

FEDERICA BARBONI

Scienza e progresso nella poesia scapigliata: tre esempi

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FEDERICA BARBONI

Scienza e progresso nella poesia scapigliata: tre esempi

*L'intervento mira a ripercorrere il rapporto tra la Scapigliatura e il progresso scientifico, in particolare guardando agli ambiti della scienza medico-anatomica e della ferrovia, dal momento che lo sviluppo tecnologico associato a tali settori risulta centrale nella società del secondo Ottocento. Si tenterà soprattutto di inquadrare la presenza della scienza – e, con questa, l'atteggiamento nei confronti della modernità tout court – nella poesia scapigliata, sfruttando come polo di confronto alcune liriche delle *Fleurs du mal* di Baudelaire, in ragione del fatto che la raccolta notoriamente si offre agli scapigliati in veste di semenzaio tematico molto sfruttato. Considerando la profonda differenza tra allegoria baudelaيرية e realismo lessicale scapigliato, si verificherà la distanza che intercorre tra il modello e i suoi epigoni italiani.*

La presenza della tecnologia e della scienza nella poesia della Scapigliatura è notoriamente ampia. Sono vari i testi poetici scapigliati che mettono in primo piano un oggetto o una pratica che generalmente si possono inquadrare come frutto del progresso: solo per mostrare alcuni esempi, Emilio Praga in *Spes Unica* (da *Penombre*, 1864) cita «i fili del telegrafo» e il «fischio del vapore» (vv. 29-30), mentre nella *Canzone di un misantropo* di *Tavolozza* (1862) comparivano il «telescopio» e il «microscopio», vv. 31-21¹ (e secondo lo stesso principio oppositivo grande-piccolo, accanto ai tradizionali «astri» in *Diritambo* di Ferdinando Fontana, da *Poesie e novelle in versi*, 1877, al v. 76 compare l'«atomo»²). Antonio Ghislanzoni scrive un polemico testo poetico interessato ai *Telegrammi di re Guglielmo* inviati durante la guerra franco-prussiana (in *Libro proibito*, 1878); Bernardino Zendrini dedica una poesia al proprio ritratto fotografico, intitolata *Dietro a una fotografia* (in *Prime poesie*, 1871). Per quanto riguarda la tecnologia bellica, ma i termini sono già sfruttati dalla tradizione lirica precedente, ci sono le «nere pallottole» di Remigio Zena, citate in *Le due zingare*, v. 13 (da *Poesie grigie*, 1880), o l'«acciaio dei fucili» di *Corpo di guardia*, del già citato Fontana (v. 26).

Si dovrà però considerare come l'interesse per alcuni temi specifici (le ricerche anatomiche, lo sviluppo urbano, ecc.) sia potuto giungere agli scapigliati non solo per il tramite diretto del loro tempo e della loro società, ma anche attraverso la possibile suggestione di un modello che risulta centrale per la nascita e lo sviluppo della Scapigliatura: Baudelaire. Il tema anatomico o dello sviluppo urbano nella poesia scapigliata può cioè reagire con la lirica delle *Fleurs du mal*, dal momento che l'impatto del perfezionamento tecnologico e l'avanzare delle scoperte scientifiche (specie in ambito medico) sull'immaginario del secondo Ottocento sembra appunto contribuire profondamente alla rivisitazione di temi e topoi lirici già tradizionali. A partire da questa premessa, si rileverà come l'atteggiamento di Baudelaire e della Scapigliatura nei confronti di questi ultimi temi risulti profondamente differente, a partire dal lessico e dai piani metaforici sfruttati. Tenendo dunque come polo di confronto *Les Fleurs du mal*, l'obiettivo sarà quello di mostrare come l'impatto della tecnologia sulla società di fine Ottocento comporti, nella lirica scapigliata, un trattamento innovativo rispetto a tre temi che già potevano offrirsi all'immaginario scapigliato tramite il poeta francese. Anticipando quanto si verrà a dire, si potrebbe parlare, in relazione allo sfruttamento da parte degli scapigliati di temi lirici già tradizionali, di una “forzatura” del modello in senso tecnologico.

Il primo esempio in tal senso appartiene all'ambito medico-chirurgico e si riferisce a quello che Alberto Carli ha indicato come il rinnovamento della metafora del cuore,³ che si verifica in poesia a

¹ «Ah! Bieca scena amara; / oh illusion perdute, oh telescopio / mutato in microscopio!».

