

**ALLE SOGLIE DEL MODERNISMO:  
EMILIO PRAGA E ARRIGO BOITO\***

JIŘÍ PELÁN

Università Carlo IV di Praga

**ON THE THRESHOLD OF MODERNISM:  
EMILIO PRAGA AND ARRIGO BOITO**

In his study the author analyzes the poetic works of Emilio Praga and Arrigo Boito, two of the leading figures of Milan's "scapigliatura", a remarkable group of writers who made their literary debuts in the 1860s. He singles out primarily the fact that the chief source of inspiration for these two writers came from Paris, being dual in nature: first, their works were inspired by Gautier, Baudelaire and Nerval, authors paving the way to Parnassianism and Symbolism, and then by Murger, Champfleury and Duranty, writers who had outlined the path leading towards Zola's Naturalism. However, both in case of Praga and Boito the actual transformation of those literary stimuli was not a mere imitation of foreign models, but rather a point of departure for creating their own original poetics. Praga's adoption of the Baudelairean subject of spleen and ideal and of Murger's sentimental "Realism" presage the Symbolist-decadent poetic as well the "crepuscular" one. By paying special attention to form and through his consistent stylistic work Boito shaped the first Italian version of Parnassian poetry.

**Key words:** Italian Poetry, scapigliatura, Emilio Praga, Boito**Parole chiave:** poesia italiana, scapigliatura, Emilio Praga, Boito**L'eredità romantica nella poesia italiana**

Come è noto, la polemica romantica nei confronti del classicismo in Italia si sviluppò in toni tutto sommato moderati e l'estetica che ne derivò, come indicato da Manzoni nel suo saggio *Sul romanticismo* (1823), fu più che altro un ragionevole compromesso tra le imperiture norme razionali e le innovazioni romantiche dei temi e delle forme.<sup>1</sup> Anche in questo quadro di pacatezza, però, si arrivò a notevoli cambiamenti delle preferenze stilistiche.

\* Il saggio fa parte del progetto GAČR 14-01821S *Pokus o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století*.

<sup>1</sup> Cfr. Pelán, Jiří: "Germánský Sever a latinský Jih: německá kultura v italské literatuře 19. století". In: idem: *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha: Torst 2000, p. 178.

Alla violazione degli schemi classicistici – legati alle radici umanistiche della cultura italiana moderna – contribuì sostanzialmente il fatto che la generazione romantica iniziò a cercare ispirazione al di fuori della tradizione locale. *I promessi sposi* di Manzoni furono fortemente influenzati dal modello di romanzo storico creato da Walter Scott, i suoi drammi nacquero dal contatto con Shakespeare, Goethe e Schiller. Per Leopardi probabilmente l'impulso più significativo fu la frequentazione precoce degli antichi poeti greci: in essi aveva scoperto l'esempio unico di una poesia intramontabile, espressione immediata dei contenuti interiori (*poesia degli affetti*). Berchet nutrì grande interesse per la ballata (*Ballade*) di Bürger: nel suo saggio *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* (1816) difese in questo esempio tedesco sia la mescolanza per nulla classica del principio lirico e di quello epico, sia la valorizzazione del "terribile" in quanto categoria estetica, con un rimando alla poesia popolare e con la tesi secondo cui la poesia "di sua natura aborre i sistemi costrittivi".<sup>2</sup>

La portata di questi influssi, pur essendo più ampia di quanto abbiamo accennato, rimase comunque notevolmente limitata. Tra gli inglesi furono Shakespeare, Scott e fino ad un certo punto Byron a esercitare una qualche influenza; tra i tedeschi, oltre all'autore di ballate Bürger, quasi esclusivamente il giovane Goethe e Schiller (in quanto protagonisti del movimento *Sturm und Drang*), quindi personalità che avevano iniziato il loro percorso creativo ancor prima che facesse la propria comparsa la prima generazione romantica. Le voci più originali del Nord – Shelley, Keats, Novalis, Brentano, Hölderlin – non arrivarono in Italia. Il motivo primo fu chiaramente pragmatico: solo pochi romantici italiani (Berchet) conoscevano il tedesco e l'inglese, la maggior parte di loro doveva ricorrere alla mediazione del francese, e in questi casi non la trovarono. È però discutibile che la poesia italiana, ancora molto legata alla tradizione classica, sarebbe stata in grado di trattare il lirismo profondo di questi modelli. È sintomatico il fatto che la canzone, il *Lied*, la forma lirica più spontanea, manchi completamente tra i generi della poesia romantica italiana.

Una serie di innovazioni romantiche dei generi comunque si diffuse, sia pure in maniera alquanto sbiadita. La formula di Scott del romanzo storico accettata (e in una serie di aspetti polemicamente riformata) dal Manzoni, produsse numerose imitazioni: *Ettore Fieramosca* (1833) di Massimo d'Azeglio, *Marco Visconti* (1834) di Tommaso Grossi, *Margherita Pusterla* (1838) di Cesare Cantù. Nessuna di queste opere però può competere con Manzoni, né per quanto riguarda la plasticità del disegno dello sfondo storico, né per l'autenticità psicologica dei personaggi. Prevale in esse l'arsenale romantico di vari motivi eroico-sentimentali su uno sfondo pseudostorico abbozzato velocemente.

Un'analoga svalorizzazione toccò anche alla ballata bürgeriana. Il processo era iniziato già con Berchet, il quale aveva manifestato pochissima sensibilità per le strutture immaginative ossessionanti, ancorate nel subconscio, di questo genere e l'aveva mutato in strumento di agitazione politica. La ballata, ribattezzata *romanza*, fu poi praticata da numerosi poeti, spesso solo abili verseggiatori di scarso talento: Luigi Carrer, Pietro Paolo Parzanese, Francesco Dall'Ongaro, Arnaldo Fusinato. Generalmente in queste ballate il materiale folklorico era limitato, predominavano racconti brutali su scenari medievali, l'evocazione di gesta eroiche e cose simili. In linea di massima si trattava di versioni con-

---

<sup>2</sup> Alfredo Galletti (ed.): *Le più belle pagine di Giovanni Berchet*. Milano: Treves, 1931, p. 20.

centrate di quanto offriva su scala più ampia il racconto in versi, altro genere romantico prediletto (Grossi, Pellico, Scalvini, Carcano, Cantù, Padula, etc.).

Una certa parte della storiografia letteraria italiana ritiene che la poesia romantica di tipo tedesco sia arrivata nella letteratura italiana solo col cosiddetto “secondo romanticismo”, impersonato da Prati e Aleardi. In Prati – nativo del Trentino tedesco-italiano e che forse conosceva anche Novalis – si trova finalmente un poeta che ricorre ai sogni e alle fantasie e che colloca creature ipersensibili dentro scenografie strazianti o malinconiche. A un esame più dettagliato dei suoi versi risulterà però non meno evidente che il suo romanticismo è già piuttosto “biedermeier”: si tratta di un romanticismo che conserva una serie di mitemi e stilemi originari, ma che in realtà ha con essi un rapporto distaccato.<sup>3</sup> Per fare un esempio, nel racconto in versi *Edmenegarda* (1841) Prati descrisse la storia di una passione adultera, ma non la concepì come un’apologia del diritto all’amore, bensì come un esempio ammonitorio. Nel poema *Armando* (1864), ritratto di un individuo afflitto da pessimismo romantico, raccomandava (nel celebre “Canto d’Igea”) il ritorno alla natura e il senso della misura come rimedio a questo male.

Come è evidente da questa breve rassegna, l’impulso romantico in realtà in Italia si esaurì rapidamente e il sistema dei generi appena costituito si trasformò subito in un complesso relativamente ristretto di convenzioni narrative o lirico-epiche. Questo svuotamento di forme che in origine erano state fonte di ispirazione è ancora più evidente se tali forme vengono proiettate sullo sfondo delle altre letterature nazionali, soprattutto di quella francese. Qui la ballata (*ballade*) – forma nuova elaborata anch’essa sulla base dei modelli tedeschi e inglesi, integrati con la romanza spagnola – nelle mani di Victor Hugo diventa il campo di nuove possibilità poetiche. Il suo *Les Orientales* (1929) è una raccolta di straordinaria influenza, nella quale viene offerta una poetica originalissima, che si distingue per l’allontanamento dal soggettivismo lirico, per la predilezione di immagini pittoresche – spesso con un nucleo epico –, per il senso del sensuale e soprattutto per l’evocazione visiva, per il lessico ricco – e non convenzionale – e per il formalismo virtuosistico dei ritmi e delle rime. Già ai suoi tempi fu percepita come “le trône merveilleux dressé à l’art pur” (Sainte-Beuve)<sup>4</sup> e fu un importante impulso per *l’art pour l’art* di Théophile Gautier e dei poeti parnassiani. I modelli tedeschi (ancora Bürger e Goethe, ma soprattutto Hoffmann) contribuirono in modo fondamentale a trasformare il canone lamartino-hughiano nelle opere di Gérard de Nerval: gli indicarono la via per trovare le sonde necessarie a raggiungere le profondità di una coscienza alterata.<sup>5</sup> Nel 1857 Baudelaire pubblica *Les Fleurs du Mal*, un libro che col suo intimismo straziante si pone pienamente nella linea romantica ma che, rifiutando il soggettivismo in quanto sfogo incontrollato e ponendo l’accento sulla natura costruttiva dell’oggetto poetico, apre una nuova stagione.

