limitatezza, che sarà superata sempre con gravi rischi di disfacimento.

Tutto in *Myricae* è basato non sulla cultura ma su un sentimento, che – prima di degenerare in sentimentalismo – trova in molta parte di esse e in pochi altri momenti la sua misura essenziale.

È il sentimento dell'infanzia, un senso del cuore, che innerva le cose e supera così un facile idillismo. Alla base di molte *Myricae* e di alcuni *Canti di Castelvecchio*, che, come notò il Cecchi, sono il volume più direttamente vicino alle *Myricae*, c'è un sentimento, un'esperienza dell'infanzia, una sofferenza degli anni passati, che corrisponde al delicato gusto delle cose viste fanciullescamente.

La sensibilità e modi del cuore fanno tutt'uno, e ne sgorga un ricordo reale, non una sdolcinatura infantile:

San Lorenzo, io lo so perché tanto...
(*X Agosto*)

Persino nel *Giorno dei morti*, che è pure una delle cose peggiori, certi pigli mostrano il valore estremo di un sentimento vissuto, non tutto fuori e cosciente della sua poeticità come nel Pascoli delle ultime cose.

È utile ricordarsi una frase della *Ginestra* per spiegarsi il valore del dolore dell'infanzia per il Pascoli: «al poeta del dolore mancò nella sua fanciullezza un po' di dolore» (*Miei pensieri* cit.): quel sentimento invece in lui ha valorizzato l'infanzia, l'ha fatta l'età sua più completa e sentita. È su questa

esperienza di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio* che si fonda la poetica del *Fanciullino*, nella sua qualità positiva di gusto del particolare, di meraviglia di fronte alle cose, rannodata al sentimento capitale dell'infanzia.

E già nell'ambito della stessa poetica in atto, questa natura di decadentismo italiano si deforma in stupefazione di fronte alle cose grandi perché possono essere ridotte sul metro di quelle piccole, di fronte alle piccole perché vi si può trovar la dignità di quelle grandi.

Abbiamo già notato che il fatto stesso della teorizzazione di motivi costruttivi, di poetica in atto, isola ed esagera i difetti e le qualità del poeta: questi sa qual è il suo modo di esprimersi e, se una forte ispirazione non lo trascina, si limita a restare fedele ai suoi dogmi, si fa scolaro di se stesso.

Così l'enunciazione della poetica del *Fanciullino*, nata sull'esperienza delle prime poesie, esagera il gusto del particolare, lo complica con l'ideale omerizzante e con quello umanitario: di quest'ultimo il Pascoli sa che è inevitabile in ogni vera poesia e lo intrude perciò anche nella sua. Lo stesso avere calcato sul paragone del «fanciullino» e del poeta omerico spinse ancor più il poeta a fanciulleggiare, a meravigliarsi, a fare da per tutto l'ingenuo. Donde quella sorta di sofisticheria sentimentale, di «sì, ma, forse» che oscilla tra leziosaggine e malgusto.

La poetica teorizzata prevale così e si fa, a scapito della libertà della poesia, poetica in atto («più che una confessione sono veri e propri moniti a me stesso...» dice il Pascoli del *Fanciullino*), complicata con quegli elementi extrartistici, che essa aveva ammesso solo a posteriori.

Ma d'altra parte, in diretta connessione con il predominio della poetica, è la stessa sensibilità del poeta che maturandosi si impingua e si raffina insieme, sia per adeguarsi alla poetica del piccolo e del meraviglioso, sia per intima necessità. Il motivo del mistero, dell'ignoto vuol diventare più che una sensazione o un brivido come in *Myricae*, si allea al motivo umanitario della bontà, diventando uno spauracchio ad uso degli uomini cattivi ed egoisti. Diventa così parte di un'oratoria, di un'arte di persuadere al bene, mentre contemporaneamente crescono le sue intenzioni di musicalizzarsi, di sfarsi in suono. La musicalità infatti cresce sempre più nel Pascoli maturo per quanto più perde quell'originale gusto delle cose che gli concedeva una musica sottovoce e sicura: a mano a mano la musica si fa più scivolata, più esteriore, più morbosa. Sempre più il «fanciullino» sproporziona la sua prospettiva preziosa, sempre più diventa raffinato, bambino senile, che «chiama gli scapaccioni» perché è «consapevole della sua fanciulleria». Non si creda con ciò che per noi tutto quello che viene dopo *Myricae*, i *Canti di Castelvecchio* e un po' dei *Primi Poemetti*, sia poesia inferiore: ma vogliamo far vedere come in essa si accentui in senso peggiorativo la poetica decadente.

Il risultato di *Myricae* e di quei componimenti che rientrano nella più

sana evoluzione di quella prima sensibilità è assai più di un impressionismo frammentario: c'è tutta un'aria, un senso di canto, una realtà poetica, un sentimento concreto – che troppo spesso nel Pascoli maturo si prosaizza e si regge su espedienti retorici o su finzze morbose.

Già nei *Primi Poemetti* si avverte una maturazione della poesia di *Myricae* in un senso più raffinato: le sproporzioni pascoliane (dovute al fatto che il poeta dilata arbitrariamente un'impressione che andava concretata sul nascerre) ed una certa sentimentalità diluita – che è il costante pericolo della poesia pascoliana – si accrescono insieme a tentativi di novità di suggestione di cose profonde, male adeguati alle naturali possibilità pascoliane. La sua sensibilità suggerisce cose, sfumature di cose, ma non i mondi dell'inconoscibile, del misterioso, che restano un limite, un'aspirazione, non una conquista.

Perfino nei *Canti di Castelvecchio*, nei deteriori, si notò da parte del Cecchi «un certo generale immobilizzarsi delle immagini, più frammentarie che nelle *Myricae*, e perciò più suscettibili di comunicarci un senso di bambinesca dimessità»⁸. Miniatura e diluzione della sofferenza di *Myricae*. Nei *Poemetti* la poetica prevale, il fanciullino fa tutt'uno col decadente raffinato, e la sublimità di certe mosse intime, pensose confina con il preziosismo di una semplicità voluta, il senso delle cose con la raffinatezza di particolari e di parole rare. Quello che il Pascoli acquista in spazio, in certa ampiezza di canto, lo perde in concretezza di visione.

In molti dei *Primi* e in tutti i *Nuovi Poemetti*, la costruzione, sentita come necessità di ampliamento («Paulo maiora canamus») sciupa il senso delle cose, che resta pur sempre al centro della poesia e della poetica pascoliana, ma come in funzione di una sublimità ingenua, di fanciullesche rivelazioni della verità.

Il mondo georgico è alessandrino quanto il classico in cui si pone il Pascoli, per mancanza di una vera emozione diretta, per la suggestione di un mondo poetico preesistente al poeta, nei *Conviviali*. Per essere fanciullo segue i suoi istinti peggiori, si affida a mondi prefatti ingenui, convenzionalmente. Cresce la musica esterna e dolciastra in quelle volate perfette ed antipatiche.

Quel dolore ha una lunga ombra che tocca
tutte le cose.

La poetica esaspera la sensibilità a morbosità di diversi generi:

Aveva ognuna, sulle bianche stole,
l'orma di sangue della sua tortura.
Anch'ella, al cuore. Le dicean: «Non duole».
(Suor Virginia)

In fondo, anche in questi componimenti raffinati e tanto lontani da *Myri-*

⁸ Emilio Cecchi, *La poesia di G. Pascoli*, Ricciardi, Napoli, 1912.

cae, il meglio si risolve però non tanto nella suggestione del mistero quanto in un certo senso fresco, attento di cose:

La suora si svestí, cosí leggiera,
ch'udí per terra il picchio d'uno spillo.

Crea piú atmosfera questa sensazione che tutta *Vertigine*, o nella stessa *Suor Virginia* i presentimenti dell'ignoto, o in *Digitale purpurea* il brivido finale:

con un suo lungo brivido... si muore!

In quest'ultima poesia si può misurare appieno il massimo del decadentismo pascoliano e vedere come l'opera di una poetica programmatica avesse ormai guastato la primitiva sensibilità, pur senza sostituirla con una nuova energia creatrice. *Digitale purpurea* può stare a fianco di qualunque pezzo del *Poema paradisiaco*: pare quasi che sfiori la stessa tecnica (parentesi, avverbi lunghi, languidi, aggettivi eletti, virginali). Le cose son diventate un pretesto: danno una musica che le sopprime senza saper diventare la musica assoluta e disinteressata dei grandi decadenti. Vale la pena di riportare il brano centrale della poesia per notarvi come le mosse, lo slancio artefatto, l'accentuazione di innocenza e l'accento morboso, il clima tra virginale e corrotto, lo spazieggiamento eccessivo siano gli stessi che nel *Poema paradisiaco*. È segno di un'atmosfera comune.

Vedono. Sorge nell'azzurro intenso...

...

Vedono; e si profuma il loro pensiero
d'odor di rose e di viole a ciocche,
di sentor d'innocenza e di mistero.
E negli orecchi ronzano, alle bocche
salgono melodie dimenticate,
là, da tastiere appena appena tocche...
Oh! quale vi sorrise oggi, alle grate
ospite caro? Onde piú rosse e liete
tornaste alle sonanti camerate
oggi: ed oggi, piú alto, *Ave*, ripete,
Ave Maria, la vostra voce in coro;
e poi d'un tratto (perché mai?) piangete...
Piangono, un poco, nel tramonto d'oro
senza perché.

Nei *Poemi conviviali* la poetica programmatica pare aver trovato il combaciamento perfetto con la poetica in atto, mediante l'artificioso paesaggio omerico e primitivo: ma questo è proprio il segno piú chiaro del prevalere

nel Pascoli delle tendenze alessandrine e della intellettualistica interpretazione della poeticità d'un mondo storico.

A volte, in *Gog e Magog*, ad esempio, il Pascoli giunge a valori fonici nuovissimi, ma in generale sono versi che sfiorano, non danno presa: qualcosa di decadente, formato su una retorica di traduttore omerico:

Pallida Psiche, prendi tra le labbra
che sembrano due petali appassiti
di morta rosa, un obolo, e leggiera
tienlo, così, che te lo prenda il vecchio
né tu lo senta; e chiudi gli occhi e dormi.

Il canto trascina tutto; è un bearsi vizioso, uno snaturamento della sensibilità piú pura, poiché l'appoggio è ancora, benché falsato, sulle cose:

Ché l'orecchiuto tripode di bronzo
gravava in prima al buon Ascreo le spalle:
e prima l'una e l'altra poi, ché grave
era, *di bronzo*, e poi l'avea, *per l'anse*,
sospeso al ramo, ch'era suo, *d'alloro*.

Né portano qualcosa di piú *Odi e Inni*, che rappresentano con i *Poemi del risorgimento* e le *Canzoni di Re Enzo* la peggiore applicazione della poetica pascoliana, nei suoi motivi extrartistici della bontà, dell'umanitarismo, che inficiano ogni ricerca di mistero e di posizione saldamente pessimistica.

Vacuità di ideologismi e ricerca del fanciullesco coincidono in una brutta retorica. Il fanciullino fa qui le sue massime prove:

S'inseguono al buio con ali
di mosca, i lor aliti uguali.
Uguali, uguali, passano tornano
con ronzo lieve, dentro le tenebre
cercandosi: e l'anima ancora,
si cercano, sino all'aurora,
per le ignorate lunghe viottole
del sonno; e al fine si ricongiungono;
e scoppia sul fare del giorno
l'allegro vocio del ritorno.
(*Il cane notturno*)

Il Pascoli scambia talmente il fanciullo con il poeta, che il volume *Odi e Inni* è dedicato ai giovanetti e alle fanciulle. Infatti «quali altri seguirebbero con l'agevole docilità che la poesia richiede, il poeta, sí quando narra la comunione che passa per il viotterello, sí quando descrive Achille e il suo cavallo che si parlan negli occhi?».

Illuminazioni non mancano negli ultimi volumi, che andrebbero studiati

con un'attenzione maggiore della solita, ma i risultati di essi, ai nostri fini, mostrano solamente che il decadentismo pascoliano va perdendo in finezza ed esteriorizza sempre piú la sua poetica. Poetica di un decadentismo italiano, incentrato in un senso immediato delle cose, scarsamente mistico, malgrado le piú comuni apparenze.

Per eliminare ancor piú l'opinione riguardante un misticismo che rannoderebbe il Pascoli ai decadenti d'oltralpe, c'è utile il confronto fra un componimento del Pascoli, il *Focolare*, e l'opera del Maeterlinck. Nel *Focolare* è innegabile l'intenzione del mistero e della bontà come conseguenza del mistero e del dolore.

Vanno. Via via l'immensa ombra li beve...

...

E chi gira per terra l'occhio vano,
e chi lo volge al dubbio d'una voce,
e chi l'inalza verso il ciel lontano,
e chi piange, e chi va muto e feroce...