² «Ahimè!...La scienza è un briciolo / all'ignoto involato! / Noi non ghermiam che un atomo / e gridiamo: È il Creato!...».

³ La «dissezione del muscolo cardiaco [è] metafora antica e ora, a ragione, rinnovata»; ALBERTO CARLI, *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza*, Novara, Interlinea, 2004, 18.

partire dal secondo Ottocento. La premessa e con questa la ricostruzione contestuale di Carli insistono sul fortissimo impulso della scienza medica, e in particolare chirurgico-anatomica, nel corso del secolo. La divulgazione delle scoperte scientifiche tramite la stampa o l'apertura di musei e sale anatomiche dedicati alla tecnologia medica provocano un aumento esponenziale della popolarità degli anatomisti: si pensi al caso di Paolo Gorini, imbalsamatore di Mazzini e amico di Carlo Dossi (vicino, di conseguenza, all'ambiente della Scapigliatura), o alla fama di cui ancora gode in Italia Frederik Ruysch, la cui formula per l'imbalsamazione dei cadaveri verrebbe recuperata e messa in pratica dal dottor Gulz in *Un corpo morto* di Camillo Boito.⁴ L'immaginario scapigliato risente evidentemente del contesto, anche o soprattutto in ragione del fatto che il tema dell'anatomia e della dissezione consente ai poeti di praticare e irrobustire il maledettismo macabro dalle tinte fosche che contraddistinguono la loro lirica: *A un feto* di Praga, ad esempio, si chiude con una carrellata da teatro degli orrori che descrive le conservazioni in teca di vari soggetti malformati, che era normale vedere, all'epoca, esposti nei musei.⁵ E non solo: lo sviluppo della scienza anatomica tocca talmente da vicino la quotidianità di quegli anni che Gian Pietro Lucini deciderà di conservare la propria gamba amputata in una teca domestica.⁶ Tornando alla già citata metafora del cuore, si considereranno due testi, cioè *Lezione di anatomia* di Arrigo Boito e *Una lezione di anatomia* di Bernardino Zendrini, i quali inscenano la dissezione di un cadavere femminile (si ritornerà su questo dettaglio) e in particolare lo studio dell'organo cardiaco, che funge da perno tematico per i componimenti.

Lasciando però per un attimo la Scapigliatura e facendo un passo indietro, si noterà come anche il modello baudelairiano operi, insieme allo sviluppo secondo-ottocentesco della scienza anatomica, per offrire alla Scapigliatura il tema della dissezione del cuore.⁷ Nelle *Fleurs du Mal* sono frequenti i riferimenti al cuore mutilato, accoltellato o strappato dal petto. L'esempio più evidente appartiene a *À une Madone* (vv. 37-45):

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
Et pour mêler l'amour avec la barbarie,
Volupté noire! des sept Péchés capitaux,

⁴ Sulla fama di questi imbalsamatori e anatomisti e sui loro riecheggiamenti letterari cfr. ancora ivi, 21-26. Particolarmente interessante, evidentemente, la "mitizzazione" di Ruysch, la cui fama fu agevolata dal tramite delle *Operette* leopardiane. Dal momento che quest'ultimo modello si dimostra particolarmente caro agli scapigliati, è naturale che proprio il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (e il *Coro di morti* che lo apre) intervenga a più riprese nell'immaginario scapigliato, dalla lirica boitiana intitolata *A una mummia* fino a *Una voce* di Luigi Gualdo, dove il poeta a passeggio al cimitero viene interrogato appunto da una sconosciuta "voce" sullo stato dei vivi. Alcuni versi (« [...] Piangete ancor? Sperate? / Che fate là? V'amate ognor? Gioite?» ecc.) sembrano richiamare, a parti invertite, proprio le domande di Ruysch ai suoi cadaveri.