Mentre in Francia l’eredità della poesia romantica è realmente un trampolino verso l’esperimento modernistico, in Italia si vende al minuto e perde rapidamente di interesse. Forse con l’unica eccezione rappresentata da Niccolò Tommaseo, personalità straordina-

<sup>3</sup> Cfr. Pelán, Jiří: “Biedermeier a italská literatura”, in: idem, *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha : Karolinum, 2007, pp. 255–259.

<sup>4</sup> Sainte-Beuve, Charles Augustin: *Portraits contemporains* I. Paris : Michel Lévy, 1869, p. 414.

<sup>5</sup> Cfr. Blinková Pelánová, Eva: *Německá inspirace v díle Gérarda de Nerval*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014.

ria, che partecipa largamente alla cultura europea. La sua poesia è discontinua, certo, ma nei suoi punti più alti è sorprendentemente libera dalle convenzioni che tanto appesantiscono la poesia italiana del periodo tardo romantico. Anche qui (come in Foscolo o in Leopardi) è una poesia soggettiva, che attinge dalle esperienze personali e che parla con una dizione peculiare, nella quale la base esperienziale raggiunge l'espressione attraverso una selezione lessicale raffinata e con sequenze ritmiche coniate in modo individuale:

Non son per te. Tu troppo nuova ancora,  
Io troppo antico dell'aspro sentiero.  
Ne' medesmi dolor non s'addolora,  
Né ben s'abbraccia il tuo col mio pensiero.  
Men ch'i non bramo e più ch'i' non ispero,  
Sei buona, amante e bella.  
Troppo è per me, sorella,  
Ed è poco, il tuo core.<sup>6</sup>

In Tommaseo è tematizzata in modo reiterato e con grande efficacia la drammatica solitudine nel rapporto tra l'uomo e la donna; l'amore, proiettato su uno sfondo cattolico, in lui è sempre passione. I suoi versi sono segnati piuttosto negativamente dalla tendenza alla speculazione astratta, ma egli è comunque il primo dopo Leopardi a voler di nuovo legare la poesia alla riflessione filosofica.<sup>7</sup>

### L'ispirazione francese della scapigliatura milanese

Come "terzo romanticismo"<sup>8</sup> – che succede cioè a Manzoni e a Prati – viene a volte indicata la scapigliatura milanese di Rovani, Praga, Boito, Tarchetti, Dossi.<sup>9</sup> Questa eti-

---

<sup>6</sup> "Ad altra", *Le confessioni*, 1833; col titolo "A giovinetta" nelle *Poesie*, 1872. Tommaseo, Niccolò: *Opere*. Ed. Aldo Borlenghi. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1958, p. 82.

<sup>7</sup> Cfr. Galotti Giordani, Luisa – Monastra, Rosa Maria: *Niccolò Tommaseo e la crisi del Romanticismo*. Roma-Bari: Laterza 1978 (LIL 47).

<sup>8</sup> Il concetto viene da Giosuè Carducci che per primo propose una sistemazione storica del gruppo nelle pagine di "Dieci anni a dietro", scritte fra il 1880 e il 1883. Carducci, Giosuè: *Opere*, XIII, Bologna 1937, p. 246 segg..

<sup>9</sup> Studi fondamentali sulla scapigliatura sono: Nardi, Pietro: *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*. Bologna : Zanichelli, 1924; Isella, Dante: "La Scapigliatura letteraria lombarda: un nome, una definizione". In: AA.VV., *Mostra della scapigliatura: pittura, scultura, letteratura, musica, architettura. Palazzo della Permanente, Milano, maggio-giugno 1966*. Milano : Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1966, pp. 21-28; Moestrup, Jørn: *La scapigliatura. Un capitolo della storia del Risorgimento*. Copenhagen : Munskgaard, 1966; Mariani, Gaetano: *La storia della scapigliatura*. Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1971; Contini, Gianfranco: "Gli scapigliati". In: idem, *La letteratura italiana*, IV. *Otto-Novecento*. Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1974, pp. 79-112; Ghidetti, Enrico: "La Scapigliatura". In: Borsellino, Nino e Pedullà, Walter (ed.): *Storia generale della letteratura italiana*, IX. Milano : Federico Motta 1999, pp. 21-79; Paccagnini, Ermanno: "Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura". In: Malato, Enrico (ed.): *Storia della letteratura italiana*, VIII. Roma : Salerno Editrice, 1999, pp. 263-337; Farinelli, Giuseppe: *Scapigliatura*. Roma : Marzorati-Editalia, 2001. – Segnaliamo anche le principali raccolte antologiche dedicate alla poesia della scapigliatura: Janni, Ettore (ed.): *Poeti minori dell'Ottocento italiano*, III e IV. Milano : Rizzoli 1955; Romanò, Angelo (ed.): *Poeti minori del secondo Ottocento italiano*. Parma : Guanda, 1955; Baldacci, Luigi – Innamorati, Giuliano (ed.): *Poeti minori dell'Ottocento*, I-II. Milano – Napoli : Ricciardi, 1958,

chetta non è che sia proprio ingannevole, ma di certo non è troppo precisa: suggerisce il coronamento di un processo continuo, mentre in realtà si trattò di un nuovo inizio.

Milano era già stata il centro del primo romanticismo e Manzoni, che muore soltanto nel 1873, all'epoca del debutto di questa generazione è ancora un ricordo vivo di questa tradizione. A collegare la scapigliatura ai punti di partenza romantici è soprattutto l'avversione verso il clima positivistico che cominciava a diffondersi dopo l'unificazione dell'Italia (1861), nel periodo dominato dal pragmatismo dell'edificazione di un'unica entità statale e dall'avvento del liberalismo economico. La scapigliatura nel complesso si schierava compatta contro l'orientamento positivistico della nuova società e difendeva l'individuo contro "l'umanità", la spiritualità contro il materialismo, la visione organica del mondo contro la sua interpretazione meccanica.

La cosa essenziale però fu che gli scapigliati dovevano confrontarsi con una situazione storica del tutto nuova, e le reminiscenze romantiche diventavano così il punto di partenza di comportamenti anticonformisti di grande originalità. Ed è particolarmente sintomatico che nel momento in cui cercarono un'espressione per definirli, nella recente letteratura romantica italiana non trovarono quasi niente su cui potersi basare. L'unico nome rispettato restava quello di Foscolo, del quale gradivano il soggettivismo radicale. Nei confronti di Manzoni, che la nuova epoca aveva ormai posto su un piedistallo, la maggior parte di loro aveva in realtà un rapporto ambivalente, se non di aperta preclusione. Gli scapigliati trovarono i principali testi di riferimento soprattutto al di fuori del contesto italiano: apprezzavano l'umorismo di Laurence Sterne e il sentimentalismo di Jean Paul.

Gli stimoli e le ispirazioni fondamentali venivano poi da Parigi. Le personalità fondatrici della scapigliatura, il pittore Emilio Praga (1839–1875) e il musicista Arrigo Boito (1842–1918), avevano avuto occasione di conoscere da vicino l'ambiente artistico parigino. Praga vi si fermò durante il suo viaggio di studio iniziato in Svizzera e in Olanda (1857–1859), il musicista Boito soggiornò a Parigi nel 1862 grazie a una borsa di studio del Ministero dell'Istruzione. Dalla loro opera poetica risulta che su Praga influi soprattutto Baudelaire<sup>10</sup> e su Boito probabilmente Gautier.

L'ampiezza dell'ispirazione francese trattata dalla scapigliatura milanese fu però sostanzialmente più vasta e più eterogenea. Lo stesso termine "scapigliatura", utilizzato per primo dal romanziere Cletto Arrighi nel romanzo *Gli ultimi coriandoli* (versione ridotta dalla censura 1857, versione completa 1867), il quale qualche anno dopo lo inserì nel titolo del successivo romanzo che descriveva l'insurrezione antiaustriaca di Milano del 1853, *La scapigliatura e il 6 febbraio* (1862), era inteso come traduzione del termine francese *bohème*, reso popolare soprattutto da Henri Murger nel suo *Scènes de la vie de*

---

1963; Petronio, Giuseppe (ed.): *Poeti minori dell'Ottocento*. Torino : UTET, 1959; Petrucciani, Mario e Bonifazi, Neuro: *Poeti della Scapigliatura*. Urbino : Argalia, 1962; Ulivi, Ferruccio (ed.): *Poeti minori dell'Ottocento*. Milano : Vallardi, 1963; Finzi, Gilberto: *Lirici della Scapigliatura*. Milano : Mondadori, 1965; Dell'Aquila, Michele (ed.): *L'esperienza lirica della Scapigliatura*. Bari : Adriatica, 1972; Carnero, Roberto (ed.): *La poesia scapigliata*. Milano : Rizzoli, 2007.

