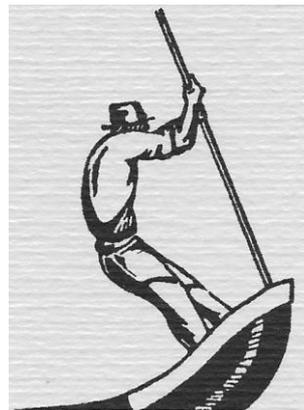


N° 46 série web (1/2024)

CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité de direction

Laurent BAGGIONI, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS,
Carlo Alberto GIROTTO, Matteo RESIDORI

Coordination éditoriale

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

Comité éditorial et de lecture

Anne BOULÉ, Alessandro DI PROFIO, Franck FLORICIC, Philippe GUÉRIN, Costanza JORI,
Brigitte LE GOUEZ, Anna SCONZA, Ada TOSATTI

Comité de rédaction

Sarah AMRANI, Erica CICCARELLA, Silvia CUCCHI, Marina GAGLIANO, Patrizia GASPARINI,
Francesca GOLIA, Fiona LEJOSNE, Gaia LITRICO, Enrico RICCERI

Comité scientifique international

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),
Isabelle BATTISTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Bologna), Stefano JOSSA (Università di Palermo),
Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO (Università di Padova),
Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université de la Sorbonne Nouvelle),
Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR (Universidad de Valencia),
Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma La Sapienza),
Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Hannah SERKOWSKA (Université de Varsovie),
Franco TOMASI (Università di Padova), Susanna VILLARI (Università di Messina)

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle
Département des études italiennes et roumaines
8, avenue de Saint-Mandé - 75012 Paris
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>
ISSN 1634-0272

SOMMAIRE

Baudelaire due secoli dopo.
Les Fleurs du mal in Italia

a cura di Federica Barboni e Francesca Golia

Federica BARBONI e Francesca GOLIA, <i>Baudelaire due secoli dopo. Les Fleurs du mal in Italia</i>	p. 3
Natalia PROSERPI, <i>Baudelaire secondo Luzi e Fortini. I fiori del male nella Cordigliera delle Ande e nel Ladro di ciliege</i>	p. 7
Laura PICCINA, « <i>Ho rubato due versi a Baudelaire</i> ». Bertolucci traduttore delle <i>Fleurs du mal</i>	p. 29
Francesca GOLIA, <i>Il Copernico della poesia, il Baudelaire di Alberto Savinio</i>	p. 47
Federica BARBONI, <i>Il Baudelaire dei Futuristi</i>	p. 67

[Varia]

Sara MOCCIA, « <i>Un prodotto moderno / come l'elettricità</i> »: esercizio di lettura su <i>Alcuni desideri di Carlo Vallini</i>	p. 91
Elena SANTAGATA, <i>L'Agnese va a morire. Un esempio di 'neorealismo emiliano'</i>	p. 107
Claudia CROCCO, <i>Come lavorava De Angelis</i>	p. 129

IL BAUDELAIRE DEI FUTURISTI

1. Baudelaire e l'avanguardia: un quadro introduttivo

Ricostruire la fortuna di Baudelaire nel Futurismo italiano comporta almeno due difficoltà. La prima riguarda l'eterogeneità degli autori legati all'ambiente futurista e la loro permanenza in quest'ultimo, cronologicamente più o meno estesa (Ardengo Soffici, Corrado Govoni, Gian Pietro Lucini e Aldo Palazzeschi, com'è noto, collaboreranno solo pochi anni con l'avanguardia). L'importanza della lettura di Baudelaire si rileva infatti in tutti questi autori, ma secondo tempi e modalità diverse. Per stare a un solo caso, nel Govoni degli *Aborti* (1907) il modello francese è presente – nonostante il recupero avvenga per via anzitutto tematica – e i *Fiori del male* sono esplicitamente citati. Il rimando diretto alla raccolta si ha nella seconda quartina di un sonetto intitolato *I gigli*: «Gigli clorotici, fiori del male, / fiori soffici di perversione, / morbidi come donne sensuali / che muoion d'una lenta consunzione».¹

Se nel caso di Govoni risulta ancora evidente la mediazione della Scapigliatura,² per la quale Baudelaire è trattato secondo un certo gusto per il macabro, niente di tutto ciò si ritrova ad esempio in Lucini, che guarda piuttosto al piano formale e per il quale Baudelaire va considerato il «magico

¹ Corrado Govoni, *Gli Aborti. Le poesie d'Arlecchino. I cenci dell'anima*, a cura di Francesco Targhetta, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, p. 85.

² Per quanto riguarda i rapporti fra la Scapigliatura e la poesia baudelairiana, si veda almeno Jean-Claude Bouffard, *Un disciple de Baudelaire: Emilio Praga*, in «Revue de littérature comparée», XLV, 1 aprile 1971, pp. 159-179; Pietro Gibellini, *La voce di Baudelaire*, La libreria di Praga, in Olschki (éd.), *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. 5 voll., V, *Indagini otto-novecentesche*, Firenze, 1983, pp. 49-63; Andrea Amerio, *Baudelaire "visto da qui"*, Pisa, Campano, 2021; Alessandro Cabiati, *Baudelaire and the Making of Italian Modernity. From the Scapigliatura to the Futurist Movement, 1857-1912*, Cham (Switzerland), Palgrave, 2022.

precursore»³ del simbolismo e del verso libero.⁴ Ancora differente è il caso di Palazzeschi, il quale deriva semmai da Baudelaire la «poetica del gioco e della mistificazione»⁵ delle prime raccolte sulla base della comune presa d'atto dell'inattualità del poeta nel contemporaneo.

A questa prima difficoltà, per cui è possibile individuare tante diverse declinazioni della lezione di Baudelaire quanti sono gli autori che la raccolgono, va appunto affiancata la questione della periodizzazione dell'avanguardia. Nell'arco dei dieci anni che vanno dal 1905, con la fondazione della rivista «Poesia» da parte di Filippo Tommaso Marinetti, al 1915, quando ormai Palazzeschi, Soffici e Lucini hanno abbandonato il futurismo marinettiano, i riferimenti espliciti al modello Baudelaire da parte degli esponenti del futurismo sembrano infatti decrescere in modo proporzionale al consolidamento del futurismo stesso.

Si può ricavare una riprova di tale apparente inflessione guardando al rapporto che il fondatore dell'avanguardia instaura con il poeta francese: nel 1899, in *Le mouvement poétique en Italie*, edito su «La Vogue», il giovane Marinetti guardava appunto alla Francia come maestra di modernità, confrontandola con l'Italia. La poesia italiana, secondo l'autore, è infatti «bien peu changé depuis Leopardi», e gli italiani «vivent solitaires en des petites villes mortes», nelle quali trascorrono «la vie trottinante des érudits, des rats et des professeurs» (dieci anni prima della fondazione dell'avanguardia risulta quindi già presente l'odio per le scuole e i maestri, *refrain* della propaganda futurista).⁶ Emerge il rifiuto del modello leopardiano, simbolo di una sensibilità e una predisposizione malinconica

³ Così appunto Gian Pietro Lucini, *Prolegomena alle Figurazioni Ideali*, in Id., *Il Libro delle Figurazioni Ideali*, a cura di Manuela Manfredini, Roma, Salerno, 2005, p. 30. La curatrice sottolinea che i *Prolegomena* vanno considerati «eredi della Scapigliatura solo in quanto pervasi da una forte volontà di ricerca e di tensione verso l'Ideale in contrasto con in gusto corrente, sul piano del contenuto», *ibid.*, p. 14.