⁵ Cfr. il finale della lirica: «Ecco un incolpevole / bimbo che il capo ha tronco, / e inonorati Scevola / dall'esil braccio monco, / e orbi crani, e facce / cui sul lercio tessuto / del pianto di un minuto / l'orme nessun lavò. // Questo, ironia satanica, / due cuori ha chiusi in petto, e accanto a lui, crisalide / di non terreno affetto, / un corpicin di femmina, / stipato di mammelle, / perde la lunga pelle / che l'acido succhiò». La lirica prosegue su questa falsariga, esercitandosi sul «repertorio dei tipici motivi della scapigliatura» nel quale «non potevano mancare i feti, gli aborti, l'invettiva contro la *scienza feroce* e profanatrice». Così MARIO PETRUCCIANI, *Emilio Praga*, Torino, Einaudi, 1962, 87. È interessante notare come questo tipo di immaginario si faccia elemento peculiare della poetica scapigliata, al punto che Cavallotti, polemizzandovi in *Poesia vecchia e nova*, si riferirà proprio a quei «poeti poetoni e poetini [...] // carichi di saette pei pesanti, / di crani, e feti, e aborti d'ospedale».

⁶ Cfr. ancora CARLI, *Anatomie scapigliate...*, 143: «Gian Pietro Lucini, ad esempio, conservava la propria gamba amputata in una teca domestica, proprio come l'Eugenio M. della *Storia di una gamba* di Tarchetti».

⁷ Tengo l'opera di Baudelaire al centro, ma bisognerà ricordare che il cuore è protagonista anche di alcuni racconti di altri modelli fondamentali per la Scapigliatura e per lo stesso Baudelaire: Poe (cfr. *Il cuore rivelatore*) e Hoffmann (cfr. *Il cuore di pietra*). Offro questi spunti a mo' di esempio, ma è naturale che la tematica del macabro che giunge agli scapigliati abbia alle spalle una storia longeva e una paternità molteplice.

Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
 Bien affilés, et comme un jongleur insensible,
 Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
 Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
 Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant!⁸

Un altro caso emblematico si ritrova nell'incipit de *Le vampire* (vv. 1-2): «Toi qui, comme un coup de couteau, / dans mon cœur plaintif es entrée».⁹ Andrà intanto notato che sia nella lirica di Boito sia in quella di Zandrini il soggetto sottoposto a dissezione è sempre un soggetto femminile, così come avveniva in questi testi delle *Fleurs du mal*. Il tema anatomico si intreccia allora evidentemente, per dirla con Carli, col gusto per un «erotismo macabro e sadico»¹⁰ che la Scapigliatura poteva ancora una volta ereditare da Baudelaire: ecco per esempio che in *À celle qui est trop gaie* il poeta delle *Fleurs* immagina di «faire [...] / une blessure large et creuse» nel «flanc étonné»¹¹ della *femme*, e Praga coglie lo spunto per riversare lo stesso sadismo sulla quarta delle *Dame éléganti* di *Penombre*.¹²

Ancora, se «des planches d'anatomie» compaiono al v. 1 de *Le squelette laboureur*, uno dei *Poèmes en prose* si intitola *Mademoiselle Bistouri*: l'attenzione è tutta rivolta all'ossessione della sconosciuta Mademoiselle per la scienza medica, e il tema si presenta così in primissimo piano.¹³ Insomma, l'immagine del cuore mutilato, l'erotismo sadico e il tema della scienza medica arrivavano alla Scapigliatura anche tramite la suggestione del loro modello maggiore, Baudelaire. Leggendo le liriche scapigliate si noterà però come la descrizione e il trattamento dell'organo cardiaco siano già distantissimi dai modi baudelairiani. Nelle *Fleurs*, il cuore è ancora metafora per la sede del sentimento, e se rientra in una similitudine viene paragonato a un «tambour» (in *Le guignon*, v. 7), o a un «théâtre» (vv. 48-49 de *L'irréparable*: «Mais mon cœur, que jamais ne visite l'extase, / est un théâtre [...])). La *Lezione di anatomia* di Zandrini fa già chiaramente percepire come lo sviluppo e l'interesse per la tecnologia abbiano causato un vero salto d'epoca a distanziare l'immaginario scapigliato da quello baudelairiano: lì, nella *Lezione di anatomia*, il «cuore» di Zandrini viene del tutto meccanicizzato, identificato con una «macchina idraulica». Ecco i vv. 21-24:

Lodo l'artefice
 che in sen ci pose
 macchine idrauliche

⁸ Che leggo da CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Vol. I, Gallimard, Paris, 1975, p. 59.

⁹ Ivi, 33.

¹⁰ CARLI, *Anatomie scapigliate...*, 89.

