



Daniele Comberati

Nessuna città d'Italia è più crepuscolare di Roma

Le relazioni fra il cenacolo romano di Sergio Corazzini
e i simbolisti belgi

La presenza dei simbolisti belgi nel contesto italiano dell'epoca

I. Lo spirito dell'epoca: il neoidealismo di matrice francofona

Benedetto Croce, nel decimo capitolo della *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, dedica un apposito paragrafo all'idealismo filosofico e letterario, reazione ad una cultura accademica dominata dal positivismo¹. La rinascita idealistica dell'epoca, il cui percorso critico è possibile rintracciare piuttosto agevolmente sulla stampa periodica, vedeva la luce sotto l'impulso di un movimento, e di diverse pubblicazioni ad esso legato², che si era già da alcuni anni affermato in Germania e in Francia attraverso dibattiti dai quali aveva preso forma la definizione teorica del nuovo idealismo³.

Ci furono senza dubbio alcune condizioni storico-politiche particolari che accelerarono l'affermazione dell'idealismo e del neomisticismo, nonché le loro influenze sulla letteratura contemporanea. La maggiore circolazione di opere (e il maggior numero di traduzioni) di autori francofoni e belgi in particolare, ma anche slavi, russi, inglesi, scandinavi e tedeschi (nominati nell'insieme con la generica e non del tutto esatta definizione di *septentrionaux*) accentuò tale processo. In tal senso, nell'analisi del gruppo crepuscolare romano, non può essere taciuto né il loro sguardo "esotizzante" nei

¹ B. Croce, "Rigoglio di cultura e irrequietezza spirituale (1901–1914)", in *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari, Laterza, 1916, in particolare le pp. 252–258.

² Cf. ad esempio, in ambito francese, R. De Gourmont, *L'Idéalisme*, Paris, Mercure de France, 1893; F. Brunetière, *La Renaissance de l'Idéalisme*, Paris, Firmin-Didot, 1896; A. Fouillée, *Le Mouvement Idéaliste et la Réaction contre la Science Positive*, Paris, Alcan, 1896; V. Charbonnel, *Les Mystiques dans la Littérature Présente*, Paris, Mercure de France, 1897.

³ Ovviamente non va dimenticato come, sia in Italia che in Francia, accanto alla rinascita dell'idealismo fosse in egual modo presente una sorta di "rinascenza latina", schierata in difesa delle tradizioni autoctone dei paesi dell'Europa meridionale in contrapposizione alla tradizione anglosassone. Per la situazione italiana, rimando al già citato saggio di Angela Ida Villa, *Neoidealismo e rinascenza latina fra Otto e Novecento*, cit.; per la situazione francese un'ottima panoramica è fornita dall'articolo di E. de Vogüé, "Au seuil d'un siècle. Cosmopolitisme et Nationalisme", in *Revue des Deux Mondes*, 1 febbraio 1901, pp. 22–41.

confronti degli scrittori franco-belgi, definiti nordici al di là delle singole sensibilità e differenze, né l'appropriazione, attraverso l'individuazione di una precisa tradizione poetica di riferimento, del mito della "marginalità": i giovani membri del cenacolo, come vedremo, fecero della marginalità un vero e proprio cavallo di battaglia, e vi crearono attorno la propria identità poetica, che, al pari di molti movimenti avanguardisti o di rottura dell'epoca, vedeva nel rifiuto il primo elemento costitutivo⁴.

D'altra parte dopo la guerra del 1870 l'allentamento del fervore patriottico rese i contesti letterari nazionali più propensi a recepire opere straniere, grazie ad un generale cosmopolitismo che sembrava avvolgere soprattutto il mondo letterario d'oltralpe. Si stava costituendo in tal modo la "zona di contatto" teorizzata da Emily Apter. Parallelamente alle traduzioni e alla diffusione di tali opere, vennero infatti pubblicati testi critici che illustravano i nuovi autori e i nuovi mondi che i loro testi schiudevano. Notevole interesse suscitò l'uscita del saggio di Eugène-Melchior de Vogüé *Le Roman Russe*, nel quale l'autore, oltre a presentare al pubblico francese nuovi scrittori, metteva in rilievo la particolarità del "realismo" russo, dove l'importanza della quotidianità e delle ambientazioni contemporanee si combinavano con un'attenzione stupefacente all'interiorità umana, al misticismo e alla sofferenza⁵.

Leurs personnages sont inquiets du mystère universel, et, si fort engagés qu'on les croie dans le drame du moment, ils prêtent une oreille au murmure des idées abstraites; elles peuplent l'atmosphère profonde où respirent les créatures de Tourghuénéf, de Tolstoï, de Dostoïevsky. [...] Nous sommes émerveillés par une compréhension totale de l'homme intérieur que nous n'avions jamais rencontré⁶.

Altre pubblicazioni dell'epoca analizzarono il rapporto fra idealismo e letteratura, mostrandosi in maniera inequivocabile contro il naturalismo: opere come *Le Roman en France pendant le XIX siècle* (1896) di Eugène Gilbert, *Les Jeunes* (1896) di René Doumic, *Les Contemporains. Etudes et portraits littéraires* (1892) di Jules Lemaitre, *La littérature de tout-à-l'heure* (1889) di Charles Morice o *Enquête sur l'évolution littéraire* (1889) di Jules Huret segnalano e al tempo stesso propongono una prima ricognizione degli autori e delle opere simboliste⁷.

⁴ M. Puchner, *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos and the Avant-Gardes*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2006.

⁵ E. de Vogüé, *Le Roman Russe*, Paris, Plon, 1886.

⁶ E. de Vogüé, "Avant propos", in *ibidem*, p. XLV.

⁷ C. Morice, *La littérature de tout-à-l'heure*, Paris, Perrin, 1889; J. Huret, "Enquête sur l'évolution littéraire", in *L'Echo*, 3 mars-5 juillet 1891; J. Lemaitre, *Les Contemporains. Etudes et portraits littéraires. Sixième Série*, Paris, Boivin, 1893; R. Doumic, *Les*

Il fermento neoidealista e simbolista francese trova in Italia osservatori attenti e sensibili, pronti a carpire i lati più originali della “rivoluzione” del paese limitrofo, senza però lasciarsi andare a facili entusiasmi, anzi manifestando una certa prudenza, in alcuni casi vere e proprie critiche, sottolineate da prese di posizione diverse e da continue sottolineature e distinzioni. Alcuni dei titoli citati si possono ritrovare nel lungo saggio di Guido Villa *Il romanzo naturalista e le nuove tendenze letterarie*⁸, che nello spirito deve non poco all'opera di de Vogüé, nonché nell'articolo di Luigi Parpagliolo *Attuale reazione contro il materialismo*, che indica esplicitamente nel simbolismo il corrispettivo letterario del neoidealismo:

Mentre si cantano i funerali al naturalismo, un'altra forma d'arte va acquistando le simpatie del pubblico: *il simbolismo*; forma personale, che si compiace di vagare nel sogno e nell'allegoria, dando sfogo all'immaginazione e trascurando la materialità del fatto, pur di *far sentire l'idea* che in esso si nasconde. V'ha una misteriosa relazione fra il sensibile e il soprasensibile, una segreta armonia fra l'anima e le cose, fra la natura e l'uomo: penetrare in quel mistero, rendere con la parola quell'armonia, ecco lo scopo del simbolismo (Ferdinand Brunetière – *Le symbolisme contemporain* – *Revue des deux mondes* – 1 avril 1891). L'intendimento è buono: poiché suona reazione contro ciò che esiste ancora di naturalismo in arte⁹.

Un altro intervento che riprende le pubblicazioni francesi dell'epoca sul tema è la testimonianza di Giuseppe Zuccante, nel testo *L'odierna reazione idealistica*¹⁰. L'opera rivestì una notevole importanza per la divulgazione delle suggestioni idealistiche in ambito accademico, poiché, come si evince dal lungo sottotitolo (che recita: *Discorso pronunciato il giorno 15 novembre 1897 per la solenne inaugurazione degli studi nella R. Accademia Scientifico-Letteraria di Milano*), riprende il discorso di apertura dell'anno accademico 1897–1898 pronunciato dallo stesso Zuccante nell'Accademia milanese. Anche Matilde Serao, un tempo vicina a posizioni naturaliste (nel 1890 aveva pubblicato *Il paese di cuccagna* a puntate su *Il Mattino* di Napoli¹¹) si avvicinò ben presto alle suggestioni neoidealiste, come dimostra il suo articolo del 1894:

Jeunes, Paris, Perrin, 1896; E. Gilbert, *Le Roman en France pendant le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1896.

⁸ G. Villa, “Il romanzo naturalista e le nuove tendenze letterarie”, in *La Rassegna Nazionale*, 1 aprile 1896, pp. 438–476.

⁹ L. Parpagliolo, *L'attuale reazione contro il materialismo*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1897, p. 21.

¹⁰ G. Zuccante, *L'odierna reazione idealistica. Discorso pronunciato il giorno 15 novembre 1897 per la solenne inaugurazione degli studi nella R. Accademia Scientifico-Letteraria di Milano*, Milano, Hoepli, 1898.

¹¹ M. Serao, *Il paese di cuccagna*, Napoli, Giannotta, 1899.

Ma che è, che sarà questa corrente spirituale nell'arte e nella poesia? Sarà l'evangelismo di Leone Tolstoj o la dura filosofia di Enrico Ibsen? Sarà una preponderante tendenza come in Paolo Bourget o una tendenza vaga come in Pierre Loti? Sarà la fede dei neo-cristiani di Melchior de Vogüé nel suo opuscolo *Cicognes*, o quella dei neo-cristiani di Antonio Fogazzaro e di Anton Giulio Barrili? Sarà uno spiritualismo affannoso e pratico, ricercatore assiduo o già saldo nelle sue credenze? Chi sa! Il fenomeno è ancora troppo al suo inizio, perché se ne possa specificare il carattere e la finalità; è troppo ancora personale, perché si possa considerare come una leva sociale. [...] Coloro che hanno creduto instaurata, per sempre, una forma d'arte nel naturalismo, e si sono esaltati della loro piccola scoperta e hanno esagerato sino al delirio, non hanno compreso quale ribellione avrebbe causato a quelli che guardano con occhio più quieto la vita e le sue ragioni. Sono i naturalisti che hanno rovinato il naturalismo. Finito il barbaglio e lo stupore cagionato della nuova formola che, pomposamente, pareva si nutrisse di verità scientifica, ognuno ha voluto raccapazzarsi, pensare, intendere: nel frattempo, l'eccitazione dei naturalisti arrivava agli estremi limiti e, all'osservatore freddo, la miseria degli apostoli pareva fosse la miseria della teoria, e la monotonia del metodo rivelava il gran difetto del naturalismo, la monotonia umana. Un movimento di reazione era, ormai, naturale: e si è sviluppato, per fortuna, in coscienze intellettuali e sapienti, in anime che sanno leggere in se stesse, prima d'ogni altro, e sanno parlare alla folla. Movimento incomposto, saltuario, bizzarro, senza nesso, senza legame fra spirito e spirito, senza rapporti fra le sue manifestazioni: che importa? Importa che esso sia. Importa che si agiti in fondo al nostro cuore una domanda, un dubbio, una grave incertezza: importa che ognuno di noi si chiegga se tutto quello che ci meravigliò e ci affascinò, in venti anni, era la verità, tutta la verità e non altro che la verità [...] *Tutta la verità* è altrove. Importa di ritrovarla. Notiamo che per questo importante, gravissimo viaggio di esplorazione, di scoperta, sono partite intelligenze di artisti e di poeti [...] È sempre una consolazione per questa schiera di cavalieri dello spirito, esser partiti avanti¹².

Fra gli autori citati dalla Serao spiccano quelli di Ibsen e Tolstoj, rappresentanti rispettivamente degli *écrivains du nord* e degli scrittori slavi che anche in Italia iniziavano a suscitare un certo interesse. Non a caso, poche righe più avanti, la stessa scrittrice cita Melchior de Vogüé. Al tempo stesso la Serao ammette che, in ambito italiano, sia possibile rintracciare alcuni autori che più di altri si legano alle tendenze mistiche e neoidealiste dell'epoca: a tale proposito cita i nomi di Antonio Fogazzaro e Anton Giulio Barrili. In particolare il primo venne definito "Cavaliere dello Spirito" per la sua capacità di conciliare teoria evoluzionista e fede cristiana. L'autrice napoletana poneva l'accento sull'isolamento dei due scrittori, nonché sulla difficoltà di far sorgere, a partire dalle eccellenze poetiche, un movimento organizzato. Fogazzaro a tal proposito le rispose

¹² M. Serao, "I cavalieri dello spirito", in *Il Mattino*, 8 luglio 1894, p. 3.

garbatamente sulle pagine dello stesso giornale il 22 luglio seguente, per ribadire la sua condizione di isolamento, mostrandosi però restio a farsi promotore di un movimento¹³.

Il dibattito sul neoidealismo e sulle correnti poetiche e letterarie da esso derivanti era quindi piuttosto fervido in Italia, e tale fermento non sfuggì agli intellettuali francesi, che notarono in più occasioni la reazione al naturalismo che si stava manifestando nel paese limitrofo. In particolare un saggio di Edouard Rod su Fogazzaro considerava l'autore italiano come il rappresentante "le plus autorisé de l'évolution idéaliste, dont il a été aussi l'initiateur"¹⁴. Lo stesso autore affermava che "la renaissance de l'idéalisme est aujourd'hui le fait saillant de la littérature, du roman surtout, au-delà des Alpes aussi bien qu'en-deça"¹⁵. L'articolo era già uscito, in forma leggermente ridotta, nel 1893 sulla *Revue des Deux Mondes*, dato che dimostra come nell'ultimo decennio del diciannovesimo secolo le interazioni fra l'idealismo francese e le equivalenti espressioni italiane fossero già attive.