⁴ Lucini identifica ad esempio la «forma pseudo-ritmica» delle sue *Armonie sinfoniche* come «la creatura bastarda dei *Petits poèmes en prose* di Baudelaire». La citazione appartiene al «primo testo luciniano nel quale si affronta [...] la questione del verso libero», cit. in Elena Coppo, *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova, Padova University Press, 2022, p. 315.

⁵ Guido Guglielmi, *L'udienza del poeta: saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 24. Per Guglielmi, p. 50: «Baudelaire ha tracciato la strada a quanti sono venuti dopo di lui. Il programma delle avanguardie si può già leggere nella sua poetica».

⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Le mouvement poétique en Italie*, in «La Vogue», Avril 1899, pp. 61-66: 61-62.

denunciate da Marinetti; poco oltre, all'autore dei *Canti* vengono appunto contrapposti i moderni poeti francesi, primo fra tutti l'autore delle *Fleurs du mal*: «Notre âme s'est dédoublée en un continuel souci de minutieuse psychologie. Baudelaire l'a violemment penchée, parmi d'effrayantes luxures et de crépitants parfums, sur les vertigineux abîmes de la vie».⁷ Nel 1899 la poesia di Baudelaire risulta dunque collocata agli antipodi di quella di Leopardi e il confronto marinettiano è teso a emblemizzare la contrapposizione fra “nuovo” e “vecchio”, “modernità” e “passato” che caratterizzerà la propaganda futurista.

Baudelaire è inoltre menzionato al primo posto nell'elenco delle letture di Marinetti, ricordate da quest'ultimo nel 1925: «Vent'anni fa più di cento mie conferenze e declamazioni sulla poesia simbolista e decadente fecero conoscere all'Italia i capolavori di Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud».⁸ Gli anni in cui Marinetti si sarebbe fatto tramite della conoscenza dei simbolisti nel Paese coincidono con le edizioni delle sue prime raccolte liriche: *La conquête des étoiles* (1902), *Destruction* (1904), *La ville charnelle* (1908), nelle quali *Les Fleurs du mal* risultano un modello presente, se non preponderante. Tatiana Cescutti, che ha approfondito la questione, nota ad esempio che l'architettura di *Distruzione* rivela una «réelle présence baudelairienne» e che «le recueil – à l'apparence disparate – est conçu à l'imitation des *Fleurs du mal*».⁹ La studiosa analizza dunque la simmetria delle sezioni dei rispettivi libri, indagando l'imitazione marinettiana sia per quanto riguarda l'assetto formale sia per quanto concerne il prelievo e la selezione dei contenuti (la centralità dello spazio cittadino, il tema del vino e dei paradisi artificiali, le figurazioni della Morte e altro ancora). Data la puntualità del lavoro di Cescutti ci si limita a rimandare al suo volume e a osservare che fino al 1908, un anno prima della pubblicazione del *Manifesto*

⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸ *Id.*, *Introduzione*, in *Id.* (a cura di), *I nuovi poeti futuristi*, Roma, L'Alpina, 1925, p. 3. Il «Marzocco» fa menzione di tali conferenze nel 1904: «[Marinetti] ha declamato col consueto fervore versi suoi e d'altri poeti della giovane scuola a cui egli appartiene e che riconoscono come iniziatori Baudelaire, Verlaine e Mallarmé» («Il Marzocco», IX, 6, 1904). Leggo la citazione da Brunella Eruli, *Preistoria francese del futurismo*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. 23, dicembre 1970, pp. 245-290: 246, n. 3.

⁹ Tatiana Cescutti, *Les origines mythiques du Futurisme: Marinetti, poète symboliste (1902-1908)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 158; sui più generali rapporti fra i futuristi e gli intellettuali francesi e sull'evoluzione dell'avanguardia a partire dalla pubblicazione del manifesto cfr. Barbara Meazzi, *Le Futurisme entre l'Italie et la France. 1909-1919*, Chambéry, Université de Savoie, 2010.

del futurismo, Baudelaire risulta un modello fondamentale per Marinetti. Il rapporto che lega il poeta francese al più giovane allievo richiama, quasi, un legame di paternità e figliolanza, suggerito da Marinetti stesso: è di «gloriosi padri» che parlerà infatti nel 1915, in *Guerra sola igiene del mondo*, nel quale il paragrafo *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna* avrebbe dichiarato il rigetto definitivo degli stessi modelli declamati una decina d'anni prima: «oggi odiamo dopo averli immensamente amati, i nostri gloriosi padri intellettuali: i grandi genî simbolisti Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine». ¹⁰

Il riferimento alla luna nel titolo del paragrafo crea un legame forte con il titolo dell'altro, noto manifesto marinettiano, *Uccidiamo il chiaro di luna*, pubblicato nel 1909; il doppio riferimento all'astro sembra alludere di nuovo alla poesia "passatista" di Leopardi, quasi che quest'ultimo finisca per essere assimilato, a quest'altezza, agli altri "padri" disconosciuti dall'avanguardia: i simbolisti francesi, appunto. L'ipotesi si rafforza guardando a un ulteriore testo di Marinetti, il *Poema non umano dei tecnicismi* (ormai datato 1940), nel quale il poeta dei *Canti* viene accostato proprio a Baudelaire:

mentre tutti i poeti della terra continuano più o meno a tornire e impreziosire nostalgie e disperazioni sui versi di Leopardi Baudelaire o Mallarmé da molti anni il Movimento Futurista Italiano esalta nei suoi poeti e nei suoi artisti la speranza di creare una poesia delle arti "non umane" [...]. ¹¹

Iniziando a formulare alcune prime, corsive riflessioni, il favore che Marinetti accorda alla poesia baudelairiana si indebolisce dunque progressivamente: mentre all'inizio del secolo Baudelaire è indicato quale un maestro del "nuovo" in poesia, un'anima moderna affacciata sugli abissi della vita (così l'articolo marinettiano edito su «La Vogue»), viene poi categoricamente rifiutato quale modello dopo la fondazione dell'avanguardia e addirittura, nel 1940, affiancato a Leopardi, il poeta della riflessività e della malinconia: il ribaltamento di prospettiva che coinvolge anche il poeta delle *Fleurs* procede in linea con la volontà programmatica dei futuristi di fare *tabula rasa* della tradizione.

Da questi primi dati è possibile ricavare alcune ulteriori riflessioni: anzitutto, il programma marinettiano di rinnegamento dei maestri contribuisce

¹⁰ Leggo da Filippo Tommaso Marinetti, *Guerra, sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni futuriste di poesia, 1915, p. 102.

¹¹ Id., *Il poema non umano dei tecnicismi*, Milano, Mondadori, 1940, p. 16.

a creare una frattura tra gli autori che hanno aderito al futurismo e Marinetti stesso. Se da un lato Baudelaire subisce un vero e proprio declassamento da parte del fondatore dell'avanguardia, lo stesso infatti non accade da parte degli altri affiliati a quest'ultima. Nello stesso anno della pubblicazione del 1915, *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, viene per esempio edito su «Lacerba» il noto articolo firmato da Papini, Soffici e Palazzeschi, *Futurismo e marinettismo*, che di fatto sancisce la scissione del gruppo fiorentino da Marinetti.¹² Sul periodico sono presentate tre tabelle che confrontano le caratteristiche del futurismo lacerbiano con quelle del futurismo “degenerato”, cioè il marinettismo, organizzate in *Tendenze e teorie, Precursori e Aderenti*. Nel secondo di questi elenchi si trovano, opposti fra loro, i rispettivi modelli: appare, per esempio, la contrapposizione Nietzsche-d'Annunzio (il primo dei quali è indicato come maestro dei lacerbiani, per cui viene anche rivelata la tendenza “imitativa” dei seguaci di Marinetti, che si appoggerebbero su autori “di seconda mano”), ma soprattutto si ritrova, ai primi posti della classifica, il nome di Baudelaire, in questo caso contrapposto a Hugo. Subito oltre lo segue Leopardi, opposto allo Zola dei marinettisti. Insomma, per quanto riguarda il gruppo fiorentino la scissione da Marinetti fa anche sì che si attivi un processo di rivendicazione dei modelli, quegli stessi «gloriosi padri intellettuali» rifiutati dall'avanguardia.¹³

Dunque, se da un lato Marinetti rifiuta i maestri d'oltralpe, così non è affatto per altri futuristi. Il caso di più esplicita fedeltà al poeta francese nei primi anni del Novecento è probabilmente rappresentato da Soffici, il quale difende Baudelaire «a spada tratta» in un corposo scambio epistolare intrattenuto nell'estate del 1908 con Giovanni Papini (qui, Baudelaire è

¹² Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini, Ardengo Soffici, *Futurismo e Marinettismo*, in «Lacerba», III, 7, 14 febbraio 1915, pp. 49-51.