¹¹ Sono i vv. 31-32.

¹² Cfr. la seconda strofe di *Dama elegante XXIX*: «Vorrei darle la mia sete di baci / non noti al mondo; / come un aratro sul suo sen giocondo / vorrei passare, / e nell'ansia vederla agonizzare» e la chiusa, che espone il modello nell'aggettivazione della ragazza: «questo vorrei / per far men *gaia* e pallida costei» (mio il corsivo). Vari lettori rimandano alla *fleur* di Baudelaire per questa lirica praghiana: cfr. ancora PETRUCCIANI, *Emilio Praga...*, 85 e JEAN-CLAUDE BOUFFARD, *Un disciple de Baudelaire: Emilio Praga*, «Revue de Littérature comparée», 1 aprile 1971, 159-179: 174.

¹³ Cfr. CHARLES BAUDELAIRE, *Poemetti in prosa*, a cura di Patrizio Tucci, Roma, Carocci, 2019, 182-189 e 313-316. Tucci nel suo *Commento e note* ricorda come la critica abbia messo in luce vari aspetti del testo (pur sottolineando che la «sussistenza effettiva [di questi] suscita non pochi dubbi»), tra cui: «sadismo, masochismo, feticismo, pulsioni para- o pre-freudiane, una simbologia sessuale latente (il bisturi da cui la signorina prende il suo soprannome designerebbe per metonimia la deflorazione [...])», p. 313. Se sfruttiamo quest'ultimo rilievo potremo notare che il testo si ricollegerebbe nientemeno che alla chiusa di *À celle qui est trop gaie*, citata più sopra ma che riporto qui per intero: «Ainsi je voudrais, une nuit, / quand l'heure des voluptés sonne, / vers les trésors de ta personne, / comme un lâche, ramper sans bruit, // pout châtier ta chair joyeuse, / pour meurtrir ton sein pardonné, / et faire à ton flanc étonné / une blessure large et creuse, // et, vertigineuse douceur! / à travers ces lèvres nouvelles, / plus éclatantes et plus belles, / t'infuser mon venin, ma sœur!».

tanto ingegnose.

La finalità dei testi di Zendrini e di Boito resta quella di contrapporre all'asetticità della scienza, che restituisce il cuore come un muscolo funzionale alla circolazione, un cuore come sede del sentimento, dell'anima; tuttavia, al di là di questo, la scienza ora rivela al poeta che uno dei preferiti tra i suoi interlocutori o simboli tradizionali, appunto il cuore, funziona come una macchina.

Ancora, quando si tratta di descrivere l'organo, nei testi scapigliati il lessico tecnico-realistico è ampiamente sfruttato (insieme all'inserito di un latino a sua volta tecnico-scientifico): in entrambe le liriche italiane compaiono le «valvole», mentre Boito aggiunge le «celle» del cuore e l'«aorta»:

Ed ora il clinico
 Che glielo svelle
 Grida ed esorta:
 «Ecco le valvole,»
 «Ecco le celle,»
 «Ecco l'aorta.»
 Poi segue: «huic sanguinis
 Circulationi...»

Zendrini aggiunge i «ventricoli» e fa riferimento al bisturi tramite il «coltello» del «professore» che «apre e scarnifica» il «cadavere»:

Lodo i ventricoli
 E le orecchiette.
 (Se ci sentissero,
 sarien perfette.)
 Lodo le valvole
 Semilunari;
 [...]
 Senta, il cadavere
 Che lei bel bello
 Apre e sacrifica
 Col suo coltello,
 era una povera
 ricamatrice,
 che osava illudersi
 d'esser felice.

Il lessico che Baudelaire sfrutta nei versi che si occupano di descrivere il cuore resta viceversa sostanzialmente astratto, o comunque lontano dall'ambito scientifico, per piegarsi piuttosto in chiave evocativa: l'organo nelle *Fleurs* è, come anticipato, un "tamburo" o un "teatro", ma è anche paragonato a un "abisso" («ce cœur profond comme un abîme», v. 9 de *L'idéal*), a un "palazzo" («Mon cœur est un palais flétri par la cohue», v. 9 di *Causerie*); è un cuore che "s'invola" o che si "annega" (cfr. *Moesta et errabunda*, v. 1: «Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-it, Agathe» e v. 19: «où dans la volupté pure le cœur se noie!»), così come l'anima è "una tomba" (*Le mauvais moine*, v. 9: «Mon âme est un tombeau») o "gracile come sogno d'oro" (da *L'amour et le crâne*, vv. 11-12: «[...] son âme grêle / comme un songe d'or»). Insomma, là dove in Baudelaire i due termini, anima e cuore, si equivalgono ancora, e l'astrazione prevale, nella Scapigliatura vengono differenziati, dal momento che il cuore è ormai diventato un "muscolo" o una "macchina", e l'organo può semmai farsi simbolo di quella dicotomia instauratasi tra scienza e sentimento di cui si è detto sopra.