A partire dalla prima metà degli anni Novanta dell'Ottocento, accanto ai nomi "classici" di poeti e pensatori come de Vogüé e Bourget, si riscontrano i primi poeti simbolisti belgi, in particolar modo Maurice Maeterlinck. Avancino Avancini, in un saggio intitolato appunto *Il simbolismo*, traccia il quadro completo delle tendenze simboliste nella Milano *fin de siècle*:

Erano già G. P. Lucini, con *Il libro delle figurazioni ideali*, volumetto di versi a cui non mancano belle doti di stile, benché lasci freddo il lettore senza mai scuoterlo un istante con la voce della passione, Gustavo Balsamo Crivelli, nel suo *I cipressi*, ove mostrava un ingegno più sottile più leggero, più originale anche nell'imitazione, e finalmente Giovanni Tecchio, autore di *Mysterium*, giovane animato da buone intenzioni e promettente molte cose per l'avvenire. [...] per non ricordare altri come Silvio Pagani il quale nello *Specchio della dolorosa esistenza* parve avviarsi dietro le tracce del Maeterlinck, ai tre citati se ne aggiunge da poco un quarto, degno anche di più alta considerazione, intendo cioè Romolo Quaglino, che stampò in edizione di lusso, splendidamente pregiata con disegni di Lodovico Cavalieri, *I Modi, Anime e Simboli*, opera considerabile non meno per la perfezione dell'arti tipografiche per la materia che vi è contenuta¹⁶.

¹³ L'articolo della Serao e la risposta di Fogazzaro vennero successivamente riproposti in A. Fogazzaro, *Sonatine bizzarre. Prose disperse*, Sesto San Giovanni, Madella, 1914, pp. 110 e ss.

¹⁴ E. Rod, "M.A. Fogazzaro", in *Nouvelles études sur le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 1899, p. 244.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Avancini, "Il simbolismo", in *Il Risveglio Educativo*, 10 luglio 1896, p. 16.

D'altra parte Gian Pietro Lucini, nel suo tentativo generoso ma talvolta confuso di sistemare lucidamente le diverse teorie del simbolismo europeo per giungere a una sintesi e a una successiva rielaborazione "italiana", in diverse occasioni mostra un legame profondo con le idee di Maeterlinck. Nei *Prolegomena alle Figurazioni ideali*¹⁷, del 1894, Lucini enuclea la sua concezione di "idea simbolica", considerandola "il cardine e il polo dell'opera e l'emanazione dell'anima umana sorella allo spirito del mondo"¹⁸. In tale definizione si osserva la compresenza di concezioni esoteriche e mistiche, particolarmente diffuse nella cultura spiritualista di fine secolo e risalenti soprattutto a Emerson, Novalis e lo stesso Maeterlinck. Si tratta di autori che Lucini conosce piuttosto bene, come è possibile notare in *L'Allegoria*, del 1896, dove viene citato il mistico fiammingo del Trecento Ruysbroek l'Ammirabile, che ebbe una certa rilevanza nella formazione del pensiero di Maeterlinck e che si rivelò importante anche per Corazzini. Tra l'altro nella stessa opera Lucini cita esplicitamente una parte del *Trésor des humbles* di Maeterlinck, una delle opere che influenzò maggiormente i crepuscolari romani. Alla citazione del poeta simbolista belga, venne fatto seguire un brano tratto dai *Frammenti* di Novalis, ma in francese e nella traduzione di Maeterlinck. Tali suggestioni luciniane, se da un lato mostrano una certa confusione nel tracciare la mappa del simbolismo poetico europeo e nella scelta dei propri epigoni, dall'altro rispecchiano un fermento, una volontà di aprirsi ad istanze e novità che provenivano da oltralpe ma non solo e che si riveleranno fondamentali nella formazione e nell'apprendistato poetico, circa dieci anni dopo, dei membri del cenacolo romano di Sergio Corazzini. Certamente Lucini fu un importante "passeur" del simbolismo belga in Italia, e la sua figura, pur con tutti i limiti e le contraddizioni accennate, può essere considerata la prima, o piuttosto una delle prime, di tutta una serie di *mediateurs* o *mediateurs*, per usare due termini impiegati da Casanova: intellettuali poliglotti e cosmopoliti che mediano da uno spazio letterario all'altro e fissano con il loro percorso il valore letterario di alcuni testi¹⁹. Dall'azione confusa di Lucini, d'altra parte, è già possibile intravedere le problematiche che costelleranno l'attività di *mediateurs* dei crepuscolari romani: il loro fu una sorta di cosmopolitismo fortemente voluto e teorizzato, ma non sempre coadiuvato dall'attività letteraria reale. Le motivazioni di tale contraddizione, come potremo vedere in seguito, sono diverse: la mancanza nella maggior parte degli esponenti di un'adeguata preparazione culturale e linguistica; la giovane età e dunque alcune ingenuità inevitabili; il

¹⁷ Cf. l'edizione critica G.P. Lucini, *Per una poetica del simbolismo*, nota preliminare di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1971.

¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹ Cf. P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008 [préface inédite, édition revue et corrigée].

contesto culturale italiano (e soprattutto romano) dell'epoca, effervescente sì, ma piuttosto provinciale. Trasportare da un luogo all'altro un'opera letteraria, d'altra parte, era al tempo un'operazione ben più difficile di quanto possa apparire oggi, poiché la circolazione delle opere contrastava una produzione che, nonostante alcune eccezioni, era pensata per un pubblico nazionale²⁰.

Già nel 1905 sembra assodato il legame stretto fra pensiero idealista e lirica simbolista, come appare evidente dalla seguente citazione tratta dal saggio di Vincenzo Morello, *L'energia letteraria*:

Il simbolismo fu l'opera di reazione del giovine spiritualismo francese contro il naturalismo di Zola [...] lo spiritualismo nuovo creò, senza opere, un'estetica contraria a quella del naturalismo e raccolse il nerbo delle giovani forze letterarie attorno a quell'estetica. Non più l'osservazione del reale, ma la speculazione ideale; non più lo studio volgare, ma del raro; non più la preoccupazione del mondo esteriore ma del mondo interiore; non più l'analisi come metodo, ma la sintesi, e supremo sforzo della sintesi, il simbolo²¹.

Due anni dopo, nel 1907, le retrospettive storiche sul movimento, oltre a dare per acquisito che le origini filosofiche del simbolismo poetico fossero poste nel neoidealismo, cominciavano a tracciare una mappa del simbolismo nostrano, citando alcuni autori che presto sarebbero diventati noti. Anche gli epigoni del passato iniziavano a delinearsi in una forma più precisa: Maurice Maeterlinck assume in tal modo una posizione di rilievo fra i "maestri" del nuovo fermento poetico, come appare evidente nel seguente articolo dello scrittore, giornalista e critico d'arte Ugo Ojetti.

Che cos'è stato in letteratura il simbolismo? Il poeta Marinetti è stato l'unico che abbia cercato di spiegarne l'origine letteraria con belli esempi agli italiani. Forse è più facile spiegarne l'origine filosofica. L'ha fatto il suo apostolo, Remy de Gourmont, in un libro di sorridente anarchia, *Le chemin de velours*, cinque anni fa. Il simbolismo nasce dall'idealismo, l'idealismo nasce da Emanuele Kant. Il più grande bene fatto da Kant è la sua distinzione tra il fenomeno e la cosa in se stessa, tra quel che appare e quel che è; egli ha mostrato che fra la cosa e noi è sempre l'intelligenza e che perciò essa non può mai essere conosciuta da noi come è ma come ci appare. Le conseguenze logiche di questi aforismi sono precise: nessuno può arrivare a conoscere altro che la propria intelligenza, che se stesso, sola realtà. Tutto quel che io penso, è reale; cioè la sola realtà è il pensiero. Tutto è relativo ed illusorio. Ciascuno nella sua corsa alla conoscenza [...] non riesce a prendere che il suo eterno e fastidioso se stesso. Ogni individuo è così un mondo: cento individui, cento mondi. Questo è l'Idealismo cioè un libero e personale sviluppo dell'individuo intellettuale nella serie intellettuale. Il Simbolismo può essere

²⁰ Cf. V. Coletti, *Romanzo mondo*, Bologna, Il Mulino, 2011; S. Calabrese, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

²¹ V. Morello, *L'energia letteraria*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1905, p. 199.

considerato come il libero e originale sviluppo dell'individuo estetico nella serie estetica, e i simboli ch'egli immaginerà e spiegherà saranno immaginati e spiegati secondo la concezione speciale del mondo morfologicamente possibile a ciascun cervello "simbolizzatore". Perciò l'arte non può essere che sincerità e originalità; in una parola, libertà.

Fin dal 1896 – l'anno in cui Maeterlinck idealista e simbolista pubblicava il suo *Trésor des humbles* – Remy de Gourmont lo poneva primo in un suo libro di profili letterari, *Le livre des masques*, proclamandone l'originalità e la profondità. Il Maeterlinck aveva già pubblicato fra i suoi piccoli drammi misteriosi e suggestivi – Shakespeare per burattini, com'egli stesso si definiva – quei suoi *Ciechi* terribili come un incubo, dove un personaggio drammatizza appunto le suddette teorie d'idealismo e di simbolismo, così:- Noi non ci siamo mai veduti l'un l'altro. Ci interroghiamo e ci rispondiamo; viviamo insieme, siamo sempre insieme ma non sappiamo quel che siamo.

A quel tempo il naturalismo vantava da vent'anni sulle affermazioni del Flaubert e dello Zola, la separazione dell'artista dall'opera d'arte, la possibilità e la necessità di rappresentare il vero oggettivamente, guardandolo senza passione, la possibilità e la necessità d'applicare all'arte la sagace applicazione della scienza. Erano ancora in auge i così detti documenti umani. Quelle teorie idealistiche sovvertivano da capo a fondo quell'estetica. Esse rifacevano in nome dell'intelligenza individuale contro il positivismo oggettivo la rivoluzione che in nome della sensibilità e della passione avevano fatto i romantici cent'anni prima contro i classici. La solita vicenda del solito mulino a vento. Ma quando gira al momento opportuno, il mulino macina. Quella volta macinò, e la farina parve ed era buona²².

In tali puntualizzazioni e retrospettive lo sguardo del critico italiano era per lo più rivolto alla situazione francese; Ojetti in poche righe riesce a cogliere due degli aspetti più originali del teatro di Maeterlinck: il particolare ruolo delle maschere all'interno della narrazione scenica, che influenzerà anche un drammaturgo sperimentale come il russo Meyerkold, e il riferimento a Shakespeare, legame che al poeta belga apporterà una certa fortuna critica, soprattutto per quanto riguarda la ricezione delle sue opere in Olanda²³. Come ha giustamente notato Rykner, uno dei maggiori studiosi di Maeterlinck in Belgio, il rapporto fra il poeta belga e il bardo inglese è

²² U. Ojetti, "Maurice Maeterlinck. 'L'intelligenza dei fiori'", in *Corriere della Sera*, 18 giugno 1907, p. 3.

²³ Sul rapporto fra Maeterlinck e Meyerkold, e più in generale sulla sua influenza sugli autori russi, cf. A. Ducrey, "Maeterlinck e la Russie: une aura «début de siècle»", in *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Actes du colloque de Cerisy*, 2-9 septembre 2000, a cura di M. Quaghebeur, Bruxelles, AML Editions – Labor, 2002, pp. 351-368; sulla ricezione dell'opera di Maeterlinck in Olanda fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, cf. E. Lejinse, "Maurice Maeterlinck au pays de Vondel: «un nouveau Shakespeare?»", *ibidem*, pp. 315-336.

decisivo per comprendere l'evoluzione del teatro simbolista²⁴. Al di là del paragone con Shakespeare, è da rilevare come Ojetti sia stato uno dei critici più attenti al talento poetico di Maeterlinck, poiché si era già occupato dello scrittore in due articoli del 1896²⁵: in particolare il primo intervento ha una sua importanza, poiché il *Trésor des Humbles* uscì in traduzione italiana solo undici anni dopo, dunque la breve recensione di Ojetti rappresenta un primo approccio critico in ambito italiano di un'opera che in seguito si rivelerà fondamentale per la sua influenza sui giovani poeti fiorentini e romani.

D'altronde in Italia, proprio in quegli anni, stavano uscendo le prime pubblicazioni critiche sui poeti simbolisti e alcuni degli esponenti del nuovo movimento iniziavano a coordinarsi e a dare vita ai cenacoli e agli incontri che da qualche tempo avevano attirato l'attenzione dei giornalisti letterari. Uno dei poeti e critici più attenti e sensibili al rinnovamento, Marino Moretti, scrive nello stesso anno all'interno di una recensione a *Lanterna* di Palazzeschi: "Che bella fioritura di poeti esotici abbiamo ora in Italia! Il Govoni, il Tarchiani, il Martini, il Chiara, il Palazzeschi, il povero Sergio Corazzini!"²⁶.

Più avanti lo stesso Moretti definisce tali "poeti esotici" come i "giovanissimi decadenti italiani". Se si leggono con attenzione i nomi citati, si può notare come si tratti della generazione di poeti nati intorno al 1885 e cresciuti in pieno clima neoidealista, buona parte dei quali, come si vedrà ampiamente in seguito, era abbonata alla rivista francese *Vers et Prose*. Sono gli autori che la critica novecentesca avrebbe in seguito denominato crepuscolari romani e fiorentini. Si denota sin dalle parole di Moretti la tendenza all'auto-marginalità, che propone un preciso modello identitario per giovani poeti diversi fra loro ma accomunati dal legame con una serie di autori stranieri. L'aggettivo "esotici" assume dunque una duplice valenza: vi è il significato comune di "colui che viene dall'esterno", dunque straniero; vi è anche però, nell'associare l'aggettivo a una serie di poeti italiani, una rivendicazione di diversità interna, per asserire come una nuova generazione di autori fosse in procinto di apportare istanze innovative nel contesto nazionale. È la tensione fra locale e globale, per dirla in termini contemporanei, cui si è accennato in precedenza. Inoltre l'esperienza crepuscolare per gli autori citati, e in particolar modo per il cenacolo corazziniano, costituirà un momento decisivo per l'evoluzione dei singoli autori. Seppure

²⁴ Cf. A. Rykner, "Maeterlinck, Joyzelle et la Cose, ou la revanche de Caliban", in *La Comédie shakespeareienne en France de la fête impériale à la Belle époque. Actes des journées d'études du groupe de recherche SFRLC, Université La Sorbonne, 22 mars 1997*, a cura di C. Treihlou-Balaudé, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 321-349.

