

E. A. POE E LA SCAPIGLIATURA LOMBARDA

Chi si accinge ad uno studio sulla Scapigliatura lombarda, si trova di fronte ad un problema che influisce sullo sviluppo ulteriore dell'indagine. Deve cioè prendere in esame una notevole quantità di critica che comprende da una parte una serie di saggi nati dal desiderio di rievocare figure e di ricordare momenti della vita milanese del secondo Ottocento che, confinati ormai nella memoria di pochi, prendono il solito fascino nostalgico delle cose passate. Dall'altra saggi come quelli del Carducci, del Croce, del Contini, che escludono i riferimenti locali, l'aneddoto e si limitano all'esame dell'opera poetica degli autori comunemente accettati come scapigliati. Va da sé che soprattutto gli studiosi e letterati lombardi si sentirono istintivamente portati a compromessi coi loro sentimenti e talvolta non seppero scindere il dettaglio biografico dall'esame critico. La Scapigliatura fu un momento della vita artistica della città, e fu anche un atto di ribellione contro alcuni aspetti del secondo Ottocento; essa non si localizza in un gruppo di scrittori ma idealmente passa da una generazione all'altra, si sposta su figure dalle personalità più diverse e contrastanti e si muove su uno sfondo comune e costante, la Milano del secolo scorso che esce dall'ambito della vita provinciale e si avvia a diventare grande città. La storia della Scapigliatura è inserita nella città di Milano, è la storia di alcuni giovani artisti che non volevano accettare una vita che stagnava in interessi borghesi estranei all'arte, e reagirono al nuovo stato di cose, oltre che con gli scritti, talvolta assumendo atteggiamenti plateali che esplodevano in chiassate carnevalesche.

Ci sono varie ragioni per considerare questo gruppo sullo sfondo della vita cittadina e per giustificare la reazione degli scapigliati ad un mondo che non integrava le loro aspirazioni. Temperamenti emotivi, entusiasti come molti di essi furono, si trovarono, appena dopo il '60, privi di un ideale ben definito come invece avevano avuto le generazioni precedenti. Non c'erano più guerre da combattere e la brevità della campagna del '66 fu tale da non costitui-

re, per chi vi prese parte, una esperienza vitale. Fra il '60 ed il '70 doveva fatalmente pesare sui giovani una disillusione: fatta l'Italia, questa, come normalmente avviene, cadeva nelle mani di chi l'Italia non aveva voluto. La fase eroica, garibaldina, era finita; il nostro paese entrava nel mondo europeo come uno stato nuovo, e portava con sé una tradizione provinciale. Nel difendere alcuni aspetti di questo provincialismo c'erano termini ed atteggiamenti che spesso le altre provincie non capivano e sarà appunto dagli uomini di lettere di altre regioni, Carducci in testa, che verranno gli attacchi più duri contro una forma di poesia che trova la sua parziale giustificazione nel luogo ove i suoi cultori vissero.

D'altra parte la città non aveva ancora raggiunto uno sviluppo tale da annullare del tutto l'individuo nell'anonimo di una folla. Agglomerata in strette vie attorno al duomo e comunque sempre chiusa entro i vecchi bastioni spagnoli, essa aveva ancora tempo per i suoi personaggi. I Rovani, i Cremona, i Praga, e altre figure minori come l'Arrighi, erano caratteri vivi che la città conosceva; le loro chiacchierate avevano una eco, la gente ne parlava e gli aneddoti che a loro si riferiscono sono elementi per determinare il clima entro il quale si svolgeva la vita di Milano. Gli scapigliati non appartengono più a salotti come quello famoso della contessa Maffei, anche se il Barbiera li ricorda in rapporto ad esso, perché il salotto ha finito la sua funzione di centro culturale, guida e convegno degli spiriti più illustri. Essi, pur frequentandolo, non potevano rivivere l'atmosfera che l'aveva caratterizzato fra il 1840 ed il 1850, perché si era ormai formalizzato. Li ricorda il Visconti Venosta nelle sue memorie, anzi ricorda il Rovani in particolare, con una punta di disprezzo, perché gente che il suo mondo aristocratico non accettava o che a volte solo tollerava.