...

Un lampo svela ad or ad or la gente
mesta, seduta, con le braccia in croce,
al focolare in cui non è niente.

Qui è chiara l'insufficienza pascoliana a riempire le cose di mistero: è un mistero da bimbi, un baubau, non un mistero imposto con formidabile misticismo, come in Poe.

Si pensi ora ad *Aveugles*, *Intruse*, *l'Intérieur*, del poeta belga. L'ambiente è simile: un focolare, intorno i poveri mortali: mentre all'intorno mormora la morte. Ma tutt'altro è lo spirito. Maeterlinck vuol creare, con tocchi che attingono il particolare ma non vi si fermano, un'atmosfera di presentimento, un incubo che chiede la cessazione nel terrore dichiarato. Il Pascoli invece, o insiste inopportuna mente sul particolare, secondo la sua natura, o lo sfugge ed astrae in genericità. Non c'è nel Pascoli quella sofferenza del mistero che è basilare nei decadenti europei.

È perciò che bisogna andare cauti nei raffronti e nei facili inquadramenti. Mentre essenziale è vedere la poetica pascoliana nel decadentismo nostro, nel clima estetizzante fine di secolo: decadentismo tendenzialmente europeo e inevitabilmente affine agli altri decadentismi, ma non ancora conscio dei fondamenti teorici della rivoluzione poetica operata in Europa dopo il romanticismo.

CAPITOLO IV

CREPUSCOLARI E FUTURISTI

D'Annunzio e Pascoli rappresentano un momento decisivo nella storia del decadentismo italiano: sono i primi grandi poeti della poesia nuova, ed influenzano, o direttamente o per la reazione che suscitano, gli scrittori del primissimo Novecento. Ché, oltre al pascolianesimo e al dannunzianesimo più patenti, molti motivi dei crepuscolari e dei futuristi vanno ricercati proprio in quel D'Annunzio e in quel Pascoli cui i poeti giovani dicevano di ribellarsi.

Ambedue restano individuati di fronte agli europei da un forte provincialismo, nel Pascoli neppure volontariamente ripudiato, nel D'Annunzio subito malgrado la cultura e l'intenzione cosmopolita. E dagli europei li distingue essenzialmente la loro scarsa intellettualità, quella certa semplicità istintiva che si rivela anche sotto le forme fastose degli scritti dannunziani più scaltri.

Essi, basando la loro poetica soprattutto sulla sensazione e sulla poeticità delle cose, sbloccano definitivamente la mentalità tradizionale della forma decorosa, anche se in questo senso il D'Annunzio pare più letterato, più involto in esigenze auliche, elette. Ma in realtà si tratta di estetismo, non di aristocrazia tradizionale, e le sue cose più grandi sono nate dal più diretto connubio di una sensibilità e di una poetica schiettamente decadenti: la costruzione tutta nuova ed anticlassica della *Sera fiesolana*.

Il D'Annunzio e il Pascoli rappresentano soprattutto il prevalere della lirica come genere, un'aspirazione, questa, salita da tutto il romanticismo. Cosa significa infatti la tendenza a ripudiare le altre forme come poesia applicata, nel Pascoli, e quella a far sempre prosa poetica, una prosa che non è prosa, nel D'Annunzio? Il decadente infatti non ammette che la lirica, l'espressione immediata del proprio io, in cui d'altronde convergono radicalmente tutte le cose e il mistero del mondo. Il decadente non può ammettere la costruzione in senso classico, una nuova *Divina Commedia*, e, se costruirà, mirerà consapevolmente ad una collana di gioielli, di pezzi di bravura, e insisterà sempre su valori strettamente lirici, anche a costo di falsarli e gonfiarli senza passione, come fa appunto spesso il D'Annunzio nella *Laus Vitae*.

Anche il Croce si inserisce, per quanto egli giustamente dal suo punto di vista protesti, in questo momento di ipervalutazione della lirica, e contribuisce, nel modo storto con cui viene in certi casi assimilato, ad acutizzare nei poeti il senso critico, la creazione aposterioristica, che tende quasi ad eliminare il compito discriminativo del futuro critico. Si può dire che, dopo la confusione del periodo predannunziano, si è arrivati ad un momento di

consapevolezza, di chiarificazione del problema della nuova poesia italiana, dovuto alla teoria crociana e all'esempio, alla poesia del D'Annunzio e del Pascoli. Essi, alle vaghe aspirazioni dei poeti della fine del secolo oppongono una realizzazione concreta, nuova, coerente. Donde la prepotenza del loro dominio, la loro quasi provvidenzialità.

Il D'Annunzio ha falsato l'uropeizzazione della nostra letteratura vendendolo del proprio estetismo. Quanto al Pascoli, egli ha fatto sentire come oramai, a parte ogni influenza e imitazione, indigenamente la atmosfera fosse cambiata, come la ricerca poetica dovesse orientarsi anche da noi sulla sensazione, sui valori musicali; ha dato, insomma, alla libertà dalla tradizione un senso non di ribellione, ma di novità, di superamento. Hanno entrambi portato i tentativi di europeizzazione, di modernità (e lo vedremo subito coi crepuscolari), su un altro piano da quello degli scapigliati o dei veristi betteloniani, che si sentivano ossessionati dalla solenne tradizione e riprendevano invano il primo romanticismo italiano o i romanticismi stranieri.

Ora i poeti sanno di avere già un'altra tradizione impersonata nel Pascoli e nel D'Annunzio, che in questo senso formano come il grandioso parapetto della nuova poesia italiana. Se l'estetismo dannunziano ha avuto diffusione maggiore ed è coinciso con una forma snobistica di vita, il Pascoli è stato più sotterraneo ed inesorabile, appunto per la sua minore vistosità: Cecchi nel '12 lo chiamò «un precursore».

Facile sarebbe distinguere i diversi motivi della importanza dannunziana e pascoliana per la nostra letteratura, ma ad ogni modo basta constatare la sicurezza da essi data ai lirici contemporanei di essere su di un nuovo e concreto piano poetico, un risultato di poetica non codificato, ma sentito, e un'esperienza della letteratura europea filtrata attraverso una sensibilità nostrana.

Pascoliani e dannunziani in senso largo sono dunque un po' tutti gli immediati contemporanei dei due poeti, in quanto si servono della loro assicurazione, della loro esperienza per arrivare ad una modernità, ad una certezza di gusto, cui i precedenti artisti non erano arrivati.

Solo dopo la loro affermazione si può parlare di un positivo clima decadentistico in Italia, ed è solo dopo di essi che si possono formare appunto le due correnti più notevoli del primissimo Novecento: i crepuscolari e i futuristi.

Ad occhio e croce si potrebbe sentire che i crepuscolari son piuttosto dei pascoliani e i futuristi dei dannunziani, ma in realtà, ad un esame attento, le due correnti si trovano proprio discendenti da una stessa progenitura, da un insieme di Pascoli e D'Annunzio mal distinguibile internamente.

Pascoli e D'Annunzio, malgrado le loro diversità, diventano quasi un'epoca poetica, una tradizione cui i nuovi poeti si riattaccano, sceverandola rapidamente nei suoi motivi più assimilabili.

Visti in una storia del decadentismo italiano, i crepuscolari e i futuristi

significano, dopo l'estetismo dannunziano e il pascolianesimo, una risoluzione dei due grandi poeti in una diffusa civiltà, una prosecuzione esasperata delle loro poetiche, e insieme come un aggiornamento della loro sensibilità su quella tipicamente decadente europea, ormai più diffusa in Italia. Perché è coi crepuscolari e i futuristi che la conoscenza dei francesi e dei decadenti in genere diventa più familiare e comune in Italia, anche se non arriva a quel punto di comprensione, che costituisce per noi la distinzione del pieno Novecento.

È proprio da un breve esame della cultura e delle simpatie dei crepuscolari, che siamo introdotti nella loro sensibilità, nella loro poetica, nel loro ideale di realizzazione e di poesia. Se fra gli italiani essi risentiranno i lontani echi della poesia del Betteloni o dello Stecchetti, soprattutto vale per la loro formazione (oltre gli stranieri di cui parleremo) la presenza del Pascoli e del D'Annunzio del *Poema paradisiaco*.

Quello che per il D'Annunzio fu un esperimento e un momento di stanchezza, divenne per molti dei crepuscolari il mondo, la vita quotidiana. Ma come accettano il *Poema paradisiaco*? Il decadentismo dannunziano, anche nel *Poema paradisiaco*, è sempre una letteratura modernamente cortigiana, con un linguaggio eletto e una sensibilità non disposta ad emozionarsi se non per situazioni di eccezione, in un clima supremo, schivo del quotidiano e del banale. Invece il decadentismo dei crepuscolari è più accogliente, e costituisce anzi una reazione alla pompa dannunziana, allo snobismo dannunziano d'animale d'eccezione, e si avvicina alla eredità pascoliana delle piccole cose e della poesia del familiare. Nel *Poema paradisiaco* non sono ammesse che sensazioni rare, atteggiamenti squisiti; e l'*hortus conclusus* non si sarebbe mai rassegnato a diventare quel «giardino dei frutti» di Moretti, in cui sono ospitati «nani peri ineleganti (...) qualche ciuffo d'uvaspina...»¹. Anche le beghine di prammatica, in D'Annunzio, sono creature per cui il massimo grado spirituale è la fruizione del «benjoin et l'encens», non le beghine di Palazzeschi cui si può impunemente dire:

Viveste, perché vive eravate;
che cazzo riparate, scimunitate?
(*Monastero di Maria Riparatrice*)

I crepuscolari sono perciò proprio la reazione alla distinzione dannunziana e la ripresa, con altra coscienza, del tentativo prosastico del verismo. Sembrano così soprattutto discendenti (per quanto lontanissimi come individualità, come tempra) del Pascoli, della poetica del *Fanciullino*, del valore poetico delle cose. C'è per essi nel *Fanciullino* una frase molto significativa: «intenso il sentimento poetico è di chi trova la poesia in ciò che lo circonda,

¹ Tutte le citazioni dall'opera di Moretti sono state uniformate al testo dell'edizione di *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1966.

e in ciò che altri sogliono spregiare, non di chi non la trova lí e deve fare sforzo per cercarla altrove».

Pare proprio che i crepuscolari abbiano voluto attuare nella loro poesia questo presentimento pascoliano e l'abbiano portato sino alle ultime conseguenze, arrivando a considerare senz'altro poetico tutto ciò che «gli altri sogliono spregiare». Le «cose» del Pascoli diventano le «piccole cose», le «buone cose di pessimo gusto» di Gozzano, le «povere piccole cose» di Corazzini. E il fanciullino diventa bisogno psicologico, veduto, retorico: «È una così dolce cosa la paura, appunto perché è dei fanciulli» (Corazzini). Questa derivazione della poetica crepuscolare da quella del Pascoli nella parte piú decadente della sua poesia non mi sembra sia stata vista sufficientemente dalla critica, mentre nel nostro studio assume un'importanza fondamentale: significa che i crepuscolari derivano soprattutto da una paternità indigena, che esasperano, modificano, secondo il loro gusto e la maggiore esperienza decadente.

Basta vedere del resto che tono acquista un verso pascoliano inserito in una poesia del Corazzini, per capire in che senso i crepuscolari hanno accettato la poetica pascoliana:

... E giovinezze erranti per le vie
piene di un grande sole malinconico,
portoni semichiusi, davanzali
deserti, qualche piccola fontana
che piange un pianto eternamente uguale
al passare di ogni funerale...
(*Toblach*)

Espressioni pascoliane come «cuore del mio cuore» diventano:

luce degli occhi, cuore del mio cuore,
tenerezza, sorella nel dolore,
(*Invito*)

acquistano una lentezza, che è l'anima di questa poesia stanca, smagata. Non un canto interiore, ma un modo poetico che riflette, nella sua apparente superiorità, un movimento tutto psicologico, sentimentale. E così un esame della formazione culturale di questi poeti chiarisce la loro speciale posizione nella nostra letteratura, il loro decadentismo originale e pure coerente al clima formatosi col D'Annunzio ed il Pascoli.

Difficile è distinguere il contributo portato dalla vicinanza dei vari poeti francesi, e piú interessante è notare come i crepuscolari si siano volti esclusivamente a decadenti provinciali, a decadenti poco complicati intellettualmente, su di una linea tra ingenua, abbandonata e amara, ironica (Jammes, Verlaine, Rodenbach, Maeterlinck, Guérin, Samain, Laforgue, i piú lontani cioè da Mallarmé e Rimbaud).

Si sa che le famose influenze sono, almeno inizialmente, preferenze, e nel

caso dei crepuscolari, piú che l'influenza diretta, si può valutare l'esempio e l'aiuto per arrivare ad una coscienza decadente. I poeti che i crepuscolari piú potevano capire sono i poeti intimisti, provinciali come Jammes e soprattutto i fiamminghi.