²⁵ U. Ojetti, "A Maurice Maeterlinck dopo aver letto *Il Tesoro degli Umili*", in *Fanfulla della domenica*, 26 aprile 1896, p. 3; Id., "Su Maurice Maeterlinck", in *Il Marzocco*, 15 novembre 1896, p. 2.

²⁶ M. Moretti, "Recensione a *Lanterna*", in *Faro Romagnolo*, 20 ottobre 1907, p. 8.

breve e appartenente alle prime fasi dell'apprendistato poetico degli scrittori, infatti, è possibile notare, attraverso l'approccio quantitativo di Franco Moretti, come molti di loro scrissero in quei pochi anni la maggior parte delle proprie opere²⁷. Le ragioni di tale fervore creativo sono molteplici: da una parte la sensazione intensa e precisa, da parte dei membri, di aver costituito e di far parte di un gruppo "alternativo", apparentemente fuori dagli schemi, giovane e innovativo, e come tale bisognoso di un'intensa attività; dall'altra la giovane età dei membri del gruppo, di fatto post-adolescenti, motiva la quantità di materiali prodotti con la necessità di pubblicare per affermarsi; inoltre non va tralasciata la particolare congiuntura internazionale, laddove l'interesse per le avanguardie e per l'originalità dell'arte rendeva il clima propenso a una produzione febbrile; in ultimo va considerata la specifica situazione italiana, dove le avanguardie, anche grazie ad autori non avanguardisti ma innovatori quali Pirandello e D'Annunzio, iniziavano ad acquisire un certo peso. Inoltre, dal punto di vista del "mercato delle lettere", i primi anni del Novecento rappresentato il periodo della collaborazioni degli scrittori con i giornali e le riviste, grazie alle quali la maggior parte di loro si guadagnava da vivere; anche per i componimenti che venivano pubblicati gli autori ricevevano un compenso e questo in parte spiega la grande diffusione delle poesie nei quotidiani e nei periodici del tempo.

In particolare la stampa romana, che operava in uno dei centri nevralgici della riflessione simbolista in Italia, iniziò a guardare con attenzione alle istanze innovative che provenivano dal pensiero neoidealista di lingua francese. Soprattutto dopo il 1895 gli interventi sul tema si fecero più frequenti, anche perché nello stesso anno e nel successivo erano usciti due importanti saggi di Ferdinand Brunetière che avevano suscitato un certo scalpore a Roma e dintorni: *Après une visite au Vatican* (1895) e *La renaissance de l'Idéalisme* (1896)²⁸. Negli ambienti capitolini, come si può leggere nel lavoro di Anne-Christine Faitrop-Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880–1900)*, le sue conclusioni non furono certo viste di buon occhio, sintomo evidente di un ambiente voglioso di cambiamenti ma ancora legato culturalmente a precise istanze culturali:

L'azione di Brunetière a favore di un socialismo cristiano non convince i critici che rifiutano e il socialismo e il cristianesimo. I suoi attacchi contro la scienza urtano questa generazione rimasta vicina a Renan e a Taine. Infine la sua intesa con il Vaticano preoccupa gli abitanti della nuova capitale, toltà al papato²⁹.

²⁷ Cf. F. Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstracts Models for Literary History*, London-New York, Verso, 2005.

²⁸ F. Brunetière, "Après une visite au Vatican", in *Revue des Deux Mondes*, 1 gennaio 1985, pp. 89–112; Id., "La renaissance de l'Idéalisme", cit.

²⁹ A. Faitrop-Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880–1900). Studio e bibliografia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 82.

In altri ambienti, come per esempio fra gli intellettuali fiorentini del *Marzocco*, Brunetière riscosse più ampi consensi³⁰: quel che è certo è che i suoi interventi acuirono ulteriormente la discussione italiana sul neoidealismo e sul simbolismo. Nella stampa romana inoltre Maurice Maeterlinck ebbe un ruolo molto importante, poiché venne considerato, oltre che l'iniziatore dell'idealismo, il fautore di un misticismo sereno, lontano per esempio dagli eccessi di Huysmans e Verlaine³¹.

Come esempio a tale affermazione, è possibile leggere l'editoriale del 10 maggio 1896 del *Fanfulla della Domenica*, in cui veniva segnalato *Le Réveil de l'Âme* di Maeterlinck (capitolo secondo del *Trésor des humbles*, pubblicato nello stesso anno), autore riconosciuto come il capostipite della rinascenza idealistica e mistica in atto. Inoltre nell'articolo veniva ripresa da Nencioni la celebre definizione dell'idealismo formulata da Brunetière nella conferenza a Bésançon del 2 febbraio 1896 e pubblicata nel già citato *La Renaissance de l'Idéalisme*:

In un libro recentissimo Maurizio Maeterlinck scriveva così sopra *Le Réveil de l'Âme*: «Si direbbe che noi siamo vicini a un'epoca spirituale. Nella storia vi è un certo numero di periodi analoghi dove l'anima, obbedendo a ignote leggi, rimonta alla superficie dell'umanità e manifesta più direttamente la sua esistenza e la sua potenza. Gli uomini sono più vicini a loro stessi e ai loro fratelli, si guardano e si amano più gravemente e più intimamente. Comprendono più teneramente e più profondamente il bimbo, la donna, gli animali, le piante, le cose. Oggi l'anima si manifesta da pertutto in un modo anormale, imperioso, urgente, come se un ordine fosse stato dato e che non ci fosse tempo da perdere... Si direbbe che essa si trovi con le spalle sopra un muro invisibile, e non si sa se sia l'agonia o una nuova vita che la agiti... Queste cose sono nulla rispetto a quello che essa opera in realtà, perché l'anima è come un dormente che dal fondo dei suoi sogni fa immensi sforzi per muovere un braccio o sollevare una palpebra».

Ma anche fuori di voi, anche nell'arte, nella musica, nella letteratura, nella politica, ecco mille fenomeni più certi, mille indizii precisi. [...]

Ci basta guardare qui sul nostro scrittoio gli ultimi libri: *Les évangiles* di Tolstoj, *Le Trésor des humbles* di Maeterlinck, *La Renaissance de l'idéalisme*

³⁰ Cf. a tale proposito L. Mangoni, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 21; per analizzare le conseguenze di tale polemica negli ambienti romani di inizio Novecento, cf. O.M. Molinari, *La stampa periodica romana. Dal 1900 al 1926*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1977, vol. II, pp. 503-505. Cf. inoltre, per quanto riguarda i legami fra gli autori italiani e i simbolisti belgi, R. Gennaro, *La Risposta inattesa. Ungaretti e il Belgio tra politica, arte e letteratura*, Leuven-Firenze, Leuven University Press-Cesati, 2002; M. Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959; O. Macri, *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968.

³¹ A. Faitrop-Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, cit., p. 64.

di Brunetière, *En route* di Huysmans, l'ultimo dramma di Björnson, o di Ibsen, *Devant le siècle* di de Vogüé, *Eyrimah* del Rosny, *Dernier Refuge* di Rod, *Aphrodite* di Pierre Louijs, *Rome* di Zola. E in Italia basta rammentare *Le Vergini delle Rocce* di D'Annunzio e *Piccolo mondo antico* del Fogazzaro, e il risorgere degli studi francescani da Giulio Salvadori a Raffaele Mariano, e *La Realtà* di Rovetta, e *Il Trionfo* di Roberto Bracco, e *L'Anima* di Enrico Butti, e certe nuovissime poesie del Pascoli (*La Morte*) e anche del Mazzoni (*Due Sogni*). E non segno che gli esempi più vicini, quelli di jeri; e certo ne dimentico tanti altri, forse anche più vivaci³².

Certamente nel panorama romano non tutte le riviste erano rimaste affascinate dal discorso di Brunetière: il periodico *La Cultura* alla cui direzione era allora Ruggero Bonghi, per esempio recensì con circospezione e in taluni passaggi con critiche moderate ma esplicite la conferenza di Brunetière, mettendo in evidenza in particolar modo la nozione troppo generica di idealismo formulata dall'autore francese e la consistenza teorica di fondo di tale teoria³³.

Arturo Graf nel 1897 pubblicò un saggio destinato a rimanere per molti anni un testo fondamentale nello studio del movimento simbolista: *Preraffaelliti, simbolisti ed esteti*³⁴. Nell'introduzione Graf proponeva la definizione di "rinascenza dell'anima" quale "formola dell'arte nova": un'arte antipositivista e antirealista. Lo stesso autore, in contrapposizione con le riflessioni di Nordau, vedeva nel rifiorire del sentimento religioso non una degenerazione e un ritorno al passato, bensì una spiritualità nuova che avrebbe allontanato gli intellettuali e gli artisti del nuovo secolo dalla razionalità positivista.

In tale ottica anche una rivista di matrice cattolica come il periodico *L'Ateneo* si interessò alla poesia simbolista, pubblicando fra il 1901 e il 1905 diversi articoli su poeti e scrittori simbolisti francesi e belgi: *Parnassiens et Symbolistes* di Fortunato Rizzi il 5 aprile 1901, *Il romanzo francese al principio del secolo ventesimo* di Paolo Mattei-Gentili a puntate dal 5 settembre 1901, *Modernità d'arte. Forme nuove, arte libera, scrittori spiritualisti* di Fortunato Rizzi il 20 marzo 1902, *Dopo la morte di Zola* di Paolo Mattei-Gentili il 20 ottobre 1902, *Leggendo Maeterlinck* di Francesco Zanetti il 20 marzo 1903, *Joris Karl Huysmans* di Giuseppe Molteni il 20 aprile 1903, *Henri-Frédéric Amiens* di Giuseppe Maltese il 5 luglio 1904, *L'evoluzione di Paul Bourget* di Augusto Cholat il

³² E. Nencioni, "Vittoria dell'idealismo", in *Fanfulla della domenica*, 10 maggio 1896, p. 2.

³³ A.L., "Recensione a Ferdinand Brunetière, *La Renaissance de l'Idéalisme* (Paris, Firmin Didot, 1896)", in *La Cultura*, 15 giugno 1896, p. 93.

³⁴ A. Graf, "Preraffaelliti, simbolisti ed esteti", in *La Nuova Antologia*, 1 gennaio 1897, pp. 3-21.

20 settembre 1904, *Il movimento letterario del secolo XIX* di Fortunato Rizzi a puntate dal 5 aprile 1905 e *Poeti francesi* di Ernesto Cucinotta il 5 luglio 1901³⁵.

Una rivista come *La Nuova Parola*, che non si occupava solamente di letteratura, contribuì notevolmente a presentare l'opera di Maeterlinck in maniera divulgativa per un pubblico appassionato e colto, anche se non appartenente agli addetti ai lavori che erano soliti occuparsi di poesia simbolista belga e che di norma costituivano i lettori tipici di tali opere. Il direttore Arnaldo Cervesato, pur considerando Edouard Schuré quale massimo campione vivente del neoidealismo, consacrò ben quattro articoli all'arte di Maeterlinck, con due saggi e due brani del poeta tradotti in italiano. Nell'aprile 1902 al poeta belga venne consacrato un intero numero monografico, incentrato in particolar modo sul *Trésor des humbles*. Egli venne inquadrato nella prospettiva dello scrittore "spiritualista e mistico", la cui opera era in grado di rispondere alle aspirazioni spirituali e morali dell'epoca. D'altra parte, nello stesso anno, in un articolo dedicato a Schuré, Cervesato non gli risparmiò alcune critiche, poiché affermava che "l'arte di Maurizio Maeterlinck sembra lasciar le vie difficili del proposito per avviarsi su quelle men contrastate del plauso comune"³⁶. I due brani di Maeterlinck che vennero proposti per la prima volta al pubblico italiano furono le liriche *Sensazioni d'automobile* (sul n. 2 del 1902) e *La fortuna* (sul n. 4 dello stesso anno). Sempre nel 1902 uscì uno studio di Paitel su *Monna Vanna*, dal titolo esplicitante il riferimento a Cavalcanti, che si rivelò utile per inquadrare storicamente il poeta e drammaturgo belga.

Attraverso l'interessamento di Martini, il cenacolo romano di Sergio Corazzini tentò di entrare in contatto con Cervesato e con la redazione di *La Nuova Parola* per avvicinarsi agli ambienti del neoidealismo irrazionale e soprattutto per inserirsi in un contesto più "istituzionale", ormai punto di riferimento del palcoscenico romano (e ben noto nel panorama nazionale) per i fautori del movimento di riscossa neoidealista. Martini conosceva personalmente Cervesato, poiché al n. 50 di via della Mercede, dove egli abitava e dove era ubicata la sede di *Cronache Latine*, era anche la sede di *La Nuova Parola*. Due lettere di Martini a Cervesato (la prima del 1905 e la seconda del 1907) comprovano la conoscenza personale fra i due³⁷; osservando attentamente il linguaggio delle missive, appare

³⁵ A tale proposito cf. A.I. Villa, *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Sergio Corazzini. Poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, cit., p. 155.

³⁶ A. Cervesato, "Edoardo Schuré", in *La Nuova Parola*, febbraio 1902, p. 86.

³⁷ Le lettere, custodite nell'Archivio Contemporaneo. Gabinetto Vieusseux. Fondo Arnaldo Cervesato, recitano rispettivamente: "Egregio Signor Cervesato, Fui in redazione per chieder notizia riguardo alla pubblicazione della mia poesia – *Sopra una*

evidente il rapporto non paritario (d'altronde Fausto Maria Martini era più giovane e meno inserito nell'ambiente letterario romano rispetto al più anziano collega), che rimase inalterato nel corso di quegli anni, come si può vedere dalla seconda lettera, scritta due anni più tardi, nella quale se possibile il tono è ancora più formale (Martini passa dal nome proprio del 1905 all'"Egregio Signor Direttore" del 1907). Prova ne è il fatto che nessuna delle due richieste di Martini si concretizzò: non vennero pubblicate sulle pagine della rivista né la sua lirica *Sopra una sonata di Schumann*, né la recensione al suo libro.