La Scapigliatura quindi è una manifestazione difficile da inquadrare storicamente perché riflette una successione di artisti che per alcune generazioni esprimono uno stato di insoddisfazione e di inquietezza che tuttavia non si concretò mai in una forma compiuta. Essa rimase allo stato di imperfezione perché, a parte il genio che mancò, si manifestò in modo del tutto frammentario. Questo è vero per le lettere in senso più ristretto, ché, se volessimo allargare il

discorso alle altre arti, e gli Scapigliati volevan che si allargasse, dobbiamo intendere per Scapigliatura anche il movimento pittorico lombardo, che include, fra le figure di maggior rilievo, il Cremona, il Piccio, il Conconi, il Ranzoni ed arriva a scultori come il Grandi, artisti la cui attività può giustificare il concetto delle 'tre arti' come coesistenti e quindi potenziali nella medesima persona. Inoltre viene spontanea la domanda se sia lecito unire sotto il nome di Scapigliatura scrittori di temperamento diverso e staccati nel tempo come Rovani, Praga, Tarchetti e i due Boito, o se non sia più accettabile il termine in senso negativo, cioè considerarli come un gruppo di 'outsiders' accomunati da un atto di ribellione verso una società filisteica. Perché essi sono uniti da un atteggiamento negativo, polemico anche, verso una società, e, in arte, verso la schiacciante personalità del Manzoni. Questi, volente o no, incuteva reverenza anche agli avversari, infastidiva i giovani ribelli e faceva scrivere al Praga modesti versi polemici contro di lui, come già aveva fatto il Nievo nel noto distico che sintetizzava Milano come: « Un monumento e un uomo / Manzoni e il Duomo ».

Gli scapigliati amavano molto il duomo, come monumento; meno il Manzoni al quale rimproveravano una interpretazione del Romanticismo allontanato dalle sue origini europee. Essi si sentirono impegnati a cercare motivi che non ripetessero quelli retorici della tradizione italiana, si rivolsero ai temi della recente letteratura nordica, ad una forma di romanticismo già intravvisto dal Berchet, e sentirono specialmente fermenti poetici nuovi quali Hugo prima intravvide e poi ancora Baudelaire agitava facendo suo Poe e, in forma minore, Hoffmann. È da questo angolo che possiamo indagare e stabilire fino a che punto l'allusione frequente a Poe in rapporto agli Scapigliati, sia giustificata. In particolare la sua presenza in Tarchetti, Praga, Boito che agivano a Milano fra il '60 ed il '70.

Se consideriamo le traduzioni, che furono il veicolo più immediato attraverso il quale Poe fu conosciuto in Italia, possiamo già constatare che si trattò di uno scrittore visto attraverso l'influsso francese. La prima traduzione apparsa a Milano fu per i tipi di G. Daelli¹

¹ *Storie Incredibili / Pietro Schlemihl di A. Chamisso / Il Doppio Assassino*

nel 1863; si tratta di *Il Doppio Assassinio in Via Morgue e Il Ritratto Ovale*, pubblicati assieme a *Peter Schlemihl* di Chamisso. Il volumetto è interessante per la nota che precede la traduzione, stesa da certo Guido Cinelli che probabilmente è anche l'autore della versione. In questa nota si dà ampia parte al Baudelaire che aveva rivelato il Poe all'Europa, si fa menzione alle traduzioni dello stesso Baudelaire apparse a Parigi fra il 1856 e il '59 con l'accusa a questi però di idolatrare il suo autore e di essere stato troppo polemico contro chi il Poe aveva denigrato. Il saggio potrebbe apparire abbastanza informato — gli errori sulla data di nascita del Poe son fatti secondari perché anche il Baudelaire le sbagliò — se non che in molti punti corrisponde, parola per parola, ad un saggio scritto da Eugenio Camerini nel 1856², che a sua volta prende le notizie principali sulla vita dell'autore americano dall'introduzione di R. W. Griswold per una scelta di racconti apparsa a Lipsia nel 1856, condotta su una precedente edizione dello stesso Griswold del 1850, nonché dagli articoli del Baudelaire sulla *Revue de Paris*, 1852 (marzo e aprile). Il sospetto che il Cinelli abbia largamente preso dal Camerini anziché pensarli entrambi debitori della stessa fonte, rimane, perché egli ripete anche le note, specie quella sulla data di nascita³. Nel Camerini è più vivo l'interesse critico ed alcune sue affermazioni fanno intravedere problemi che però egli formula solamente; se cede infatti al luogo comune di sottolineare le intemperanze della vita del Poe, non manca di accennare alla « semplicità dello stile » e nota anche come l'autore americano « ... si studia di dare alla narrazione quell'aria di veridicità, ch'è il principale attrattivo del racconto ». Una intuizione che non sarà seguita da chi il Poe tradurrà o studierà negli anni seguenti. Si continuerà ad insistere sul fatto biografico, sulla fine tragica, idea alla quale del resto aveva contribuito largamente il Baudelaire stesso nel sottolineare che « les Etats-Unis ne furent pour Poe qu'une vaste prison qu'il parcourait avec l'agitation fiévreuse d'un être fait pour respirer dans un monde plus aromal ». Questo si legge ancora nella

in via Morgue e Il Ritratto Ovale di Edgar Poe. Milano, G. Duelli, MDCCCLXIII.