Questi ultimi hanno un carattere di *terroir* che li accomuna (a spezzare un verso di Maeterlinck, uno di Rodenbach, uno di Elskamp, si trova lo stesso sapore dolciastro, la stessa sensazione slavata) e che affonda il loro decadentismo come in una qualità nazionale, in un tempo spirituale della stirpe. Quindi in essi i *béguinages*, i fiumi sonnolenti, le cattedrali a vetrate, sono non un vezzo di letteratura, ma un'esperienza intima, la propria natura.

I crepuscolari invece prendono di riflesso quel paesaggio e ne fanno un loro paesaggio, una loro nostalgia letteraria, senza impeti romantici, a volte quasi scherzosa. Questa predilezione per la Fiandra sembrerebbe contrastare con la poetica delle cose solite e vicine, ma in fondo le si ricollega per quella patina di umiltà e di indifferenza accorata, che la monotonia del paesaggio fiammingo e la quotidianità della vita comune possono parimenti possedere. Anche la poesia di Francis Jammes rientra nella cultura dei crepuscolari e ci spiega benissimo il loro gusto, le loro intenzioni: quel che di cilestrino, di lamartiniano decadente che c'è nel poeta delle *Géorgiques chrétiennes* è ciò che piace ai crepuscolari, e il suo campagnolismo, il suo idillismo è risentito mediato, nostalgia di idillio. Li impressiona anche in lui la fluidità estrema dei versi che arriva all'apparenza della facilità prosastica:

C'est la première fois que j'envoie à la mort
ces lignes que t'apportera, demain, au ciel
quelque vieux serviteur d'un hameau éternel,

e l'andamento che non si sa se è spigliato o impacciato, certo molto intimo:

Je parle. Tu souris d'un sérieux sourire.
Le temps n'existe pas. Et tu me laisses dire.
Le soir vient.

Non sono insomma degli imitatori di Francis Jammes, ma quasi si servono della sua poesia come del paesaggio fiammingo, come dei temi offerti al loro repertorio. Non lo assimilano quindi e non si curano di capire la radice del suo tono.

Cosí anche per l'ironia spirituale di Laforgue, cosí per Samain, che amano per la falsa bucolica, cosí per Verlaine. Di Verlaine non si può non citare per i crepuscolari qualche punto dell'*Art poétique*. Cosí la strofe seconda:

Il faut aussi que tu n'aïlles point
choisir tes mots sans quelque méprise:
rien de plus cher que la chanson grise
où l'Indécis au Précis se joint.

Cosí i versi a proposito della rima:

Tu feras bien en train d'énergie,
de rendre un peu la Rime assagie.
S'il on n'y veille, ella ira jusqu'ou?

O qui dira les torts de la Rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou nous a forgé ce bijou
d'un sou
qui sonne creux et faux sous la lime?

Quelle frasi come: «choisir tes mots (non) sans quelque méprise: rien de plus cher que la chanson grise» sono proprio illuminanti per la tendenza programmatica dei crepuscolari. La *quelque méprise* non è piú quell'eletta noncuranza che Verlaine ha ereditato, volgendola in musica, dal superbo tono di superamento di Baudelaire, come la *chanson grise* dei crepuscolari, piú che vivere del prezioso connubio del *précis* e dell'*indécis*, riflette un grigio psicologico e un'esitazione fra canto e prosa.

È il grigio di cui parla Moretti:

Non ci son luci né ombre:
il grigio, il grigio che incombe
sui cuori e un tarlo: la noia.
(*Che vale?*)

Anche per la questione della rima, si può dire che in Verlaine il precetto era giustificato dalla scontentezza nobile, che doveva provare uno spirito cosí musicale, e che dalla musica cavava gli effetti piú essenziali della sua arte, mentre i crepuscolari, dandosi l'aria di trascurarla, ne fanno molto conto per ottenerne un'impressione di sbadataggine, di negligenza:

Talor ti senti men pura
e ti ribelli e non sai
se l'assonanza sia mai
della tua stessa natura;
ma poi piú forte ti senti
per *quei tuoi modi piú rozzi*
poiché *vi avverti i singhiozzi*
le aritmie delle genti;
(*Signora Rima*)

dice Moretti in una poesia dedicata alla rima. Dunque l'ideale della rima per i crepuscolari è, in fondo, una rima che si assomigli all'assonanza, a qualcosa di traballante, che sia espressione di una psicologia.

Abbiamo visto cosí già attraverso la cultura e le simpatie dei crepuscolari formarsi a poco a poco la loro poetica, che, sotto l'apparenza dell'uccisione

di ogni poetica, cela invece una preoccupazione assillantissima. Salvo che è una forma devastata da uno psicologismo ossessionante. Su questo punto di intrusione psicologica si possono individuare i crepuscolari, senza insistere come si fa di solito su malattia, decadenza ecc. Questa intonazione moraleggiante predomina, del resto, in tutti i giudizi sulla nostra letteratura nuova, ed è criticamente nulla: bisogna vedere il gusto, la poetica di questi artisti, e il loro mondo morale non va veduto in sé, squalificandolo moralisticamente, ma in quanto è in coerenza con la loro poesia.

Un primo passo per intendere la poetica dei crepuscolari (che noi teniamo a vedere non tanto in ciò che li distingue, quanto in ciò che li accomuna) consiste nel riportare ad essa il repertorio di cui si servono. Poche scuole hanno un repertorio così definito, unitario, riconoscibile: la noia delle domeniche, gli organetti di barberia, i conventi di suore, le stampe ottocentesche, gli interni borghesi². C'è un'ora (anzi ne trassero il nome), c'è un clima dei crepuscolari, così come c'è un'ora e un paesaggio dannunziano, carducciano.

Naturalmente questo repertorio deriva dal loro ideale di poesia, che voleva essere poesia minimista ed intimista, poesia dell'umiltà e dell'indifferenza dolente. E quel paesaggio è come il luogo d'incontro di quei sentimentalismi poco formati, tendenti a farsi poesia.

È certo nei minori che il repertorio assume un'importanza di metodo, di chiave, facilitata dalla sua limitazione, ed è proprio il maggiore, Gozzano, che fa pesare meno la dogmaticità del repertorio.

Moretti, Martini, Chiaves si scambiano tra loro mantelli e ciabatte facilmente, e spesso la loro distinzione dipende solo da un tono più o meno acceso di psicologia. In alcuni è proprio il repertorio, l'argomento solito, il programma, a farsi il sentimento animatore di un componimento, come in

² Anche i tenui crepuscolari, però, potrebbero offrire materiale per gli studiosi del decadentismo cruento e sessuale:

... e desiderai di essere venduto,
di essere battuto
di essere costretto a digiunare
per potermi mettere a piangere tutto solo...
(*Desolazione del povero poeta sentimentale*)

(un gentile bisogno masochista di Corazzini).

Si ritroverebbe anche quel decadentismo a tinte sanguinose di cattolicismo-controriforma, che predomina nei decadentismi stranieri

E caro m'è pensar dov'io mi prostro
Gesú trafitto per le membra ignude
e ancor vorrei pellegrinare in rude
saio e donar mie carni a più d'un rostro.
(*Sonetto*)

Moretti, che spesso non ha altra ragione di poesia fuori della enunciazione della poetica:

Chi mi darà le piccole mezz'ore
buttate via così tacitamente...
(*Dal barbiere*)

E dà proprio una precettistica decadente, una descrizione dei modi tenuti nel costruire:

Ecco dunque la mia prosa, *la mia prosa-poesia*:...
...

Qual mia gioia più sincera se al gentil visitatore
che mi chiede *a caso un fiore, glielo do con una pera?*
(*Il giardino dei frutti*)

E allo stesso modo il Martini:

sempre cantar con un fil di voce...
cercando rime per estenuare...
Tu che mi parli sempre sottovoce
come la buona monaca al soldato.

Il paragone chiarisce, nel senso della parola, il «sottovoce», che il Momi-
gliano aveva attribuito anche al Pascoli: declamazione sottovoce.

Ma per i crepuscolari si tratta soprattutto di programma, non di risultato. Son così programmatici e poveri di una vera esperienza, di una sofferenza concreta, di una visione della vita che valga d'essere espressa, che, ripeto, si riducono frequentemente a dire le ragioni del loro tono, a criticarsi:

Raccontiamo, raccontiamo
ma senza dolore
e senza nostalgie,
tanto per passar l'ore
e scacciare la malinconia.
(Binazzi)

È la posizione critico-lirica, riflessa e psicologica, che spiega tanta parte delle loro ricerche tecniche: dare l'impressione appunto di cogliersi nella propria monotonia, di costruire senza impalcature il proprio vuoto spirituale. C'è perciò nei peggiori, come nei futuristi, una ingenuità naturalistica: l'anima è vuota, tediata, e anche lo stile deve essere dunque vuoto, tediato, fotografia di quella condizione di spirito. Ed è una retorica negazione della retorica cui non sfugge interamente neppure Gozzano.

Dal gusto dello stoicismo e dell'antimanticismo, i parnassiani arriva-

rono all'impassibilità marmorea; i crepuscolari, dal gusto della confessione, dell'intimità e dal disgusto della retorica, arrivano alla prosa-poesia, ad un sismografo rallentato, smagato dei propri sentimenti. Sentimenti che non trasfigurano potentemente, ma da cui sperano, se detti nel tono della canzone «grigia», e senza passione, una poesia sottovoce, intima e intelligentissima³. Cercano una ingenuità per superare la loro reale ingenuità: così le piccole cose borghesi, l'infanzia, non servono, nell'intenzione crepuscolare, che a dare, per la loro poeticità di cose quotidiane e di sentimenti non rischiosi di retorica, l'impressione di un'amarezza consapevole, virile.

Partendo dall'intimità autocritica e da questo desiderio del rallentato, che si ottiene con la presentazione sonnolenta delle cose banali, quotidiane, antiretoriche, i crepuscolari si servono spessissimo dell'enumerazione cantilenata senza apparenza di canto, e giungono, o al descrittivismo piatto come Valsecchi:

Finestre cieche. Paraventi chiusi.
Tavoli zoppi. Mobili incantati.
Mummie di fiori. Teschi di bambini...

e così via di seguito per una dozzina di versi, o all'ironia indifferente delle sequenze di Palazzeschi:

Lastrucci e Garfagnoni
impianti moderni di riscaldamento:
caloriferi, termosifoni,
Via Fratelli Bandiera...
(*La passeggiata*)

o alle verbosità secentiste di Govoni (*I fiori. Gli uccelli, ecc.*). Ma in tutti, attraverso i diversi temperamenti, è lo stesso programma: vincere la poesia nella prosa, nel particolare, nella presentazione apparentemente disinteressata di una realtà comune e disprezzata.

Apparentemente, perché la loro pretesa aridità era invece un sentimentalismo pauroso della forma ed avido di espressione, incapace, in genere, di farsi poesia, e senza il coraggio di diventare romantica, aperta passionalità.

Sono a Cesena, e mia sorella è qui,
tutta di un uomo ch'io conosco appena.
(Moretti, *A Cesena*)

³ Questo senso dell'indifferente vita non raggiunge mai, se non in Gozzano, il tono spaziato che ha un simile sentimento in Rilke:

Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird machen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.

L'impressione sentimentale è enunciata con un'indifferenza senza sapore e con una retorica evidentissima, che sta proprio nell'aver dato ad una sensazione intima un tono di constatazione senza valore, sullo stesso piano del «sono a Cesena». E subito dopo ritorna all'uggia, alla pioggia, alla domenica, non osando, e non potendo vivificare in nessun modo quell'accenno crudamente psicologico e informe.

Resta così definito il centro di questa poetica come bisogno di una difesa dalla retorica e dalla voce grossa, e quindi come ricerca di un lirismo speciale, che si serve dell'usuale, del comune per riuscire nel suo aspetto spassionato.

Si può capovolgere per i crepuscolari la frase del Carducci circa il suo ideale poetico: «la poesia ha da essere almeno un grado più sopra della prosa», e dire «la poesia deve essere almeno un grado più sotto della prosa», deve essere una lingua che non si può gridare, quasi appannata dalla premessa della sua inutilità.