L'opera di divulgazione da parte di periodici come *Fanfulla della domenica*, *L'Ateneo* e *La Nuova Parola*, seppur molto diversi fra loro e con impostazioni talvolta contrastanti, si rivelò fondamentale per formare (o per rafforzare) la sensibilità dei simbolisti romani nei confronti delle novità poetiche provenienti da Francia e Belgio, ma anche da altri paesi come l'Inghilterra, la Svezia e la Russia. Tale "sostrato" culturale fu loro d'aiuto nella lettura e nella comprensione dei periodici *Prose* e *Revue du Nord*, ai quali la maggior parte del cenacolo corazziniano era abbonato, e che promulgarono l'avvento di una poesia simbolista anche in Italia, oltre a costituire, a parte le poche opere originali che saranno analizzate successivamente, una delle modalità principali attraverso le quali venire a conoscenza dei poeti simbolisti belgi. La "zona di contatto" si era dunque costituita, attraverso l'azione di *médiateurs* e *cambistes*: uno spazio letterario nuovo, a cavallo fra una giovane generazione di scrittori e poeti romani e una serie di autori genericamente denominati "nordici" vedeva la luce. Lo studio delle fonti tramite le quali tali scambi si delineavano si prospetta fondamentale per comprendere sia le dinamiche interne del gruppo corazziniano, sia il loro movimento biunivoco e talvolta contrastante fra la tradizione nazionale e quella europea.

II. I periodici *La Revue du Nord* e *Prose*

Il periodico *Revue du Nord* fu redatto in lingua francese e venne fondato a Firenze nel dicembre del 1904. La sede fiorentina però non ebbe lunga vita, poiché pochi mesi dopo, a partire dal giugno-luglio 1905 (a. I, nn. 7-8), la redazione venne interamente trasferita a Roma, dove rimase

sonata di Schumann –. Credo che Ella la pubblicherà nel volume di Agosto. La raccomando però caldamente di inviarmi le bozze al mio indirizzo –fermo posta Sinigallia – Marche. Perdoni il disturbo e mi creda devot. Fausto Martini". "Città Ducale (Abruzzo) 2/1/07 Egregio Signor Direttore, Le spedisco l'articolo di cui le parlai: recensione di un mio libro, intitolato – *Le piccole morte* – edito dallo Streglio di Torino – e di due libri di versi di S. Corazzini e A. Tarchiani. Voglia essere così gentile di pubblicarla. Le invierò presto un mio nuovo volume. Mi scusi se non ho potuto venirla a salutare come avrei desiderato, prima della mia partenza da Roma, causata da salute. Accolga i miei ossequi suo Fausto M. Martini".

fino alla cessazione delle pubblicazioni (a. III, n. 4, novembre-dicembre 1907). Se la cultura francese in Italia era già ampiamente penetrata nei secoli precedenti, la diffusione del romanzo dell'Ottocento (da Stendhal a Balzac a Zola) si era dimostrata decisiva per creare nel pubblico colto il retroterra culturale adatto a comprendere i successivi mutamenti nel gusto e nell'immaginario culturale e letterario in direzione simbolista³⁸.

Lo spostamento a Roma si rivela utile per iniziare a tracciare una prima mappatura della geografia delle tendenze crepuscolari italiane: Roma era infatti, insieme a Torino e alla stessa Firenze, uno dei tre poli principali per il propagamento nella penisola di tali innovazioni poetiche. Ciascuna di queste città, oltre a un certo numero di riviste e autori che per un dato periodo si avvicinarono al movimento, propone delle eccellenze che si pongono da guide e punti di riferimento per i più giovani e per i critici letterari. L'operato di Guido Gozzano a Torino, di Marino Moretti (senza dimenticare il primo Palazzeschi) a Firenze e di Sergio Corazzini a Roma rimane il centro nevralgico delle esperienze crepuscolari italiane. Dal punto di vista critico, la geografia letteraria dei crepuscolari è stata ben studiata, va detto però che Roma diventa una sorta di capitale "altra", decadente anche per gli scandali di inizio Novecento (lo scoppio della bolla edilizia e lo scandalo della Banca Romana, narrati fra gli altri da Zola e da Pirandello³⁹). I crepuscolari infatti tracciano mappe alternative di Roma, descrivendo luoghi in cui la città scompare e diviene campagna: tale sguardo non urbano, oltre a costituire un ulteriore elemento marginale all'interno della poetica del gruppo corazziniano, può anche essere percepito come una reazione allo sfacelo morale e socio-economico della capitale. Certamente nei giovani sodali di Corazzini non vi era una visione politica complessa e ben delineata, che potesse divenire non tanto ideologia, ma almeno teoria; è però possibile vedere la malinconia crepuscolare non solo come un'attitudine personale degli autori, ma anche come una reazione involontariamente "politica", un malessere dovuto non solo a questioni anagrafiche o di sensibilità poetica, ma anche alla percezione del "cuore di tenebra" della capitale italiana di inizio Novecento. Se si considera che il gruppo crepuscolare fu piuttosto ristretto per arco temporale, cultura generale dei membri e contesto in cui vivevano, l'ampio respiro prospettato all'interno delle pubblicazioni può apparire inaspettato, se non si tiene presente lo spazio letterario che, da

³⁸ Cf. a tale proposito F. Moretti, *Atlas of European Novel 1800–1900*, London-New York, Verso, 1998.

³⁹ Cf. a tale proposito C. Gigante, "I vecchi e i giovani di Zola", in *Armonia e conflitti. Dinamiche familiari nella narrativa otto-novecentesca*, a cura di I. De Seta, Bruxelles, Peter Lang, in corso di stampa.

una Roma “nordica”, giungeva fino allo studio appassionato dei poeti francesi e belgi.

La diffusione delle opere aiuta a comprenderne la portata: il crepuscolarismo romano è tale non solo perché gli autori si incontrano a Roma, spesso sono romani di origine o di adozione, a Roma lavorano e di Roma scrivono. È romano anche perché la diffusione delle loro opere è limitata nella maggior parte dei casi alla capitale e alla ristretta cerchia di amici e sodali. Corazzini, e in misura minore Marrone e Martini, fungevano da ponte verso l'altrove (un ponte che a volte saltava l'Italia e si poneva direttamente in contatto con l'Europa), attraverso letture, recensioni, declamazioni e più raramente corrispondenze. La lettura della *Revue du Nord*, a tale proposito, si rivelò di vitale importanza.

Revue du Nord, infatti, durante la sua breve esistenza, fu fondamentale per far conoscere al pubblico italiano i cosiddetti “*écrivains du nord*”, le cui opere costituivano il temario principale dei volumi. Giuseppe Vannicola assunse la funzione di redattore capo fino al 1907, mentre Olga de Lichnizki, che gli subentrò per gli ultimi numeri della rivista, svolse un ruolo importante nella diffusione degli scrittori russi che conosceva bene⁴⁰. Sin dalla fondazione il periodico si era collocato sotto l'orbita del *Leonardo*, con il quale condivise il disegnatore Giovanni Costetti e diversi collaboratori, fra i quali Papini e Prezzolini⁴¹, oltre naturalmente all'indirizzo idealista e antipositivista. Quando nel 1905 la rivista si trasferì a Roma, la redazione in una nota si affrettò a ribadire il legame stretto con l'ambiente fiorentino:

À partir du 1er juin, la rédaction de la “Revue du Nord” a été transférée à Rome, viale Giulio Cesare, 371.

Nous pouvons cependant assurer nos lecteurs que nous ne cesserons point d'appartenir par les «idées idéales» comme dit l'“Aftonhladet” de Stockholm, en parlant de la «Revue du Nord», au groupe d'écrivains florentins, auquel nous nous enorgueillons d'appartenir, et dont sont nos collaborateurs et amis Prezzolini et Papini, en tête du fameux “Leonardo”. [...]

Rome et Florence seront encore plus étroitement unies à l'avenir⁴².

L'orientamento culturale della rivista era chiaro fin dalla scelta del nome: il cosmopolitismo era una tendenza programmatica, in un'epoca in cui non poche erano le polemiche, soprattutto in Francia e in Italia, sulla

⁴⁰ Cf. F. Gerra, *Musica, letteratura e mistica nel dramma di vita di Giuseppe Vannicola*, Roma, Bardi, 1978.

⁴¹ Cf. F. Golzio & A. Guerra, *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, Torino, Einaudi, 1960; G. Luti, *Narrativa italiana dell'Otto-Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1964; R. Bertacchini, *Le riviste del Novecento*, Firenze, Lemonnier, 1979.

⁴² La Direction, “Au lecteur”, in *Revue du Nord*, 1/7–8 (1905), p. 2.

presunta superiorità delle razze anglo-germaniche rispetto a quelle latine e sulla fase di rinascita che queste ultime avrebbero dovuto affrontare. Tale esigenza era inoltre manifestata dall'impiego della lingua francese, grazie alla quale si cercava di inserire le riflessioni in un contesto maggiormente europeo. Il periodico fiorentino-romano si poneva come un efficace ponte fra due anime dell'Europa, come è scritto esplicitamente fin dal primo numero:

Si elle pouvait contribuer pour son humble part à écarter de fâcher préjugés, et concourir à un plus fécond échange d'idées entre deux régions encore si étrangères l'une à l'autre, sa mission serait largement accomplie, et par cela même récompensée⁴³.

Nei diciannove numeri pubblicati, una rubrica apposita intitolata *Arts et lettres* diede conto dei movimenti artistici e letterari europei dell'epoca attraverso recensioni di libri e riviste. Una sezione cospicua inoltre fu dedicata ai resoconti di viaggi verso l'Europa del nord e in particolare verso la Russia, sia per le origini slave di Olga de Lichnizki, sia perché, con il conflitto russo-giapponese in corso (conflitto nel quale *Revue du Nord* si schierò apertamente con il patriottismo e il nazionalismo russo), le sorti di Mosca iniziarono a interessare il pubblico italiano. A partire da siffatta sensibilità non stupisce che, in una sezione monografica dedicata agli artisti nordici e ben curata da Guido Battelli, compaiano i nomi dei pittori fiamminghi Brouwer e Jordaens⁴⁴, molto amati anche dai simbolisti belgi. Il primo è un autore che si rifà ai soggetti di Bruegel il vecchio, ma nelle sue tele insiste sugli aspetti brutali e disgustosi della vita, mettendo in evidenza i visi e le espressioni deformate di persone anziane mentre mangiano o si dedicano ad attività tipiche di piccoli borghi come danze popolari, giochi da tavola o pranzi in piccole e scure locande. Jacob Jordaens è invece uno dei tre grandi maestri di Anversa insieme a Rubens e Van Dyck: i suoi soggetti popolari, apparentemente ritratti in pose placide e serene, nascondono ad uno sguardo più attento delle inquietudini di fondo, visibili dalle espressioni nervose e dal tratto talvolta spezzato. Non stupisce che tali autori, per diversi aspetti vicini alla sensibilità simbolista, abbiano affascinato i membri della redazione della rivista.

Sul simbolismo poetico, risulta rimarchevole l'articolo (non firmato) consacrato al poeta francese Marcel Schwob, al tempo poco conosciuto in Italia⁴⁵. In particolare in Corazzini, l'influenza di Schwob assumerà una certa importanza.

⁴³ La Direction, "Préface", in *Revue du Nord*, 1/1 (1904), p. 1.

⁴⁴ G. Battelli, "Le peintre de la débauche: Adrien Brouwer", in *Revue du Nord* (1905), p. 12; Id., "Jacob Jordaens", in *Revue du Nord*, 1/10-11 (1905), p. 15.

⁴⁵ —, "Marcel Schwob", in *Revue du Nord*, 1/5 (1905), p. 9.

Vennero pubblicate, in ambito italiano, le poesie simboliste di Sinadinò e le prose poetiche del redattore capo Vannicola, improntate ad un misticismo ascetico e sensuale⁴⁶. Sinadinò, di origine egiziana, contribuiva al cosmopolitismo del periodico. Una delle grandi innovazioni delle avanguardie risiede infatti nella capacità di frammentare l'universo di potere conosciuto fino ad allora (Il Cairo e Alessandria diventano fondamentali per la poesia italiana – Ungaretti, Pea, Marinetti –; la Svizzera è la patria dell'avanguardia più dissacrante) e i crepuscolari, inconsapevolmente, si adeguano al cambiamento, poiché la loro qualità più evidente è insita nella facoltà di intuire le novità dell'attualità letteraria, senza manifesti programmatici o evidenti prese di posizione politiche.

Molto stretto infine fu il legame con il periodico simbolista *Vers et Prose*, tanto che la redazione di *Revue du Nord*, nell'agosto-settembre del 1905, si sentì in dovere di inviare un plauso esplicito nei confronti dei colleghi d'oltralpe, meritevoli di appoggiare la rivoluzione simbolista, che sulle pagine del periodico fiorentino-romano sembrava al tempo pienamente attuata. Il breve testo ha una sua importanza in merito ai rapporti fra crepuscolari romani e simbolisti belgi perché inizia a tracciare la nuova scala di valori poetici (attraverso una serie di nomi noti e meno noti del panorama franco-belga con rare eccezioni inglesi) che sarà poi ripresa dal cenacolo di Corazzini:

“Vers et Prose. Defense et illustration de la haute Littérature et du lyrisme en prose et en poésie”, c'est le titre et la devise d'un recueil trimestriel, paraissant à Paris sous la direction de Mr. Paul Fort.

Le nom des collaborateurs, Francis Vielé-Griffin, Henry de Régnier, André Gide, Émile Verhaeren, Jean Moréas, Maurice Maeterlinck, W. B. Yeats, Stuart Merrill, etc. est déjà tout un programme, et tel que nulle école contemporaine n'en trouverait un aussi beau.

En 1900 déjà, Mme Camille Mauclair, dans la “Nouvelle Revue”, avait proclamé la mort du Symbolisme, et dès la constatation faite, toute la médiocratie littéraire française, sous la présidence de « son charmant maître » Catulle Mendès, célébra sa pompe funèbre.

C'était un enterrement prématuré, fait avec une précipitation pas trop gênée, car plus les barbares hurlaient à la mort du Symbolisme dans toutes les branches de l'expression artistique.