² E. CAMERINI, *Profili Letterari*, Firenze, Barbera 1870, 'Edgard Poe', pp. 199-209.

³ Il Camerini accetta l'anno 1811, seguendo il Griswold, e non 1813 secondo il Baudelaire, e non rettifica, correggendo entrambi, nella ristampa del saggio nel 1870.

nota introduttiva alla traduzione di alcuni racconti del Poe apparsa nel 1883⁴, ove l'anonimo presentatore trascrive, adattandole, le notizie già apparse nell'edizione 1863. Ripete, fra le altre cose, l'errore del Baudelaire di far studiare il Poe all'ipotetica università di Charlottesville, e ricorda che (pag. 4) «... il giuoco, la crapula e la sfrenatezza lo strinsero nelle loro spire, e lo fecero colpevole di tali eccessi, laonde l'autorità scolastica videsi costretta di espellerlo dall'universitario consorzio».

La funzione del poeta francese quale ponte fra Poe e il mondo culturale italiano, o almeno lombardo, è ancor più evidente se si confrontano le traduzioni che apparvero numerose nel periodo che abbiamo sotto esame. C'è già una prima importante osservazione da fare, anche se non essenziale: non si dà mai il caso di un racconto tradotto prima in Italia e poi in Francia. Inoltre il racconto che maggiormente ricorre nelle prime traduzioni è *Murders in the Rue Morgue*, che è anche il primo tradotto da Baudelaire col titolo *Double Assassinat dans la Rue Morgue*⁵. Le versioni italiane si rifanno tutte a quelle francesi sia nel titolo⁶, sia nella punteggiatura, sia nelle citazioni, quando ci sono, e soprattutto nella stesura diretta del racconto⁷, nel tessuto della frase che si fonda sempre su quella francese e mai

⁴ E. A. Poe, *Racconti Straordinari*, Milano, Sonzogno, 1883.

⁵ In *Le Pays*, 25-26 febbraio e 1, 2, 3, 5, 6, 7 marzo 1855.

⁶ Traduzione 1863, *Il Doppio Assassinio in Via Morgue*; Traduzione 1874, *Il Doppio Assassinio in via Morgue*; Traduzione 1883, *Doppio Assassinio nella via Morgue*; Traduzione 1885, non è incluso; Traduzione 1894, *Doppio Assassinio nella via Morgue*.

⁷ Un unico esempio vale anche per gli altri: Poe: «... I will, therefore, take occasion to assert that the higher powers of the reflective intellect are more decidedly and more useful tasked by the unostentatious game of draughts than by all the elaborate frivolity of chess». Baudelaire: «Je prends donc cette occasion de proclamer que la haute puissance de la réflexion est bien plus activement et plus profitablement exploitée par le modeste jeu de dames que par toute la laborieuse futilité des échecs».

Le versioni italiane non considerano mai questa frase come parte di un più ampio periodo, com'è nell'originale — che viene dopo un punto e virgola — ma isolano in una frase come nel traduttore francese.

Traduzione 1863: «Colgo adunque quest'occasione di proclamare che l'alta potenza della riflessione è assai più attivamente e utilmente attuata dal modesto gioco di dama, che da tutta la laboriosa utilità degli scacchi».

Traduzione 1874 e 1883: il testo è uguale alla versione precedente.

Traduzione 1893: «Piglio adunque quest'occasione di proclamare che l'alta possanza della riflessione è molto più attivamente e con molto maggior profitto messa in atto dal modesto giuoco della dama che dalla laboriosa futilità degli scacchi».

su quella inglese anche nella ricerca dei vocaboli specifici. Quello che maggiormente colpisce in queste traduzioni è la modesta veste tipografica dell'edizione che di solito vede accomunato Poe ad altri autori, specie tedeschi, che con lui possono avere qualche affinità. Il che denota un intento preciso negli editori di offrire un testo che si rivolga ad un lettore di determinati gusti. Già l'edizione del 1863 nel darci Poe quasi in appendice al racconto di A. Chamisso, porta come titolo principale *Storie Incredibili*. L'aggettivo viene sostituito con 'orribile' in una successiva ristampa del medesimo testo⁸ per tornare *Nuovi racconti straordinari* nell'edizione 1885⁹ che ripete il titolo francese dell'edizione di Baudelaire 1857, *Nouvelles histoires extraordinaires*.