<sup>10</sup> Nel romanzo *Memorie del presbiterio* (non finito e pubblicato nel 1877 a cura di Roberto Sacchetti che lo terminò) Praga in veste di narratore ne parla in questi termini: "...avevo dimorato a Parigi; e conosciuto colà quella generazione, per cui Victor Hugo ha scritto *Les Misérables*, un'epopea, e Baudelaire *Les fleurs du mal*, un'imprecazione, cesellata nel diamante..." E. Praga: *Memorie del presbiterio. Scene di provincia*. Ed. Crescini, Lidia. Milano : Rizzoli, 1963, p. 140.

*bohème* del 1848. E proprio il ritrattista sentimentale della bohème di Montmartre, Henri Murger, fu un'altra importante fonte di ispirazione della scapigliatura: la sua immagine di "existences déréglées", completamente votate all'alto ideale dell'Arte e con un odio profondo per il borghese, riecheggì in una lunga serie di loro testi.

A questo proposito è significativa l'appartenenza di Murger al "cénacle réaliste", le cui personalità prominenti erano Duranty e Champfleury, due propagandisti del realismo come nuovo indirizzo artistico. E anche il programma dell'arte realista trovò nell'ambiente della scapigliatura dei seguaci entusiasti: facciamo il nome almeno del già citato Cletto Arrighi e di Cesare Tronconi. Sia Arrighi che Tronconi continuarono su questa strada e nel momento in cui l'esempio di Champfleury e di Duranty fu oscurato dal grande fenomeno di Zola, divennero seguaci entusiasti del naturalismo zoliano (il *Nana a Milano* di Arrighi, del 1880, gli fa pubblicità già solo col titolo).<sup>11</sup>

Da quanto abbiamo detto è abbastanza evidente che l'etichetta di "terzo romanticismo" è notevolmente riduttiva. La nuova ispirazione proveniente da Parigi era di duplice natura, ma in entrambi i casi era orientata verso il futuro. Da un lato giocavano un ruolo essenziale per l'ispirazione Gautier, Baudelaire, Nerval – autori che aprirono la strada al parnassianesimo e al simbolismo –, dall'altro lato Murger, Champfleury a Duranty, che indicavano la via per il naturalismo zoliano.

Ma il contributo della nuova fonte di ispirazione francese non finisce qui. A questo proposito possiamo citare Ugo Igino Tarchetti con i suoi "racconti umoristici" e i suoi "racconti fantastici". La principale fonte di ispirazione di Tarchetti fu di sicuro il romantico tedesco E. T. A. Hoffmann, sia per quanto riguarda l'umorismo grottesco che per quanto riguarda i motivi fantastici; ma la mediazione francese naturalmente fu fondamentale anche in questo caso. L'opera di Hoffmann, che Tarchetti per primo introdusse in Italia, gli era giunta attraverso le traduzioni di Loewe-Weimars (1830), che esercitarono un'influenza decisiva a livello europeo, e probabilmente anche attraverso le più recenti traduzioni di Champfleury (*Contes posthumes d'Hoffmann*, 1857); lo stesso però influi su di lui lo spirito hoffmanniano di Gautier e di Nerval. Nei testi di Tarchetti è presente in modo altrettanto chiaro E. A. Poe, introdotto nella coscienza culturale europea da Baudelaire. I singoli motivi fantastici, Tarchetti li prende soprattutto dai racconti di Gautier.

Il modo in cui la letteratura degli scapigliati italiani si sia basata su modelli stranieri è del tutto evidente, e in una serie di compendi di storia della letteratura agli autori della scapigliatura milanese questo è valso il marchio di mancanza di originalità. L'"originalità", nella linea di continuità dell'evoluzione letteraria, è però una categoria poco chiara e Tarchetti ne può essere un ottimo esempio. Per quanto ampia sia l'intertestualità delle sue prose, resta vero che fu lui ad aprire in Italia la strada alla prosa umoristica e fantastica, due generi che fino ad allora non avevo avuto nessuna tradizione nella letteratura italiana. Nella sua *Fosca* (1869), romanzo sull'attrazione erotica della bruttezza e della morte, riuscì poi a unire in maniera originalissima l'ispirazione presimbolista e quella del primo naturalismo.

---

<sup>11</sup> Cfr. Mariani, Gaetano: *La storia della scapigliatura*, op. cit., pp. 9–108.

## Emilio Praga

Gli stessi rimproveri toccarono ai due poeti più importanti della scapigliatura, Emilio Praga (1839–1875)<sup>12</sup> e Arrigo Boito (1842–1918). Anche nel loro caso, però, è giusto porsi subito la domanda se proprio l'orientamento verso modelli stranieri e la correlata uscita dalla tradizione locale non abbiano portato a risultati soprattutto positivi, innovativi.

Emilio Praga è autore di quattro raccolte nelle quali si alternano toni notevolmente diversificati. Debuttò nel 1862 con la raccolta *Tavolozza*. Predominano in essa vive immagini veriste che dimostrano come anche questa poesia sia connessa alla polemica dell'epoca sul realismo. In questo caso Praga aveva potuto trarre ispirazione da fonti locali, soprattutto dal grande poeta dialettale milanese Carlo Porta, ma senza dubbio su di lui esercitò già il suo influsso anche il modello di Charles Baudelaire, il poeta dei *Tableaux parisiens* (François Coppée, specialista nel contesto francese delle piccole scene cittadine, debuttò solo nel 1868).

I temi veristi sono segnalati già dai titoli di un certo numero di poesie: “I pescatori notturni”, “All’osteria”, “La morta del villaggio”, “Il professore di greco”, etc. Nella poesia “Il Corso all’alba” Praga fornisce ad esempio una serie di quadretti che evocano il traffico mattutino nel principale corso milanese:

Dal dazio, ove scroccarono,  
Tremando, la dogana,  
Poi che i vietati viveri  
Levâr dalla sottana,  
Le scaltre serve corrono  
Al ganzo servitore,  
Mentre sognan d’amore  
Le padroncine ancor.<sup>13</sup>

Questo “verismo” culmina nella serie di sonetti “Pittori sul vero”, dove Praga registra i commenti dei campagnoli che stanno lì a vedere come dipinge il quadro:

– Tò, la casa di Gilda è già segnata!  
– Ve’ la finestra qui del reverendo!  
Or che la fante gli cadde malata,  
Anch’egli il pover uom va impallidendo.  
– Guarda la barca di compar Clemente  
Che s’è annegato pescando corallo! –  
– Ve’, ve’ il giardino qui dell’Intendente! –<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Una critica di questo tenore si sentiva già da parte dei contemporanei. Mariani G., op. cit., p. 87, cita una lettera di Bernardino Zandrini ad un amico nella quale si dice: “Il fervido e brioso ingegno di Praga manca d’una base, d’idee e convinzioni e non ha radice alcuna nel patrio suolo. E quali sono i modelli stranieri ai quali egli s’inchina? Sono A. de Musset, C. Baudelaire e V. Hugo in capitale.” In un altro passo Mariani, op. cit., p. 52, ricorda il giudizio di Giuseppe Cesare Molineri nella sua *Storia della letteratura italiana*, vol III, parte II, Milano – Torino 1898, secondo il quale Praga “si perdeva nella voluta imitazione dei poeti francesi”.

<sup>13</sup> Praga, Emilio: *Poesie*. Milano : Fratelli Treves, 1922, p. 8.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 83.