Jamais mort n'eut plus belle immortalité! C'est que en effet, ou trouve-t-on, parmi tous les fossoyeurs du Symbolisme, des noms tels que Marcel Schwob, Gustave Kahn, Émile Verhaeren, Vielé-Griffin, Maeterlinck, de Régnier, Merrill, Moréas, Mockel?

⁴⁶ Cf. in particolare G. Vannicola, “Le Triptique de la Vierge”, in *Revue du Nord*, 1/2 (1905), p. 18.

Et voilà que le Symbolisme monte plus haut, surabondant de vie concentrée et mûre, et entreprend, aujourd'hui, de réunir à nouveau, en "Vers et Prose", « le groupe héroïque des poètes et des écrivains de prose qui renouvèrent le fond et la forme des lettres française, suscitant le goût de la haute littérature et du lyrisme longtemps abandonné ».⁴⁷

Vers et Prose fu un periodico fondamentale per il cenacolo romano di Sergio Corazzini: il 20 luglio 1906 la rivista francese pubblicò numeri e nomi dei suoi abbonati e non stupisce il fatto che, su dieci abbonati a Roma, ben quattro facessero parte del gruppo corazziniano (Corazzini stesso, Tarchiani, Calza Bini e Marrone)⁴⁸. Gli elogi della redazione della *Revue du Nord* nei confronti dell'operato della rivista francese non potevano dunque che interessare maggiormente i simbolisti romani.

Per quanto riguarda la letteratura belga, già nel 1893, sulle pagine del periodico romano *La Cultura*, era stato ospitato un intervento di Antonio Sante Martorelli (intitolato "La letteratura nazionale belga"⁴⁹) che era stato preso come punto di riferimento per gli studi futuri dedicati a tale area. Fra i nomi citati da Martorelli, oltre a Maeterlinck, figura per la prima volta Iwan Gilkin, che in seguito si rivelerà molto importante soprattutto per le riflessioni poetiche di Corazzini. Pochi mesi prima, il piccolo quotidiano *Il Folchetto* aveva anticipato la più rinomata *La Cultura* pubblicando un saggio molto simile, ad opera di un ignoto critico (forse Ugo Fleres?⁵⁰) firmatosi Domenico Letterario, che aveva presentato in traduzione per la prima volta alcuni versi di Iwan Gilkin⁵¹. Tali spunti furono ripresi nel 1900 dal noto critico Vittorio Pica sulle pagine del *Fanfulla della domenica*, in un intervento panoramico sulla situazione letteraria in Belgio (dove venivano citati gli stessi poeti presentati su *Il Folchetto* e su *La Cultura* sette anni prima) intitolato "Letterati belgi"⁵².

L'altro periodico fondamentale nella formazione culturale del gruppuscolo simbolista capitolino, *Prose*, era sempre pubblicato a Roma, dal dicembre 1906-gennaio 1907 fino al novembre 1907-gennaio 1908, per un totale di sei numeri in poco più di due anni. Legata per attitudine e contenuti al *Leonardo* e alla *Revue du Nord*, definita nel primo numero una "buona alleata" (non va dimenticato infatti che numerosi erano gli scambi

⁴⁷ La Direction, "Revue des revues. 'Vers et Prose'", in *Revue du Nord*, 1/8-9 (1905), p. 58.

⁴⁸ Cf. F. Livi, *Il teatro della morte. Corazzini e il simbolismo francese* in «Io non sono un poeta». Sergio Corazzini (1886-1907), cit., pp. 167-180.

⁴⁹ A.S. Martorelli, "La letteratura nazionale belga", in *La Cultura*, 3/45-46 (1893), p. 2.

⁵⁰ Cf. A. Faitrop-Porta, "Le *Folchetto* et la vie culturelle à Rome, à la fin du XIX^e siècle", in *Mefrim*, 15/107 (1995), pp. 145-176.

⁵¹ D. Letterario, "Scongiuro magico", in *Il Folchetto*, 16 settembre 1893, p. 2.

⁵² V. Pica, "Letterati belgi", in *Fanfulla della domenica*, 23 dicembre 1900, p. 1.

di collaboratori fra i due periodici), la rivista venne così presentata, nel novembre-dicembre 1906 da Giuseppe Vannicola sulle pagine della *Revue du Nord*:

“Prose” a l'intention de combattre la rhétorique vide de nos jours, de glorifier la vie intérieure, de faire la propagande à un renouvellement du contenu sentimental, passionnel, idéologique des œuvres d'art. Elle a aussi l'intention d'ouvrir les portes du monde littéraire aux résultats et aux réflexions du monde des idées, d'orienter la philosophie vers la poésie, la mystique et l'esthétique, de renouveler la critique et d'ouvrir à la culture italienne un canal de communication immédiate avec la culture étrangère⁵³.

Agli occhi dei redattori di *Prose*, la cultura italiana di quegli anni appariva affetta dai mali dell'accademismo e dell'eccessiva retorica. Il loro obiettivo sarebbe dovuto essere il risveglio dell'animo italiano:

Ciò che noi vogliamo distruggere è tutto quel complesso di stati d'animo che ha consentito il rifiorire dell'accademismo fuori e dentro dei pritanei accademici ufficiali e il dilagare delle retoriche fraseologiche e concettuali che pongono le loro impronte di mediocrità sui quattro quinti della produzione letteraria e ideologica d'Italia. Ciò che noi vogliamo contribuire a creare è tutto un nuovo complesso di stati d'animo che, fondandosi sopra un principio di negazione e di ripudio, riesca ad orientare diversamente gli spiriti, ad abbattere antiche porte chiuse, ed aprire nuovi cammini e nuovi canali che portino a tutta la cultura italiana una germinazione di vita nuova e una freschezza di sorgenti lontane⁵⁴.

Il pensiero mistico di tutte le nazioni e di tutte le epoche venne riscoperto sulle pagine della rivista e influenzò diversi membri del cenacolo corazziniano a partire dal 1903, quando i giovani poeti mossero i primi passi fra le piccole riviste romane. Il triennio 1903–1905 rappresenta per il gruppo di Corazzini, ma più in generale per il crepuscolarismo romano e fiorentino, una fase “mistica”, nella quale si gettarono le basi teoriche, a partire dal neoidealismo e da riviste come *Prose*, del simbolismo poetico che si sarebbe rivelato in maniera più evidente fra il 1905 e il 1907. Alcuni testi giornalistici di quel periodo sembrano dichiarazioni di poetica (come l'articolo di Rosario Altomonte *In difesa del decadentismo e del simbolismo*⁵⁵) o addirittura manifesti ideologici (in particolare *La terza bellezza* di Fausto Maria Martini, pubblicato sul primo numero di *Cronache Latine*⁵⁶). La volontà di rinnovamento e di svecchiamento delle lettere italiane era in un certo qual modo la stessa che animava la giovane

⁵³ G. Vannicola, ““Prose””, in *Revue du Nord*, 2/11–12 (1906), p. 47.

⁵⁴ A. De Rinaldis, “Un barlume di tendenze”, in *Prose*, 1/1 (1906–1907), p. 69.

⁵⁵ R. Altomonte, “Un altro aspetto dell'arte decadente”, in *Scienza e diletto*, 1/4 (1906), pp. 14–19.

⁵⁶ F.M. Martini, “La terza bellezza”, in *Cronache Latine*, 1/1 (1905), p. 17.

redazione di *Prose*, fin dai primissimi numeri, quando, come si è visto, scriveva parole anche decise sulla situazione della letteratura nazionale e sulla necessità urgente di un cambiamento.

L'articolo di Martini *La terza bellezza* è esplicito riguardo al debito "ideologico" che il movimento crepuscolare romano ha nei confronti delle istanze mistiche e irrazionali di *Prose*: Martini parla infatti di "due anime" nella sua epoca, attraversata da correnti che "ad alcuni possono sembrare di rinascita, ad altri di agonia". Tale dicotomia produce un "dissidio palese tra la materialità egoistica della vita e la ricerca affannata per i campi dell'Idèa". Ovvero, a ben guardare, il contrasto tra positivismo e neoidealismo. Il dissidio a cui Martini accenna però fa pensare anche alla tensione presente nei crepuscolari fra tradizione e innovazione, Italia e Europa, interno / esterno. Una dicotomia che avrebbe potuto lacerare il gruppo ma che, forse per la sua breve durata, ne accentuò la complessità.

Anche Carlo Basilici, un crepuscolare minore vicino al gruppo di Corazzini, insiste nelle pagine della *Rivista di Roma* sulla prospettiva di una nuova alba che sarebbe dovuta sorgere sul crepuscolo della letteratura contemporanea: un'alba che veniva interpretata in senso neoidealistico:

[...] altri e più vasti orizzonti si dilatano intorno a noi! Altra anima c'è oggi nell'aria. Ella è una melodia che [...] i giovani [chiamano] ideale. Ella passa come un angelo nuovo sulle incrostazioni secolari dei pregiudizi e li dissolve; ella parla da un capo all'altro del mondo nel portavoce immenso della Poesia: e lega, esalta, affratella. [...] Aspettate che ella dica la sua vera parola. Quando una parola irrompe nell'aria, un mondo può rinnovarsi, e sulle rovine delle sue leggi e dei suoi addii, rinascere.

È questa parola che noi dobbiamo dire, è questa parola che noi attendiamo. Gli ideali futuri ci stanno innanzi come enormi albe polari su cui vibri il presentimento del Sole. – Addietro, nottoloni, nell'ombra! Noi andiamo verso l'avvenire [...]. «Noi giovani apriamo i vetri»⁵⁷.

Il crepuscolarismo romano è stato anche causato da una più generale reazione al positivismo e al naturalismo che aveva investito la cultura a cavallo fra Ottocento e Novecento. I "crepuscolari" romani erano schierati nelle file dell'antipositivismo, quindi più nella prospettiva di una "nuova" alba che di un crepuscolo o tramonto.

Roma Flamma, una delle riviste più importanti del movimento crepuscolare romano, mostra, attraverso le parole di Sergio Corazzini, una grande stima verso periodici come *Leonardo* e *Regno*; nell'articolo è evidente da una parte il legame con due riviste impregnate di neoidealismo, dall'altra il riferimento costante a Maeterlinck, vero e proprio "maestro" dei giovani poeti capitolini:

⁵⁷ C. Basilici, "Due critici di Giulio Orsini", in *Rivista di Roma*, 19 giugno 1904, p. 3.

Nel *Leonardo* di giugno abbiamo letto con interesse e compiacimento: *Nel tempio dell'uno* di Francesco Gaeta, il quale espone coraggiosamente e sinteticamente il perché della sua anima orfica e francescana, anima che adora la divinazione di Buddha Siddharta, il lirismo di Platone e il misticismo di Bonaventura; ci parve assai bello ed assai giusto uno studio di Gian Falco su la *teologia positivista* di Roberto Ardigò, filosofo senza idee ed il cui sistema non ha nessun significato possibile, filosofo scolastico che vuol crederci positivista, che è teologo cristiano e vuol pretendere di essere antireligioso, indicandosi così parvenu della scienza e dell'ateismo; infine, sempre Gian Falco, presenta amorosamente Carlo Doudelet, *fine e dolce fiammingo, amico di Maeterlinck, che vive colla sua buona madre in una via solitaria, in una piccola casa che prospetta un giardino, e che lavora instancabilmente, dall'alba alla sera, fra i suoi disegni, i vecchi libri ascetici e i nuovissimi libri mistici...* Il Doudelet molte opere del Maeterlinck ha illustrato ed alcuni suoi lavori furono esposti a Roma e a Firenze. Noi, ammiratori entusiasti de «*Il cieco*» e del «*Vecchio minuetto italiano*» siamo riconoscenti a Gian Falco della sua acuta e soprattutto generosa presentazione.

Il *Regno* del 26 giugno, contiene fra l'altro, un vivace articolo di G. P. sul trattato firmato e non mantenuto dalla Spagna coll'Italia, trattato col quale essa Spagna s'impegnava di non fornire, in caso di guerra, nessun aiuto alla Francia e prometteva di garantire l'equilibrio del mediterraneo. Ma lo sdegno di G. P. non è per ciò, ché sarebbe inutile e ridicolo, è che di un tale trattato fino a poco tempo fa se ne faceva un segreto, politicamente, mentre invece l'Italia troppo ciarla delle sue alleanze, delle sue amicizie, dei suoi riavvicinamenti e delle sue aderenze. Notiamo inoltre [...] alcune frasi di Maurizio Maeterlinck elogianti il duello, frasi che G. P. fa seguire da una sua domanda, alquanto stupefacente, pensando alle sciocchezze che i socialisti dicono contro di esso perché non si vogliono battere: I socialisti disprezzano forse la spada perché non son giunti ancora allo stadio umano?⁵⁸

Non diversi appaiono i riferimenti culturali di Martini a partire dal primo numero di *Cronache Latine*, di cui parla in *Si sbarca a New York* descrivendo alla "maniera simbolista" il luogo in cui la rivista era sorta e annoverando i libri e i simboli che, nella piccola stanza che fungeva da redazione, era possibile scorgere:

Iriconoscibile la mia stanza da letto trasformata in redazione della rivista [...], le pareti erano state tappezzate di immagini e ritratti, intonati alla nuova funzione cui era adibita la stanza. Sulla porta, il disegno in bianco e nero, che un giovane artista ci aveva proposto per la copertina delle *Cronache Latine*: due enormi ippografi protesi in corsa verso misteriose lingue di fuoco e cavalcate da due giovani, i cui volti, dantescaemente magri e a metà nascosti dalle ali dei mostri, erano piegati sulle fiammelle di due lampade che il vento della

⁵⁸ S. Corazzini, "A traverso lo smeraldo: 'Leonardo' e 'Regno'", in *Roma Flamma*, 1/1 (1904), pp. 18-19.

corsa ad ogni momento minacciava di spegnere. [...] Alla parete più ampia della stanza, un'enorme copia del *Beethoven* di Balestrieri, quadro famosissimo a quei tempi, e sotto, ritratti di pittori e di poeti: un Baudelaire nel ritratto di Carrière, strappato, – ricordo, – ad un'edizione francese dei *Fleurs du mal*, un Gabriele D'Annunzio tra una muta di levrieri, e un quadro di Genua nel quale, sopra uno sfondo di cielo in tempesta, era effigiato Giovanni Papini. In cima a questa specie di altare delle nostra religione di giovani poeti, ma molto in alto, quasi vicino al soffitto [...] la solita maschera di Beethoven, acquistata per pochi soldi da uno di quei figurinai che dispongono la loro merce alle cantonate dei palazzi [...].