Il termine 'orribile' richiama un genere di letteratura che gli editori riservavano a pubblicazioni mal stampate e a buon prezzo, che compiacevano un gusto tardo romantico ben lontano dai presupposti artistici cui tendevano gli Scapigliati. Il Poe è tradotto accanto al Chamisso, ma soprattutto allo Hoffmann, perché apparentemente legato al medesimo mondo ed i suoi racconti dovevano avere quel facile richiamo verso l'inconscio, il misterioso, il tenebroso, l'orrido'. Gli Scapigliati, in particolare il Tarchetti, cercheranno di inserirsi su questo filone ricalcando racconti imitati dagli scrittori d'oltralpe; essi saranno allettati, una volta ancora, dal gusto per il macabro, come già lo erano stati i primi romantici nel tentativo di uscire da certa tradizione classica e retorica della nostra letteratura. In questo però essi si orientavano maggiormente su Hoffmann che non su Poe che ricevevano attraverso la mediazione di Baudelaire. L'autore tedesco aveva un elemento più consono alle idee del gruppo, era musicista e compositore e, come alcuni di essi, si dibatté a lungo fra le due arti prima di impegnarsi definitivamente in una. Negli scrittori lombardi tuttavia non interessò tanto il problema, affrontato da Hoffmann, di cercare di unire realtà e fantasia in un tutto unico ed organico sì che la fantasia par di ritrovare nella realtà che ci circonda ogni giorno.

⁸ *L'Uomo senz'ombra. Storie orribili di Chamisso*. Titolo che sulla prima pagina diventa: *Incredibili Avventure, Il Doppio Assassino in via Morgue, « storia orribile » di Edgardo Poe*, Milano, Oreste Ferrario, 1874.

⁹ E. A. POE, *Nuovi Racconti Straordinari*, traduzione di Rodolfo Arbib, Milano, Sonzogno, 1885.

Questo è un elemento che rimane estraneo nei loro tentativi; sono piuttosto attratti dallo stile con cui questi racconti misteriosi sono espressi, quello stile che, per dirla col Tecchi, sa « dare l'assalto alle torri della fantasia con pattuglie di parole quanto mai nutrite di particolari realistici; di imbrigliare, d'avvinghiare con un linguaggio preciso, esatto (quasi da tecnico, di uomo, per ogni argomento diverso, del 'mestiere') le cose più matte ed inverosimili »¹⁰.

Lo sforzo più insistente in questo senso è dato da Iginio Ugo Tarchetti con risultati però assai modesti. Nei tre racconti noti come *Amore nell'Arte*, e anche, e più specificatamente, nei *Racconti Fantastici*, siamo di fronte ad un Tarchetti minore, che pur fra i minori già è da considerarsi come scrittore, il quale cerca di sfruttare un genere di facile effetto e successo. Vi si dedica in un periodo della sua vita in cui è ancora alla ricerca di una espressione ed una personalità che per cause diverse non raggiunse mai compiutamente. Sono racconti che riflettono anche una esigenza di guadagno immediato, più che la totale adesione dell'autore¹¹ ad una forma che esigeva una robustezza di scrittura che il tenue cantore di *Desiecta* non aveva.

La sua derivazione dai modelli di questo genere perciò si limita ad una imitazione esteriore e quindi superficiale e fredda; in sostanza le sue raccolte si posson ricondurre in parte ad un genere di 'hack-work' al quale il Tarchetti non era nuovo e che comprendeva anche l'umile lavoro di traduzione¹². Nei *Racconti Fantastici* e nei

¹⁰ Vedi: E. T. A. HOFFMANN, *I Fedeli di San Serapione*, Firenze, 1957. Introduzione a cura di Bonaventura Tecchi, pag. XXVII.

¹¹ Cosa che già notava D. Millesi in una nota introduttiva alla raccolta di versi *Disiecta*, Bologna, Zanichelli MDCCCLXXXII. « Quelle pagine affrettate, scritte la notte per pubblicarle poi la mattina, quei racconti sollecitamente pensati e più sollecitamente dettati... Se Tarchetti avesse avuto il tempo di pensare un poco di più a quello che scriveva, se il bisogno di vivere non lo avesse così biecamente incalzato, se nello stesso tempo avesse potuto contenere il proprio cuore e vincere la febbre di espandersi che lo divorava, certo quei racconti o egli non li avrebbe per nulla mandati in giro, o, se questo avesse fatto, non li avrebbe lasciati lì come sono » (p. XVI).