Il tentativo quasi iconico di registrare la conversazione nel suo vivo, ottemperando a tutte le richieste della rigida forma del sonetto, si riallaccia senza alcun dubbio ancora una volta al grande esempio di Porta; ad un altro utilizzo di questo antagonismo formale si arriverà comunque solo sullo scorcio del secolo, con Pascoli e Gozzano, e quindi in un contesto nuovo, simbolista e postsimbolista. Qui Praga aprì realmente la strada a un avvicinamento della poesia e della prosa che sarà una delle tendenze significative del modernismo europeo.<sup>15</sup>

Notevoli sono i versi in cui Praga rivolge la sua attenzione alle “cose”, come ad esempio nella poesia “Ritratti antichi”, dove trascrive e ripensa le scene di antichi quadri (e realizza così anche il principio di Gautier della “transposition de l’art”), oppure nella poesia “La libreria”, dove si richiama alla mente l’antica biblioteca e dove con tutta evidenza si ispira al “realismo” sentimentale dei versi di Murger. Con l’adozione di questi punti di vista da parte degli italiani nasce un intimismo malinconico, inedito fino ad allora, che risuonerà pienamente solo quattro decenni più tardi, nei versi dei crepuscolari (in Govoni, per esempio):

Cade la pioggia a torrenti, e risuonano  
Come tasti di cembalo le tegole;  
Un gatto nel cortil miagola ed urla,  
Quasi di spento vate anima errante!  
Crepita il focolar, bizzarramente  
Illuminando la mia fredda stanza...<sup>16</sup>

Non con troppa frequenza, ma con nettezza, già nella prima raccolta di Praga si sente anche una voce completamente contrapposta a questo intimismo: la voce della protesta sociale.<sup>17</sup> È innegabile che anche questa volta si tratta dell’eco di voci francesi, della voce di Borel e ancora di Murger e, per quanto riguarda i toni anticlericali, anche quella di Baudelaire. È così nella popolare poesia “Orgia” – presente in tutte le antologie –, espressione delle posizioni ideologiche della bohème che protestava contro la generale ipocrisia e si rifugiava nel “maledettismo”, nell’orgia alcoolica. Per quanto il gesto fondamentale di questa poesia sia molto retorico, proclamatorio in modo elementare, il modo in cui Praga elabora le metafore ironiche, gli ossimori, le allitterazioni, e una efficace organizzazione ritmica del verso, è ancora una volta una cosa completamente nuova nel contesto italiano e perciò ha la sua indubbia eloquenza:

---

<sup>15</sup> Cfr. Eugenio Montale nel saggio “Gozzano, dopo trent’anni”: “... un verso che sia *anche* prosa è il sogno di tutti i poeti moderni da Browning in poi; sogno che torni ad esser possibile quell’integrità di stile che fa di Dante e di Shakespeare i più nuovi e i più attuali poeti.” Montale, Eugenio: *Il secondo mestiere. Prose*, I. Ed. Giorgio Zampa. Milano, Mondadori 1996, p. 1275.

<sup>16</sup> “La libreria”. Praga, E., op. cit., p. 68.

<sup>17</sup> Croce apprezzò quasi esclusivamente – non del tutto a torto – il Praga verista e protocrepuscolare e rifiutò il suo maledettismo d’ispirazione baudelairiana: “Tu, o Praga, non sei né un empio, né un tormentato dal pensiero, né un orgiastico, né un ribelle. Tu non sei né fosco né terribile, come la cattiva letteratura, di cui spesso ti cibi, ti lascia credere. Tu sei un pover’uomo! [...] Non sai vivere di vita reale, e vivi di sentimento e di cuore. E vivono con te tutte le creature con le quali t’incontri e ti soffermi lungo la tua via, e che sono un po’ come te: poveri e deboli e malati, dagli affetti miti e dalle aspirazioni idilliche.” Benedetto Croce: “Emilio Praga” (1904). In: idem, *La letteratura della nuova Italia*, I. Bari : Laterza, 1929, pp. 239–240.

Tutti, tutte, ah! corra l'eterna notte  
Dopo queste d'amor fulgide notti;  
Morrem noi pur, frammisti alle bigotte  
Ed ai bigotti;

Ma di costor la vivida natura  
Ritemprar non potrà, con cener molle,  
Che ortiche e rovi e squallida verdura  
D'aglio e cipolle.

Dalle ceneri nostre, ancor frementi  
Del vasto incendio che abitò le salme,  
Evviva, amici! nasceranno ai venti  
Platani e palme!<sup>18</sup>

È proprio la tematica della rivolta bohémien a rafforzarsi nella seconda raccolta di Praga, *Penombre* del 1864. Riecheggia in essa soprattutto lo spleen baudelairiano e “la haine du bourgeois” espressa dai poeti della Jeunes-France, i bohémien di rue de Doyenné e di rue d’Hautefeuille.<sup>19</sup> Baudelairiana è già la poesia introduttiva, intesa *ex post* come uno dei manifesti della scapigliatura, “Il preludio”, datato novembre 1864. L’ideale (soprattutto religioso) è morto, gli uomini venerano il vitello d’oro e il poeta è costretto a cantare “la Noia” (“l’Ennuï” di Baudelaire), il sentimento esistenziale frutto dell’incertezza e del dubbio. Per il soggetto lirico che parla qui, il ricordo di valori più alti è però ancora vivo e rimane così scisso tra “spleen” e “ideale”:

Canto litane di martire e d’empio;  
Canto gli amori dei sette peccati  
Che mi stanno nel cor, come in un tempio  
Inginocchiati.

Canto le ebbrezze dei bagni d’azzurro,  
e l’ideale che annega nel fango...<sup>20</sup>

Il contrasto è determinato soprattutto da una visione manichea del mondo, ispirata dalla poesia “Dualismo” di Boito, scritta un anno prima: il mondo reale è il mondo corrotto dal dominio del denaro e dell’utilitarismo onnipresente, l’ideale si trova al di là della sfera materiale. Il poeta disprezza l’ipocrita codice morale del borghese e gli replica con aperta blasfemia (alla quale Praga si richiama non solo qui, ma anche nella poesia “Convento ideale”). Nello stesso tempo si parla qui di una doppia estetica: “realista” e – nel senso comune di questa parola – simbolica.

Originale è anche il contesto storico in cui Praga colloca questa visione manichea nella strofa introduttiva, e che la porta oltre i confini della semplice topica letteraria:

---

<sup>18</sup> Praga, E., op. cit., pp. 57–58.

<sup>19</sup> Vedi Mariani, G., op. cit., p. 73 segg.

<sup>20</sup> Praga, E., op. cit., p. 92.

Noi siamo i figli dei padri ammalati;  
aquile al tempo di mutar le piume,  
svolazziam muti, attoniti, affamati,  
sull'agonia d'un nume.<sup>21</sup>

Praga qui parla in nome della generazione divenuta adulta nel momento in cui l'epopea risorgimentale era alla fine e stava iniziando il tempo nuovo dell'organizzazione pragmatica della nuova Italia. Se i padri erano "ammalati", lo erano dell'ideale romantico che li aveva portati a impegnare le loro vite nella lotta per una grande causa. La stessa malattia – l'idealismo romantico – è invece d'ostacolo alla nuova generazione nei nuovi tempi: la società non crea nessuno spazio per le aspirazioni ideali. Il divino, "un nume", è morto: sia che con divino si intenda proprio il Dio cattolico sia, più in generale, un principio superiore che sanziona i valori ideali. Il cattolico Manzoni, il poeta degli *Inni sacri*, aveva ancora il proprio ideale garantito,<sup>22</sup> ma oggi è solo uno che è sopravvissuto al proprio tempo:

Casto poeta che l'Italia adora,  
Vegliardo in sante visioni assorto,  
Tu puoi morir!... Degli antecristi è l'ora!  
Cristo è rimorto!<sup>23</sup>

Proprio l'attualizzazione di questa topica presa altrove rifornisce la poesia di Praga di una certa – e non piccola – originalità.

L'ampiezza dei temi, delle tonalità, ma anche delle soluzioni formali nella raccolta *Penombre* – senza dubbio la migliore raccolta di Praga – è ancora una volta grandissima. Anche le altre scelte tematiche – che si tratti di straziante erotismo o dei motivi della morte – sono sotto l'egida soprattutto di Baudelaire, ma anche di Gautier, il poeta della *Comédie de la Mort*, e dei poeti "frenetici" della Giovane Francia. La tematica erotica viene trattata soprattutto dalle poesie della sezione *Vespri*: "La festa e alcova", "L'anima del vino" oppure le quattro poesie dall'identico titolo "Dama elegante":

La caravana dei desiri miei  
Verso di voi salia, donna divina,  
Come una fila di camelli ebrei  
Al limitar di mistica piscina.<sup>24</sup>

La stessa ispirazione è evidente anche nelle poesie sul tema della vita non generata, della morte o della decomposizione dopo la morte, che più o meno si ricollegano alle poesie di Baudelaire "La charogne", "Remords posthume" oppure "Le Squelette laboureur": "Seraphina", "A un feto", "Vendetta postuma". La morbosità di questi motivi è svi-

<sup>21</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>22</sup> Cfr. Mario Petrucciani, *Emilio Praga*, Torino : Einaudi 1962, p. 100: "L'immagine del Manzoni in agonia non è che la percezione del decadere di tutta un'epoca della società e della cultura: la crisi, dichiarata e voluta, del romanticismo, o più precisamente di ciò che nel romanticismo è stato senso della fiducia, fede, carica sentimentale, religiosa, nazionale, volitiva e virile..."

<sup>23</sup> E. Praga, op. cit., p. 91.

<sup>24</sup> "Dama elegante" (XXVII). Ibidem, p. 159.

luppata da Praga con intenzionalità e piacere: la tentazione di un “realismo” cupo tende già verso posizioni decadenti che combinano la pulsione di morte con il principio di piacere. Così, ad esempio, si sente questo doppio registro nella poesia “Seraphina”:

Morte: l'amante dell'ultima notte  
N'ebbe gli amplessi coll'odor del tifo,  
E, uscendo all'alba, avea coll'ossa rotte  
Gli occhi di voluttà pieni e di schifo.<sup>25</sup>

La risposta a questa topica predecadente è di nuovo l'invito all'ebbrezza dionisiaca, come quella manifestata dalla poesia che ripete il motivo elaborato già nella raccolta precedente: “Orgia”.