¹³ Tale “reazione” alla *tabula rasa* futurista nei confronti della tradizione è ravvisabile anche nella lettera con cui Lucini, nel 1909, dichiara a Marinetti la propria estraneità al futurismo: «Voi altri in falange serrata; – scuola!? – andate distruggendo anche quanto non potrete distruggere [...]; io rimango nella mia serenità. [...] Sono un passatista, ma sono logico: sopra a tutto *non sono un parricida*. [...] Sono tra gli oscuri trapassati che rimangono nelle Biblioteche [...]» (è mio il corsivo). Copia dattiloscritta di lettera di Lucini a Marinetti, Solaro di Varazze, 14 febbraio 1909, Archivio Lucini, Segnatura 49 fasc. m, cc. 325r-326r. Come segnala Isabella Pugliese, *La scrittura teorica e critica di Gian Pietro Lucini*, Tesi di dottorato in Filologia Moderna discussa presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, Tutores Proff. Antonio Saccone e Matteo Palumbo, 2014, da cui riprendo anche il testo luciniano (pp. 119-120), la lettera verrà resa pubblica «solo nel 1913 sulla “Voce” in occasione della definitiva rottura con l'avanguardia futurista e col suo fondatore», p. 119.

collocato fra gli esponenti di «quella letteratura mondiale i cui capi sono Dante, Omero, Shakespeare, Cervantes e compagnia bellissima»;¹⁴ viceversa, l'amico intravede nelle *Fleurs du mal* il prodotto di uno «spirito artificioso che si balocca [...] colle banalità prosastiche».¹⁵

La strenua difesa baudelairiana di Soffici di fronte alle riserve del co-fondatore di «Lacerba» si riverbera l'anno successivo sulle pagine della «Voce», in *Faguet contro Baudelaire*,¹⁶ per esplodere infine su «Rete Mediterranea» nel 1920, dove Soffici arriverà a riconoscere Leopardi e Baudelaire come «ultimi due grandi spiriti poetici europei»;¹⁷ è anche nel nome della rivendicazione di questi modelli che il gruppo di «Lacerba» poteva dunque opporsi all'avanguardia marinettiana.

Persino guardando all'attività dei collaboratori più fedeli a Marinetti, per esempio Paolo Buzzi e Decio Cinti, emerge una «lunga fedeltà» alla lezione baudelairiana: mentre il primo nel 1917 pubblica infatti una sua traduzione integrale dei *Fiori del male* in versi liberi,¹⁸ solo tre anni dopo, nel 1920, Cinti licenzia un volume italiano di *Pagine scelte* dall'attività critica di Baudelaire e dai *Diari intimi* e cura, nel 1921, nuove traduzioni delle *Fleurs*, della *Fanfarlo*, del *Mio cuore denudato* e delle *Lettere*.¹⁹

Stando a questi esempi, Baudelaire non smette mai di rappresentare un modello per i poeti dell'avanguardia: la necessità di Marinetti di «uccidere

¹⁴ Giovanni Papini, Ardengo Soffici, *Carteggio. I. 1903-1908. Dal "Leopardo" a "La Voce"*, a cura di Mario Richter, Roma, Salerno, 1991, p. 286.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 285-286. Sullo scambio, rimando a Jean-François Rodriguez, «Faguet contro Baudelaire». *Gide Soffici Gourmont vs Faguet*, in Giuseppe Sandrini (a cura di), *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, Verona, Fiorini, 2008, pp. 303-334; per l'importanza della lettura di Baudelaire negli anni di formazione di Soffici si veda Mario Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici (1900-1914)*, Prato, Pentalinea, 2001.

¹⁶ Ardengo Soffici, *Faguet contro Baudelaire*, in «La Voce», 29 dicembre 1910.

¹⁷ *Id.*, *Restaurazione poetica*, in «Rete Mediterranea. Rivista Trimestrale», Firenze, Vallecchi, Marzo 1920, p. 10.

¹⁸ Charles Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. di Paolo Buzzi, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1917.

¹⁹ Si tratta dei seguenti volumi: *Id.*, *Pagine scelte*, trad. it. di Decio Cinti, Milano, Facchi Editore, 1920; *Id.*, *Fiori del Male (comprese le poesie condannate)*, nuova trad. it. di Decio Cinti, Milano, Modernissima, 1921; *Id.*, *Poemetti in Prosa*, trad. it. di Decio Cinti, Milano, Modernissima, 1921; *Id.*, *La Fanfarlo - Il giovane incantatore, racconti*, trad. it. di Decio Cinti, Milano, Modernissima, 1921; *Id.*, *Diari intimi, Il mio cuore nudato*, trad. it. di Decio Cinti, Milano, Modernissima, 1921. Le traduzioni di Cinti sono menzionate e brevemente commentate da Giuseppe Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, con un saggio di Davide Vago, Milano, Unicatt, 2015, pp. 36, 58-59.

il padre” sulla pagina del *Manifesto* del 1915 potrebbe proprio derivare dalla preponderanza che la lezione baudelairiana aveva assunto durante la formazione degli autori futuristi, a livello ideologico, poetico e culturale.

Il futurismo può dunque rappresentare un nuovo momento della ricezione baudelairiana, nonostante il maestro francese venga apertamente screditato a seguito della fondazione dell'avanguardia. Il fatto che quest'ultima sia caratterizzata dalla preminenza della riflessione teorica, a partire dalla quale procede la sperimentazione artistica, fa sì che il trattamento dei modelli stessi attraversi una sorta di contraddizione: mentre infatti nei manifesti marinettiani il rifiuto della poetica delle *Fleurs* e degli altri precursori è netto, oltre che esplicito, se si guarda viceversa ai testi dei poeti futuristi menzionati sinora, Marinetti compreso, la lezione di Baudelaire risulta pervasiva. Nonostante le dichiarazioni marinettiane sussistono cioè alcuni elementi, destinati nel futurismo a diventare luoghi comuni o topoi, di più o meno diretta ascendenza baudelairiana; portando l'attenzione alle opere futuriste, incluse le dichiarazioni di poetica o i testi di propaganda, è possibile inquadrare le caratteristiche dell'eredità di Baudelaire secondo una prospettiva tematica di più lungo corso e di maggior impatto per gli autori coinvolti.