¹² Al Tarchetti si deve infatti la traduzione di uno sconosciuto romanzo inglese, *Fasi della Vita o Uno sguardo dietro le scene*, Romanzo di J. P. Smit (sic). Versione dall'inglese per I. U. Tarchetti, Milano, Sonzogno, 1869. Questa traduzione desta la nostra curiosità per due ragioni diverse: l'una, che l'autore conosceva quel tanto di inglese da permettergli di tradurre dall'originale e non da un testo francese

racconti di *Amore nell'Arte* è evidente la sua inadeguatezza a questo genere di scrittura. Egli ricorre a tutti i luoghi comuni pur di suscitare il brivido. Nel racconto intitolato *Bouvard* è il genio musicale, difforme nel corpo, che con la potenza divina della sua arte fa ritornare in vita la donna amata, sottratta, si badi bene, al cimitero, e con lei muore dopo aver suonato note sublimi sul suo violino. Anche nei *Racconti fantastici*, nei quali è più impegnato, si sente che ricorre ancora a tutta una serie esteriore di mezzi tecnici per ottenere effetti macabri. Ci sono punti che suggeriscono il contatto con la tradizione nordica; per esempio alcuni suoi personaggi hanno nomi tedeschi o comunque stranieri, e la storia, per renderla più credibile e non confinarla dietro lo schermo di età remote, fuori da un medioevo di maniera, viene ambientata in luoghi spesso noti al lettore e in periodo contemporaneo. Ne *I fratelli* la scena si svolge a Milano nel carnevale del 1866; il presunto autore di *La lettera U* sarebbe morto in manicomio l'11 settembre 1865; il protagonista di *Il castello nero* viene a mancare il 20 gennaio 1850 secondo una misteriosa profezia, cioè pochi anni prima della comparsa del racconto; la scena di *Un osso di morto* è localizzata fra Milano e Pavia intorno al 1855. C'è ben poco, o nulla, però, che sia rimasto valido di queste raccolte. Non la pretesa verisimiglianza delle storie, non la ricerca di un senso di angoscia che l'autore si sforza di ottenere con mezzi superficiali. Sembra voglia invitare il lettore ad avere paura, suggerendoglielo al momento ritenuto più adatto; l'autore ricorre di continuo ad espressioni come « uno spavento insuperabile », « un brivido di terrore scorreva per tutte le loro fibre », oppure, « La vita di Bouvard si ravvolse da quel giorno in un mistero così impenetrabile, che noi non potremmo ac-

come spesso accadeva. La stesura italiana infatti è irta di anglicismi e risente di continuo il testo originale nella struttura della frase. Per esempio: « Temo che il suo rimanere a Oxford non mi apporti sventura » (Cap. IV, p. 17, col. 2) oppure: « ...a che cosa alludevano quelle vili parole che vi siete permesso di pronunciare nel mio stabilimento? » (Cap. V, p. 24, col. 2).

Inoltre anche in questa traduzione si sente ogni tanto il piglio 'orribile', tenebroso, che è di certa letteratura del tempo come può ben illustrare la frase seguente: « L'altiera bellezza mantiene un ostinato silenzio. Essa contava sul veleno per liberarla dall'infamia che la minacciava, e dardeggiò uno sguardo di sfida all'uomo generoso che avrebbe voluto salvarla dalle sue perverse passioni » (Cap. LXXII, p. 354, col. 2).

cennare, neppure per supposizione ai mutamenti avvenuti nel suo spirito e nel suo cuore». Né può dirsi sia più felice nella risoluzione di alcune situazioni che vorrebbero avere un fondo scientifico e quindi una giustificazione logica all'irrazionale di un racconto fantastico. Qui il Tarchetti scade nel banale, non c'è nemmeno il tentativo di fondere realtà e mistero. In *Uno spirito in un lampone*, per esempio, vien da chiederci se faccia sul serio quando afferma che un emetico libera un conte che, avendo mangiato frutti da una pianta cresciuta sul corpo di una fanciulla ivi sepolta all'insaputa di tutti, era rimasto invasato dallo spirito di lei. Altrove non sa portare la narrazione ad un punto di tensione tale per cui si possa accettare l'apparente logicità delle conclusioni dei racconti come fatti reali e che nei maestri Poe ed Hoffmann sono il trionfo di un giuoco tecnico che all'abilità ed alla concentrazione finale concede tutto l'effetto del racconto.

Gli scritti del Tarchetti si prestano tuttavia ad essere studiati sotto un altro aspetto che non è più quello di un influsso della letteratura dell'irrazionale, bensì uno più limitato di un richiamo di letture inglesi che l'autore ha evidentemente fatto in quanto esse sono presenti qui con maggiore insistenza. Nella *Lettera U*, per esempio, ci sono richiami sterniani più che poeschi; c'è il tentativo di usare lo stesso ausilio tipografico per dare una gamma diversa di sensazioni attraverso la diversa dimensione delle lettere e creare un'atmosfera anormale che il presunto autore del racconto, un pazzo, dovrebbe trasmettere, e una lettura di Sterne aveva già notato il Croce a proposito del romanzo *Innamorato della montagna*. Richiami esteriori comunque, come esteriore può apparire in *I fatali* certo indulgiare sulla descrizione dei sobborghi di Milano, di marca dickensiana, che confermano una sostanziale preoccupazione di ordine descrittivo più che 'misterioso' e come, d'altra parte, l'autore restasse limitato nell'ambito di una città provinciale e per un pubblico provinciale scrivesse:

Abitava essa una di quelle casupole grigie e isolate che fiancheggiano il naviglio dalla parte occidentale della città — una vecchia casupola a due piani che il tetto sembrava comprimere e schiacciare l'uno sull'altro come una cappa pesante di piombo, tanto erano bassi e an-

gusti. Correvanle tutto all'intorno alcuni assiti neri e tarlati su cui si arrampicavano delle zucche nane e dei convolvoli malati e clorosi.