Anche nella raccolta *Penombre* è comunque posta in contrapposizione ai lugubri motivi della rovina una lunga serie di poesie (soprattutto nella prima parte, intitolata *Meriggi*) che testimoniano momenti di gioia o di tranquillità sullo sfondo della campagna (“Brianza”, “Ecloga”, “Noli”, “Incontro nel bosco”) o nella comodità di un interno (“Sospiri all'inverno”, “Nevicata”). Qua e là (come già nella prima raccolta: si veda ad es. la poesia “Olanda”) emerge anche la sensibilità visiva del pittore che cerca di dipingere con la parola e di creare – in modo simile a quanto in Francia cercava di raggiungere Gautier – quella “poesia pittorica” verso cui esortava pure il maestro della scapigliatura Giuseppe Rovani.<sup>26</sup> Lo stesso tono risuona anche nel ciclo “Canzoniere del bimbo”, ispirato alla nascita di un bambino. I gesti di ribellione, i gesti sacrileghi, sono qui sostituiti da una rassegnata sottomissione e dalla disponibilità ad accettare i piccoli piaceri quotidiani. L'elocuzione di questi versi è semplice, colloquiale: abbiamo di nuovo a che fare con una poesia che intona motivi e forme crepuscolari.

Questa apertura (che le due raccolte successive confermano e ricapitolano) si può di certo interpretare anche in senso negativo: come limitatezza di un talento che non riuscì a raggiungere strutture tematiche e formali del tutto personali e la cui poetica era segnata da una varietà incoerente di modelli.<sup>27</sup> Però sullo sfondo della lirica italiana precedente la poesia di Praga fa un effetto completamente diverso. La tematica baudelairiana dello spleen e dell'ideale nel contesto italiano è ancora una volta una cosa molto originale e il suo timbro frenetico o intimistico è davvero – come si è accennato – orientato verso il futuro, verso poetiche sostanzialmente più coerenti, quella decadente-simbolista (D'Annunzio delle raccolte *Intermezzo* e *La Chimera*) e quella crepuscolare (Gozzano, Corazzini). Nuovi sono pure il tono ironico o le emozioni estreme che alimentano l'atmosfera psichica delle poesie di Praga, e anche il materiale linguistico con cui egli lavora crea effetti particolari – qualunque sia la valutazione che vogliamo darne –, un

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 163.

<sup>26</sup> Rovani raccomandava nella “Introduzione” alla raccolta di saggi *Tre arti* (1874) di “mettere l'arte propria sulla via delle arti sorelle” e creare una “poesia pittorica” o “poesia musicale”. Cfr. Anceschi, Luciano: *Le istituzioni della poesia*. Milano: Bompiani, 1968, pp. 106 segg.

<sup>27</sup> Mariani G., op. cit., p. 213, constata “la fisionomia dispersiva di quel mondo, la totale mancanza di richiami e risposdenze fra quegli opposti settori, l'assoluta episodicità di tante zone d'ispirazione praghiana”.

materiale che non ha ancora abbandonato del tutto il tradizionale lessico poetico selezionato, ma che egli viola di continuo con parole introdotte dalla nuova epoca.<sup>28</sup>

Il risultato finale segna la nascita di una espressione davvero nuova, sostanzialmente più audace per metafore e lessico di quanto non fosse stata fino ad allora: un'espressione che lavora con l'allusione e che suggerisce più che descrivere. In conclusione citiamo, per illustrare questo giudizio, alcuni versi dalla poesia "La festa e l'alcova", nella quale l'emozione, che sostiene il tono generale della poesia, è la gelosia:

Ella era uscita. La lucerna mia  
Mi mandava una luce sepolcrale,  
Fatta di sete e di malinconia  
Sul capezzale.

Ella era uscita. Pari a lungo e blando  
Solco d'argento in coda a una barchetta,  
L'effluvio suo mi addormentava, errando  
Nella stanzetta.

Ella era uscita. Ma pareva sentire  
Gemere mestamente i contrabbassi,  
Quasi vecchioni affannati a seguire  
Giovani passi.<sup>29</sup>

### Arrigo Boito

L'eterogeneità, che tuttavia crea un amalgama nuovo, caratterizza anche – e in misura ancora maggiore – la poetica di Arrigo Boito. Questo vale già a livello delle scelte lessicali, come hanno dimostrato le analisi delle strutture lessicali, grammaticali e stilistiche della poesia della scapigliatura milanese intraprese da Massimo Arcangeli. "Non che il Boito si tenga assolutamente alla larga dagli elementi lessicali costitutivi del codice lirico ereditato, anzi," ha scritto Arcangeli. "Il fatto è però che anche queste voci egli generalmente attinge in una versione decontestualizzata, quasi fossero brani di tessuto sottratti a un organismo pulsante, qual è, ancora alla metà dell'Ottocento, l'organismo poetico, per

---

<sup>28</sup> Coletti, Vittorio: *Storia dell'italiano letterario*. Torino: Einaudi 2000, pp. 389–390: "Nello scapigliato Emilio Praga (*Tavolozza* e *Penombre* sono del 1862 e 1864) il rinnovamento del vocabolario nasce da una larga ospitalità per i nomi di mestieri (*arrotino ciabattini dottore facchini mozzi professore droghieri operai*), dei cibi usuali (*focaccine patate sale cacio pollo aglio*), dell'abbigliamento quotidiano (*cappellini crinoline cuffie scarpe soprabito berretto camicietta* e persino il *gilet*), dell'arredamento e degli interni (*cantina cucine studietto scrittoio tinelli*). [...] Anche i dialettalismi si affacciano in versi (Praga ha *tosa* e *merlano* o i toscanismi *bimba* e *quattrini* [...]) e compaiono lessici speciali: l'anatomia è molto sfruttata dal gusto macabro degli scapigliati che si compiacciono, come Praga appunto, di *autopsia feto microscopio* o, come Arrigo Boito, di *aborto aorta tibie valvole*; inoltre Praga dà il dovuto rilievo poetico persino a *cedole* e *buoni del Tesoro*. Il fatto è che le novità linguistiche della poesia seguono a un definitivo stravolgimento delle vecchie abitudini tematiche e, anche rispetto al primo romanticismo, a un deciso abbassamento dei luoghi e dei profili sociali dei soggetti poetati, nonché al loro radicamento nella contemporaneità e quotidianità più umile o media."

<sup>29</sup> Praga E., op. cit., p. 135.

essere trasferiti in tanti piccoli nuovi organismi (fuor di metafora, o singoli nuclei ispiratori della sua poesia), dai tratti di volta in volta mutevoli, che partecipano come negli altri scapigliati [...], ma in misura complessivamente più sensibile, di altri innesti lessicali (tecnicismi, latinismi e cultismi vari, neologismi, settentrionalismi). I nuovi organismi in questione, si badi bene, non solo non corrono mai il rischio di espellere i corpi estranei in essi impiantati ma non mostrano nemmeno più, dell'operazione subita, i punti di sutura.”<sup>30</sup>

Un amalgama simile – Arcangeli parla di “coerenza anomala” – è creato anche ad altri livelli. Boito è soprattutto un instancabile sperimentatore metrico e combina costantemente vecchi schemi e nuove configurazioni. Oltre a ciò l'esperimento tecnico persegue chiaramente scopi più alti: se nel pittore Praga troviamo tentativi di “poesia pittorica”, il musicista Boito cerca – di nuovo nel senso delle raccomandazioni di Rovani – una “poesia musicale”.

Molto originale è l'intonazione stilistica dei suoi versi: se Praga da un lato tende a un arrangiamento “crepuscolare” e dall'altro a uno ironico, Boito va prevalentemente dal pathos lirico all'umorismo e al grottesco e il “realismo” in lui si confonde col fantastico.

Nella poesia programmatica “Dualismo” (1863), che apre il suo *Il libro dei versi*, egli stesso espresse questo dualismo come disposizione psichica e al tempo stesso come dicotomia insita nella stessa realtà:

Son luce ed ombra; angelica  
Farfalla o verme immondo,  
Sono un caduto chèrubo  
Dannato a errar sul mondo,  
O un demone che sale,  
Affaticando l'ale,  
Verso un lontano ciel.<sup>31</sup>

È tematizzata qui la stessa “Zerrissenheit”, la polarità di spleen e ideale, che confessava anche Praga. Se però nel bohémien Praga, la cui vita era dominata dall'assenzio e dalle droghe, si possono prendere in considerazione anche dei precisi motivi empirici di questa scissione, in Boito si tratta soprattutto di un concetto speculativo, il suo “dualismo” ha fondamenta metafisiche. Con tutta probabilità Boito era un massone (secondo alcuni ricercatori lo era dal 1863) e si può supporre che proprio con la mediazione della speculazione massonica sia giunto alla visione del mondo gnostico-manichea che nelle sue poesie (e anche nelle sue prose) si esprimerà ripetutamente (e che Praga non fece che ripetere dopo di lui).