Riassumendo e tirando le fila di quanto affrontato fin qui, il progresso scientifico e la programmatica opposizione al romanticismo contribuiscono, nella Scapigliatura, a trattare temi lirici tradizionali (il cuore strappato, il cuore come sentimento) con uno spiccato realismo, specie lessicale, che si allontana definitivamente dal solco della tradizione.¹⁴

Arrivando ora al secondo esempio, che rinvia all’impatto della tecnologia sull’ambito urbanistico, si noterà che il tema della città moderna in via di evoluzione e ampliamento nel periodo cronologico interessato ancora una volta era già stato trattato da Baudelaire. Com’è noto, i *Tableaux parisiens* e in particolare *Le cygne* portano la trasformazione del centro urbano in primo piano, e il tema viene recuperato da Boito in *Case Nuove*.¹⁵ Baudelaire arricchisce la lirica servendosi di un ricco simbolismo: il testo si sviluppa attraverso un gioco di contrapposizioni continue tra l’alto il basso, il presente e l’assente e le figure memorabili di Andromaca, del cigno, della tisica.¹⁶ L’elenco che segue il celebre incipit della seconda strofe, «Paris change!», non ha tuttavia niente a che vedere con l’elenco su cui si apre *Case nuove*:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégoerie,

Una tale allegoria nella lirica di Boito lascia invece il posto alla nominazione ripetuta dell’oggetto tecnologico, simboli per sineddoche di un determinato mestiere:

Zappe, scuri, scarpelli,
arieti, martelli,
istrumenti di strage e di ruina.
[...]
Scuri, zappe, arieti,
smantellate, abbattete e gaia e franca suoni l’ode alla calce e al rettilo!

Sono strumenti dunque, e non allegorie, quelli che diventano interlocutori a cui rivolgersi più oltre: il lessico è tecnico e preciso – pur nel valore simbolico di quelle «ruine» – e rispetta i dettami di quel rinnovamento linguistico che, lo si è detto, contraddistingue la produzione poetica scapigliata (niente di tutto ciò, appunto, in Baudelaire). Il risultato è il medesimo che si verifica nel riutilizzo dell’immagine del cuore mutilato nelle *Lezioni di anatomia*: se pure *Les Fleurs du mal* possono cioè offrire

¹⁴ È appunto nello sfruttamento di un realismo lessicale nuovo per la nostra tradizione letteraria che risiede il valore maggiore dell’esperienza scapigliata: cfr. in merito ANTONIO GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, in ID., *La lingua della poesia italiana, 1815-1918*, Venezia, Marsilio, 2015, 77-106, e SERGIO BOZZOLA, *L’autunno della tradizione. La forma poetica dell’Ottocento*, Firenze, Franco Cesati editore, 2016, oltre che MASSIMO ARCANGELI, *La Scapigliatura poetica “milanese” e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e stile*, Roma, Aracne Editrice, 2003.

¹⁵ Il *trait-d’union* tra i testi (*Le cygne* e *Case nuove*) viene suggerito anche da Arnaldo Soldani nel commento alla lirica boitiana in A. AFRIBO-A. SOLDANI, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2012, 169. Per un approfondimento che ripercorra il legame tra *Case nuove* e *Les Fleurs du mal* cfr. anche ARNALDO DI BENEDETTO, «*Case nuove*» o le rovine di Milano, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Firenze, Olschki, 1994, 15-33. Boito non è il solo ad esercitarsi sul tema della trasformazione della città moderna: c’è anche Fernando Fontana, *Le demolizioni*, poesia che appunto «va accostata [...] a *Case nuove* di Arrigo Boito, che forse Fontana ebbe presente al momento della composizione di questo testo», come ricorda Roberto Carnero in R. Carnero (a cura di), *La poesia scapigliata*, Milano, BUR, 2015, 350.