Un setificio vicino l'avvolgeva notte e giorno in una atmosfera di fumo, l'umido del naviglio aveva prodotto qua e là alcune rifioriture nell'intonaco esterno delle pareti, e le aveva rivestite di muffa e di piccole pianticelle di acetosa; nubi di moscerini entravano per la bocca e pel naso al primo affacciarsi alla finestra; e il cicaleccio, e lo sbattere, e il canticchiare delle lavandaie che risciacquavano e sciorinavano su quegli assiti e su quelle zucche produceva da mattina a sera un baccano continuato ed assordante.

I *Racconti fantastici* e più ancora *Amore nell'Arte*, nei loro limiti, sono per il Tarchetti tentativi di ricerca di una propria espressione, come erano stati tentativi anche i primi romanzi, *Paolina* o *I misteri del coperto dei Figini*, apparso a puntate sulla rivista del Ghislanzoni, nonché *Una nobile follia*. Questi pongono il problema di una possibile interpretazione di Tarchetti scrittore sociale, ché tale è l'intento dell'autore e lo fa manifesto nelle prefazioni e forse proprio per tali intenti trovò elogi che oggi non sapremmo giustificare¹³. Il Tarchetti migliore è autore emotivo pronto alla contemplazione del dolore e all'invocazione della morte, e non aveva certo le qualità per stendere con logica e apparente veridicità un particolare tipo di racconto misterioso. Si può riproporre invece un influsso di Poe in quella che è da considerarsi l'opera sua più valida, il romanzo *Fosca*, influsso che non abbraccia tutto il romanzo, naturalmente, ma si ferma alla figura di Fosca, una delle due protagoniste femminili, specie nella descrizione dei suoi tratti fisici. Ella ricorda le diafane figure di Berenice o di Lady Madelaine, le loro malattie incurabili, le loro forme consunte, quasi spettrali. Non ci sentiremmo tuttavia di considerare legata ad un determinato modello la morbosa attrazione che i due protagonisti sentono reciprocamente, specie il deforme ed il brutto che paion trasformati dal forte ingegno e dall'ipersensibilità di Fosca; tuttavia è vivo il richiamo di personaggi anormali quali il Tarchetti aveva già tentato di descrivere nei

¹³ Scriveva il Dall'Ongaro in prefazione alla prima edizione di *Una Nobile Follia*: « O m'inganno, o l'episodio della battaglia della Cernaia vale esso solo tutte le descrizioni di battaglie scritte in questi ultimi tempi, compresa quella di Waterloo nel 2° volume dei Miserabili di Victor Hugo ».

racconti e che qui torna espresso in forma più compiuta ma che insiste tuttavia su specifiche aggettivazioni per dare il senso di disagio che la « bruttezza orrenda di quella donna » creava.

Né tanto era brutta per difetti di natura, per disarmonia di fattezze, — ché anzi erano in parte regolari, — quanto per una magrezza eccessiva, direi quasi inconcepibile a chi non la vide; per la rovina che il dolore fisico e le malattie avevano prodotto sulla sua persona ancora così giovane. Un lieve sforzo di immaginazione poteva lasciarne intravedere lo scheletro, gli zigomi e le ossa delle tempie avevano una sporgenza spaventosa, l'esiguità del suo collo formava un contrasto vivissimo colla grossezza della testa, di cui un ricco volume di capelli neri, folti, lunghissimi, quali non vidi mai in altra donna, aumentava ancora la sproporzione.

Parole che, pur tornando sul facile motivo dell'orrore, cedono altresì al sentimento nel cercare di darci un essere umano. La macchia di capelli neri, che in Poe sarebbe diventata forma ossessiva, si ammorbida, assieme all'effetto degli occhi velati della donna, in un quadro di profonda malinconia. Nel Tarchetti, sotto la formula dell'orribile si riesce a riscoprire la cadenza dell'Ortis.