Ma ai piedi dell'altare, e cioè sul marmo del comò, che colorito scompiglio... Un paio di cravatte acciambellate ed un solito gualcito tra uno schedario d'indirizzi e un pacco di bozze di stampa; sopra *La sagesse et la destinée* di Maeterlinck, la mia spazzola di capelli [...].⁵⁹

Importante è il riferimento al Maeterlinck filosofo di *La sagesse et la destinée*, opera uscita in lingua originale nel 1898, ma tradotta per la prima volta in italiano nel 1902 presso l'editore Bocca di Torino⁶⁰. Il testo all'epoca era considerato una delle pietre miliari del neomisticismo ed era stato più volte preso in considerazione sulla già citata rivista romana *La Nuova Parola*. Nel libro notevoli sono le influenze del mistico fiammingo medievale Ruysbroek, che venne ripreso da Martini nel già menzionato articolo *La terza bellezza* uscito su *Cronache Latine*, saggio che, come si è accennato, rappresenta una sorta di manifesto programmatico delle idee filosofiche seguite dalla redazione del periodico. Ruysbroek è fondamentale per il passaggio di Maeterlinck da poeta a filosofo simbolista; dal mistico fiammingo, il poeta nativo di Gent riprende un Dio amorevole e una religione dove ampio è lo spazio per lo slancio e per il fervore. Allo stesso tempo però, Ruysbroek gli offre un culto intriso di simboli e metafore, disvelatore di un mondo dove anche le parole serbano in loro stesse il mistero della fede⁶¹.

Certamente era chiaro ai membri del cenacolo che il neomisticismo e la rinascenza latina fossero correnti ideologico-culturali aventi puntuali corrispettivi poetici. Lo riconosceva lo stesso Corazzini in una recensione a Federico De Maria sul periodico che si occupava di poesia contemporanea *Don Marzio* del 29–30 gennaio 1905:

Carlo Basilici, nella prefazione ai frammenti de' suoi poemi dedica frasi di sprezzo a tutti quei vani poeti contemporanei, artefici di sterili e deboli versi,

⁵⁹ F.M. Martini, *Si sbarca a New York*, cit., pp. 151–152.

⁶⁰ M. Maeterlinck, *La sagesse et le destinée*, Paris, Perrin, 1898 [trad. it. *La saggezza e il destino*, Torino, Bocca, 1902].

⁶¹ Cf. M. Maeterlinck, *Poésies complètes*, introduzione e note di J. Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1965, pp. 3–7. Cf. come opera di riferimento Id., *Œuvres*, Bruxelles, Editions Complexe, 1999.

Federico De Maria, nella « canzone nuova » che prelude ai poemi barbari, prorompe in pure e sdegnose quartine contro i cantori simbolici della natura, diciamo così, malata. Al nobile invito dell'Orsini seguono ora nuove audaci parole di ribelle impeto, tuttavia – e in verità non so provarne dolore e rispetto – poeti, quali non ne soffrono il Basilici e il De Maria, fioriranno ancora e sempre, daranno alla patria letteratura buone e belle opere, poi che talvolta l'anima, in tenere e dolci ore, avverrà che semplici e tenui cose elegga per suo diletto e non altro.

Giorgio Rodenbach ha scritto « Bruges la morte », Walt Witmann quelle meravigliose epiche che ci faranno sempre fremere d'entusiasmo, e bene la nostalgica e tetra poesia dell'uno, come l'impetuosa lirica dell'altro, saranno sempre accolte dalla nostra anima con uguale profonda impressione⁶².

Corazzini in tal caso affronta direttamente il fulcro della questione, poiché mette a fuoco la specificità poetica delle due tendenze, la “nordica” e la “latina” che si contrapponevano sulla scena culturale europea all'inizio del secolo. La lirica “latina” vede come maggiori esponenti in Italia Carlo Basilici, Giulio Orsini e Federico De Maria e in generale è dominata da un antisimbolismo refrattario a compiacimenti intimistici: di fatto è il terreno della rinascenza latina che rivisitava lo spirito della latinità pagana alla luce delle nuove ideologie vitalistiche, energetiche e superomistiche. Corazzini, non a caso, sceglie Rodenbach per esemplificare la prima tendenza, costituita da una poesia “nostalgica e tetra”, da poeti che “in tenere e dolci ore” amano intrattenere l'anima con “semplici e tenui cose”. Tra le righe è possibile comprendere come lo stesso Corazzini si senta membro di tale filone: una lirica d'ispirazione neomistica e simbolista, emanazione della sensibilità “nordica”. Charles Van Lerberghe, d'altra parte, descrive quello che Laurence Brogniez definisce “l'ethnotype de l'homme du Nord” come un artista legato al misticismo e all'idealismo:

Etre d'étranges rêveurs, des mystiques, c'est la meilleure façon pour nous Belges de n'être pas des provinciaux. Une littérature d'isolés comme la nôtre ne peut fleurir qu'en des époques où l'attention se détourne de la vie mondaine des salons pour se projeter sur le rêve⁶³.

Il ricorso al neomisticismo serviva dunque ai simbolisti belgi (e ai crepuscolari romani) per uscire dal provincialismo, elemento che rimette in gioco da una parte i rapporti di forza Belgio / Francia e dall'altra il

⁶² S. Corazzini, “Basilici-De Maria”, in *Don Marzio*, 29–30 gennaio 1905, p. 3.

⁶³ C. Van Lerberghe, *Journal intime*, inedito, cit. in L. Brogniez, “Les Préraphaélites en Belgique: d'étranges rêveurs”, in *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Knopff, Delville et leur temps*, a cura di M. Draguet, Bruxelles, Presses Universitaires ULB, 1997, p. 125. Cf. inoltre a tale proposito il catalogo della mostra *Le symbolisme en Belgique* a cura di Michel Draguet: M. Draguet, *Le symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator – Musées Royaux des Beaux-Arts, 2010, p. 169.

particolare posizionamento del gruppo romano all'interno di questi equilibri. Rodenbach poteva essere considerato da questo punto di vista una sintesi ideale: belga, dunque marginale rispetto alla Francia, ma al tempo stesso "canonico" per l'importanza e la qualità della sua opera, dunque capace di creare epigoni a proprio partire dalla "periferia" nella quale agiva.

La citazione nel testo di Corazzini di *Bruges-la-morte* di Rodenbach (e in generale il rapporto fra i due) verrà presa in considerazione in maniera più approfondita nel paragrafo successivo: qui basta ricordare che il romanzo venne tradotto per la prima volta in italiano da Fausto Maria Martini (una traduzione per la verità non letterale e piuttosto "simbolista" che costrinse un'altra casa editrice a farlo ritradurre alcuni anni più tardi) e costituì un punto di riferimento imprescindibile per i crepuscolari romani, soprattutto nella maniera di vivere la città e il contesto urbano all'inizio del secolo. Corazzini in alcuni suoi poemetti all'epoca pubblicati su *Cronache Latine* affrontò anche il Maeterlinck filosofo⁶⁴, che come si è accennato tanti proseliti aveva raccolto fra i giovani poeti romani. Abbinando Maeterlinck e Hugo, Corazzini riesce a far convergere artisticamente le due correnti poetiche del momento, vedendo in Hugo il romanticismo eroico e titanico che esalta l'Uomo-Dio e in Maeterlinck il fautore del neomisticismo irrazionalista. Anche Tito Marrone, nella sua opera di critico letterario e teatrale, dimostrava di aver ben presente il pensiero filosofico di Maeterlinck e di Victor Hugo, e diverse volte operò raffronti e similitudini fra i due autori⁶⁵.

L'influenza del Maeterlinck filosofo (pur non sottovalutando quanto apportò ai crepuscolari italiani l'attenta lettura di opere come *Serres chaudes*) e "caposcuola" del simbolismo⁶⁶, è ben visibile in una recensione che Moretti scrisse su *Armonia in grigio et in silenzio* di Corrado Govoni, pubblicandola su *Il Faro Romagnolo*:

Il lettore, certo, si maraviglierà per non aver io sinora riportato qualche verso di questo strano poema, come s'usa far di frequente nelle recensioni. Ma io, io non posso riportar nulla. A quale scopo, del resto, dovrei io trascrivere una strofe che, così sola, non potrebbe piacere al lettore? No, no: la bellezza di questo poema non è stampata nel volume: è nella intenzione nostra che, per una strana concordanza, comunica con quella dell'autore. Chissà... forse non mi spiego! E non è facile, del resto. Ma l'originalità di Corrado Govoni è qui, in questa alternazione di sentimenti, taluni contrari al suo atteggiamento, che la lettura delle sue cose suscita nel nostro animo. Come Maurizio Maeterlinck,

⁶⁴ Ora è possibile ritrovare tali poemetti in S. Corazzini, *Opere. Poesie e prose*, a cura di A.I. Villa, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, pp. 231-236.

⁶⁵ Cf. a tale proposito T. Marrone, *Scritti di critica letteraria e teatrale*, a cura di S. Mugno, Trapani, Isspe, 2005.

⁶⁶ Moretti definì Maeterlinck "caposcuola" del simbolismo su *Il Faro Romagnolo* del 1 agosto 1906 nell'articolo "Romanzo storico e poesia simbolista", p. 3.

più filosofo che poeta, cerca di comunicare con il lettore attraverso un oscuro significato simbolico, così il Govoni cerca di fare altrettanto senza significati e senza simboli: più semplicemente, ma con pensiero meno alto il giovane poeta si è posto sotto le ali del misticismo. E in *Armonia in grigio et in silenzio* egli ne abusa, ma è in quest'abuso che egli riesce personale, e piace, senza convincere.

Ma la convinzione, spesso, o ci lascia freddi, o ci illude, anch'essa.

Max Nordau scrisse delle fierissime pagine contro i preraphaelisti inglesi, esagerandone i difetti e velandone i pregi con una leggera tinta ironica di superiorità: lo stesso Nordau si scagliò contro il simbolismo personificato di Maurice Maeterlinch ricorrendo ai mezzi più complicati del suo acume critico, ed il poeta belga fu dallo scrittore tedesco trattato da idiota. È vero, il Nordau cita dei brani abbastanza ridicoli della Serra calda e della Principessa Maleine, ma essi sono tolti ad arte, disposti ad arte, ed è inevitabile che, nella loro terribile posizione, essi si trovino adatti alla berlina. Dal suo punto di vista, il Nordau non ha torto. Ma chi à mai avuto torto... dal suo punto di vista?

Se si pensa però che il Nordau, Tolstoj in ventiquattresimo, serba tutte le sue preziosissime noie per una rappresentazione wagneriana e definisce la divina musica del genio di Wagner, press'a poco, un annaspamento di suoni incolori, si può ben comprendere come certi giudizi sieno dettati o da animosità di parte, il che è peggio, o da insensibilità artistica.

Corrado Govoni, dunque, non sarebbe risparmiato da Max Nordau: ma si consoli, il giovane e ardito poeta di *Armonia in grigio et in silenzio*: egli rimarrebbe in buona compagnia, e dovrebbe ringraziare il critico, questa volta benevolo, d'averne posto. Il misticismo e l'ascetismo, dice il Nordau e molti con lui, sono frivoli per quanto sembrano profondi, e non servono a nulla per quanto sembrano indispensabili. L'arte dinanzi a loro o si smarrisce o si imbastardisce come dinanzi a due scialbe figure retoriche. L'artista che se ne pasce per le sue immagini, si chiami esso Maeterlinch o si chiami, più modestamente, Corrado Govoni, perde la conoscenza e il sentimento dell'ispirazione e diventa, per usare una frase conciliativa, un alienato intellettuale. Tutti i pregi teosofici del Govoni sarebbero, dunque, inutili, constatata anche l'inutilità della sua poesia. Ma egli, forse, non raccoglie le tante voci contrarie ai suoi intendimenti ed, anche se vengono dall'alto, non se ne cura.

Non credo ch'egli abbia torto. L'artista deve essere sempre forte, sempre coerente alle sue idee, fossero esse mancanti di coerenza o tendenti al paradiso⁶⁷.

Al di là di uno studio più approfondito sul rapporto fra Moretti e il simbolismo (nonché fra Moretti e il crepuscolarismo)⁶⁸, è indicativo

⁶⁷ M. Moretti, recensione a *Armonia in grigio et in silenzio* di Corrado Govoni, in *Il Faro Romagnolo*, 12 novembre 1905, p. 3.

⁶⁸ Cf. a tale proposito A.I. Villa, "Moretti, Maeterlinck e il simbolismo. Attrazioni e repulsioni del primissimo Moretti critico", in *Archivi del Nuovo*, 2/4 (1999), pp. 37-54.

notare la diffusione del pensiero neoidealista negli ambienti che poi si sarebbero avvicinati al crepuscolarismo. Un fermento culturale dovuto, fra le altre cose, a due periodici come *Revue du Nord e Prose*, che certo hanno influenzato, seppure in taluni casi in maniera indiretta, i componenti del cenacolo romano di Corazzini, e hanno dato loro la possibilità di conoscere più approfonditamente alcuni aspetti dell'estetica e delle opere dei simbolisti belgi maggiori.

III. Testi dei simbolisti belgi di cui il cenacolo di Corazzini ebbe una conoscenza comprovata

L'infatuazione dei crepuscolari romani nei confronti del neoidealismo mistico e dei poeti e scrittori "nordici" è visibile nella prefazione di Fausto Maria Martini al romanzo di Georges Rodenbach, da lui stesso tradotto, *Bruges-la-morte*. Martini presentò l'opera come un'emanazione diretta del pensiero antipositivista, caratterizzato sia dalla ricerca della "verità intima" e di un "assoluto", sia dalla riscoperta del mondo interiore dell'anima comunicante con una realtà sovrasensibile; inoltre, dal punto di vista prettamente letterario, egli vide nel testo l'esempio più alto della recente letteratura antirealista e simbolista, attraverso la presenza ripetuta di temi come l'anima, il cuore, il sogno, il silenzio, e di ambientazioni conventuali, di suggestioni francescane, di atmosfere umbratili e mortuarie, di descrizioni di decorazioni liberty. È infatti una delle opere in cui il simbolismo raggiunge i suoi esiti più compiuti e significativi.