Un mezzo, quindi, per fuggire la retorica e l'espressione intensa del sentimento, per raggiungere il tono dell'appassionata indifferenza, della realtà che non vale trasfigurare prepotentemente, è l'ironia melanconica, l'autoironia senza impegno morale e senza profondità di contrasti. Un'ironia tenue, senza punte, fedele al precetto verlainiano:

Fruis de plus loin la Pointe assassine,
l'Esprit cruel et le Rire impur,

dosata fiabescamente con un'intimità noncurante:

– Oh, non avete rimpianti
per l'ultimo nostro convegno
nella foresta di cartone?
– Io non ricordo, mio
dolce amore... Ve ne andate?...
Per sempre? Oh come
vorrei piangere! Ma che posso farci,
se il mio piccolo cuore
è di legno?
(Corradini, *Dialogo di marionette*)

Ironia e stonatura voluta fra scherzo e sentimentalismo, andatura dinoccolata, tra fanciullesca e irrimediabile, con quelle spezzettature brave, che preludono stranamente a Jahier:

Si discorre d'avvenire?
Si rammemora il passato?
Chi è vivo deve morire,
chi è morto è bell'e spacciato.
(*Che vale?*)

Anche il vocabolario è fatto di parole non raffinate esteticamente (aggettivi come «piangevole») ma adatte appunto a dare un'apparenza di sciat-teria bonaria e schiva. Finalmente quel linguaggio composto ed incoerente, che criticammo negli scapigliati e nei primi tentativi decadenti, ha un valore a sé, deriva da un ideale poetico formalmente chiaro.

Ciò vuol dire che s'era venuto formando in Italia una vera maturità, che sentiva sempre meno di semplice ribellione.

Chi supera, realizzandola in pieno accordo con la sua sensibilità, la poetica crepuscolare, è il piú grande di questa schiera: Guido Gozzano. Fu tentata ultimamente, da Pietro Pancrazi⁴, una nuova visione della poesia gozzaniana, insistendo il critico toscano, col suo fare poco impegnativo, sulla sanità del poeta, sulla realtà delle cose, delle donne cantate: donne vive, amore vero, scene di paesaggio realistiche. Voleva il Pancrazi vedere Gozzano «senza i crepuscolari». Ora, se è giusto accentuare la differenza che corre tra Gozzano e gli altri crepuscolari, differenza di forza poetica, non si può distinguere tra un Gozzano crepuscolare caduco e un Gozzano impressionista, lontano dal clima crepuscolare. Ché egli supera sí il programma, come nessun altro di quei tenui poeti. Se si vuole trovare il repertorio crepuscolare in Gozzano, non si trova schematico, guida che si proclama tale ad ogni momento. Si ricava, ma quasi sapido della vita poetica in cui è formato e che non può del tutto abbandonare. Difficilmente, quando Gozzano è debole, il suo programma si impone; si sfascia anch'esso, mentre in Govoni o in Moretti è proprio allora che piú si manifesta. Perché Gozzano costruisce su un piú diretto sentimento, facendoci sentire la sicurezza con cui maneggia gli oggetti del suo mondo borghese, provinciale, dando alla sua ironia un tono piú sostanzioso. Non è solo un giovane borghese annoiato che si confessa ironicamente, che descrive le cose per non saperle sviscerare, che si serve di una cultura per illudere il proprio vuoto, ma è un uomo che sceglie, secondo la sua indole poetica, i modi che esprimano il suo mondo intimo. C'è del duraturo nella poesia di Gozzano, ed in essa acquista un volume concreto la poetica delle piccole cose, dell'accoratezza scorata, della vita tiepida, bagnomaria. Ché allora, incarnata in quella sicura sensibilità, la poetica crepuscolare significa veramente un superamento del dannunzianesimo e del pascolismo.

I capolavori della schiera crepuscolare non sono certo le varie nostalgie domenicali di Moretti o di Martini, ma *Paolo e Virginia*, la *Signorina Felicita*, in cui tutto quel repertorio è superato, ma riconosciuto in una certezza lirica.

Quel lirismo cercato dai crepuscolari nelle cose quotidiane, risulta nel

⁴ P. Pancrazi, *Gozzano senza i crepuscolari*, «Pan» IV, 1936 [ora in *Scrittori d'oggi*, II, Laterza, Bari, 1946].

sensu affettivo con cui Gozzano rievoca a se stesso la modesta tragedia di Paolo e Virginia, con cui fa sorgere e lascia cadere quell'amore che era e non era per la signorina campagnola, la cui immagine potrebbe essere quasi l'immagine della sua stessa poetica: giungere ad una poesia non brillante, povera, esitante fra sensazioni meravigliate e senso della realtà, con un certo che di estremamente femminile, tra grazioso e ridicolo.

Il risultato crepuscolare, la musica lenta, tra sognante e schiva non va oltre quella poesia.

Signorina, restiamo ancora un poco...

I crepuscolari hanno per loro vicini immediati i futuristi, da cui, ad un esame superficiale, sembra dividerli un abisso. In realtà futuristi e crepuscolari non sono che uno stesso momento spirituale svolto in due maniere psicologicamente diverse: da una parte, poetica delle piccole cose quotidiane, e quindi scoratezza e rinuncia; dall'altra, poetica del dinamico, del violento, prepotente accettazione della realtà: predominio in ambedue i casi della più grezza psicologia, tentativo sentimentale, volitivo, e solo mediatamente artistico.

Mentre i crepuscolari sembrano voler scontare la lussuria vittoriosa di D'Annunzio, i futuristi la riprendono e la moltiplicano freneticamente. Si riannodano come i crepuscolari al Betteloni, ai veristi, agli scrittori di prosa lombardi, e soprattutto alla strana figura di G. P. Lucini, letterato mediocre, poeta polemico, propugnatore del verso libero.

Naturalmente di fronte al caos di Lucini i futuristi respirano già un'altra aria, e si avvantaggiano d'una nuova civiltà indigena, che permette ormai anche una migliore comprensione della maturità decadente francese.

È proprio un decadente francese, un irregolare della poesia simbolista, Jules Laforgue, che ci offre il ponte di passaggio fra crepuscolari e futuristi e ci inizia alla formazione di questi ultimi. L'atteggiamento laforguiano (quella che si chiama comunemente la sua ironia metafisica) incise sulla poetica di tutti i crepuscolari più scaltri, e soprattutto su Aldo Palazzeschi, che si trovò poi a militare nelle file dei futuristi proprio per il suo tono lontanamente laforguiano e per la possibilità di ironia estremamente intellettuale, datagli dal linguaggio futurista.

Egli è solamente la coscienza riflessa, e perciò superatrice, del crepuscolarismo, che disgrega con il suo senso quasi parodistico del prosastico:

Salisci, mia Diana, salisci,
salisci codesto scalino,
salisci, non vedi è bassino,
bassino bassino, salisci⁵.
(*Diana*)

⁵ Vedere anche, per capire i legami dell'atteggiamento ironico con l'adesione di molti poeti al futurismo, Luciano Folgore che si è appunto svolto come poeta parodistico.

Corazzini aveva detto: «Io non sono un poeta. Io non sono che un piccolo fanciullo che piange», definendo la sua posizione schiettamente crepuscolare; Palazzeschi dice: «Son forse un poeta? No certo (...) Son dunque un pittore? Neanche (...) Son dunque ... che cosa? Io metto una lente dinanzi al mio cuore per farlo vedere alla gente. Chi sono? Il saltimbanco dell'anima mia». Il fanciullo è stato sostituito dal saltimbanco, che ne è come la coscienza ironica.

Nella famosa *Passeggiata*, la poetica dei crepuscolari che sfruttava i nomi, le tiriterie delle cose banali, arriva ad una disgregazione della costruzione, che, animata da un diverso spirito, sembrerebbe futurista. I futuristi infatti non sognarono sempre un diluvio di parole, che adeguasse la nuova realtà. E sono perciò anch'essi sulla scia del Pascoli e del D'Annunzio, e si trovano, come sentimento della parola, alla pari dei crepuscolari.

La volontà di rinnovamento si riduce dunque sostanzialmente all'imposizione di una nuova psicologia: la psicologia dell'uomo moderno, della civiltà meccanica, dell'ultimo prodotto del nietszchanesimo, del pragmatismo, del dannunzianesimo.

Si avvantaggiano, senza darlo a vedere, di certe conquiste filosofiche come quella crociana e bergsoniana (intuizione, immediatezza del linguaggio) brutalizzandole ed inserendole in una visione della vita caotica, materialistica, infantile. Per romperla con la tradizione, sentono il bisogno di spaccare i capolavori dell'antichità, e per reagire all'accademia, diventano un continuo paradosso culturale.

Il loro risultato è perciò soprattutto notevole nel campo sociale e largamente culturale (esasperazione estrema dell'identità arte-vita), ma nel campo specificamente estetico la loro novità è superficiale, limitata: vistosa se si guarda alle audacie, meschina se si guarda alla forza poetica che c'era dietro quegli schiamazzi. Ché spesso in questi poeti, fra tante cose (volontà, egotismo, materialismo quasi mistico), non c'è che un briciolo minimo di poesia. *Et tout le reste* non è neppure letteratura, ma sfogo di bisogni extraestetici.

Positivamente il futurismo ha finito la distruzione della formazione retorica – con una violenza in sé e per sé cieca –, del gusto ottocentesco, ed ha fatto provare il sapore dell'anarchia ad una letteratura saggia ed ordinata come la nostra. Il futurismo è stato così un po' il martire di un decadentismo in arretrato, ha pagato per tutti, ha giovato negativamente a tutti⁶.

Il futurismo ha il valore di un'esperienza poco profonda, ma intensa, di

⁶ E non bisogna dimenticare che il futurismo è stata la prima corrente italiana decadente che abbia avuto una risonanza, un'importanza europea. «F.T. Marinetti a, dans une certaine mesure raison de proclamer que l'orphisme, le cubisme, le dadaïsme, le simultanéisme, le créationnisme, le surréalisme français, le rayonnisme russe, le vorticisme anglais, l'expressionnisme allemande, le constructivisme, l'ultraïsme espagnol, le zénithisme yougoslave, l'imaginisme anglosaxon, bref toutes les écoles d'avant-garde dans le domaine littéraire ou plastique doivent depuis 1910 quelque chose au futurisme». (Walch, *Poètes nouveaux*, Delagrave, Paris, 1934).

tendenze d'avanguardia che sono state poi allontanate da quel potente antidoto. Vero è che pretendeva superare quella sensibilità simbolista che l'Italia doveva ancora assorbire nelle sue profonde radici, e Marinetti misconosceva quegli autori su cui si era inizialmente formato: soprattutto Mallarmé, contro cui si contrappone spessissimo: «Combatto l'estetica decorativa e preziosa di Mallarmé. Non voglio suggerire un'idea o una sensazione con delle grazie o delle leziosaggini passatiste: voglio anzi afferrarle brutalmente e gettarle in pieno petto al lettore. Combatto inoltre l'ideale statico di Mallarmé con questa rivoluzione tipografica...» (*Manifesti del futurismo*, II, 219). Occorreva così che spiriti più fini e profondi traessero dall'espressione mallarmeana tutto quello che c'era ancora da ricavare.

Se vogliamo determinare oggettivamente la poetica del futurismo, cercare i modi con cui questi poeti si propongono di costruire, e costruiscono effettivamente, dobbiamo proporre un'osservazione limitativa: più che di poetica futurista, si dovrebbe parlare di poetica marinettiana, dato che, oltre al primato cronologico, incontestabile, della sua attuazione nel poeta italo-francese, in nessuno dei poeti, che non siano puri imitatori di Marinetti, essa assume il valore nuovo, coerente, futurista che assume in lui.

Tutti i futuristi più celebri del primo cenacolo: Govoni, Palazzeschi, Buzzi, Cangiullo, Cavacchioli, sono in realtà lontani dall'attuare quella poetica che Marinetti propugnò e attuò nelle sue poesie. I meno originali si riducono ad uno sbiadimento della reale forza immaginifica di Marinetti:

Tu sei dei nostri o Sole,
traguardo d'aviatori!
sifone d'oro
al seltz,
(Cavacchioli)

i migliori sfuggono, proprio per il modo di costruire, all'etichetta futurista, che si vollero appiccicare per polemica, per parere nuovi e chissà per quante altre ragioni di ordine pratico.

Più che altro attrasse molti l'attivismo di Marinetti, la sua apparente antiborghesia, la possibilità di uscire dalla letteratura, di agire demagogicamente. Osservazione che ci fa sentire quanta sia stata l'importanza sociale del futurismo e come quella poetica marinettiana fosse, per il suo enorme sforzo di connubio fra arte e vita, una morale, una retorica. E infatti, se si viene alle opere concrete, quanta poesia troviamo tra i futuristi? Tutta la loro opera è polemica, programma, definizione, e, al massimo, esemplificazione della poetica marinettiana.