L'unica allusione a Poe nell'opera di Emilio Praga appare nel romanzo postumo *Le memorie del Presbiterio*. « A quell'epoca non avevo ancor letto Edgardo Poë (sic), ma avevo già tutti sognati i sogni di quell'anima infelice; e quell'amore pieno di voluttuoso sgoamento che mi lega adesso al poeta dell'*Inesplicabile*, mi avvinceva già, inconscio al mondo tenebroso delle sue scoperte » (cap. V). L'allusione è insufficiente per determinare la natura di un eventuale influsso. Si è portati ad accostare l'autore americano al Praga, come col Tarchetti del resto, ma soprattutto il primo, per certa analogia derivata dai dati biografici. Entrambi godono di una giovinezza agiata e poi un improvviso rovescio di fortuna pone loro innanzi le più gravi responsabilità della vita. Entrambi trovano nell'alcool il lenimento e l'evasione temporanea alla sofferenza morale che li opprime; ma sono coincidenze che possiamo annotare come curiosità. Accomunati dal dramma della volontà che incrinò la loro vita, i due poeti si differenziano sostanzialmente sul piano artistico. Manca, in Praga, una cultura che gli permetta di concretare le sue intuizioni in un

discorso poetico continuato, di sviluppare e perfezionare i temi a lui più consoni anche se limitati. Egli, come del resto molti suoi compagni, non seppe fare professione d'artista e le sue poesie restano intuizioni spesso stese sull'unico tema della malinconica rievocazione di una felicità e di uno stato di innocenza perduti. Quando il Praga si atteggiava a ribelle, ad iconoclasta, a satanico, si sente che non è sincero, che si mette indosso un abito non suo, e la bestemmia non gli nasce da un dramma, ma è un grido che si esaurisce nel momento stesso in cui è urlato. Così, cercando anche lui di esprimere il contrasto fra luce ed ombra forzerà i versi conclusivi di diverse poesie in note stonate per amor di paradosso e di polemica. Il Praga che può avere ancor oggi una validità è l'autore di *Penombre*, bozzetti sfumati da tonalità pittoriche senza pretese di grande poesia. Sono rapidi scorci come *Sui monti di Noli*, oppure *Vecchierelli al sole*, *Un frate*, *La morta del villaggio*, ove il facile verso fa dimenticare il linguaggio affrettato e conferma il poeta fermo al dettaglio, alla notazione di colore, che non va oltre quella e non cerca di dare un significato più profondo alla sua poesia. Questa è limitata al piccolo quadro di maniera, gentile e delicato tuttavia; essa scade quando vuol affrontare temi più difficili e polemici. Qui si nota la differenza fra il Praga ed i contemporanei d'oltralpe, si sente, non l'insincerità, ma l'incapacità sua di far versi su temi polemici e ribelli che raramente diventano poesia se non a condizione di un ricco fervore interno. Nell'invocazione cavernosa di *Preludio*, che fa da introduzione alla raccolta *Penombre* (Noi siamo i figli dei padri ammalati), e nell'iconoclastica sassata al Manzoni (casto poeta che l'Italia adora), sentiamo solo l'enunciato del tema ribelle che si smorzerà in un satanismo esteriore. La tragedia del Praga è la tragedia della volontà, della mancanza di una disciplina che potesse affinare in un discorso più completo le indubbie qualità rivelate in *Trasparenze*. La sua fu una aspirazione continua verso una rinascita materiale e morale, invano sollecitata da amici, e spentasi in una convulsa ribellione contro il conformismo in arte e nella vita. La sua rivolta si traduce nelle immagini comuni ai suoi contemporanei, nel simbolo del verme che tutto corrode, nel bicchiere di vino colmo col quale scendere all'inferno, nel disprezzo del genere umano e nell'invocazione « del bello

e del ver». Questi son vocaboli che gli Scapigliati ripetono di continuo sebbene non si riesca a dare loro un valore preciso. Il vero artistico è il loro ideale, ma di quale ideale si tratti non c'è mai evidenza, esso rimane vago nell'enunciato. Specie in Praga, l'unica volta che, inaugurando un corso di letteratura al Conservatorio di Milano, cercò di coordinare il suo pensiero¹⁴, questo si risolve in un modesto, per quanto abile, accostamento di luoghi comuni, nell'esaltazione di un panteismo religioso che si manifesta in un'arte universale e non locale o nazionale. La prolusione ci interessa, non per le idee, ché idee originali non si trovano, bensì per l'esaltazione di Victor Hugo additato come il più grande poeta del secolo¹⁵ e quindi il maestro ed uno dei modelli ai quali si ispiravano gli scapigliati, il Praga compreso. Hugo, e poi Baudelaire, Heine, Hoffmann e Poe contribuirono a creare un genere di letteratura che il gruppo lombardo intuì ma non seppe imitare decisamente secondo le singole personalità dei modelli: essi ne colsero confusamente il valore, ma non seppero o vollero approfondire i motivi ben più impegnativi che animavano i diversi poeti. Ad essi mancò anche un altro elemento importante che permettesse di adeguarsi e adeguare le lettere nostre alle nuove correnti europee; al Praga, ed ai suoi compagni, mancò la capacità di creare un linguaggio atto ad esprimere la rivolta. I suoi versi troppo spesso irti di lombardismi, ricreano un delicato colore locale nelle sue poesie migliori, ma non ritmi ribelli.