Nella poesia si pone la domanda se noi “omuncoli” terrestri non siamo la creatura di un demiurgo annoiato – “un chimico demente” – , che ci ha creato con materiali antitetici, “dal fango e foco”, e che un giorno, quando smetteremo di divertirlo, ci ridistruggerà. Questo dualismo ha le sue conseguenze anche nel campo dell'arte, poiché fonda l'alter-

<sup>30</sup> Arcangeli, Massimo: *La Scapigliatura “milanese” e la poesia italiana fra Otto e Novecento*. Roma : Aracne 2003, p. 348.

<sup>31</sup> Boito, Arrigo: *Tutti gli scritti*. Ed. Pietro Nardi. Milano : Mondadori 1942, p. 6.

nativa di una duplice estetica. Ciò che in noi è la scintilla divina, fa nascere dentro di noi il sogno di un'arte ideale:

E sogno un'arte eterea  
Che forse in cielo ha norma,  
Franca dai rudi vincoli  
Del metro e della forma,  
Piena dell'ideale  
Che mi fa batter l'ale,  
E che seguir non so.<sup>32</sup>

Risvegliato però da questo sogno, il poeta sente la forza d'attrazione di Circe col suo corteo di belve, si fa beffe del cielo e si nutre di veleno:

E sogno un'Arte reproba  
Che smaga il mio pensiero  
Dietro le basse immagini  
D'un ver che mente al Vero  
E in aspro carme immerso  
Sulle mie labbra il verso  
Bestemmiando vien.<sup>33</sup>

Le formulazioni sono metaforiche, ma tuttavia le si può riempire di un programma concreto. La polarità formulata qui è senza dubbio ancora una volta la polarità della discussione dell'epoca sull'opportunità di seguire le tendenze dell'*art pour l'art* della cultura contemporanea (ad esempio di Gautier) oppure se intraprendere la via del realismo (come ne ragionava Duranty). Anche Boito spinge la definizione di realismo verso posizioni decadenti. "Arte eterea", franca dal metro e dalla forma, può evocare il concetto di verso libero, ma questo nascerà solo venti anni più tardi (con Rimbaud, nelle *Illuminations* del 1886). Boito ha in mente più che altro un verso che sia musica, così come sogneranno molti poeti in cammino verso il simbolismo (la musica diventa archetipo di tutta la creazione e arte suprema già in Baudelaire, Verlaine, Wilde, nel contesto italiano ad esempio in Dossi o in Tarchetti). Però la stessa forza d'attrazione della *poesia musicale*, intermediaria dell'immagine dell'Ideale (*il Vero*), l'ha anche la poesia "realista" (in Boito grottescamente sarcastica) che si adatta alla banalità e alla quotidianità (*il vero*).

La produzione lirica di Boito non è vasta. Il suo nucleo è costituito da 16 poesie degli anni 1862–1874 che Boito pubblicò per la prima volta in volume con il titolo *Il libro dei versi* nel 1877 a Torino con l'editore Casanova e la seconda volta nel 1902, sempre con lo stesso editore. In entrambe le edizioni il corpo delle poesie era seguito dal bizzarro poema *Re Orso*, stampato per la prima volta nell'almanacco milanese "Strenna italiana" nel 1865.

La sua poesia è quindi frutto di quel periodo "scapigliato" quando pubblicava insieme a Emilio Praga la rivista "Figaro" e in una serie di interventi critici combatteva per una

---

<sup>32</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>33</sup> Ibidem.

nuova arte. In seguito proclamò di dissociarsi da questi versi, ma la sua bibliografia non conferma questo abbandono: Boito ritornò, infatti, due volte su questi stessi versi al fine di perfezionarli per l'edizione in volume.

Nelle poesie indirizzate ai suoi amici di allora, Giovanni Camerana e Emilio Praga, formulò in modo molto espressivo i sentimenti dei bohémien milanesi alle soglie dell'unificazione d'Italia: i sentimenti di chi è arrivato tardi e che l'esperienza della separazione dalla collettività spinge a gesti eccentrici e alla provocazione ostentata. Così li esprime nella poesia "A Giovanni Camerana", datata 31. 10. 1865:

Torva è la Musa. Per l'Italia nostra  
Corre levando impetüosi gridi  
Una pallida giostra  
Di poeti suicidi.

Alzan le pugna e mostrano a trofeo  
Dell'Arte loro un verme ed un aborto,  
E giuocano al paleo  
Colle teste da morto.

Io pur fra i primi di cotesta razza  
Urlo il canto anatemico e macabro,  
Poi, con rivolta pazza,  
Atteggio a fischi il labro.

Praga cerca nel buio una bestemmia  
Sublime e strana! e intanto muor sui rami  
La sua ricca vendemmia  
Di sogni e di ricami.

Dio ci aiuti, o Giovanni, egli ci diede  
Stretto orizzonte e sconfinite l'ali;  
Ci diè povera fede  
Ed immensi ideali.

E il mondo ancor più sterile, o fratello,  
Ci fa quel vol di poesia stupendo,  
E non trovando il Bello  
Ci abbranchiamo all'Orrendo.

Anche questi versi si possono sentire come una dichiarazione, nella quale riecheggia ancora il frenetismo francese, i gesti della bohème murgeriana oppure lo spleen baudelairiano, ma sarebbe una lettura estremamente riduttiva. Le posizioni che esprime Boito non sono soltanto un'altra variante di uno dei topoi postromantici, ma – così come in Praga – hanno una fondatezza sociologica evidente. Neppure l'accenno ai "poeti suicidi" va considerato un'iperbole ad effetto: tra gli scapigliati mette fine alla propria vita col suicidio il venticinquenne Giulio Pinchetti e – un decennio esatto più tardi – anche lo stesso Camerana.

L'incapacità di occupare un posto nella società troppo pragmatica e utilitarista della nuova epoca (che liquida il passato senza rimorso, come se ne parla nella poesia "Case nuove") è in realtà il grosso tema di tutta la letteratura europea della seconda metà dell'Ottocento e non ne parlano solo i poeti bohémien, ma anche numerosi prosatori: Tarchetti in *Una nobile follia*, Dossi in *Vita di Alberto Pisano*, Flaubert in *L'éducation sentimentale*, Turgenëv nei suoi romanzi sugli "uomini inutili" oppure Garborg nel romanzo sulle "anime stanche" (nei Paesi Cechi Julius Zeyer nel romanzo su Jan Maria Plojhar). A questo proposito non è senza importanza che proprio Boito trovi per questo malessere esistenziale soggetto a fattori sociologici, un'espressione precisa e quasi gnomica, e non soltanto qui, ma anche in altre poesie, ad esempio in quella dedicata a Emilio Praga (marzo 1866):

Or sul suolo piombiam verso il fatale  
Peso ch' a' pesi è somma,  
Or balziamo nel ciel dell'Ideale,  
Vuote palle di gomma.<sup>34</sup>

Il dualismo di spleen e ideale in Boito è ripartito in una serie di eloquenti antitesi – *stretto orizzonte* × *sconfinare l'ali*, *povera fede* × *immensi ideali*, *Bello* × *Orrendo*, *vero* × *Idea*. L'eloquenza di queste opposizioni è poi moltiplicata dal fatto che sono inserite con simmetria in quartine ritmate in maniera brillante. Proprio il lavoro di costruzione che investe nei propri versi è il contributo più importante di Boito all'indirizzo modernista della poesia italiana. Se in Praga di tanto in tanto troviamo delle tirate alquanto prolisse nello stile di Alfred de Musset, in Boito non c'è niente del genere. Ogni sua poesia è un artefatto elaborato alla perfezione: la lezione di Baudelaire e di Gautier nel suo caso è stata davvero assimilata. Come già detto, prima di ogni nuova edizione cesella e corregge i suoi versi: l'*elocutio* è per lui non meno importante dell'*inventio*.

Boito in sostanza è uno spirito geometrico, un costruttore formalista, cosa che nelle sue prose, ponderate nella composizione e nella simbologia, è forse più evidente che non nella sua poesia. Altrettanto chiara è invece questa elaborazione formale nei suoi libretti d'opera, categoricamente polemicamente verso il convenzionale stile lirico verboso della produzione librettistica dell'epoca. Osserviamo, ad esempio, la precisione con cui si esprime Mefistofele nell'omonima opera:

Son lo Spirito che nega  
Sempre, tutto: l'astro, il fior.  
Il mio ghigno e la mia bega  
Turban gli ozi al Creator.  
Voglio il Nulla e del Creato  
La ruina universal.  
È l'atmosfera mia vital  
Ciò che chiamasi peccato,  
Morte e Mal.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 122.