Ridurremo quindi le nostre note soprattutto a Marinetti, e, più ancora che alle sue opere di poesia, a quei *Manifesti*, in cui poetica programmatica e poetica in atto coincidono mirabilmente. Del resto anche le sue opere originali mantengono il carattere di poetica (parole in libertà). Anzi noi crediamo che proprio nei *Manifesti* sia la sua migliore poesia, dato che essa è

tale da nascere sopra un motivo di esasperata volontà, sopra un programma che è insieme di poetica e di totale rivoluzione della vita. Tipico è il primo manifesto pubblicato sul «Figaro», tutto pieno di un senso incalzante, quasi religioso, gioioso, giovane, e pur serissimo, con le proposizioni affermative piene di un dinamismo, che è poi già il raggiungimento del programma enunciato. Alla base della poetica futurista è tutta una visione della vita, che vuol essere un'estetica valevole per tutte le arti, mentre d'altronde, per l'estremo decadentismo di questa mentalità, l'estetica vuol essere visione della vita, e perciò estetismo volontaristico, anche se opposto polemicamente all'estetismo fine di secolo.

Marinetti batte continuamente sulla nuova civiltà meccanica e ne costruisce un mito propulsivo della propria poetica: crede così di uccidere l'io letterario e la psicologia, sostituendo loro l'ossessione lirica della materia. La nuova civiltà chiede un nuovo modo di poesia (sarebbe dunque una costruzione retorica, riflessa, se già lo stesso programma non fosse poesia attuata), di fronte alla quale sono squalificate tutte le poetiche non solo classiche, ma anche romantiche e decadenti, perché mancanti del carattere «aggressivo». Non importa che nelle opere classiche ci sia tanto movimento in potenza: Marinetti, travisatore passionale di Croce e di Bergson, non ammette né ciò, né l'attualità eterna dell'arte. Egli prende il rovescio materialistico dell'idealismo e intende attualità per attimismo, come prende creazione nel senso di creazione presente dell'autore.

Ma si sa che sono proprio le idee sbagliate che operano più fortemente in un campo di programmi poetici.

Partendo dalla constatazione della nuova civiltà, la poetica futurista richiede non solo nuovi mezzi espressivi, ma adesione completa a questa nuova vita attivistica, febbrile. E d'altra parte, con il concetto della novità in senso materialistico, richiede un contenuto nuovo, che è appunto nuova visione del mondo (far saltare in aria i ponti delle cose dette).

Bisogna pensare che questa realtà nuova era più agognata che posseduta, nell'Italia d'allora, avvezza ad una letteratura di paesaggio naturale, e che quindi il mito futurista aveva tanta maggiore forza di novità e di espansione. Quella civiltà meccanica, turbinosa, se non equivaleva, per potere nostalgico, alla Fiandra dei crepuscolari, era però sempre qualcosa da conquistarsi.

Entro questi limiti di poetica-pratica, i principi seguiti nei *Manifesti* di Marinetti possono ridursi ai seguenti: immediatezza dell'espressione, riproduzione naturalistica, ma attraverso l'immagine di una vita dinamica, futurista, lirismo cercato più con la tempesta delle parole, riproducenti come il ritmo di quella vita ideale, non in sintesi alla maniera classica, né in suggestioni emananti dal potere evocatore della musica, alla maniera simbolista. Non esprimere, quanto trovare equivalenze di quella realtà caotica, fremente, in ribollimento, donde l'uso nuovo di un'analogia corporosa, la provvisoria coscienza di parole, che cercano di rendere la velocità, il transitorio, la sensibilità numerica, la vita attivistica.

C'è evidentemente alla base di questa poetica una sfiducia nella parola e nel discorso come organismo spirituale capace di espressione. Così Marinetti può credere di raddoppiare la forza espressiva delle parole con una rivoluzione tipografica, «con una varietà multicolore di caratteri» e con altri espedienti di suggestione, tutt'altro che estetici ed essenziali al fatto creativo.

Si ricerca un estremo sensualismo, che valorizzi la realtà mutevole, e svaluti la psicologia, il sentimento lirico, in senso tradizionale, di un soggetto che si esamina: «Vengono abolite le antiche proporzioni del racconto, secondo le quali un ferito in battaglia aveva un'importanza esageratissima in confronto degli strumenti di distruzione, delle posizioni strategiche e delle condizioni atmosferiche». E in grazia di questo sensualismo si giustifica, diversamente che nel Pascoli, l'onomatopea, in tutte le sue varietà che Marinetti elenca diligentemente: onomatopea diretta imitativa, onomatopea indiretta complessa e analogica, onomatopea astratta, accordo onomatopeico psichico. E si comprende tutto il «manifesto tecnico», in cui è decretata la morte della sintassi, dell'aggettivo qualificativo, l'adozione del verbo all'infinito, della catena delle analogie («io aspiro a dare il susseguirsi illogico, non più esplicitivo, ma intuitivo dei secondi termini di molte analogie, tutte slegate e molto spesso opposte l'una all'altra»), l'introduzione di elementi sensibili adiuvanti: rumori, peso, odore.

La natura sensuale di questa poetica cerca infine il suo massimo nella sovrabbondanza delle immagini (perciò Govoni dovette piacere a Marinetti): «le immagini non sono fiori da scegliere e cogliere con parsimonia come diceva Voltaire».

E si potrebbe continuare a tirare le conseguenze tecniche, i particolari costruttivi, che emanano da questa poetica sensualistica. Ma a noi interessa aver ribadito l'accento estremamente decadente della poetica futurista e averla trovata, sotto spoglie diverse, vicinissima alla poetica pascoliana, dannunziana, crepuscolare.

CAPITOLO V

CONCLUSIONE

Abbiamo già osservato la differenza che corre fra Marinetti e i futuristi tipo Govoni; ma il peggio avviene, per la compattezza del futurismo, con l'entrata dei toscani che si erano staccati dalla «Voce», desiderosi di una radicale avventura d'avanguardia. Nacque la «Lacerba», e Papini e Soffici si proclamarono futuristi. Dettero titoli futuristi alle loro opere – come Palazzeschi e Govoni – ma la loro sensibilità era troppo diversa perché il connubio con Marinetti potesse riuscire durevole e non si risolvesse invece con la fine del futurismo stesso.

Già con la nascita della «Voce» e con lo sviluppo degli scrittori radunati intorno ad essa si era venuta creando un'atmosfera nuova, in cui i futuristi sembrano rappresentare il massimo sforzo di rinnovamento, mentre in realtà significano l'ultimo tentativo del decadentismo italiano.

La «Voce» adempì a dei compiti eccezionali; ricercava una moralità concreta dopo gli atteggiamenti estetizzanti, e di fronte agli schiamazzi futuristi preparava una letteratura piú sobria e piú sofferta, di cui davano indizi i suoi migliori scrittori: Jahier, Boine, Slataper: i nordici, che portavano nella nostra letteratura un romanticismo di razza, un certo che di protestante e di estremista, tutto nuovo da noi e utile a stroncare per sempre l'abitudine retorica patriottarda, rimasta in D'Annunzio e nei suoi imitatori. Con la ricerca del concreto – che troppo spesso finiva in un tecnicismo inficiato da una buona dose di letteratura – la «Voce» sconvolgeva il solito tipo del letterato italiano e del decadente *tour d'ivoire*. Portava il senso che tutto era da fare di nuovo, senza strepitare contro la tradizione e senza bestemmiare i morti, e faceva sostanzialmente assai piú, per la formazione d'una letteratura nuova e moderna, che se avesse bandito programmi o svolto un'attività puramente artistica.

Tutti conoscono il rovescio della medaglia e i difetti vistosi della «Voce», ma nessuno può disconoscere il suo apporto anche in un puro campo artistico: contributo al disgusto dal poeta estetizzante, immensa importanza per la concreta conoscenza degli stranieri in Italia. Basti ricordare che i pittori impressionisti francesi, fondamentali per la nuova poesia, e poi Claudel, Péguy e i «Cahiers de la Quinzaine», Paul Fort, Wedekind e Przybyszewski furono fatti conoscere attraverso le colonne della «Voce». Rimbaud, di cui si era molto parlato a vuoto, fu introdotto davvero fra noi dal saggio di Soffici, e così per molti altri degli autori piú essenziali per la poesia moderna. Scor-

rere i cataloghi della libreria della «Voce» significa percepire il flusso della cultura francese ed europea in Italia.

E gli scrittori vociani non erano semplici presentatori, ma assimilavano per proprio conto quelle poetiche fin allora troppo orecchiate ed imitate esteriormente. Questo momento di assimilazione è essenziale: solo dopo si può avere da noi una poesia originalmente italiana ed europea insieme.

La seconda «Voce», quella letteraria di De Robertis, contiene già degli autori nuovi, dei poeti che hanno superato il dannunzianesimo e l'esperimento dei crepuscolari e dei futuristi: sono Onofri, il primo Ungaretti e i letterati nuovi: De Robertis, Serra. Di quest'ultimo usciva nel 1914 un libretto intitolato *Le lettere*, consuntivo dell'annata e del periodo letterario, in cui, malgrado lo scontento che il critico romagnolo derivava dal confronto con gli ultimi grandi e con la produzione francese, si osservavano, un po' per ironia, un po' sul serio, come novità della letteratura piú recente: «un lirismo nuovo», «una disposizione all'analisi e al ripiegamento, un abito di dubbio e di controllo interiore, che diventa inquietudine assidua della coscienza, e rende anche al lavoro dell'arte un non so che d'intenso e turbato e serio». Si notava l'impostazione della critica che «ha rinnovato in tutti non solo la conoscenza storica e teorica, ma anche il sentimento diretto dell'arte nella sua essenza e nei suoi problemi». E si rilevava un fatto importantissimo: la conquistata unità della lingua, non in senso astratto e naturalistico, ma come unità di coscienza e superamento delle barriere regionali. La nostra letteratura era stata regionale e prevalentemente centrale: ora l'uropeizzazione coincide con l'unificazione piú sicura.

Naturalmente, se distinguiamo un primo da un secondo periodo moderno, i limiti cronologici sono incerti e relativi. Ma s'intende che l'approssimazione in questi casi è sufficiente. I legami fra i due periodi sono molteplici, vitali, ma insomma noi sentiamo nei nuovi una coscienza meno legata e meno gradassa, una comprensione piú intima della poesia, e l'utilizzazione in profondo delle grandi poetiche decadenti. La poesia nuova nasce in Italia, dopo lunghe incertezze provinciali (che possono anche aver dato la sicura poesia di Guido Gozzano), sopra un conquistato europeismo, per un bisogno di approfondimento umano, accentuato dall'esperienza non contingente della guerra.

Nasce in certo senso dall'assimilazione delle poetiche straniere: il che vuol dire però superamento personale, non imitazione. I procedimenti di cui usano i poeti nuovi non si possono infatti confondere con quelli tipicamente mallarmeani, valeriani, apollinairiani: il *raccourci* baudelairiano, l'analogia di Mallarmé, non han piú nulla a che fare con le scoperte personali di Ungaretti, rivelate soprattutto dal suo senso di canto. E in Montale l'allibimento di certi suoi pezzi (liberazione dal silenzio che soffoca la voce), che può far pensare ad una rarefazione di Poe, è approfondimento del suo paesaggio sofferto, autocritico.

Insomma i poeti nuovi (e si sa che accenniamo ai migliori, non alla turba)

mentre rappresentano un atteggiamento coerente a tutto lo sviluppo della nuova poesia dopo il romanticismo, riaffermano valori umani, di canto serenate, che li riporta nel pieno della nostra piú intima tradizione. Noi non vogliamo che indicare il nuovo periodo come chiusura del decadentismo e come nascita di una nuova poesia italiana sí, ma esperta, europea.

Dalla poetica di un Praga a quella di un Ungaretti, c'è un lungo divario e un lungo cammino: il cammino appunto della nostra poesia moderna¹.

¹ [Per lo sviluppo della mia prospettiva sulla poesia e letteratura contemporanee rimando almeno ai miei saggi *Cultura e letteratura nel primo ventennio del secolo* (1950), *Formula per Cecchi* (1943), *Lo svolgimento della prosa di C.E. Gadda, con una nota sull'Adalgisa* (1943-1946), *Il Canzoniere di Saba* (1946), tutti raccolti in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1963², e al mio *Omaggio a Montale* pubblicato nel fascicolo dedicato a Montale della «Rassegna della letteratura italiana», Maggio-Dicembre 1966, n. 2-3].