¹⁶ Sulle figure allegoriche del *Cigno* vedi JEAN STAROBINSKI, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1989 (trad. it. di D. De Agostini, *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, Milano, SE, 2006; cfr. in particolare pp. 45-76).

il tema alla Scapigliatura, il modello viene sfruttato solo parzialmente, attraverso una manipolazione d'immagini che resta superficiale, mentre la lezione profonda di Baudelaire, quella che condurrà alla nascita del simbolismo, rimane ignorata. Così come per Praga la raccolta del francese diveniva cioè lo stimolo d'ispirazione ottimale «per contrabbandare un certo suo realismo torbido», pur rimanendo «i due mondi [dello scapigliato e di Baudelaire] [...] sostanzialmente divergenti», a me pare che anche per Boito (e con lui per lo Zendrini intravisto sopra) valga la stessa conclusione, e che i risultati del confronto dimostrino come al poeta italiano «riman[ga] estraneo, gli sfugg[a] totalmente il fondo del macabro baudelairiano». ¹⁷ In *Case nuove*, Boito riesce sì a scontare quell'«avventura puramente lessicale» che caratterizzava la prima esperienza poetica scapigliata «in un superiore gioco di stile» rispetto a certi risultati praghiani, e tuttavia la tendenza a «delibare e ad elaborare le singole immagini de *Les Fleurs du mal* più che il contesto espressivo baudelairiano» ¹⁸ rimane ugualmente verificabile. Se ne deduce dunque facilmente che, se da un lato la Scapigliatura sfrutta abbondantemente le suggestioni delle *Fleurs*, dall'altro non riesce a comprenderne fino in fondo la poetica, finendo per sfoggiare sulle novità tematiche (e talvolta anche metriche) della raccolta del francese quello che resta, perlopiù, un puro esercizio di stile.

Un terzo esempio mirerà ora a individuare un'altra di queste forzature del lirico in senso tecnologico. Un ulteriore ambito strettamente collegato al progresso e alle innovazioni del secondo Ottocento, insieme alla scienza medica e all'ampliamento urbanistico, è, naturalmente, quello ferroviario. ¹⁹ Emblematica risulta in questo senso *La strada ferrata* di Praga, che mette al centro proprio il tema del treno, trattato in modo ambivalente tra il disprezzo per la deturpazione del paesaggio e l'ammirazione nei confronti del progresso che la modernità mette a disposizione. ²⁰ Praga non è però l'unico ad esercitarsi sul tema: nel *Libro di versi* di Felice Cavallotti appare una lirica dal titolo *In ferrovia, ad un'incognita*. Il treno è spesso presente nella produzione lirica di Cavallotti, come già rivela un titolo caratterizzato da uno spiccato gusto per l'ironia come *Treno lampo. Papà va a trovar Peppino*, o il sottotitolo di *Alla mia Mariuccia: (In ferrovia da Milano da Arona, 24 agosto 1895)*.

In ferrovia, ad un'incognita mette in scena un incontro con una sconosciuta viaggiatrice, che come spiega la didascalia a seguito del titolo è «bellissima, nemica feroce dei radicali in genere e del poeta Cavallotti in ispecie» (l'autore appunto, scapigliato politico radicale), alla quale Cavallotti, proseguendo, dichiara di aver dedicato i versi della lirica al termine del viaggio. Tutto il componimento ribatte anaforicamente su una dichiarazione del poeta alla *femme*: «Chi sei non so», ma la donna è identificata con «la beltà che suscita il poeta», «l'ideale che gli dice amor» (e andrà notato che «Beltà» e «Ideale» sono due termini chiave della poetica delle *Fleurs du mal*). ²¹ Tralasciamo ulteriori dettagli (la donna che chiede il nome al poeta e questi che non lo vuole rivelare, per esempio, una

¹⁷ GAETANO MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1971, 229.

¹⁸ Ivi, 234.