2. Saccheggi da *Le Voyage*

Tra il 1905 e il 1915 la lirica conclusiva delle *Fleurs du mal*, *Le Voyage*, conosce una straordinaria fortuna. Se ne trovano ricordi in molti autori che aderiranno al futurismo: Lucini ne cita due versi già a fine Ottocento, mettendoli in esergo al racconto *Spirito ribelle* (1888), delle *Prose e canzoni amare*.²⁰ Una certa eco del tema dell'evasione e della ribellione baudelairiana condensate nel finale di *Le Voyage* («Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre! / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! // [...] Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour

²⁰ I versi estrapolati sono: «Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!», Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 129. Riguardo alla figura e all'opera di Gian Pietro Lucini e ai suoi rapporti con l'avanguardia si segnala la tesi dottorale di Andrea D'Urso, *Gian Pietro Lucini : dialectique des avant-gardes. Poésie, théorie, idéologie dans «l'esthétique de insolence» du plus français des italiens*, discussa il 15 dicembre 2023 presso l'Université de Lille, École doctorale Sciences de l'homme et de la société, in co-tutela con l'Università degli studi La Sapienza (Roma), tutors Proff. Giorgio Passerone e Francesco Muzzioli, attualmente in corso di stampa.

trouver du nouveau!»)²¹ si ritrova anche nel *Libro delle figurazioni ideali*. *La Chimera*, che si avvia sull'esclamazione «più avanti, avanti ancora», ripresa dal sonetto successivo, il n. VIII del ciclo, v. 1, «E ancora e sempre avanti» (e a pochi versi di distanza compare un «che importa?», che rende più stringente il legame con la *fleur* di Baudelaire), sembra appunto ricordarsi piuttosto da vicino di alcuni versi rivolti ai viaggiatori baudelairiani: «Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!»,²² «Lorsque enfin il mettra le pied sur notre échine, / Nous pourrons espérer et crier : En avant!».²³ La scansione strofica architettata da Lucini, sostenuta sul *refrain* dell'invito a procedere "en avant", oltre al riferimento alla profondità del mare, alla ricerca di un *eden* di lussuria quasi orientale e all'insistito utilizzo della maiuscola personificante (spia, questa, della ricerca luciniana in direzione simbolista verso la creazione di quelle "maschere" che celano il simbolo),²⁴ paiono tutti echi baudelairiani nel *Libro delle Figurazioni Ideali*:

I

Più avanti, avanti ancora. I miei palazzi,
materiati in candidi vapori,
splendono: avanti: invitano ai sollazzi
del corpo e della mente [...]

VIII

E ancora e sempre avanti; e se i palagi
sfumano nelle nebbie, [...]
[...] e se i malvagi
mister' la Sfinge impone a decifrare,
che importa? Or mai non regge più speranza [...].²⁵

Il recupero luciniano non è però un caso isolato. Guardando infatti ai *Chimismi lirici* di Soffici vi si ritrova un testo intitolato *Noia*, nel quale il poeta svolge il tema commentando l'immobilità del tempo. *L'Ennui*, attorno

²¹ Vv. 137-138, 143-144, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 134.

²² *Ibid.*, p. 130.

²³ *Ibid.*, p. 133.

²⁴ Si veda Manuela Manfredini, *Introduzione per la lettura del "Libro delle Figurazioni Ideali"*, in Gian Pietro Lucini, *Il Libro delle Figurazioni Ideali*, Roma, Salerno, pp. XI-LXIVL: XL, per la quale «i cosiddetti "simboli completi"» nel *Libro delle figurazioni ideali* sono «tecnicamente e propriamente delle personificazioni, che [...] incarnano un processo artistico che, quando riesce, conduce alla creazione del Tipo».

²⁵ *Ibid.*, pp. 88, 90.

a cui ruota l'intera lirica e che viene condensata nell'immagine-simbolo dell'orologio, costituiva lo sprone a salpare verso l'*Inconnu* per i viaggiatori francesi («Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!»). Allo stesso tempo, anche l'immagine dell'*Horloge*, nelle *Fleurs du mal*, veniva simbolizzata per rappresentare un “dio sinistro”: le fonti baudelairiane, nel testo italiano, possono dunque sommarsi e moltiplicarsi.²⁶ Nonostante nei *Fiori L'Horloge* rammentasse al suo osservatore «Trois mille six cents fois par heure, [...] / [...] Souviens-toi!»,²⁷ e il *memento mori* sia assente in Soffici, in *Noia* è tuttavia ripresa anche una simile precisazione della scansione temporale offerta dall'oggetto, «che non batte le ore / che ogni sessanta minuti precisi»:

[...]
 Tutto si ripete e ricalca le vie di ogni giorno
 L'orologio che non batte le ore
 Che ogni sessanta minuti precisi
 E non si riposa mai
 Né fa lo scherzo di mettersi a girare all'indietro
 È il simbolo legalizzato di questa vita
 Che ci annoia [...].²⁸

Lo stesso tema della volontà di evasione dalla banalità della vita quotidiana si ritrova in una lirica di Federico De Maria. Il suo testo è pubblicato sulla rivista «Poesia» di Marinetti nel novembre 1908 e si intitola, significativamente, *Il nuovo*:

Qualcosa, qualcosa, qualunque essa sia;
 un fiore nuovo, un profumo
 nuovo, una nuova armonia,
 un palpito mai sentito
 un dolore terribile, una gioia
 omicida, un fatto strano

²⁶ I primi versi della seconda strofa di *Noia* citano ad esempio lo *spleen*: «Non c'è più speranza di vivere / Nell'assoluto della gioia o dell'alto spleen», Ardengo Soffici, *BİFŞZF+18: simultaneità e chimismi lirici*, Firenze, Vallecchi, 1919, p. 29.

²⁷ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 81. Del testo baudelairiano Luca Pietromarchi, *Commento*, in Charles Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. di Giorgio Caproni, Venezia, Marsilio 2018, p. 491 sottolinea che: «la prosopopea dell'orologio non invita a prendere coscienza di un pericolo, quanto a prendere atto di una condanna [...]. L'ora che *L'Horloge* segna è l'ora della vittoria di Cronos su Cristo».

²⁸ Ardengo Soffici, *BİFŞZF+18*, cit., p. 31.

ch'empia d'orror tutto il mondo...
qualcosa, qualcosa che scacci la noia!
(Un delitto sovrumano?)
Sì sì qualunque per romper la monotonia
di questa vita chiusa
fra le quattro pareti
della città [...]
Oh piccolo e come
ridicolo il tronfio pianeta disperso
in un angolo dell'infinito [...]
Universo: terribile
immagine della noia,
eternità che non muta
[...]
Tentacoli di polpo, faccia
di donna, chioma di medusa,
e oro e sangue, minaccia
e lusinga, due mani che palleggiano torme
di stelle e fanno girare la Terra
come una trottola enorme!²⁹

Il titolo, *Il nuovo*, riprende da vicino la chiusa memorabile di *Le Voyage* («Au fond de l'Inconnu pour trouver du *Nouveau!*»), ma la presenza del modello è confermata da altre possibili reminiscenze delle *Fleurs du mal*, per esempio la «vita chiusa / fra le quattro pareti / della città», che potrebbe contrarre un debito nei confronti del sonetto *Sul Tasso in Prigione di Delacroix*, nel quale il poeta è definito da Baudelaire «Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille, / Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs, / Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!». ³⁰ Che *Le Voyage* faccia da sottotesto alla lirica di De Maria può comunque essere sostenuto anche dalla metafora dell'Universo come «terribile immagine della noia», oltre che dal passaggio che chiama in causa la possibilità che un «fatto strano [...] empia d'orror tutto il mondo»: è celebre infatti la metafora baudelairiana che

²⁹ Federico De Maria, *Il Nuovo*, in «Poesia», IV, 10, novembre 1908, p. 7. Il numero presenta infatti «Federico De Maria e la sua opera poetica (dal volume “La leggenda della vita” d'imminente pubblicazione nelle edizioni di “Poesia”)».

³⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 168.

paragona «Le monde, monotone et petit» a «Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!»³¹ nella lirica di chiusura dei *Fiori*.