NOTIZIA BIBLIOGRAFICA

La bibliografia sulla *Poetica del decadentismo* parve interessante come bibliografia di un problema, pertanto – mentre si rimanda per un inquadramento dell'opera nella storia della critica relativa al concetto di decadentismo alla sintesi di R. Scrivano, *Il decadentismo e la critica (Storia e antologia della critica)*, La Nuova Italia, Firenze, 1963 – si ricordano qui i contributi piú interessanti alla discussione che seguí la prima edizione di questo libro: A. Momigliano, «Il Corriere della Sera», 9 ottobre 1937 (ora in *Elzeviri*, Le Monnier, Firenze, 1945, pp. 227-232); L. Anceschi, «Termini», marzo 1937; A. Barolini, «La Vedetta», 29 dicembre 1937; E. Bertuetti, «La Stampa», 7 maggio 1937; A. Buck, «Deutsche Literaturzeitung», 1938; G. Bufalini, «Rassegna letteraria», luglio 1937; G. Castellano, «La Provincia di Bolzano», 15 ottobre 1937; G. Contini, «Meridiano di Roma», 31 gennaio 1937; L. Cremonese, «La Nuova Italia», 1939; W.A. Eicke, «Europäische Revue», 1938; E. Falqui, «Quadrante», 1936 (raccolto dapprima in *Ricerche di stile*, Vallecchi, Firenze, 1939, ora in *Novecento letterario*, V, Vallecchi, Firenze, 1957, pp. 282-302); A. Gargiulo, «Gazzetta del popolo», 13 febbraio 1937; A. Giuriolo, «La Ruota», 1937; E. Levi, «Annali della Scuola Normale», 1937; E. Palmieri, «L'Italia che scrive», marzo 1937; C. Pellizzi, «Leonardo», marzo-aprile 1937 e «Italian Studies», I-II, 1937; S. Solmi, «Letteratura», luglio 1937 (ora in *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Il Saggiatore, Milano, 1963, pp. 171-178). Si veda inoltre C. Varese in *Cultura letteraria contemporanea*, Nistri-Lischi, Pisa, 1951; I. Viola, *Critica letteraria del Novecento: gli studi dello stile e della poetica*, Mursia, Milano, 1969-1974; M. Turchi, *Walter Binni* in *I critici*, V, Marzorati, Milano, 1969; F. Bettini e M. Bevilacqua, *Marxismo e letteratura*, Editori Riuniti, Roma, 1975; M. Costanzo, *Postille (sul metodo storico-critico)* in *Estetica senza soggetto*, Bulzoni, Roma, 1975; E. Ghidetti, *Il decadentismo*, Editori Riuniti, Roma, 1976; I. Ghilarducci, *Il futurismo italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1976; F. Bettini, *La critica e gli Scapigliati* Cappelli, Bologna, 1976; L. Mastrofrancesco, *Il dibattito critico negli anni Trenta, la poetica del decadentismo di Walter Binni*, «Stagione», 1-2, 1976; A. Resta, *Walter Binni*, in «Belfagor», 1978; U. Carpi, *La critica storicistica*, in *Sette modi di far critica*, a cura di O. Cecchi e E. Ghidetti, Editori Riuniti, Roma, 1983; e naturalmente il volume miscelaneo monografico (con la bibliografia dei miei scritti a cura di L. Mastrofrancesco) *Poetica e metodo storico-critico nell'opera di Walter Binni*; nonché le voci a me dedicate in varie enciclopedie e in vari dizionari della letteratura italiana.

APPENDICE

Madeleine Rudler
«Parnassiens, Symbolistes et Décadents» (1938)

Recensione a Madeleine Rudler, *Parnassiens, Symbolistes et Décadents* (Paris, A. Messein, 1938), «Leonardo», a. X, n. 12, Roma, dicembre 1938, pp. 497-498.

MADELEINE RUDLER
«PARNASSIENS, SYMBOLISTES ET DÉCADENTS»

È un volumetto senza pretese e senza intenti critici, ma che ci sembra utile segnalare sia come volgarizzazione molto preferibile, pur nella sua brevità, a quelle dei vari Billy e Martino, sia soprattutto come breve riassunto storico del periodo 1866-1905: un elenco assai completo delle opere poetiche con la loro data di pubblicazione e la datazione delle riviste o dei cenacoli e dei caffè di ritrovo dei circoli letterari di quel periodo. È anzi proprio intorno alle riviste e ai cenacoli che il libretto, in una linda e mediocre scrittura, ci prospetta il susseguirsi della scuola parnassiana e delle varie tendenze scaturite dal simbolismo. È nella «Revue du Progrès moral, scientifique et artistique» diretta da Xavier de Ricard e il *Cenacle* che ne derivò, che si raggruppano fin dall'inizio i primi affermatore della poetica parnassiana, ed è nell'«Art» che la formula lecontiana «Impassibilité et Impersonnalité» fa la sua prima apparizione programmatica. Poi il salone di Nina de Callias, la fondazione della «Revue des Lettres et des Arts», la scoperta del libraio Lemerre e la pubblicazione del *Parnasse contemporain*. Nel 1872, dopo la burrasca della guerra prussiana, e della Comune, i Parnassiani si riuniscono quasi immutati nel circolo dei Vilains Bonshommes, ma le nuove forze poetiche non tardano a manifestarsi. Rimbaud, natura indisciplinabile, è l'inizio della rottura del classicismo parnassiano: «En 1872, à l'une de ces réunions, un convive se leva au dessert et commença la récitation de ses poèmes. Comme il les ronronnait sagement, un garçon de dix-sept ans, placé de l'autre côté de la table, se mit à scander chaque vers par le mot de Cambronne». Naturalmente il "gamin" era Rimbaud. Sotto la sua influenza nasce la «Renaissance» di Blémont che accoglie le *Romances sans paroles* e i versi "deuxième manière" di Mallarmé.

Dopo una pausa di attesa fu il decadere dei parnassiani e l'affermarsi dei simbolisti con un largo fiorire di circoli: Les Hydropathes di Godeau, il cabaret *Chat noir*, *les Hirsutes*, les Zutistes di Ch. Cros ed infiniti ritrovi presso i vari caffè della "rive gauche".

La formula mallarmeana «L'Art consiste moins à communiquer ou à suggérer aux autres ce qu'on ressent soi-même qu'à créer pour autrui des motifs des suggestions ou de rêve» diventa il programma comune della «Nouvelle Rive gauche» (poi «Lutèce»), della «Revue indépendante», della «Revue Wagnerienne», di «Les Taches d'encre». Nell'85 appare per la prima volta l'appellativo di *Décadents* applicato ai poeti nuovi ed è veramente interessante vedere attraverso queste brevi, ma precise pagine, la fortuna di questo

nome, condanna ed esaltazione d'uno stato d'animo e d'una poetica, fino all'appropriazione indebita fattane dai cultori del *Décadisme* propriamente detto. Fu Félicien Champsaur a usare la parola che, adottata per bravata da alcuni dei nuovi poeti, fu colpita dalla satira dei passatisti (v. *Les déliquescentes, poèmes décadents d'André Floupette avec sa vie par Marius Tabora*, di Vicaire e Beauclair).

Subito Anatole Baju, giovane iniziato provinciale, pieno di ambizione letteraria fonda una piccola rivista col titolo di «*Décadent*» cui collaborano E. Raynaud, M. du Plessys e P. Berrichon, confinando la parola, fino allora comune a tutti i poeti nuovi, nell'accezione d'una particolare tendenza di esasperato verbalismo e praticismo. Mentre il trionfo serio del vero decadentismo trovava il portavoce in Moréas che ne pubblicava il bando sul «*Figaro*» del 18 settembre 1886.

Baju infeudò momentaneamente al suo decadismo anche Verlaine, e quasi per giustificare il nuovo acquisto dava, per bocca di Raynaud, questa differenziazione del suo movimento da quello simbolista: «*Les Décadents dissemblent des Symbolistes en ce sens qu'ils admettent l'émotion directe, la traduction exacte des phénomènes de la vie au lieu d'en exiger la transposition, qu'ils n'allongent pas outre mesure l'alexandrin et qu'ils usent des poèmes à forme fixe*».

Il fenomeno Moréas, piú retorico che poetico, è facilmente giudicato nel suo fallito tentativo di condurre gli antichi commilitoni verso il classicismo dell'École Romaine. Il filone diretto della poesia nuova passava invece da Baudelaire a Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Valéry.

Decadentismo (1974)

Voce per *L'Enciclopedia Universale UNEDI*, vol. IV, Milano, 1974.

DECADENTISMO

Se già fin dal 1857 Baudelaire aveva parlato, a proposito della poesia di Poe, di “littérature de *décadence*”, è nel decennio 1880-1890 che, nella letteratura francese – punta avanzata del movimento letterario europeo – il termine *decadente* viene adoperato significativamente per la prima volta come designazione di condanna moralistico-patologico-estetica, da parte di scrittori tradizionalisti, nei confronti di un nuovo tipo di letteratura allora più chiaramente manifestantesi, e, viceversa, come insegna di sfida orgogliosa e di positiva autodesignazione da parte di quegli stessi scrittori condannati dai “passatisti” e fieri di rappresentare una “decadenza-avanguardia” collegata con una poetica che si oppone sia al classicismo tradizionale e accademico, sia al romanticismo patetico ed eloquente, in nome dell’arte, libera da ogni remora moralistica e artisticamente normativa, affidata anzi alla libertà e addirittura alla “sregolatezza” dei sensi, e a quella tendenza musicale della poesia che identificava in Wagner il massimo esempio rinnovatore della nuova musica e del nuovo accordo parola-musica.

Così in questo periodo Paul Verlaine pubblicava nel 1882 il suo celebre manifesto di poesia musicale, *l’Art poétique* (“de la musique avant toute chose”), esaltava in un suo notissimo verso l’orgogliosa coscienza e volontà di appartenere alla “*décadence*” (“Je suis l’Empire à la fin de la *décadence*”) e (nel 1884) raccoglieva testi poetici di Rimbaud, Mallarmé, Corbière sotto il titolo significativo di *Les poètes maudits*, munendoli di un commento in chiave “*decadente*”, mentre Huysmans pubblicava, nel 1885, il suo fondamentale romanzo, *À rebours*, imperniato sul personaggio di Des Esseintes, presto assunto a concreto rappresentante delle esigenze etiche e artistiche del nuovo clima *decadente*, appoggiato da varie riviste come quella che si intitolava senz’altro *Le décadent*.

Ma, al di là di questa fase precisa in cui si iniziavano l’uso e la pratica della nozione e del termine di *decadente*, il “*decadentismo*” è diventato molto più tardi – a opera specialmente della critica e storiografia letteraria italiana – una più larga e variamente precisa nozione distintiva di poetica e la designazione di una periodizzazione della storia letteraria e artistica comprensibile fra i decenni terminali dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento, tra *fin de siècle*, *belle époque* e inizi della civiltà contemporanea: con maggior precisione – pur essa stessa discussa – quanto ai suoi inizi, e maggiore sfumatura quanto alla sua conclusione entro il primo Novecento.

Dovrà qui perciò ricordarsi il lungo dibattito che (dopo le prime avvisaglie già alla fine dell’Ottocento) prese corpo nel Novecento partendo

dall'interpretazione negativa e polemica che del "decadentismo" e di tutta la letteratura contemporanea dette il Croce in nome del suo classicismo romantico e dei suoi ideali di sanità etico-artistica imperniati sulla figura, essa stessa crocianamente impostata, del Carducci, ultimo poeta classico e "sano". Dall'interpretazione crociana e dei crociani ortodossi – ma spesso muovendo dal seno stesso di un crocianesimo piú inquieto e aperto – si vennero discostando varie tendenze che, mentre negavano crocianamente la letteratura "decadente", ne subivano l'attrazione e ne delineavano comunque caratteri e sviluppo (il caso del Flora con il suo *Dal romanticismo al futurismo* del 1921, e poi con i suoi scritti posteriori dedicati al Decadentismo) o che (il caso del Praz con il suo libro *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, del 1930), esplorando i segni della lussuria, della perversione, del fasto musicale e verbale in tutta la vasta zona europea dall'Ottocento al primo Novecento, contribuivano (anche se con una eccessiva linea di continuità fra romanticismo e vero e proprio decadentismo) a rilevare molti aspetti dell'arte decadente e a collegare fenomeni italiani e fenomeni stranieri, mentre un crociano fortemente eterodosso, Luigi Russo, nella sua introduzione ai *Narratori*, del '23, poneva il problema di una corrispondenza fra decadentismo ed europeismo e quindi riscattava il valore di "sprovincializzazione" della nostra letteratura da parte del decadentismo e apriva la strada all'esigenza di una necessaria storicizzazione del fenomeno decadente.