« Noi viviamo per una verità nascosta ». Le parole del grande tragico belga [si tratta ovviamente di Maeterlinck, al quale appartiene l'epigrafe che precede il testo: « Une vérité cachée est ce qui / nous fait vivre »], del mistico seguace di Novalis, Emerson e Ruysbroek, sono la miglior guida per intendere questo libro, che è il capolavoro di Giorgio Rodenbach. Anche il Rodenbach è dunque un mistico! Nella letteratura moderna, questo fenomeno ha una vasta diffusione: di fronte allo studio scrupoloso della verità apparente, si impone, ora la ricerca della verità intima, dell'assoluto che domina nel fondo dell'essere, e di cui noi percepiamo appena le voci indistinte. Il nostro romanziere è un mistico incosciente, perché ogni suo pensiero comunica con l'ignoto: alcune idee sono impregnate del profumo delle anime, alcune frasi sembrano sgorgare da ombre sconosciute, da divine esperienze, alcuni suoi sguardi alle cose ricordano gli sguardi di un bambino alle montagne e al mare.

Giorgio Rodenbach è un poeta che scrive, come nelle Fiandre un pittore dipinge, un fedele prega. La sua arte è religione. I suoi personaggi si muovono in un'atmosfera, ove ogni suono è velato, ogni colore si perde nella monotona uniformità grigia: tra le cose e le anime sono rapporti segreti: da quelle a queste corrono comandi, da queste a quelli, preghiere.

[...] Passano i cigni... e passano i sogni! E resta, sul capo dell'uomo, la potenza fatale di un'anima ignota, che è quella di tutte le cose, e per cui egli sente di doversi volgere al segno, tracciato da un'invisibile mano. « Vi sono in noi » scrive Novalis « alcuni pensieri che paiono avere un carattere interamente diverso dagli altri, perché sono accompagnati da una sensazione di fatalità, e tuttavia non v'ha ragione alcuna per cui sorgano. Ci sembra di prender parte a un dialogo, e che qualche essere sconosciuto e spirituale ci dia in un modo strano l'occasione di sviluppare le più evidenti idee »⁶⁹.

L'originale in lingua francese venne pubblicato nel 1892 a puntate come *feuilleton* su "Le Figaro" e nello stesso anno fu stampato nella sua interezza in volume presso l'editore parigino Flammarion⁷⁰. Nella biblioteca privata di Fausto Maria Martini, al numero 50 di via della Mercede a Roma, è rimasta una copia della traduzione nell'edizione di Voghera del 1907, ma curiosamente manca il testo originale, che ovviamente Martini aveva letto e su cui aveva lavorato. Tra l'altro la traduzione di Martini, pur suggestiva in alcuni passaggi, mostra lacune evidenti, sia dal punto di vista prettamente linguistico che da quello semantico, e in generale palesa la volontà non di tradurre, ma di "interpretare" Rodenbach, dando all'autore belga un'aura se possibile ancora più decadente e crepuscolare di quella che egli già possedeva. Gabriella Violato ne accenna diffusamente e motiva l'apparizione, nel dopoguerra, di una nuova traduzione che restituì un testo più vicino all'originale⁷¹.

Nonostante la traduzione non ortodossa e non priva di grossolane sviste, l'opera ebbe immediatamente un grande successo fra i poeti e gli scrittori vicini al crepuscolarismo. Corrado Govoni in particolare la apprezzò moltissimo, tanto da essere ricordato ancora oggi per il suo rapporto stretto con i poeti fiamminghi e con Rodenbach in particolare⁷², soprattutto per la maniera di utilizzare nei suoi testi poetici il contesto urbano, che tanto si rifà alla versione "martiniana" di *Bruges-la-morte*⁷³. Anche Marino Moretti fu un ammiratore di Rodenbach, come è possibile notare in *La casa del santo sangue* e nel capitolo *De Pisis in viaggio del Libro dei miei amici*⁷⁴.

⁶⁹ F.M. Martini, "Prefazione" in Rodenbach G., *Bruges-la-morte*, cit., p. V.

⁷⁰ G. Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Paris, Flammarion, 1892.

⁷¹ Cf. G. Violato, *Bibliographie de Georges Rodenbach et de Albert Samain en Italie*, Firenze-Paris, Sansoni-Didier, 1965.

⁷² Cf. a tale proposito F. Vieri, *Intorno alle "Fiale". Incunaboli del protonovecento giovaniano*, Firenze, Le Lettere, 2001.

⁷³ Cf. C. Autilio, "La città e i poeti crepuscolari. Gozzano, Corazzini, Govoni, Moretti", in *Tempo Presente*, 21/162 (1994), pp. 132-159.

⁷⁴ Cf. su Moretti e il crepuscolarismo gli interessanti interventi di M. Guglielminetti, "I fiamminghi, devozione e straniamento", in *Revue des études italiennes*, 3/1-2 (2002), pp. 139-145; F. Livi, "Marino Moretti e il mito di Bruges", *ibidem*, pp. 147-156;

Nel 1951, ad opera di Pietro Bianconi, uscì una traduzione di *Bruges-la-morte* finalmente consona al valore del testo, che per quasi quarantacinque anni si impose come riferimento principale per chi volesse approcciarsi all'opera dell'autore belga⁷⁵. Nel 1995 la pubblicazione di un'ulteriore traduzione, completa di apparato critico composto da introduzione e postfazione, dimostrò l'attualità del romanzo⁷⁶. Un capitolo a parte meriterebbe l'attenzione del pubblico e degli scrittori italiani contemporanei nei confronti di *Bruges-la-morte*, soprattutto se si pensa che, negli ultimi quindici anni, alla già citata edizione del 1995 fecero seguito una ristampa nel 1997 e soprattutto una nuova recente edizione presso la Minimum Fax di Roma che non presenta l'introduzione di Marco Lodoli, ma ripropone la traduzione di Mc Gilvray e la postfazione di Emanuele Trevi, dal titolo *Il demone della somiglianza*, e che ha riscosso una certa fortuna critica⁷⁷.

Tale successo può in parte esser fatto risalire alla forma stessa di *Bruges-la-morte*, che si presenta come una riflessione (e un manuale) sulla maniera di scrivere un romanzo simbolista e sul modo di vivere una città durante il decadentismo⁷⁸. L'opera di Rodenbach è dunque diventata un classico che si presta a interpretazioni diverse, come già in parte era accaduto, se ci si pensa bene, per la prima versione in italiano ad opera di Fausto Maria Martini. A parziale discolora del letterato romano, però, va aggiunto che *Bruges-la-morte* non è affatto un testo facile da tradurre, poiché l'azione è ridotta al minimo e anche l'intreccio risulta semplificato. In tal senso sarebbe stato opportuno tradurre Rodenbach avendo ben presente i suoi riferimenti in ambito europeo, in particolar modo quelli di lingua francese: l'autore belga condivide alcuni aspetti della propria scrittura con Huysmann, de Gourmont e Villiers, mostrandosi al tempo stesso innovatore ma partecipe di un tradizione ormai ben radicata in Francia⁷⁹. Bruges rappresenta il quadro urbano e silenzioso dove l'azione si svolge: per i personaggi si riscontrano le stesse difficoltà affrontate

C. Farini, "Georges Rodenbach e Marino Moretti: tra simbolismo e crepuscolarismo", *ibidem*, pp. 147–168. Per quanto riguarda il rapporto di Moretti con Maeterlinck, cf. A.I. Villa, "Moretti, Maeterlinck e il simbolismo", *ibidem*, pp. 169–185.

⁷⁵ G. Rodenbach, *Bruges-la-morta*, trad. di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 1951.

⁷⁶ G. Rodenbach, *Bruges-la-morta*, trad. di C. Mc Gilvray, prefazione di M. Lodoli, postfazione di E. Trevi, Roma, Fazi, 1995.

⁷⁷ G. Rodenbach, *Bruges-la-morta*, trad. di C. Mc Gilvray, postfazione di E. Trevi, Roma, Minimum Fax, 2010.

⁷⁸ Cf. a tale proposito L. Curreri, "Rodenbach en Italie: «flottances sentimentales» à rebours de Bruges-la-morte (1997–1972)", in *Le monde de Rodenbach*, a cura di J.P. Bertrand, Bruxelles, Labor, 1999, pp. 181–211.

⁷⁹ Cf. a tale proposito M. Modenesi, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Georges Rodenbach*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1996.

per l'intreccio, poiché essi sono fautori di un esilio volontario; vivono senza vedere altre persone, dialogano pochissimo e solamente lo stretto necessario per sopravvivere, gestendo dunque la propria evoluzione (che comunque è presente nel romanzo) esclusivamente attraverso un flusso di pensieri joyciano che a volte è ripetitivo (anche linguisticamente) e semanticamente non sempre coerente. Tale struttura provoca diversi problemi nel traduttore, senza pensare che, soprattutto nella prima parte, il testo si propone di mostrare come il simbolismo belga possa superare l'epica di Baudelaire, di Verlaine o di Mallarmé per proseguire verso una strada neo-romantica o più propriamente crepuscolare⁸⁰. La conoscenza del contesto sociale e culturale, che Martini possedeva solo in parte, diventa quindi imprescindibile per una buona resa dell'opera in italiano. Egli però, forse non involontariamente, nella sua traduzione "crepuscolare italiana", che dunque travisa e "tradisce" il testo originale, pone l'accento su un elemento fondamentale non solo della narrativa, ma anche della produzione lirica simbolista: il concetto di "intraducibile"⁸¹. Se ogni passaggio di un testo letterario produce uno scarto da una lingua all'altra, allora Martini evidenzia tale scarto, mostrando con il fascino ma anche con i limiti della sua traduzione da un lato il preciso retaggio culturale dei crepuscolari romani, dall'altro le loro difficoltà oggettive a divenire realmente cosmopoliti.

Anche nella biblioteca di Corazzini è presente la traduzione in italiano di *Bruges-la-morte* di Rodenbach, di cui il poeta crepuscolare lesse anche *Le regne du silence*, prestatogli da Govoni⁸². Oltre al già citato *La sagesse et la destinée* di Maeterlinck, nella versione italiana dell'editore Voghera (unico volume tradotto fino a quel momento di Maeterlinck), fra i testi dei simbolisti belgi è presente anche *Entrevisions* di Van Lerberghe⁸³. Accanto a questi libri si nota la versione originale di *Serres chaudes* di Maeterlinck e la traduzione in francese di Novalis, ad opera dello stesso Maeterlinck che ne curò anche la prefazione⁸⁴. Oltre ad aver influenzato Corazzini per il suo pensiero filosofico, Novalis è citato esplicitamente nella recensione alla liriche di Giuseppe Vannicola, come autore della domanda "les rapports musicaux seraient-ils la source de toute joie et

⁸⁰ Cf. a tale proposito il bel lavoro fra letteratura, arte e cultura di P. Robert-Jones, *Bruxelles fin-de-siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

⁸¹ Cf. B. Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004.

⁸² Cf. F. Livi, "Il teatro della morte. Corazzini e il simbolismo francese" in *Io non sono un poeta*. Sergio Corazzini (1886-1907), cit., pp. 167-180.

⁸³ C. Van Lerberghe, *Entrevisions*, Bruxelles, Lacomblez, 1898.

⁸⁴ Novalis, *Les disciples à Sais et les fragments, traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Lacomblez, 1895.

toute douleur?”⁸⁵. Come si può notare, la citazione del pensiero di Novalis è direttamente in francese ed è ripresa dalla traduzione di Maeterlinck⁸⁶. D'altronde anche il riferimento a Novalis della già citata *Prefazione* alla traduzione di *Bruges-la-morte* di Martini proveniva dalla versione francese di Maeterlinck.

In precedenza si è parlato dell'intuizione di Corazzini e Marrone di fondere il pensiero filosofico di Maeterlinck e Victor Hugo: due citazioni in calce al poemetto in prosa *Soliloquio delle cose*, tratte rispettivamente da *Les aveugles* e *Les misérables*, esemplificano la conoscenza diretta dei due scrittori: “... Je crois que nous sommes à l'ombre» (*Les aveugles*). MAETERLINCK; Les choses ont leur terrible: «non possumus». HUGO”⁸⁷.

La conoscenza diretta di Maeterlinck è ulteriormente documentata dal carteggio e più in generale dal rapporto di Corazzini con Palazzeschi. Al di là delle lettere spedite al poeta fiorentino (missive in cui Corazzini insiste sul “francescanesimo” dell'amico e lo ammonisce a rimanere sempre umile alla maniera “maeterlinckiana”)⁸⁸, colpisce la recensione del crepuscolare romano a *I cavalli bianchi*:

I cavalli bianchi di Aldo Palazzeschi ci fanno conoscere un dolce e triste amante di quella poesia che Meterlinck e Jammes ha per vivide stelle. Non sono, dunque, liriche originali, ma io le penso bastevoli alla dimostrazione di un bell'ingegno e, sopra ogni altra cosa, di uno spirito fraterno.

Bene San Francesco viene, qua e là, rievocato, ispirando l'intero componimento, poi che in questo libro – edito con magnificenza e buon gusto – regna la semplicità più chiara e più ingenua, semplicità per la quale, direi quasi, rappresenti, l'immagine, una degenerazione, e vi regna, appunto nel modo Meterlinskiano del *refrano* e della rappresentazione pura dell'oggetto⁸⁹.

A proposito della conoscenza di Maeterlinck da parte di Palazzeschi, Moretti molti anni più tardi ricordò che fu Corazzini a incoraggiare l'amico alla scoperta e alla lettura del poeta belga. Palazzeschi, aggiunse non senza una punta di ironia affettuosa ancora Moretti, “come abbonato

⁸⁵ Cf. S. Corazzini, *Opere. Poesie e prose*, cit., p. 257.