Restando appunto a *Le Voyage* ma tornando all'attenzione che i futuristi rivolgono all'ultima strofa della poesia, nella quale si esalta la ricerca di novità nel salto verso l'ignoto, neppure Marinetti resta estraneo alla suggestione. In *Distruzione* (1904), raccolta di cui sono già stati brevemente sottolineati, attraverso i rilievi di Cescutti, alcuni debiti nei confronti delle *Fleurs*, *La Chanson du Mendiant d'Amour* recita:

[...]
 J'eus soif et je bus
 goulûment l'eau noire des fontaines

 et puis je m'évadais, hâtant mes pas, vers l'Inconnu.
 Car je suis le mendiant qui va le long des grèves,
 quêtant l'amour et les baisers de quoi nourrir son Rêve,
 [...]
 ses pieds sanguinolents
 dans la fraîcheur charnelle des sables, au bord des mers.³²

Proprio come in Baudelaire, il lemma *Inconnu* appare personificato dalla maiuscola; lo stesso tema dell'evasione, che nel libro dialoga quasi sempre con la rappresentazione del paesaggio marino – interlocutore per eccellenza nelle raccolte marinettiane: *Distruzione*, che è tra l'altro dedicata «À la ville de Paris», si apre con una *Invocation à la Mer Toute-Puissante* – viene insomma modulato sulla scorta del finale di *Le Voyage*.

Così anche l'ultima strofa di *Le soir hindou*, dallo stesso libro:

[...]
 Hurrah !... partons, mon âme, évadons-nous
 par delà le ressort des muscles déclanchés,
 par delà les confins de l'espace et du temps,
 hors du possible noir, en plein azur absurde,

³¹ *Ibid.*, p. 133. Il verso è citato anche da Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica. Quinta edizione del Genio e Follia completamente mutata*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1888, p. 160: «[Baudelaire] era iperestetico, e apatico sentiva il bisogno per iscotersi di *une oasis d'horreur dans un désert d'ennui*».

³² Filippo Tommaso Marinetti, *Destruction*, Paris, A. Messein, 1904, p. 74.

pour suivre l'aventure romantique des Astres !³³

I versi condividono già molto della scena che Marinetti descriverà nel primo Manifesto futurista; quel che conta per ora sottolineare è che in questa raccolta la prossimità a temi baudelairiani, nello specifico quello del viaggio verso orizzonti sconosciuti, è piuttosto evidente. L'affinità dell'ispirazione marinettiana con la chiusa di *Le Voyage* risulta qui esposta al punto che Fausto Curi ha commentato la strofa in esame come «un grossolano montaggio o rifacimento di versi baudelairiani».³⁴

Ormai alle soglie della pubblicazione del primo *Manifesto* marinettiano, il finale di *Le Voyage* torna ancora a fare da *esergo* a una lirica di Libero Altomare intitolata *Apocalisse* e dedicata proprio a Marinetti; la si legge su «Poesia» nel febbraio del 1909:

Apocalisse

«Au fond de l'Inconnu pour trouver le Nouveau»
Ch. Baudelaire

Per F. T. Marinetti

Filibustieri del Tempo, corriamo
All'arrembaggio sotto le nubi sanguinolente
Della Fatica demente!...
[...]
Templario distruttore
Che aizza le polpute cavalle
In foja
Contro la Noja.
[...]
Ed ecco il Distruttore
Si avanza
Con la ganza incestuosa
Amante briosa
Del boja adulterino.
E gittano all'aria la coltre
Del Sogno e del Silenzio

³³ *Ibid.*, p. 92.

³⁴ Fausto Curi, *Per uno straniamento di Lucini*, in *Lucini e il futurismo*, «Il Verri», 33/34, 1970, pp. 199-248: 225.

Che grava sui Mondi Malati.
- Rinnovate! Rinnovate!... –
Gridano i secoli strozzati dal nascere...
A la volontà che accende la mina.

L'avvenire in fasce d'assenzio
Sbadiglia un sorriso perverso:
- chi raccoglierà le scorie
Dell'Universo?...³⁵

Insomma, in questo testo di Altomare il modello da cui i futuristi recuperano il *refrain* dell'evasione verso l'ignoto è esplicitato dall'esergo; ritorna l'avversione per la Noia-*Ennui*, oltre all'utilizzo della maiuscola personificante e al tema alla navigazione (i «filibustieri» costituiscono il primo degli interlocutori evocati nel testo). A risaltare tuttavia, specie tenendo presente la datazione, è la nuova retorica con cui *Le Voyage* viene tradotto dagli autori futuristi: quella, appunto, del superamento del passato come imperativo dell'avanguardia, che coinvolge tutti gli elementi del testo, dai marinai «del Tempo» chiamati in causa nell'incipit all'imperativo che tornerà nel Manifesto del 1909, «Rinnovate!».

L'eco di *Le Voyage* approda dunque su «Le Figaro», nella lunga scena descritta da Marinetti prima del noto elenco in cui vengono fondati i propositi dei poeti raccolti intorno alla figura di quest'ultimo. È proprio l'«allons!» urlato dai viaggiatori baudelairiani ad aprire il quadro:

Allons, dis-je, mes amis ! Partons ! Enfin la Mythologie et l'Idéal mystique sont surpassés. Nous allons assister à la naissance du Centaure et nous verrons bientôt voler les premiers Anges ! — Il faudra ébranler les portes de la vie pour en essayer les gonds et les verrous ! Partons ! Voilà bien le premier soleil levant sur la terre!... Rien n'égale la splendeur de son épée rouge qui s'escrime pour la première fois, dans nos ténèbres millénaires.³⁶

Al di là della tessera testuale, che riprende il racconto dei marinai di Baudelaire (v. 5, «Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme»; v. 7, «Et nous allons, suivant le rythme de la lame»; v. 20, «Et, sans savoir pourquoi,

³⁵ Libero Altomare, *Apocalisse*, in «Poesia», V, 1-2, febbraio-marzo 1909, p. 41.

³⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du Futurisme*, in «Le Figaro», LV, 51, 20 febbraio 1909.

disent toujours: *Allons!*»),³⁷ è persino evocato il collegamento semantico, più generale, dato dal polo oppositivo vita/morte: qui i lettori sono invitati a scuotere le porte della vita; là, in Baudelaire, il poeta interpella la Morte come capitano verso il Nuovo. Il passaggio del Manifesto appena riportato anticipa infatti ciò che Marinetti esplicita poco oltre:

Nous allons écrasant sur le seuil des maisons les chiens de garde [...]. La Mort amadouée me devançait à chaque virage pour m'offrir gentiment la patte [...]. - Sortons de la Sagesse comme d'une gangue hideuse et entrons, comme des fruits pimentés d'orgueil, dans la bouche immense et torse du vent !... Donnons-nous à manger à l'Inconnu, non par désespoir, mais simplement pour enrichir les insondables réservoirs de l'Absurde !³⁸

L'Inconnu, personificato, ricompare esattamente come lemma finale del testo francese accanto alla Morte-capitano che il poeta invoca e che anche qui fa la sua apparizione, oltre che essere già stato utilizzato da Marinetti, come si è visto, in *Distruzione*.

La presenza di questi prelievi non sembra però indicativa di uno sfruttamento solo tematico del modello. Il testo baudelairiano agisce cioè nel futurismo a un livello più profondo: Marinetti, in particolare, pare infatti derivare non poco dell'“oltranzismo futuristico” dalla chiusa di *Le Voyage*. Se la tensione alla ricerca del nuovo è la pietra d'angolo su cui poggia il programma dell'avanguardia, questa rilettura radicale del testo francese isola ed enfatizza infatti il salto nell'ignoto, gli appelli concitati, il rifiuto della saggezza in nome di un irrazionale istinto, offrendo ai futuristi più di uno spunto per il loro programma. Mentre alla fine dell'Ottocento i *Fiori del male* rappresentavano per gli scapigliati anzitutto un repertorio d'immagini su cui esercitarsi, nel primo Novecento la ricezione baudelairiana sembra non reagire più sul solo piano superficiale, tematico, ma piuttosto a un livello ideologico, radicale, che magari può ulteriormente consolidarsi attraverso la lettura di *Mon coeur mis à nu*, ormai tradotto e diffuso in Italia.³⁹

³⁷ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., pp. 129, 130. Sono miei i corsivi.

³⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du Futurisme*, cit.

³⁹ Mi riferisco per esempio a passaggi quali: «La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy», oppure «Il n'existe que trois êtres respectables : le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir, tuer et créer. Les autres hommes sont taillables ou corvéables [...]», o in ultima, «La brute seule bande bien, et la fouterie est le lyrisme du peuple»; Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., pp. 677, 684, 702. Gli appunti andranno ovviamente confrontati con il punto 9 del programma

3. Oltre *Le Voyage: Correspondances* futuriste

Baudelaire può in ogni modo offrire molto di più al programma futurista, specie per il tramite dei successivi simbolisti francesi. Anche in questo caso la lezione baudelairiana innesca un'eredità di lungo corso, non superficiale, che influisce stavolta sul piano della teorizzazione e della sperimentazione artistica.

Tra le liriche consegnate da Federico De Maria alla rivista marinettiana nel 1908 ne risulta ad esempio una intitolata *Magia*. Il riferimento va al potere creatore dell'artista, tema centrale del testo:

[...]
 E così – artista, creatore, nume –
 alitando gli ardori dal mio petto
 su l'argilla del nostro piccoletto
 mondo, ne traggio più ampio volume

di musiche, di forme e di colori,
 ne rivelo gli spiriti profondi
 e, come al sol meravigliosi fiori,
 io fo sbocciare mille nuovi mondi!⁴⁰

La fortuna delle baudelairiane *Corrispondenze* nei primi anni del XX secolo è ampia entro e fuori i confini francesi.⁴¹ Anche nel caso di De Maria il ripescaggio dal sonetto dei *Fiori* appare evidente: «le musiche, le forme e i colori» riuniti nell'ampio volume fanno eco a «Les parfums, les couleurs et les sons» che si rispondono nel testo baudelairiano, secondo una «tenebrosa

dell'avanguardia: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna», Lacerba (éd.), *I Manifesti del futurismo*, Firenze, 1914, p. 6.

⁴⁰ Federico De Maria, *Il Nuovo*, in «Poesia», IV, 10, novembre 1908, p. 2.

⁴¹ Sull'impatto delle baudelairiane *Corrispondenze* sugli sviluppi della poesia successiva si vedano almeno Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1972, in particolare *Introduction*, pp. 22-46, e *Il simbolismo francese. La poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*, a cura di Sergio Cigada, Carnago (Varese), Surgaco, 1992.

e profonda unità»⁴² (il proposito del futurista è appunto quello di rivelare «gli spiriti *profondi* del mondo»).

Pensando a come anche *Le Voyage* abbia potuto essere ripreso nei testi poetici futuristi prima di approdare al manifesto del 1909, è interessante ritrovare un'eco abbastanza precisa di questo verso, «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent»,⁴³ in un altro manifesto, meno noto, dell'avanguardia: *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali*, datato 1924 e firmato da Fedele Azari, il quale, dopo un attacco che si lega da vicino all'avversione baudelairiana per la natura e alla sua predilezione per l'artificiale («basta coi fiori naturali»), scrive:

Dobbiamo ormai constatare che la decadenza della flora naturale non risponde più al nostro gusto. [...] I profumi naturali hanno il proprio equivalente plastico nel fiore, tanto che la sua specie ed il profumo corrispondente si rievocano reciprocamente per l'associazione delle sensazioni visive ed olfattive. Io affermo che, oltre a tale affinità associativa portata dall'abitudine alla simultaneità delle due sensazioni, *esiste un legame di corrispondenza fra forma colore e profumo come esiste fra musica e colore.*⁴⁴

È interessante considerare come il tema del rigetto baudelairiano per l'elemento naturale, indagato da Francesco Orlando⁴⁵, abbia potuto reagire già a quest'altezza nel programma dei futuristi; ne risulta, per certi versi, un ulteriore capovolgimento della lezione del francese, dal momento che, se l'avanguardia riprende la predilezione per l'artificiale accordandola con la necessità programmatica di far *tabula rasa* del passato, nel quale si aveva viceversa idolatrato la natura, allo stesso tempo gli autori del futurismo sfruttano lo spunto con una fiducia nel progresso del tutto estranea all'autore dei *Fiori*.⁴⁶ Il risultato è dunque il medesimo di quello riscontrato relativamente

⁴² V. 6: «Dans une ténébreuse et profonde unité»; Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 11. Non è comunque da escludere il possibile e concomitante modello pascoliano, in particolare quello de *Il mago* di *Myrica*.

⁴³ È il v. 8 del sonetto; *ibid.*

⁴⁴ Fedele Azari, *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali*, Roma, Direzione del Movimento Futurista, 1924, ora in Paolo Tonini, *I manifesti del futurismo italiano. 1909-1945*, Gussago, Edizioni dell'Arengario, 2011, p. 93. È mio il corsivo.

⁴⁵ Francesco Orlando, *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, Chieti, Solfanelli, 2014.

⁴⁶ Sul tema della tecnologia nel futurismo si veda almeno Alessio Lerro, *Tecnologia negativa: Marinetti e la rappresentazione del sublime moderno*, in «Annali d'Italianistica», XXVII, 2009, pp. 275-293.

al trattamento di *Le Voyage*: abbracciato il tema baudelairiano, estrapolato dal suo contesto, quest'ultimo può essere riadattato e trasfuso all'interno di un programma che snatura la poetica del modello.

Che anche la teoria delle *correspondances* abbia influito sulla nascita e gli sviluppi dell'avanguardia è suggerito da un ulteriore manifesto, *La pittura dei suoni, rumori e odori*, firmato nel 1913 da Carlo Carrà, il quale nelle conclusioni scrive:

noi pittori futuristi affermiamo che i suoni, i rumori e gli odori si incorporano nell'espressione delle linee, dei volumi e dei colori, come le linee, i volumi e i colori s'incorporano nell'architettura di un'opera musicale. Le nostre tele esprimeranno quindi anche le equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli odori del Teatro, del Music Hall, del cinematografo [...].⁴⁷

Insomma, la riformulazione della teoria delle corrispondenze agisce sul futurismo già pochi anni dopo la fondazione dell'avanguardia; è in tal senso che l'eredità di Baudelaire può attivamente contribuire alla creazione di poetiche inedite, ma non del tutto autonome, data la loro evidente discendenza dal simbolismo francese. Quest'ultima si riflette per esempio nei *Chimismi lirici* sofficiiani, nei quali l'autore imposta un gioco analogico tra colori, odori e rumori che sembra derivare direttamente dalle *Vocali* di Rimbaud:

ROSSO profumo elettrico della carne baciata estate d'affiches sulle guance delle città senza vergogna [...] VERDE stemperamento velenoso di gemme bagno dell'anima [...] AZZURRO eternità dell'intelligenza migrazione delle nostalgie nel cerchio degli assoluti senza cuore INDACO rifluire rumoroso del sangue delle velocità delle guerre [...] VIOLETTO ULTRAVIOLETTO NERO voluttà morte promessa spring scoppio uragano [...].⁴⁸

Il procedimento dell'associazione analogica risulta mutilato di una sua parte (la vocale, appunto, da cui si genera la catena di equivalenze), per cui è direttamente dal colore che procede l'immaginazione; nonostante questo, la presenza del modello è immediatamente evidente e confermata dalla chiusa,

⁴⁷ Carlo Carrà, *La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista*, in «Lacerba», I, 17, 1 settembre 1913.