La bravura tecnica con cui Boito costruisce i propri versi è innegabile. Questo lavoro formale è anche la base su cui Boito organizza il materiale eterogeneo che tratta nei propri versi, e su cui cerca di porre dei limiti alla prospettiva soggettiva in cui questo materiale è visto.

La soggettività di Boito è in sostanza scomposta: è per davvero “dualistica” e oscilla tra il pathos lirico e la caricatura ironica, tra la serietà e l’umorismo.

Il suo senso dell’umorismo è poi considerevole, e in questo non è un’eccezione tra gli scapigliati. Nella poesia “A una mummia” Boito evoca una mummia egiziana nel museo di Torino, un reperto abbandonato alla curiosità del secolo positivista e amministrato da custodi incolti, e ricorda che questo corpo inanimato un tempo provava amore. È il motivo che Gautier aveva orchestrato in un intero romanzo (*Le roman de la momie*, 1858). Boito però nella conclusione volge questa meditazione in scherzo, ed è grazie al fatto di essere inserito nello stesso solido schema strofico che reggeva la meditazione precedente, che questo scherzo è di grande effetto :

Ma un dì verrà, novissimo,  
Che in una cupa valle  
Cadrem, tremanti, pallidi,  
Coi nostri error a spalle,  
E sentirem la tromba  
Che spezzerà ogni tomba.  
Mummia, quella mattina  
Romperai la vetrina.<sup>36</sup>

Un esito simile ha anche la poesia “Un torso”, evocazione di una Venere di marmo, un tempo divinità intoccabile e poi testimone delle orgie romane, e che ora è in attesa di un incontro straordinariamente penoso: sta arrivando “il restauratore”. L’umorismo corrode con grazia anche una – rara – dichiarazione d’amore (“Poesia e prosa”, dicembre 1865):

Se foste un vento, sareste Scirocco  
D’Algeri o di Marocco,  
Soffio arcano, bollente e Levantino;  
Ed io sarei mulino.<sup>37</sup>

Il grottesco può passare al tono lirico e poi tornare indietro. Nella poesia “Lezione d’anatomia” è tematizzata (molto prima di Gottfried Benn) l’autopsia, e la bizzarria del tema scelto viene sottolineata da rime inaspettate. Il chirurgo estrae un cuore che aveva i suoi segreti:

Ed ora il clinico  
Che glielo svelle,  
Grida ed esorta:

---

<sup>36</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 20.

“Ecco le *valvole*”,  
“Ecco le *celle*”,  
“Ecco l’*aorta*”.<sup>38</sup>

Il poeta, vedendo l’opera del chirurgo, si scusa con la giovane morta:

Perdona, o pallida  
Adolescente!  
Fanciulla pia,  
Dolce, purissima,  
Fiore languente  
Di poesia!

La strofa seguente però riporta la poesia sul terreno di un “verismo” ironico:

E mentre suscito  
Nel mio segreto  
Quei sogni adorni...  
In quel cadavere  
Si scopre un feto  
Di trenta giorni!<sup>39</sup>

L’eterogeneità delle scelte tematiche, delle tonalità stilistiche e dei procedimenti formali raggiunge il suo apice nel poema di Boito *Re Orso* (1865). Sotto l’aspetto formale è senza dubbio il suo testo più ambizioso e rappresenta una rassegna della sua invenzione metrica. Come fonte di ispirazione viene di solito ricordato E. A. Poe (la poesia “The Conqueror Worm”), oppure Louis Bouilhet (la poesia “Le roi du monde”), ma in realtà si tratta di una costruzione lirico-epica estremamente originale. In essa culmina non solo l’interesse di Boito per l’esperimento formale, ma anche per il fantastico grottesco.

Si narra qui la leggenda del crudele re di Creta che visse intorno all’anno 1000. Uccide per capriccio la sua amante e chiede una nuova moglie al doge di Venezia. Questi gli manda Oliba, figlia di un usuraio ebreo. L’unione del re e di Oliba è favorita da un gigantesco serpente, custode del serraglio del re:

Roteante, – strisciante,  
Già depon la smorta amante  
Sovra il tepido lenzuol!  
Oh spavento! in stretto morso  
Su d’Oliba e su Re Orso  
Si rigroppa il mostro ancor,  
Già i due corpi serrati,  
Trucemente soffocati,  
Urlan rantoli d’amor!<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>40</sup> Ibidem, pp. 50–51.

Il re poi uccide tutti i cortigiani, perché sospetta che qualcuno di loro sia un ventriloquo che diffonde una filastrocca che gli risuona continuamente nelle orecchie: “Re Orso, / ti schermi / dal morso / dei vermi.” Viene uccisa anche Oliba, dopo che avrà porto al re durante un banchetto una mela dalla quale esce un verme – anche a questo il re recide la testa – e alla morte non sfuggono neppure i favoriti del re: il nano gobbo Papiol e il boia e cuoco del re, il gigante Trol. Il re alla fine muore – dopo essersi confessato con uno strano frate che proviene chiaramente dall’inferno – e il verme (che la perdita della testa non aveva privato della vita) si mette in cammino. Raggiunge la bara e comincia ad addentare il cadavere.

Non è affatto chiaro che cosa vuole comunicare questa storia. Lo stesso Boito nella conclusiva “Morale della fiaba” constata che nella storia non si può cercare “né savio motto – né aforismo dotto”; può servire solo a chi gioca al lotto, poiché vi troverà un ambo e un terno: “Un boia e un frate – Un gobbo, un verme e un re”<sup>41</sup> (quindi 14, 37, 34, 6, 79). Soltanto Angela Ida Villa nel 1992 ha provato a cercare una spiegazione coerente interpretando la storia come una leggenda manicheo-gnostica, basata sulla mitologia della massoneria speculativa.<sup>42</sup> Nell’interpretazione della Villa Re Orso è il demiurgo, Oliba è la gnostica Elena e il verme è Antimimos, cioè l’imitatore del figlio di Dio, Simon Mago. “Il demiurgo (re Orso) decapita Elena gnostica [...], madre del Tutto (Oliba), e Simone, l’*Antimimos* (il verme), l’usurpatore e vendicatore preannunciatogli dalla Voce... Invano... L’*Antimimos* ha ragione del Demiurgo, dio dell’Antico Testamento secondo gli gnostici...”<sup>43</sup>

Domenico del Nero, autore di una monografia su Boito, ha però respinto questa interpretazione, mettendo in dubbio anche la tramandata opinione circa l’appartenenza di Boito alla massoneria.<sup>44</sup> In effetti pare che il modo in cui la Villa ha letto il testo sia troppo lineare e che il testo di Boito non fornisca sufficienti appigli a una interpretazione così univoca. Far notare il contesto gnostico-manicheo è però sicuramente giusto: lo stesso contesto è importante non solo per i racconti di Boito, come è già stato detto, ma anche per alcuni suoi libretti d’opera, specialmente per *Mefistofele* e per *Nerone*. È fuori di dubbio che la composizione giochi con significati simbolici e con sedimenti culturali. Il “verme” di cui parla la filastrocca in un punto della poesia, ha il carattere di un “circolare lombrico”, quindi del serpente Uroboros che si morde la coda e lo stesso Boito lo identifica come simbolo del Tempo:

... Dal reciso capo  
Vegeterà più gonfio il circolare  
Lombrico freddo; ei raffigura il tempo,  
Si logora e rinasce.<sup>45</sup>

In generale la storia si ispira all’antica leggenda orientale di re Salomone, il cui cadavere fu anch’esso raggiunto da un verme (o acaro). La leggenda – la cui forma embrionale

<sup>41</sup> Ibidem, p. 94.

<sup>42</sup> Villa, Angela Ida: “Arrigo Boito massone: gnostico, alchimista, negromante”. Otto/Novecento, XVI, n. 3-4, maggio-agosto 1992, pp. 5-52.

<sup>43</sup> Villa, A. I., op. cit., p. 28.

<sup>44</sup> Del Nero, Domenico: *Arrigo Boito*. Firenze : Le lettere, 1995, pp. 78 segg.