⁸⁶ Sul rapporto fra Maeterlinck e Novalis, cf. J.-P. Glorieux, “Maeterlinck disciple et messenger de Novalis”, in Id., *Novalis dans les Lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme (1885–1914)*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1982, pp. 111–140.

⁸⁷ Il poemetto in prosa di Corazzini “Soliloquio delle cose” uscì nelle pagine di *Cronache Latine* il 15 dicembre 1905. In questo caso, come per tutte le opere di Corazzini (escluso ove espressamente indicato) si fa riferimento all'edizione critica delle opere curata da Angela Ida Villa: S. Corazzini, *Opere. Poesie e prose*, cit., p. 232.

⁸⁸ Cf. a tale proposito S. Corazzini, *Opere. Poesie e prose*, cit., pp. 294–300.

⁸⁹ S. Corazzini, “Recensione a *I cavalli bianchi*”, in *Sancio Pancia*, 1/2 (1906), p. 3.

libero del Gabinetto Vieuxseux, chiedeva già fra gli stranieri Maeterlinck (il distributore diceva Meterlinche), le *Serres Chaudes*, magari i drammi in un atto, l'*Introuse*, l'*Intérieur*⁹⁰. Tra l'altro la prima edizione italiana de *Il Tesoro degli Umili* uscì solo pochi mesi prima della morte di Corazzini, nel febbraio 1907, con la traduzione di Vanini e la curatela di quell'Arnaldo Cervesato con il quale, come si è visto, Fausto Maria Martini aveva invano cercato di tessere rapporti e collaborazioni che però non si erano concretizzate⁹¹. Cervesato si era già occupato di Maeterlinck sulle pagine di *La Nuova Parola*, in particolare con un articolo del 1902 in cui analizzava il teatro dello scrittore belga⁹². In Italia Maeterlinck inizia a diventare oggetto di dibattito e interesse critico dopo la svolta personale del 1898, in cui optò per un passaggio da una poesia "pura" a una lirica più argomentata, quasi "filosofica". Il grande lirico belga dunque, prima dell'avvento dei crepuscolari romani, era piuttosto noto, ma veniva apprezzato soprattutto per il suo teatro e per il pensiero estetico⁹³. Altri articoli importanti sulla caratura filosofica di Maeterlinck furono il saggio "sperimentale" di Sarti, addirittura del 1899 (dal titolo esplicativo *Il rinnovamento di Maeterlinck*, per attestare il cambiamento di rotta nell'operato dello scrittore) e l'articolo di Pastore su *Nuova Antologia* del 1903, che al testo di Sarti in qualche modo si rifà, intitolato *L'evoluzione di Maurice Maeterlinck*⁹⁴.

L'interesse italiano nei confronti di Maeterlinck non si esaurì nemmeno con la fine dell'esperienza crepuscolare, se si pensa che, solo negli anni Dieci del Novecento, vennero pubblicati una prima opera monografica a lui dedicata (edita presso l'editore fiorentino Quattrini⁹⁵) e un'ulteriore monografia sulla poesia belga simbolista di espressione francese⁹⁶, opera quest'ultima che difficilmente avrebbe visto la luce senza il connubio

⁹⁰ Cf. M. Moretti, "Nostro 1905", in *Il Verri*, 1/5 (1905), p. 69.

⁹¹ M. Maeterlinck, *Il Tesoro degli Umili*, nota introduttiva di A. Cervesato, Roma, Voghera, 1907.

⁹² A. Cervesato, "Maurice Maeterlinck", in *La Nuova Parola*, 15 aprile 1902, pp. 249–258.

⁹³ Cf. ad esempio E. Tissot, "Comment on nous juge en Italie", in *Mercure de France*, 270/5 (1892), pp. 249–253, in cui il letterato francese risponde a Capuana che aveva scritto un articolo molto severo sul teatro di Maeterlinck.

⁹⁴ Cf. L. Sarti, "Il rinnovamento di Maurice Maeterlinck", in *La Gazzetta Letteraria*, 15 aprile 1899, p. 3; A. Pastore, "L'evoluzione di Maurice Maeterlinck", in *Nuova Antologia*, 140/7 (1903), pp. 203–216.

⁹⁵ I. Toscani, *Maeterlinck*, Firenze, Quattrini, 1911. Nel testo vengono tradotte per la prima volta in italiano due poesie di *Serres chaudes* e una di *Quinze chansons*.

⁹⁶ G. Lazzeri, *Interpreti dell'anima belga. Charles De Coster, Camille Lemonnier, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck. La letteratura belga d'espressione francese dal 1880 in poi*, Bologna, Zanichelli, 1919.

simbolismo / crepuscolarismo e senza l'interesse del cenacolo romano di Corazzini nei confronti degli autori nordici⁹⁷.

Alcuni riferimenti a Maeterlinck, al di là di citazioni o rimandi espliciti, risultano comunque evidenti: Alberto Tarchiani ad esempio nella sua sezione di dieci liriche di *Piccolo libro inutile*, non nasconde un misticismo di derivazione maeterlinckiana rivisto in chiave corazziniana⁹⁸. L'epigrafe con cui Tarchiani apre il suo libro è tratta da *Serres chaudes*: "il y eut un jour une pauvre petite fête dans les / faubourgs de mon âme". Come una lirica di *Serres chaudes*, *Amen*, Tarchiani intitola il componimento conclusivo, che riprende il tema caro al poeta belga dell'anima, qui riproposto nella versione ricorrente in Corazzini che vede l'anima ritratta in situazioni disperanti.

Anima, andremo, sì, per vie serene
e lontano, tra i monti, a salvamento:
alle cerule soglie d'un convento
stenderemo sull'erba le nostre pene.

Cori sommessi udremo, e cantilene
pie di compagni e favole di vento:
beveremo nei calici d'argento:
faremo un nido delle nostre vene!

Ma passeranno l'albe per la valle
e le notti stellate, come fiumi:
a piedi scalzi, un dì, verrà la morte.

Tremeranno, di brividi, le porte:
crudeli mani accecheranno i lumi:
andrai piano gemendo, anima sola!⁹⁹

Anche la lirica *Il fanciullo cieco* (p. 57) riprende un tema tipicamente maeterlinckiano come il buio, che si ritroverà in diversi componimenti dei crepuscolari romani. L'attenzione di Tarchiani alla poesia e alla letteratura di lingua francese è inoltre testimoniata dalla copia del *Piccolo libro inutile* che lui e Corazzini donarono al Pascoli. Conservata presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, essa è corredata dalle due dediche seguenti: "Giovanni! Io ti porgo il piccolo dono, tanto piccolo, quanto il mio amore per te è grande! / Sergio Corazzini / In posta:

⁹⁷ Per una bibliografia completa delle opere critiche su Maeterlinck in Belgio, in Italia e in altri paesi, cf. A. Rykner, *Bibliographie des écrivains français. Maurice Maeterlinck*, Roma-Paris, Memini, 1998.

⁹⁸ S. Corazzini & A. Tarchiani, *Piccolo libro inutile*, Roma, Tipografia romana cooperativa, 1906.

⁹⁹ A. Tarchiani, "Amen" in S. Corazzini & A. Tarchiani, *Piccolo libro inutile*, cit., p. 61.

Roma” e “Je suis un pâle enfant, et j'ai le regret des rêveurs qui n'ont pas voyagé. / Alberto Tarchiani / 4, Libertà – Roma”.

La citazione di Tarchiani è una ripresa (non del tutto esatta, poiché priva della fine del primo verso) di una poesia di François Coppée, *Je suis un pâle enfant du vieux Paris*, citazione che dimostra la conoscenza abbastanza approfondita dell'ambiente letterario di espressione francese da parte del sodale di Corazzini. Pascoli lesse la raccolta poiché nel volume sono rimaste alcune tracce della lettura: a p. 50, in corrispondenza della lirica di Tarchiani *Mattutino*, vi è una sottolineatura all'espressione “lampi di turchino”. A p. 57 di *Il fanciullo cieco*, sempre di Tarchiani, lirica che reca la dedica “a Giovanni Pascoli”, vi è un tratto verticale accanto agli ultimi due versi: “s'io gli dirò che piange la mia mamma / e che son buono e tanto piccolino”. Non sono invece rimaste tracce della lettura dei componimenti di Corazzini.

L'influenza dei simbolisti belgi, e di Maeterlinck in particolare, sui crepuscolari romani, non si esaurisce certo al gruppo di Corazzini. Un minore come Giorgio Lais, che frequentò solo parzialmente il cenacolo corazziniano, nelle sue rare liriche di valore e in particolare nella poesia *Le aiuole* del 1905¹⁰⁰, sviluppa il tema del giardino fiorito, caro a Maeterlinck che nel 1904 aveva pubblicato alcuni saggi di argomento floreale nel volume *Le double jardin*¹⁰¹.

Lo stesso Arnaldo Cervesato, oltre ad aver scritto diversi saggi su Maeterlinck, aveva curato anche la prima edizione italiana de *Il doppio giardino*¹⁰²; Cervesato inoltre era in rapporti epistolari con Iwan Gilkin, uno dei simbolisti belgi che i crepuscolari romani apprezzavano maggiormente. Nell'Archivio Cervesato del Gabinetto Vieusseux è possibile ritrovare tre lettere di Gilkin spedite al letterato italiano, datate rispettivamente 5 marzo 1905, 13 aprile 1907 e 26 maggio 1907¹⁰³. Si tratta principalmente di risposte di ringraziamenti a volumi che lo stesso Cervesato aveva precedentemente inviato al poeta belga (per la precisione tre numeri della rivista *La Nuova Parola* in cui si parlava di Gilkin).

Dopo aver scoperto Gilkin – un autore che risulterà fondamentale per la sua particolare concezione della storia – sulle pagine di tale periodico, i crepuscolari romani apprezzarono in particolar modo alcuni estratti di *Ténèbres* che avevano avuto modo di leggere su *Vers et Prose*¹⁰⁴. Sergio

¹⁰⁰ G. Lais, “Le aiuole”, in *La Vita Letteraria*, 16 giugno 1905, p. 35.

¹⁰¹ M. Maeterlinck, *Le double jardin*, Paris, Fasquelle, 1904.

¹⁰² M. Maeterlinck, *Il doppio giardino*, trad. di E.F. Longarelli, introduzione di A. Cervesato, Roma, Voghera, 1922.

¹⁰³ Cf. Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” – Gabinetto Vieusseux, Inventario del Fondo Arnaldo Cervesato, a cura di F. Desideri, Firenze, Marzo 2002, p. 61.

¹⁰⁴ I. Gilkin, *Ténèbres*, Bruxelles, Deman, 1892.

Corazzini aveva letto altre liriche di Gilkin pubblicate sulla rivista simbolista *Mercure de France*, alla quale aveva sottoscritto l'abbonamento e che riceveva puntualmente nella sua casa di Roma. Sulle pagine dello stesso periodico, inoltre, era uscito il primo studio su Corazzini in Francia: si tratta di un breve ma ben argomentato intervento di Ricciotto Canudo che aveva presentato la nuova lirica crepuscolare italiana (in particolare romana), segnalando i nomi più interessanti (ci sono quasi tutti i poeti già nominati in queste pagine, quali Corrado Govoni, Guido Gozzano, Marino Moretti e Aldo Palazzeschi) e considerando Corazzini come il più talentuoso e in un certo senso il caposcuola del rinnovamento tematico e linguistico in atto¹⁰⁵.

Per quanto riguarda Émile Verhaeren, è probabile che il gruppo crepuscolare romano ne sia venuto a conoscenza attraverso Tito Marrone, il cui padre insegnava Lingua e Letteratura francese all'Università La Sapienza di Roma e che nel cenacolo era l'unico ad aver terminato gli studi universitari e probabilmente il maggior conoscitore della lingua francese (più di Corazzini, che comunque lo parlava e lo scriveva abbastanza bene, e certo più di Martini). Di Verhaeren ai crepuscolari interessavano soprattutto le opere scritte fra il 1884 e il 1890, quando il poeta belga era afflitto da diverse malattie, ma non per questo abdicò alla sua attività di scrittore, poeta e giornalista. Partecipò infatti ai primi numeri della nota rivista letteraria e artistica *La Jeune Belgique*, attiva fra il 1881 e il 1897, che aveva contribuito a fondare e che raggruppava diversi intellettuali belgi (fra gli altri Maeterlinck, Rodenbach e Gilkin, che fu anch'egli cofondatore¹⁰⁶), ma soprattutto pubblicò in quel periodo le raccolte *Les soirs*, *Les débâcles* e *Les flambeaux noirs* che naturalmente risentono della particolare situazione dell'autore e che sono considerate fra le pietre miliari del simbolismo belga¹⁰⁷.

Lo stesso percorso si presentò per Max Elskamp, conosciuto dal cenacolo romano attraverso la mediazione di Tito Marrone, che, oltre a frequentare scrittori del calibro di Luigi Pirandello e Rosso di San Secondo, si portava dietro l'esperienza profuturista maturata nella sua città natale, Trapani, in una regione come la Sicilia che aveva mostrato una certa sensibilità nei confronti del simbolismo poetico (in particolare a Messina con la presenza di Enrico Cardile e Umberto Saffiotti e l'attività di riviste quali *Parvenze*, *Don Giovanni* e *Ars Nova*).

¹⁰⁵ R. Canudo, "Lettres italiennes", in *Mercure de France*, 284/10 (1906), p. 31.

¹⁰⁶ Cf. I. Gilkin, "Quinze années de littérature", in *La Jeune Belgique*, 5/2 (1895), pp. 397–398.

¹⁰⁷ É. Verhaeren, *Poésie complète 1. Les soirs, Les débâcles, Les flambeaux noirs*, a cura di M. Otten, Bruxelles, Labor, 1994.

Nessuna città d'Italia è più crepuscolare di Roma

Il legame dei crepuscolari con il “canone” simbolista belga, e dunque con Maeterlinck e Rodenbach, rimane nondimeno fondamentale per posizionarli all'interno delle relazioni fra simbolismo e crepuscolarismo e fra letteratura italiana ed europea nel primo decennio del Novecento.