A tale esigenza rispondeva, da una posizione ormai non crociana, il mio libro del 1936, *La poetica del decadentismo italiano*. In quel libro il "decadentismo" veniva definitivamente sottratto alle squalifiche moralistiche e patologiche e a un uso astorico e categoriale "perenne", veniva fatto coincidere con un periodo preciso della storia letteraria e artistica europea e italiana, distinto dalla semplice decadenza romantica e, piú, dalla continuità indiscriminata di romanticismo e decadentismo, mentre – individuata la poetica piú generale e le poetiche particolari – se ne precisava la natura europea e quindi, nei confronti della nostra storia letteraria e artistica, il valore di sprovincializzazione, di apertura ai piú vasti orizzonti europei, di rinnovamento antitradizionale e antinaturalistico, e si individuava nel suo fondo il suo significato di manifestazione di una crisi nazionale ed europea comunque essenziale (pur con i suoi rischi e veleni) nella complessa e critica formazione della civiltà contemporanea (basti pensare al sottolineato valore di scavo nella zona del "subconscio" su cui tanto veniva operando l'arte degli scrittori decadenti mentre – a livello scientifico – il grande Freud ne stabiliva la inoppugnabile forza nell'uomo e specialmente nell'uomo moderno). E proprio sul punto essenziale del carattere del decadentismo come espressione di un'epoca di crisi si verrà svolgendo (seppur con rischi di ricaduta nell'accezione di "decadenza" rispetto alla linea ritenuta solo "progressiva" del realismo) il successivo e tuttora aperto dibattito sul decadentismo (specie nelle sue particolari condizioni italiane) contraddistinto dall'approfondimento di

temi già posti nel libro ricordato fra cui soprattutto il tema dell'ancoramento del "decadentismo" alla particolare crisi storico-politico-sociale italiana dell'età umbertina e giolittiana e ai diversi livelli dei suoi miti conservatori, reazionari e addirittura prefascisti, e della sua coscienza della stessa crisi (il libro del Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, del 1960, e i contributi del De Castris sul decadentismo e su Svevo e Pirandello). Il dibattito, come dicevo, è aperto, ma par difficile un ritorno o all'accezione interamente negativa e non storico-dialettica del decadentismo o a un suo uso storico o alla tesi della continuità fra romanticismo e civiltà contemporanea, o alla obliterazione del termine, della nozione e del loro uso storico a favore di una totalizzazione simbolistica del periodo tra fine Ottocento e primo Novecento, che pur viene attualmente affacciata.

Ma come si configurano più precisamente la nozione, la poetica, la storia del decadentismo in zona europea e in zona particolarmente italiana? Per quanto riguarda la zona europea dovrà ribadirsi che negli ultimi decenni dell'Ottocento si apre in Europa una lunga fase di crisi e di trasformazione culturale, spirituale, letteraria che riflette, e complica, una crisi di fondo economico, sociale, politico e corrisponde alle inquietudini e contraddizioni reali della società borghese assillata dall'insorgere delle nuove forze proletarie e presa fra la sua volontà di resistenza e affermazione nelle forme del capitalismo e delle sue manifestazioni nazionalistiche, imperialistiche, belliciste, e la coscienza variamente chiara delle proprie interne difficoltà, della disgregazione della visione ottocentesca della vita con i suoi saldi ordinamenti, con i suoi ideali e la sua moralità.

La filosofia positivista, con la sua fiducia nella scienza, nella ragione, nel progresso inarrestabile è scossa da una forte ondata di irrazionalismo, di spiritualismo, di nuovo idealismo che mettono in crisi le sue certezze, incrinano la stessa generale idea positivista e razionalistica dell'uomo, accentuano di questo gli aspetti e gli elementi istintivi, amorali, irrazionali, scoprono sotto la ragione e la coscienza una zona misteriosa e oscura, subconscia e profonda, da cui germinano passioni e tendenze compresse dalla volontà cosciente e razionale, da regole morali che vengono apparendo sempre più convenzionali, incerte, e addirittura repressive e ipocrite. Mentre nell'arte e nella letteratura, di fronte al naturalismo e al verismo, più legati alla cultura positivista, si configura la tendenza del "decadentismo", che variamente – tra zone più vistose e superficiali e zone più interne e decisive – si collega appunto alla crisi già delineata esprimendone miti, tormentata coscienza, aggressione alla vecchia *Weltanschauung*, sia nell'exasperazione della sfrenata volontà di potenza della classe borghese uscita dal suo cammino più compatto e sicuro, sia nella corrosione e aggressione degli ideali ottocenteschi di vita, in un intreccio complesso e comunque di tale importanza che è impossibile non assegnare al decadentismo un'eccezionale importanza di collaborazione sovrastrutturale, alla manifestazione della crisi da cui emerge lentamente e tormentosamente la sfaccettata e ardua civiltà contemporanea

con il suo profondo urto fra la classe borghese e la nuova classe proletaria (e le loro ideologie), con la sua visione piú critica e sofferta dell'uomo e della sua complessa natura, con la sua nuova dialettica di razionale e irrazionale, con i suoi traumi e le sue componenti sensuali, oniriche, subconscie, che ne rendono sempre piú complicata la realtà umana, tanto meno indagata nel pieno Ottocento.

Certo il decadentismo riprendeva le punte piú acute, ardite e segrete del romanticismo europeo, le sue tendenze irrazionalistiche e mistico-sensuali già profilatesi in pensatori come Schopenhauer e Nietzsche o in artisti e scrittori come Wagner e Poe, fino al grande Baudelaire, con i suoi temi di perversione e di sofferta sensualità, con la sua idea di una poesia che affonda le sue radici nell'universo e nelle recondite e misteriose regioni della sensibilità piú profonda, i cui simboli appaiono legati fra loro da analogie e corrispondenze espresse non dalla filosofia ma dalla poesia, divenuta metodo di superiore conoscenza e rivelazione alogica e musicale.

Ma altrettanto certo è che il pieno e nuovo consolidamento del decadentismo – pur con i suoi precedenti vastamente europei – avviene nella zona francese postbaudelaireana a opera di poeti e scrittori come Verlaine, Rimbaud, Mallarmé.

Per questi poeti (e in varie gradazioni e articolazioni per poeti e scrittori della vasta geografia decadente europea: si pensi agli scrittori inglesi piú particolarmente estetizzanti come Pater, Ruskin, Wilde, Swinburne) la poesia è un nuovo metodo di conoscenza superiore a quello della conoscenza razionale e il poeta è un “veggente”, il rivelatore, con la sua poesia risolta in musica, del regno misterioso che gli uomini comuni non vedono come non lo videro i poeti del passato. Così il decadentismo intende contrapporre la propria poetica – fondata sulla sensazione, sulla parola-simbolo e sulla parola-musica, sulla suggestione piú che sull'espressione – a quella dei classici – fondata sulla sicurezza di un accordo fra ragione, sentimento, natura e mirante alla serenità, alla plasticità, all'evidenza e chiarezza – e anche a quella romantica che effondeva i moti e gli affetti dell'animo, ma non ne rilevava gli elementi piú misteriosi e segreti, solo vagamente intravvisti, e rimaneva ancor chiusa nella concezione di una persona umana magari esaltata ed esasperata, ma salda nel proprio intero possesso. La poetica del decadentismo (la cui spinta iniziale e centrale piú forte è la lirica) non mira a narrare e a descrivere, ma a suggerire ed evocare zone dell'animo nascoste e altrimenti inconoscibili, e perciò la sua meta suprema è la poesia-musica, fatta di sensazioni e allusioni sottratte a ogni controllo della ragione, della verosimiglianza, della chiarezza ed evidenza, svincolata da ogni intenzione didascalica e moralistica, liberata nella sua funzione di rivelatrice assoluta dell'*aldilà* delle cose apparenti. E così la stessa costruzione poetica rifiuta il saldo modo di coerenza strutturale della poesia precedente e si articola e snoda nella ricerca di una libertà assoluta, fino all'invenzione del “verso libero”, svincolato dalla rima e dalla strofa prefissata e prestabilita.

Ma un periodo così vasto e complesso ha anche notevolissime interne diversità, articolazioni e vari gradi di profondità che oscillano fra le forme più vistose, appariscenti, spesso compiaciute e più legate alle componenti dell'estetismo e del musicalismo più sensuale (anche se capaci di una poesia o di una poeticità pure apprezzabili), e forme più incisive e complesse di un decadentismo che interpreta tormentosamente la crisi dell'uomo, della società e della storia fino a espressioni artistiche di problemi e condizioni culturali, sociali, esistenziali, che costituiscono una fondamentale premessa alla letteratura contemporanea più recente: il caso di Pirandello e di Svevo o di Musil, di Mann, di Proust e sin di Joyce e Kafka.

In Italia la formazione di un clima e di una letteratura decadente è più tarda e difficile rispetto ad altre nazioni e specie alla Francia: il che si spiega soprattutto con la minore presenza nel nostro romanticismo di fermenti di tipo mistico e di una sensibilità più esasperata di cui qualche elemento può solo ritrovarsi nel Tommaseo o in certe aperture incerte del tardo romanticismo. Solo con la Scapigliatura si può avvertire un vero accento predecadente sia nella stessa figura di scrittori che assumono atteggiamenti di "poeti maledetti", di *bohémien*s in rottura con la morale e con il costume tradizionale (rottura spesso sostenuta da vere rivolte e proteste etico-politiche), sia nelle scelte di nuovi temi fra misteriosi e torbidi (non senza chiare riprese della tematica francese del tempo), sia nella ricerca spesso velleitaria, ma non meno significativa, di forme artistiche liberate dal peso della tradizione e adeguate a un gusto nuovo e moderno.

Mentre negli ultimi svolgimenti tardo-romantici dello stesso Carducci risuona pur qualche accento vagamente predecadente anche se ostacolato dalla preminente fedeltà a un tipo di vita e di arte classiche. Dal seno stesso del verismo, del resto, si profilano, alla fine del secolo, elementi di tipo spiritualistico, irrazionalistico, estetizzante che incrinano lo stesso appoggio ideologico del positivismo e corrispondono a quella crisi degli ideali risorgimentali che provoca un confuso clima tra delusione, sfiducia, velleità di nuovi miti nazionalistici e imperialistici, crescente coscienza della difficoltà della storia e del suo "progresso", evasione nel sogno e nel culto dell'arte più raffinata e squisita, abbandono alla sensibilità più libera e soggettiva. Così, pur fra tante remore, compromessi, riprese arretrate (si pensi ai casi diversi e graduabili del Graf, dello Gnoli-Orsini, del Thovez, del Lucini), si viene elaborando la nuova letteratura decadente, specie nella versione dell'estetismo (culto aristocratico della bellezza e dell'arte con il loro primato su ogni altro aspetto della vita) fortemente sostenuto dall'attività di alcune riviste: più modeste e caute come il «Marzocco», più importanti e decise come il «Convito» di Adolfo De Bosis o come la «Cronaca bizantina».

Ma il culmine del decadentismo-estetismo italiano è raggiunto poi dalla più vistosa e prepotente personalità decadente italiana: quella di Gabriele D'Annunzio, che nella stessa vita – vita come arte, azione come bel gesto, rottura di ogni limite morale, esaltazione di lussuria, fasto, nazionalismo

imperialistico – e, piú nella letteratura, è il portatore maggiore dei nuovi ideali, di temi e tecniche fondati sulla sensazione e sulla musicalità sensuale di cui conquiste massime sono l'*Alcyone* e poi i piú macerati scritti “notturmi” e “segreti”. Mentre l'altro maggiore poeta dell'epoca, il Pascoli, rappresenta la versione piú paesana e intimistica del decadentismo italiano, ben collegata alla sua tipica poetica del “fanciullino” e alla poesia delle “cose”, delle sensazioni piú intime, segnando – al di là di impennate eloquenti, umanitarie e nazionalistiche – nel fondo della sua sensibilità piú vibratile e della sua immaginosità piú sottile una nuova via di anticipo della lirica italiana successiva. Linea su cui può porsi piú facilmente (ma non senza commistioni con il D'Annunzio piú languido e nuove influenze della poesia piú intimistica francese e belga) lo sviluppo del fenomeno del crepuscolarismo (al centro, e piú in alto, Gozzano con la sua maggiore forza personale e con la sua fantasia ironico-realistica), mentre di fronte ai toni sommessi, ma realmente innovatori dei crepuscolari, si dispiega la foga irruente dei futuristi, con la loro volontà programmatica eversiva (i “manifesti” del loro massimo rappresentante, Marinetti, son forse l'opera piú alta del movimento), con la loro ansia di modernità e di avanguardia antiaccademica, antiborghese, antiromantica, e con le loro tecniche di rottura e di assoluta libertà. Novità effettivamente piú concretata in prodotti coerentemente rivoluzionari nelle esperienze europee suscitate dal movimento italiano (si pensi soprattutto al grande Majakowskij) che non in Italia, dove la novità del futurismo rimase ideologicamente sviata nella direzione di miti nazionalistici e bellicisti, che contribuiranno molto alla nascita del fascismo.

Ma il decadentismo italiano rivela le sue ragioni e i suoi livelli piú profondi di espressione di una crisi storica ed esistenziale (con le sue radici in una densa realtà socio-economica e politica) nella narrativa e nel teatro: non certo nella narrativa del Fogazzaro, decadente cattolico e provinciale conservatore, ma nella narrativa di Italo Svevo che attinge nella *Coscienza di Zeno* l'acme del suo critico-ironico scavo analitico del personaggio decadente, incapace di vivere, cosí come nella narrativa e nel teatro di Pirandello, con il quale la forza piú interna della coscienza decadente si estrinseca in un dramma esistenziale di disgregazione e di incomunicabilità della persona, viva solo nella forma e nella maschera del personaggio, con l'inerente offerta di nuove tecniche, essenziali per tutto il teatro contemporaneo mondiale.