¹⁹ Cfr. in merito l'ormai classico lavoro di REMO CESERANI, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

²⁰ Cfr. GABRIELE CATALANO, *Note a Trasparenze*, in EMILIO PRAGA, *Opere*, a cura di G. Catalano, Napoli, Casa Editrice Fulvio Rossi, 1969, 653-713: 660: «Dinanzi alla strada ferrata [...] il P. è diviso: da una parte la celebra fonte di sviluppo sociale; dall'altra la teme, ché da essa vede distrutto quel mite mondo georgico e un poco arcadico nel quale gli piace cullarsi». Anche CESERANI, *Treni di carta...*, 164, rileva nella lirica di Praga una posizione autoriale «sostanzialmente contraddittoria».

²¹ Così i primi versi della lirica: «Chi sei non so: ma qualche jonia sponda / Il crine e il volto fanmi risognar: / Sei Venere che altera uscia dall'onda, / Meraviglia del ciel, riso del mar. / Sei la beltà che suscita il poeta, / Sei l'ideale che gli dice amor: / Luce che scalda la mortal sua creta, / Raggio divino che gli splende in cor».

situazione che latamente ricorda uno sfondo da melodramma) e arriviamo al finale, dove si inscena la separazione definitiva tra i due, l'impossibilità di un nuovo incontro in vita.

Così la chiusa del testo cavallottiano:

Povero fior!...Grazie!...Siam giunti. Al mare
tu scendi. Addio! Su, a monte io me ne vo.
Quando all'inferno ti verrò a cercare,
dirotti il nome – e te lo renderò.

Il tradizionale tema dell'incontro con la bella sconosciuta, la *belle inconnue*,²² incontro casuale destinato a non ripresentarsi, era stato frequentato da Baudelaire nelle *Fleurs du mal* con una notissima poesia che, come *Le cygne*, appartiene ai *Tableaux parisiens: À une passante*. Al di là dell'addio finale, già di per sé topico, è interessante ritrovare in Cavallotti la stessa opposizione io/tu che caratterizzava il sonetto delle *Fleurs*: «Car j'ignore ou tu fuis, tu ne sais ou je vais» concludeva Baudelaire nell'ultima terzina, e in Cavallotti: «Al mare tu scendi. Su, a monte io me ne vo», con questa opposizione tra «mare» e «monte» che parrebbe riscrivere l'addio nella chiave di un più accusato 'pittresco'. Che la *Passante* baudelairiana possa o meno essere davvero l'antenata di questa "incognita" cavallottiana – ma è verosimile che lo sia – non è comunque fondamentale: importa invece che l'incontro venga collocato da Cavallotti sul moderno mezzo del treno, e il valore della presenza del treno è tale da intervenire immediatamente nel titolo, al punto che la collocazione spaziale prevale sulla destinataria e protagonista del testo: *In ferrovia, a un'incognita*, e non "A un'incognita" solamente, come avverrà in una lirica di Gozzano che testimonia la fortuna pervasiva del tema, intitolata *Ad un'ignota*. Qui si potrà anche notare, per inciso, che la situazione dell'incontro con la *belle inconnue* proseguirà per tutto il Novecento, passando per l'*Incontro in circolare* di Cardarelli, dove sarà proprio il moderno mezzo di trasporto, come in Cavallotti, a rendere possibile la situazione dell'incontro casuale (e il topos baudelairiano, anche senza appigli tecnologici, arriva almeno fino all'*Equivoco* di Vittorio Sereni nei suoi *Strumenti umani*).

La questione dello sfruttamento di temi lirici già collaudati attraverso una moderna e diversa tecnica espressiva, lessicale o simbolica, o una diversa collocazione situazionale, come nell'ultimo esempio proposto, si potrebbe indagare poi inseguendo altri topoi e la loro fortuna: si può prendere ad esempio una lirica come l'*Horloge* di Baudelaire, il quale nelle *Fleurs* è metafora del tempo (l'orologio è un "dio sinistro", rappresenta un passato tormentoso e un futuro mortale), mentre nella Scapigliatura – lo accenno soltanto – diventa un oggetto puramente meccanico, con «la lancetta» che scandisce il minuto, come accade in una lirica intitolata *Un orologino* dello stesso Cavallotti,²³ dove lo strumento ormai serve piuttosto a *misurare* quello stesso tempo, e non si presta più ad essere sua allegoria. Anche in questo caso, come già avveniva in *Case nuove* di Boito, è chiaro il procedimento di de-simbolizzazione che il modello subisce.