⁴⁸ Ardengo Soffici, *Chimismi lirici*, cit., p. 77.

che attraverso il «VIOLETTO ULTRAVIOLETTO» recupera «l'Oméga, rayon violet» delle *Voyelles*.⁴⁹

Lo stesso Rimbaud influisce non poco sulla stesura degli *Aborti* di Govoni, a cui si è già accennato e sui quali si è concentrato Francesco Targhetta, che ha inoltre scovato numerose reminiscenze baudelairiane all'interno della raccolta.⁵⁰ Come lui stesso sottolinea guardando a quest'ultima,

dopo un nuovo sonetto di impronta chiaramente baudelairiana (*Il vino*), si apre il ciclo sui colori, esercizio di metaforismo estremo, certamente da collegare alle *Vocali*, ma tutto govoniano per l'illogicità delle visioni e l'oltranzismo sintattico. Govoni cerca di riferire a ciascuno dei sei colori alcuni campi semantici, attorno ai quali concentra le diverse associazioni, sempre più "pulviscolari" e atomizzate.⁵¹

La sequenza dei testi a cui si riferisce Targhetta è così organizzata: *Lo spleen* (il primo sonetto «di impronta chiaramente baudelairiana»), *Il vino* (che guarda all'omonima sezione dei *Fiori*), *Il rosso*, *Il bianco*, *Il verde*, *Il giallo*, *L'azzurro*, *Il nero*. Guardiamo a uno solo di questi sonetti, scegliendolo in qualità di esempio per confermare in che modo la lezione delle *Fleurs* possa con Govoni mescolarsi e interagire con quella di Rimbaud:

Il verde

Unghie verdi dell'odio. Cupe vene
di tisici. Veleni. Acre palude
dove le febbri verdi tutte ignude
s'abbracciano lascive per le schiene.

Mari pieni di canti di sirene.
Il tragico vascel fantasma prude
quel cantare e si frange sulle crude
punte di scogli tra risate oscene.

⁴⁹ Arthur Rimbaud, *Tutte le poesie*, a cura di Laura Mazza, Roma, Newton Compton, 2017, p. 136.

⁵⁰ Si veda Francesco Targhetta, *Corrado Govoni (1903-1907)*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, discussa presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Padova, 31 gennaio 2008. Tutor: Prof. Guido Baldassarri.

⁵¹ Ivi, p. 322.

Idra di Lerna della verde noia.
D'idol, monocolor fosforescente.
Pozzo dove il gran rospo spleen gorgoglia.

Botte delle Danaidi della foia.
Istigazione verde del serpente.
Cisterna in mezzo all'oasi che invoglia.⁵²

Il testo si sostiene unicamente, come anticipato, sull'elenco derivato dalla catena di associazioni analogiche, costruita tuttavia su elementi che rimandano alle liriche delle *Fleurs*: c'è, naturalmente, lo «spleen», associato all'Idra di Lerna «della verde noia» che già appariva nella lirica dedicata all'*ennui* (*Lo spleen*, appunto), ma anche l'«acre palude» e «il gran rospo» ricordano la carrellata di animali mostruosi di *Au lecteur*, al termine della quale l'*Ennui* è appunto presentata come il più orribile fra questi («Mais parmi les chacals, les panthères, les lices, / Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents, / [...] // Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde ! / [...] // C'est l'Ennui !»)⁵³.

Insomma, se l'opera baudelairiana risulta citata dagli autori italiani nei primi decenni del Novecento attraverso modalità differenti, a quest'altezza risulta anche già contaminata e mediata dalla parallela lettura dei simbolisti; non è un caso, come anticipato, che le *Correspondances* costituiscano un punto di partenza molto solido per le ricerche poetiche che si avviano anche in Italia all'inizio del XX secolo. Un ricordo delle stesse è presente proprio negli *Aborti*, nonostante lo spiccato gusto *maudit* che caratterizza la raccolta. La lunga sequenza dedicata a *I profumi* pare appunto riformulare, ampliandole, le terzine del sonetto baudelairiano:

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.⁵⁴

⁵² Corrado Govoni, *Gli Aborti*, cit., p. 101.

⁵³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 6.

⁵⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 11.

L'incipit del testo di Govoni riscrive l'attacco della prima terzina («Il est des parfums [...]»):

I profumi

Vi sono dei profumi d'un candore
di neve intatta, bianchi e affascinanti
come miraggi tremuli, abbaglianti
come pupille di gatte in amore.

Più oltre, torna il riferimento all'odore della carne e all'infanzia:

Dei profumi enigmatici e perversi
come gemme e che han tutte le dolcezze
tutte le voluttà tutte l'ebbrezze

della carne palpata
[...]
e freschi come visi di bambine.

oltre che all'incenso:

Altri son pallidi come un chiarore
di luna, o mistici come gli incensi [...].⁵⁵

Persino la freschezza associata al verde è ripresa da Govoni («verdi e freschi come oasi lontane») e, insieme a questa, si trova il riferimento all'espansione dell'odore («E si dilatano come sereni / languidi dell'autunno [...]»), oltre al rimando alla loro natura corrotta («si condensano e covan malefici»).⁵⁶

Non c'è bisogno di proseguire per considerare quanto sia stato significativo l'impatto delle *Correspondances* sulla poesia italiana di questo periodo. Tuttavia, tornando agli anni del pieno futurismo, risulta anche evidente che la postura di rifiuto e violenza dimostrata dagli autori nei confronti della Natura convive con i paralleli tentativi di “leggere” simbolicamente il mondo attraverso le silenziose corrispondenze del

⁵⁵ Corrado Govoni, *Gli Aborti*, cit., pp. 73, 75. Il v. 4 della V parte («e freschi come visi di bambine») sembra precisamente un calco del v. 9 delle *Correspondances*: «Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants».

⁵⁶ *Ibid.*, p. 74.

naturale. Tenuto presente il disprezzo futurista nei confronti della bellezza classica e la retorica a sostegno della tecnologia e del progresso, è possibile isolare altre due forme dell'eredità baudelairiana accolta dai futuristi, che possono anche coesistere in contraddizione.

4. Tra la forma e il contenuto: altre eredità

L'amore per l'artificiale e il disprezzo per la natura sono due temi che, come si è anticipato, hanno non poco a che vedere con l'autore delle *Fleurs du mal*. In questo senso, l'elezione della città a grande protagonista della poesia e della pittura dei futuristi è il *trait d'union* più immediatamente evidente con la poesia del francese; proprio Baudelaire può dunque insegnare ai futuristi anche una certa tendenza a infierire su quella stessa natura "insolente", come l'aveva definita in *À celle qui est trop gaie*.⁵⁷

Il processo di desacralizzazione, ironizzazione e demistificazione che Aldo Palazzeschi conduce ad esempio ne *I fiori*, per cui la rosa sarà declassata a rappresentare una prostituta, il giglio un pederasta e via dicendo, coincide con l'operazione compiuta da Govoni nel ciclo degli *Aborti* dedicato appunto ai fiori, nel quale i *Gigli* corrispondono, come anticipato, a dei «fiori del male». In modo simile a Palazzeschi, attraverso il solito procedere analogico il poeta inscena una serie di associazioni che degradano l'immagine classica della bellezza rappresentata dai soggetti florali: *L'odore delle gardenie* è dunque associato a «un letto nero nero dove i seni / d'una vergine s'alzano e s'abbassano / come due grassi e ignudi gnomi osceni»;⁵⁸ le *Magnolie* sono «Vestali ignude e impure fornicanti»;⁵⁹ *La rosa doppia* è una «ermafrodita rosa snaturata»,⁶⁰ eccetera. A ben vedere, questa tendenza a tingere di macabro l'elemento naturale (si potrebbe dire che la serie rappresenta plasticamente dei "fiori del male") arriva sino al Govoni propriamente futurista e al suo *Palombaro* del 1915, nel quale viene per esempio descritta l'attinia, anemone di mare, come un «ceppo insanguinato dove lasciarono i capelli serpini le sirene decapitate».