<sup>45</sup> Boito, A., op. cit., p. 86.

si può trovare nel *Corano* (sura 34, 13–14) – era stata rinarrata da Gérard de Nerval nel suo *Voyage en Orient* (1851).<sup>46</sup>

Senza dubbio Boito disseminò il testo di rimandi simbolici in una misura che non aveva ancora eguali nella poesia italiana. Ma decisamente non racconta una storia allegorica che si possa decifrare in maniera univoca: tesse piuttosto un tappeto persiano che è in pieno potere della soggettività dell'autore, e cambia con piacere non solo gli schemi metrici, ma anche le posizioni stilistiche. Accanto a immagini oscure e atroci, che sembrano prese da antichissimi miti barbari, viene inserito un "Intermezzo storico", nel quale a sorpresa è proprio quel medioevo in cui è datata la storia l'oggetto dell'apoteosi lirica:

La vecchia età dei secoli  
Parea tornare bionda;  
Crescea nell'uomo il giglio  
Della serena fê;  
Era concilio ed agape  
La Tavola Rotonda,  
Religiosa triade:  
Iddio, la Dama, il Re.<sup>47</sup>

Il ritratto del nano Papiol è stilizzato come in una fiaba per bambini, e Papiol è un personaggio uscito dalla noce della regina Mab:

Per cimiero ei porta un guscio  
Di castagna e di lumaca,  
Una pelle di lucertola  
È sua calza ed è sua braca;  
Gli filava una tarantola  
Cinque corde al suo liuto;  
E non v'ha giullar più astuto  
Del gobbetto Papiol.<sup>48</sup>

Nello stesso registro fiabesco è raffigurato anche il crudele Trol, cuoco e boia del re, che arrostiti vivo il condannato a morte Papiol:

Trol, cuoco e boia,  
Strangola e scuoia;  
Strozza i puttelli,  
Cuoce i tortelli,  
Dà vita e morte,  
Ma le sue torte,  
Pei santi dei!  
Non mangerei...

---

<sup>46</sup> Nerval, Gérard de: *Oeuvres complètes*, II. Ed. Jean Guillaume, Claude Pichois. Paris : Gallimard 1984, pp. 769–772.

<sup>47</sup> Boito, A., op. cit., p. 69.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 54.

Bimbi, copritevi  
Sotto il lenzuol,  
Chè viene Trol!<sup>49</sup>

La confessione del re (in prosa) è seguita da una bizzarra litania satanica in latino (cosa che la Villa metteva in rapporto con il presunto culto di Satana nelle logge massoniche).<sup>50</sup>

Il cammino del verme verso il cadavere del re è presentato come un'anabasi eroicomica. Il verme supera il mare nascosto nella tasca di un prete, poi naviga su un gatto morto:

... Ecco, sul lido,  
In groppa al verde carolar de' flotti,  
Approda un gatto morto; è la carogna  
Un paradiso al verme. Il verme corre,  
E l'ansia cupa delle flosce anella  
Raddoppia e l'onda del suo dorso, e sale  
Sulla carogna. Un soffio di levante  
Spinge il gatto nel mezzo alla marina  
Come nave in abbrivio, e il bruco rode  
Su quel carcame ch'è merenda e barca.<sup>51</sup>

Perché è interessante questa poesia? Proprio per la molteplicità dei toni e per l'assoluta libertà creativa. C'è in essa qualcosa di Gautier (della sua leggenda nera *Albertus* e de *La Comédie de la Mort*), qualcosa di Leconte de Lisle, qualcosa di Baudelaire, qualcosa di Nerval, di Heine e certamente anche di Hugo (del suo *Les orientales*), ma c'è anche una stupenda disposizione al gioco, all'umorismo e al nonsense che ricorda già Charles Cros. La maestria tecnica della composizione è stupefacente: nella sua sovranità il narratore combina le modalità lirica, epica e drammatica; cambia continuamente tono, ma nello stesso tempo stabilizza la composizione con ritornelli e raffinati parallelismi; fa emergere antichi miti e contenuti del subconscio collettivo, ma nello stesso tempo li alleggerisce con la parodia; si ispira al folclore (proprio in Boito risonano finalmente l'autentica ballata alla Bürger o la favola alla Tieck), ma nello stesso tempo crea un testo di arte alta che è un mondo a sé.

Il lavoro formale che Boito realizza nelle sue poesie è ben caratterizzato da Giovanna Scarsi: "In fondo, l'unica lezione valida del libriccino è nel gioco stilistico, in cui si incontrano il culto della parola fine a se stessa e l'exasperazione del suo valore fonico, il gusto della scelta del termine prezioso e raro, effetto insieme dell'attitudine tutta classica alla precisione e alla definizione e del compiacimento romantico-decadente dell'esotico, e, infine, l'exasperazione della tecnica compositiva per antitesi, di origine psicologica. Invero, le esperienze letterarie per Boito sono solo strumento di suggestione stilistica: nel gusto compiaciuto dell'esercizio verbale e ritmico il poeta neutralizza la carica dei suoi slanci vitali, distaccandoli da sé con la freddezza del controllo intellettuale."<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>50</sup> A. I. Villa, op. cit. p. 11.

<sup>51</sup> Boito, A., op. cit., p. 88.

<sup>52</sup> Scarsi, Giovanna: *Scapigliatura e Novecento. Poesia. Pittura. Musica*. Roma : Studium, 1979, p. 197.

Nel contesto europeo il “gioco stilistico” di Boito ha senza dubbio una fondamentale importanza. Il modernismo di Boito è più profondo di quello di Praga. La sua attenzione per la forma e il suo lavoro stilistico mirato lo inseriscono nel contesto parnassiano. Decisamente la sua opera non è solo l'eruzione in ritardo di un romanticismo marginale, come sentenziò Croce:<sup>53</sup> al contrario, è in perfetta sincronia con lo sviluppo europeo. Anche Boito intende la creazione poetica come una lotta contro le limitazioni formali adottate, come ne parlava Gautier nella poesia programmatica “L'Art” (1856) in *Émaux et camées*: “Oui, l'oeuvre est plus belle / D'une forme au travail / Rebelle, / Vers, marbre, onyx, émail. // Point de contraintes fausses! / Mais que pour marcher droit / Tu chausses, / Muse, un cothurne étroit.”<sup>54</sup> E gli è altrettanto vicina l'estetica dandistica elaborata da Baudelaire: una concezione della poesia come costruzione del tutto autonoma, un oggetto austero e splendente, contrapposto all'anarchia delle emozioni e dei fenomeni naturali.

### **I modelli stranieri sul cammino della poesia italiana verso il modernismo**

In Praga e Boito, come abbiamo potuto osservare, si possono dimostrare numerose influenze, ma da questo non si può trarre la conclusione che la loro creazione è una pura e semplice imitazione di modelli stranieri. Nel contesto della poesia italiana la loro opera poetica rappresenta un'innovazione fondamentale, che ha apportato nuovi temi, nuove forme, un amalgama di posizioni stilistiche che la poesia precedente non conosceva, una nuova metrica e ritmi nuovi.

Nel suo cammino verso il modernismo la poesia italiana in realtà attinge continuamente a fonti straniere, ma trasferisce questa ispirazione su un terreno che nell'ambito della letteratura nazionale è quasi vergine. Abbiamo potuto registrare che i modelli inglese e tedesco – per quanto modesti – avevano nettamente influenzato – per quanto non abbastanza in profondità – già la letteratura del primo romanticismo italiano. La scapigliatura sotto questo aspetto manifesta una disponibilità sostanzialmente maggiore ad apprendere da modelli stranieri, a volte anche del Nord (Jean Paul, E. T. A. Hoffmann), ma soprattutto francesi. Il fenomeno rappresentativo della fine del secolo è Gabriele D'Annunzio, un poeta che cerca incessantemente nelle letterature straniere trame che lo aiutino a stilizzare il materiale biografico: dai parnassiani francesi ai preraffaelliti inglesi ai simbolisti francesi. La lezione francese sarà determinante ancora per i poeti crepu-

---

<sup>53</sup> Croce, Benedetto: “Arrigo Boito” (1904). In: Idem, *La letteratura della nuova Italia*, I, op. cit., p. 256: “Il romanticismo, come visione sconvolta, straziata e antitetica della vita, non ha avuto un poeta in Italia se non dopo il 1860, e in Arrigo Boito.” Il giudizio di Croce su questo “romanticismo” boitiano è però altamente positivo: Croce apprezza la capacità di Boito di contemplare “la realtà sotto l'aspetto cosmico e universale” (p. 259), il suo linguaggio i cui difetti “non sono di negligenza, anzi di uno sforzo vigoroso che non sempre raggiunge il suo oggetto” (p. 262), le immagini “dirette e immediate, di cui è intessuta ogni schietta poesia” (ibidem).

<sup>54</sup> Gautier, Théophile: *Oeuvres poétiques complètes*. Ed. Michel Brix. Paris : Bartillat, 2004, p. 570.

scolari: si pensi a Laforgue, Maeterlinck, Rodenbach, Samain, Jammes.<sup>55</sup> E neppure il futurismo italiano è pensabile senza gli anni dell'apprendistato parigino di Marinetti.<sup>56</sup>

Nessuna di queste correnti può però essere definita come epigona. Al contrario: proprio esse costituiscono l'itinerario attraverso cui la poesia italiana evolve verso il modernismo.

*Jiří Pelán*

*Istituto di Studi Romanzi*

*Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Carlo IV di Praga*

*nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1*

*jiri.pelan@ff.cuni.cz*

---

<sup>55</sup> Cfr. Pelán, Jiří: "Básníci soumraku". In: Idem, *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*, op. cit., pp. 261–284.

<sup>56</sup> Cfr. Pelán, Jiří: "Pařížská inspirace italské avantgardy". In: Idem, *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*, op. cit., pp. 285–319.