Con le esperienze fondamentali di Svevo e di Pirandello il livello estetizzante del decadentismo italiano è superato dalla forza della coscienza decadente, e al di là di esse e della loro dimensione storica piú dubbio ed equivoco può risultare un uso indiscriminato del termine e della periodizzazione del decadentismo.

INDICE DEI NOMI

- Aleardi Aleardo, 53, 54, 56, 61, 62
Amiel Henri-Frédéric, 109
Anceschi Luciano, 15, 20, 137
- Baglietto Claudio, 18
Baju Anatole, 144
Banville Théodore de, 32
Barolini Antonio, 15, 137
Barrès Maurice, 86
Baudelaire Charles, 29, 30 e n, 32, 33, 34, 36, 44, 45, 52, 59, 60, 61, 65, 67, 122, 144, 147, 150
Beauclair Henri, 144
Beethoven Ludwig van, 50
Berchet Giovanni, 51, 59
Bergson Henri-Louis, 131
Berrichon Paterne (Pierre-Eugène Dufour), 144
Bertuetti Eugenio, 15, 137
Betteloni Vittorio, 62, 63, 64, 119, 128
Bettini Filippo, 20, 137
Bevilacqua Mirko, 20, 137
Bianchetti Egidio, 71n
Billy André, 143
Binazzi Bino, 124
Binni Elena, 18
Blake William, 36
Blémont Émile, 143
Boileau Despréaux Nicolas, 25, 37, 38, 39
Boine Giovanni, 133
Boito Arrigo, 55, 58, 59, 60, 66
Bourget Paul, 76
Braga Dominique, 42n
Bremond Henry, 35 e n, 36 e n, 37, 38, 106
- Buck August, 15, 137
Bufalini G., 15, 157
Buzzi Paolo, 130
- Camerana Giovanni, 57, 58, 59, 60
Cangiullo Francesco, 130
Cantimori Delio, 18
Capecelatro Enrichetta, 63n
Capitini Aldo, 8, 9, 18
Carducci Giosuè, 22, 45 e n, 52, 67, 69, 71, 77, 78, 95, 101 e n, 126, 148, 151
Carpi Umberto, 137
Cassoli Francesco, 64
Castellano Giovanni, 15, 157
Castelli Alighiero, 75n
Catullo Gaio Valerio, 67
Cavacchioli Enrico, 130
Cavallotti Felice, 63
Cazalis Henri de, 63
Cecchi Emilio, 108, 110, 112 e n, 118
Cecchi Ottavio, 137
Champsaur Félicien, 144
Charpentier John, 29n, 42n
Chateaubriand François-René de, 39, 49
Chiarini Giuseppe, 67
Chiavacci Gaetano, 18
Chiaves Carlo, 123
Claudel Paul, 133
Coleridge Samuel Taylor, 36, 45, 51, 65
Conti Angelo, 46, 67, 97 e n, 98, 99
Contini Gianfranco, 15, 137
Corazzini Sergio, 120, 123n
Corbière Tristan (Édouard-Joachim Corbière), 147

- Corradini Enrico, 97, 126
 Costanzo Mario, 20, 157
 Cremona Lelio, 15, 157
 Croce Benedetto, 54n, 65n, 66, 67, 85, 98, 105, 131, 148
 Cros Charles, 143
- D'Annunzio Gabriele, 27n, 41, 43, 45, 46, 51, 54, 62, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75 e n, 76n, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 97 e n, 98, 99, 101, 102 e n, 103, 109, 117, 118, 119, 128, 129, 133, 151, 152
 D'Orleans Charles, 79
 De Bosis Adolfo, 79, 97, 103, 151
 De Castris Leone, 21, 149
 De Lollis Cesare, 54 e n
 De Robertis Giuseppe, 134
 De Vigny Alfred Victor, 28, 39
 Debussy Claude, 70, 84
 Della Volpe Galvano, 20
 Dossi Carlo, 57
- Eicke Werner Adolf, 15
 Elskamp Max, 121
- Faccioli Carlo, 55
 Falqui Enrico, 15 e n, 137
 Flora Francesco, 13 e n, 148
 Fogazzaro Antonio, 53, 54, 96, 152
 Folgore Luciano, 128n
 Fort Paul, 133
 Foscolo Ugo, 50
 Freud Sigmund, 29 e n, 148
 Feuerbach Ludwig Andreas, 18
- Gallarati-Scotti Tommaso, 97
 Galletti Alfredo, 30n, 101 e n, 102n
 Gargiulo Alfredo, 15, 71, 137
 Garin Eugenio, 19
 Gentile Giovanni, 17
 Ghidetti Enrico, 19, 137
 Ghilarducci Isabella, 137
- Ghislanzoni Antonio, 57
 Gioberti Vincenzo, 50
 Giuriolo Antonio, 15, 137
 Gnoli Domenico (Giulio Orsini), 65, 66, 151
 Godeau Émile, 143
 Govoni Corrado, 125, 127, 130, 132, 133
 Gozzano Guido, 120, 123, 124, 125n, 127, 128, 134, 152
 Graf Arturo, 63, 67, 151
 Guérin Maurice de, 120
 Guerrini Olindo (Lorenzo Stecchetti), 119
- Heine Heinrich, 51
 Hölderlin Friedrich, 28, 86
 Hugo Victor, 39, 45, 52, 60, 102n
 Huysmans Joris Karl, 41n, 147
- Jacomuzzi Angelo, 23
 Jahier Pietro, 126, 133
 Jammes Francis, 46, 82, 120, 121
 Jeanroy Alfred, 52n
 Joyce James, 151
- Kafka Franz, 23, 151
 Keats John, 29, 36, 39, 44, 49, 65
- Laforgue Jules, 43, 120, 121, 128
 Lalou René, 40n
 Lanson Gustave, 32n, 37n
 Lautréamont conte di (Isidore Ducasse), 30, 33, 56
 Leconte de Lisle Charles Marie René, 54
 Leopardi Giacomo, 28, 49, 50, 51, 55, 70, 77, 86, 104, 105, 108
 Levi Eugenio, 15, 137
 Lodi Luigi, 67
 Lucini Gian Pietro, 62, 128, 151
- Maeterlinck Maurice, 40, 41, 82, 102 e n, 109, 115, 120, 121

Majakowskij Vladimir Vladimirovič, 152
 Mallarmé Stéphane, 29, 30, 31, 33,
 34, 35, 36, 40, 42, 43 e n, 44, 70, 76,
 85, 108, 120, 130, 134, 143, 144,
 147, 150
 Mann Thomas, 41, 151
 Manzoni Alessandro, 21, 39, 50
 Marangoni Matteo, 18
 Marinetti Filippo Tommaso, 29, 47,
 129n, 130, 131, 132, 152
 Marot Jean, 79
 Marradi Giovanni, 63, 79
 Martini Fausto Maria, 123, 124, 127
 Martino Pierre, 143
 Mastrofrancesco Lucia, 19, 137
 Mazza Angelo 64
 Mazzini Giuseppe, 50
 Mazzoni Guido, 65, 109
 Ménard Louis, 63
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 37
 Momigliano Attilio, 8, 9, 15 e n, 17,
 18, 63 e n, 108n, 124, 137
 Montale Eugenio, 22, 23, 134, 135n
 Monti Vincenzo, 69, 70
 Moravia Alberto, 21
 Moréas Jean (Ioànnis Papadiaman-
 dòpulos), 144
 Moretti Marino, 119 e n, 122, 123,
 124, 125, 127
 Musil Robert, 151
 Musset Alfred de, 76

 Nardi Piero, 57n
 Nencioni Enrico, 67
 Nerval Gérard de (Gérard Labrunie),
 32
 Nietzsche Friedrich Wilhelm, 26 e n,
 28, 29, 30, 44, 70, 77, 87, 150
 Nina de Villard (Anne-Marie Gaillard),
 143
 Novalis (Friedrich von Hardenberg),
 28, 29 e n, 32, 36, 39, 44, 49, 102n

 Omero, 105

 Onofri Arturo, 87, 134
 Orazio Flacco Quinto, 38

 Palazzeschi Aldo, 38, 125, 128, 129,
 130, 133
 Palizzi Filippo, 78
 Palmieri Eugenio, 15, 137
 Pancrazi Pietro, 127 e n
 Panzacchi Enrico, 63, 67
 Papini Giovanni, 133
 Pascoli Giovanni, 46, 79, 99, 101 e n,
 102 e n, 103, 104 e n, 105, 106, 107,
 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115,
 117, 118, 119, 120, 124, 129, 132,
 152
 Pasquali Giorgio, 8, 9, 18
 Pater Walter, 95, 98, 150
 Pedullà Walter, 22
 Péguy Charles, 133
 Péladan Joseph, 76
 Pellizzi Camillo, 15, 137
 Petrarca Francesco, 34, 45, 49
 Petrini Domenico, 20, 45 e n, 101 e n
 Pirandello Luigi, 20, 39n, 149, 150,
 152
 Plessys Maurice du, 144
 Poe Edgar Allan, 29, 30, 31, 32, 40,
 44, 54, 59, 101, 102, 115, 134, 147,
 150
 Pope Alexander, 37, 44
 Praga Emilio, 57, 58, 59, 60, 61, 62,
 66, 135
 Prati Giovanni, 53, 56, 61, 62
 Praz Mario, 27n, 41n, 50, 75, 76, 82,
 148
 Prezzolini Giuseppe, 29n
 Proust Marcel, 151
 Przybyszewski Stanislaw, 133

 Racine Jean, 37
 Ragghianti Carlo Ludovico, 18
 Rapisardi Mario, 63
 Raymond Marcel, 13 e n, 32
 Raynaud Ernest, 144

- Resta Antonio, 137
 Ricard Louis Xavier de, 143
 Riccardi Di Lantosca V.
 Rilke Rainer Maria, 29, 34, 94, 125n
 Rimbaud Arthur, 30, 33, 35, 39, 40, 43, 44, 56, 63, 85, 120, 133, 143, 144, 147, 150
 Rodenbach Georges, 82, 120, 121
 Rossetti Dante Gabriele, 41, 76
 Rovani Giuseppe, 57
 Rudler Madeleine, 141
 Ruskin John, 95, 150
 Russo Luigi, 8, 9, 17, 18, 20, 64n, 148

 Saffo, 67
 Sainte-Beuve Charles Augustin de, 32
 Salinari Carlo, 20, 21, 149
 Salvadori Giulio, 97
 Samain Albert, 120, 121
 Savioli Fontana Ludovico, 64
 Schlegel Friedrich von, 102n
 Schlegel Wilhelm August von, 102n
 Schopenhauer Arthur, 28, 29, 30, 44, 65, 150
 Scrivano Riccardo, 19, 137
 Serao Matilde, 82
 Sergi Sergio, 104
 Serra Renato, 70 e n, 108 e n, 134
 Shelley Percy Bysshe, 29, 36, 102n
 Slataper Scipio, 67, 133
 Soffici Ardengo, 133
 Solmi Sergio, 15, 137
 Souza Robert de, 35n
 Stendhal (Henri Beyle), 87
 Strauss Richard Georg, 70
 Suarès André (Yves Scantrel), 30, 32
 Svevo Italo, 149, 151, 152

 Swinburne Algernon, 41, 43, 67, 86, 150

 Tarchetti Iginò Ugo, 57, 66
 Thovez Enrico, 83n, 151
 Tieck Ludwig, 29, 61, 102n
 Tilgher Adriano, 36n
 Tommaseo Niccolò, 49, 55, 151
 Turchi Marcello, 20 e n, 137

 Ungaretti Giuseppe, 134, 135

 Valéry Paul, 30, 36, 42, 94, 144
 Valsecchi Fausto, 125
 Varese Claudio, 18, 20 e n, 137
 Venturi Lionello, 42
 Verga Giovanni, 87
 Verhaeren Émile, 89
 Verlaine Paul, 25, 29, 33, 43, 44, 82, 97, 102n, 120, 121, 122, 144, 147, 150
 Vicaire Gabriel, 144
 Vicinelli Augusto, 104n
 Villon François, 79
 Vinciguerra Mario, 27 e n
 Viola Italo, 20, 137
 Virgilio Marone Publio, 101
 Vittorini Elio, 23
 Voltaire (Françoise Marie Arouet), 132

 Wagner Richard, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 44, 87 e n, 147, 150
 Walch Gérard, 129n
 Wedekind Frank, 41, 133
 Wilde Oscar, 41n, 70, 150

 Zanella Giacomo, 64, 65
 Zandrini Bernardino, 64

Finito di stampare