Il caso di Govoni dimostra come il disprezzo per l'elemento naturale venga dunque declinato secondo un'altra possibile eredità di ampio respiro,

⁵⁷ Vv. 21-24: «Et le printemps et la verdure / Ont tant humilié mon coeur, / Que j'ai puni sur une fleur / L'insolence de la Nature», Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p.157.

⁵⁸ Govoni, *L'odore delle gardenie*, da ID., *Gli Aborti*, cit., p. 78.

⁵⁹ Ivi, p. 82.

⁶⁰ Ivi, p. 79.

relativa all'uso baudelairiano della comparazione fondata, come ha segnalato Stefano Agosti, sulla «non pertinenza del predicato nei riguardi del comparante», la quale produce «una scissione nel processo di somiglianza» tra i «termini che il nesso grammaticale (“come, così come”) pone a priori come simili», così che i versi di Baudelaire che abbracciano questa scissione «finiscono per precludere alla modernità più violenta e anche più misteriosa»⁶¹. Tornando a Govoni, è allora significativo che l'introduzione di Giuseppe Lasala alle *Poesie Elettriche* termini sottolineando che «l'essenziale è notare che tutta la parte allegorico/ragionativa dei componimenti [di Govoni] è attraversata da una sorta di delirio analogico, il nocciolo irriducibile della sua scrittura [...]; non *che* il mondo è, è Govoni; per questo poeta il mondo è *come*».⁶² Sul piano della ricerca formale, la lezione di Baudelaire finisce dunque per offrire molto di più agli autori di inizio secolo di un semplice repertorio tematico a cui attingere, il quale continua in ogni caso a esercitare una forte influenza.

Anche i temi baudelairiani più lontani da quelli in apparenza prediletti dai futuristi non smettono infatti di accumulare riscritture. Ciò avviene, come anticipato, negli autori più indipendenti da Marinetti e in generale dall'avanguardia, come appunto Govoni, che dimostra una spiccata fedeltà a Baudelaire persino nelle *Poesie elettriche*, dedicate a Marinetti, Buzzi e Palazzeschi nel 1911. Già i titoli rivelano la presenza del modello: come negli *Aborti*, anche qui si trova uno *Spleen* e fa la sua comparsa *Ad una dalle chiome rosse*, evidentemente in debito con *À une mendicante rousse* delle *Fleurs*. L'attenzione per la capigliatura femminile si riverbera infine in *La chioma*, riscrittura amplificata della baudelairiana *Chevelure*. Insomma, la rappresentazione del femminile conosce un nuovo sviluppo, nonostante la temporanea affiliazione di Govoni all'avanguardia: nelle stesse *Poesie elettriche* un passaggio della lirica intitolata *Fascino* può infatti riscrivere uno dei testi baudelairiani meno in linea con la misoginia futurista e più estranei, in generale, al gusto marinettiano, come *À une passante*.

[...]
In una via deserta
D'una grigia città provinciale,

⁶¹ Stefano Agosti, *Una figura della somiglianza e della disgiunzione: la comparaison*, in Id., *Baudelaire*, cit., p. 101.

⁶² Giuseppe Lasala, *Introduzione*, in Corrado Govoni, *Poesie elettriche*, a cura di Giuseppe Lasala, Macerata, Quodlibet, 2008, V-XIX: XIX.

Mentre andavamo chini, assorti
 In una ostinata tristezza,
 Un effluvio di violette
 Lasciata da una donna bruna che passava
 Sollevando un leggiadro lembo della sua gonna
 Ci destò dal nostro freddo torpore,
 Ci riempì l'anima d'amore. [...] ⁶³

Il dettaglio del movimento della sconosciuta, che con la mano solleva «un leggero lembo della sua gonna», sigilla la dipendenza dal sonetto francese: «Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet». ⁶⁴ L'effetto prodotto sull'osservatore, che si desta da uno stato attonito (Baudelaire rimane «crispé comme un extravagant») richiamato dalla visione dell'amore transitorio incontrato in città, irrobustiscono il legame con il modello.

Concludendo, l'eredità di Baudelaire continua ad ampliarsi, in questo giro d'anni, su più piani, prima e dopo il rinnegamento dei maestri simbolisti da parte di Marinetti, attraverso la ripresa di temi, soggetti e topoi baudelairiani, arrivando infine ad agire sul piano della sperimentazione formale. A seconda del diverso trattamento che il poeta delle *Fleurs* subisce, ne risultano effetti diversi, ma ugualmente determinanti, sulla poesia del primo Novecento. Da un lato, il recupero del finale della raccolta del francese può irrobustire il programma futurista, fondato sul rinnegamento del passato e sulla spinta a evadere verso un orizzonte ignoto; dall'altro, l'eredità delle *Correspondances* può rafforzare le nuove teorie relative al legame e all'interazione fra le arti. Contemporaneamente, prosegue l'imitazione tematica, più selettiva da parte degli autori aderenti all'avanguardia dopo la pubblicazione del primo Manifesto e più ampia in coloro che abbandoneranno le schiere marinettiane, con esiti talvolta simili, talvolta opposti: il parallelo rifiuto della natura da parte di Govoni e Palazzeschi, per esempio, ma anche la frequentazione del primo di *Fleurs* estranee a un ipotetico “canone” futurista, come appunto *À une passante*.

Federica BARBONI
 Università degli studi di Verona

⁶³ Corrado Govoni, *Poesie elettriche*, cit., p. 105.

⁶⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 92.

ABSTRACT ITALIANO. L'articolo considera l'influenza dell'opera baudelairiana nella poesia italiana dei primi anni del XX secolo, guardando in particolare all'avanguardia futurista e ai suoi esponenti (dai più longevi, come Marinetti, Buzzi, Cinti, a coloro che nel giro di pochi anni abbandoneranno le schiere marinettiane, quali Lucini, Soffici, Govoni). Dall'analisi di alcuni testi apparsi su «Poesia», la rivista di Marinetti, allo studio dei primi manifesti futuristi, emerge come il modello baudelairiano possa essere risultato determinante per la fondazione e gli sviluppi dell'avanguardia, in particolare grazie alla particolare eredità offerta da due testi delle *Fleurs du mal*, *Le Voyage* e *Correspondances*. Lo studio dei rapporti intertestuali che i testi futuristi dimostrano nei confronti della poesia di Baudelaire si allarga dunque a considerare l'influenza di altre *fleurs* nella letteratura italiana di primo Novecento.

RÉSUMÉ FRANÇAIS. L'article examine l'influence de l'œuvre de Baudelaire sur la poésie italienne du début du XX^e siècle, en s'intéressant en particulier à l'avant-garde futuriste et à ses représentants (des plus anciens, comme Marinetti, Buzzi et Cinti, à ceux qui quitteront les rangs de Marinetti en quelques années, comme Lucini, Soffici et Govoni). De l'analyse de quelques textes parus dans *Poesia*, la revue de Marinetti, à l'étude des premiers manifestes futuristes, il ressort que le modèle baudelairien a pu être décisif pour la fondation et les développements de l'avant-garde, notamment grâce à l'héritage particulier offert par deux textes des *Fleurs du mal*, *Le Voyage* et *Correspondances*. L'étude des relations intertextuelles que les textes futuristes démontrent à l'égard de la poésie de Baudelaire est ainsi étendue à l'influence d'autres *fleurs* dans la littérature italienne du début du XX^e siècle.