²² Cfr. sul tema e sulla sua fortuna da Joseph Delorme a Baudelaire ANNA MARIA SCAIOLA, *La "belle inconnue": sei occasioni d'una mancanza*, in AA.VV., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, 442-453.

²³ L'incipit della lirica di Cavallotti recita: «Il piccolo oriuel, tuo caro dono, / Per tutto il giorno il rigirai per man... / A ogni istante chiedea: — *Quante ore sono? / Quanti minuti mancano... a doman?* — / Ahimè, contando il tempo che restava / A dirti il sogno che il mio cor nudrì, / Lenta, sì lenta la lancetta andava / Che mi pareva più non passasse il dì!». Niente davvero a che vedere con l'impianto allegorico baudelairiano; riporto per esteso la prima quartina di *L'horloge*, per fornire un paragone: «Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible, / dont le doigt menace et nous dit: «*Souviens-to!* / Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein d'effroi / se planteront bientôt comme dans une cible».

Concludo fornendo un ulteriore esempio in questa direzione relativo alla fortuna dello *Spleen LXXVIII*,²⁴ su cui intendo tornare altrove. Il rimaneggiamento di questo *Spleen* mi sembra piuttosto rappresentativo del fraintendimento del valore allegorico della lirica baudelairiana spesso operato dalla Scapigliatura. Testo notissimo, assunto da Auerbach a esempio del “sublime baudelairiano” e punto di partenza di numerose riscritture successive, dovette colpire profondamente già l’immaginario di alcuni scapigliati, che dimostrano qua e là una certa attenzione al testo più o meno dissimulata in alcune loro prove poetiche. Così, molto scoperto risulta il riferimento di Zena, che intitola una sua lirica *Spleen*, mentre *Monasterium* di Praga opera il riecheggiamento in modo più nascosto, attraverso magari il ricalco strutturale della ripetizione anaforica di «quand»: «*Quando* il mesto tramonto empie di lunghe strisce d’oro il cielo [...] *quando* la danza del leggiadro stelo, [...] // *quando* gracchian le rane [...]» eccetera. Oppure si noti l’incipit di *Canicola*, di Giovanni Camerana: «Tempo di morte, / sepolcral coperchio / di angoscia e d’afa nella cupa estate», dove piuttosto esplicitamente ci si ricorda di quel cielo come del «couvercle» che apriva la lirica baudelairiana e ritorna (ma ecco un primo dato rilevante: qui non viene personificata dalla maiuscola) l’«*Angoisse atroce, despotique*» che in Baudelaire chiudeva il succedersi delle allegorie che Pierre Dufour definisce «d’affects»²⁵ nello *Spleen LXXVIII*. Nonostante gli avvicinamenti anche piuttosto espliciti al testo baudelairiano, in nessuna di queste liriche scapigliate lo *spleen* viene inteso nel suo significato profondo di allegoria del male immobile e profondo che l’uomo esperisce nella nuova condizione moderna. Ognuno rimaneggia piuttosto il testo lavorando per singoli dettagli – il metro, il titolo, un’immagine – e ne fa *altro*: Camerana si esercita sul solito bozzetto pittoresco, Praga sviluppa il consueto tema del monastero di campagna, Zena si diverte in un gioco rimico di terzine a schema aaa, bbb, ccc, e via dicendo.

La programmaticità dell’operazione scapigliata, tra polemica antiromantica e rinnovamento lessicale, fa insomma sì che il maestro prediletto non venga inteso, o meglio venga ignorato per quanto riguarda la sua lezione più importante – per cui in Francia nascerà il simbolismo – mentre risulta ampiamente sfruttato per immagini o suggestioni singole e decontestualizzate, in certo senso disinnescate anche attraverso una nuova concretezza terminologica. Il che restituisce bene, come questi pochi esempi hanno tentato di dimostrare, anche i limiti della Scapigliatura poetica.

²⁴ È il quarto, dall’incipit «*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*».

²⁵ Cfr. PIERRE DUFOUR, *Formes et fonctions de l’allegorie dans la modernité des Fleurs du mal*, in AA. VV., *Baudelaire. Les Fleurs du mal, l’intériorité de la forme*, Colloques de la «Société des études romantiques», Actes du colloque du 7 Janvier 1989, Paris, Sedes, 1989, 135-147 e in particolare per quanto riguarda la struttura allegorica dello *Spleen LXXVIII*, 138-139.