Il Praga paga in modo specifico il suo tributo alla letteratura

¹⁴ *Prolusione alle Lezioni della nuova Cattedra di Letteratura poetica e drammatica nel R. Conservatorio di Musica in Giornale della Società del Quartetto*, 17 novembre 1865, pp. 161-167.

¹⁵ «Un uomo vivo, a cui Dio largiva tanta parte di sé, da bastare a una generazione, e noi tutti poeti, in tutti gli angoli dell'Europa, poeti dei versi, poeti delle note, poeti della penna, gli dobbiamo l'ispirazione da cui sorse e giganteggerà, per mille voci, il genio del secolo. Da cinquant'anni egli combatte e canta; la sua mano è passata sulla gigantesca figura dell'Arte, e ne ha composte le gotic alle nuove espressioni. L'ode più nobile, l'idillio più soave uscirono dal suo cuore — il romanzo più terribile e più santo è suo — il dramma in cui rivissero Eschilo e Shakespeare è suo... E quest'uomo muore in esilio come Eschilo, e come Shakespeare lo assaltano d'ogni parte l'impotenza e l'invidia sotto il nome usurpato di critica — critica sì, ma la critica dei difetti, bassa e invereconda e infeconda e miope — non la critica delle bellezze, benefica, vera, ispirata».

del mistero in un racconto, *Due destini*¹⁶, che, se non proprio direttamente, può almeno parzialmente ricondursi al Poe per il tentativo di un sottile giuoco tecnico connesso con lo sviluppo della storia, e per un filo misterioso che lega i protagonisti principali nonché per il mistero di lettere indecifrabili incise su di un teschio. Il racconto è molto ineguale, troppo lungo e disperso nella trama, con troppi personaggi che si stilizzano secondo molte convenzionali formule e tendono, specie i minori, a diventar macchiette piuttosto che figure vive. Colpi di scena, fughe, rapimenti di fanciulle, rivalità d'amore sullo sfondo delle Alpi e di Ginevra, l'autore ammannisce senza troppa convinzione nel tentativo, specie nelle prime pagine, di creare un'atmosfera di 'orrore' che naturalmente non poteva mantenere in uno stato di 'suspense' fino alla fine e si disperde dopo il primo capitolo. La prima pagina è da annoverarsi fra gli esercizi di prosa macabra:

Tutto all'ingiro sulle squallide pareti, parecchie centinaia di teschi erano schierati in fila. I più bassi, illuminati dal raggio della lanterna, apparivano spaventosi: le cartilagini delle spine nasali avevano l'aspetto degli alveari delle vespe, e in molti non formavano più che una sola incavatura profonda con le occhiaie; alcuni erano dimezzati, e posavano sulle tavole coi denti superiori che vi si infossavano: ad altri, le sinfisi del mento e le branche delle mascelle circondavano la testa, a guisa di corona.

Uno scenario di cartapesta al quale, per completare l'effetto, si aggiunge la descrizione della parte inferiore della cappella mortuaria ornata di una 'danse macabre'.

È difficile stabilire quanto ci sia di Poe in questo, anzi è facile vedere che c'è solo un'analogia di situazioni, pertanto non rese con altrettanta convinzione e poi disperse col procedere del racconto. L'orrore, o tentativo di orrore, via via scompare per dar luogo a più ampie descrizioni e lascia intravedere, nei momenti migliori, un Praga che ripete ancora una volta le esperienze provate a vent'anni fra i sentieri delle Alpi o nel suo vagabondar per l'Europa fino alle Fiandre. Riappaiono cioè in questo racconto, un villaggio, un prete, un presbiterio

¹⁶ Apparso in appendice a *Il Pungolo*, a puntate fra il 30 dicembre 1867 e il 18 febbraio 1868.

e le Alpi, sin dalle prime righe la cresta delle quali « spiccava negra e tagliente sull'oro del cielo; sembrava una bara rosicchiata da qualche tarlo mostruoso, e posta là, immensa, per ricevere il sole ».

Il Praga più valido, il limite entro il quale la sua ispirazione si circoscrive, è nell'evocazione, nel ricordo, nel ripensamento di ore piene e felici che torneranno nei versi *Le memorie del Presbiterio* e ancora nell'incompiuto romanzo dal medesimo titolo. Il resto non fu che fatto esterno, un inutile tentativo di farsi banditore di un nuovo credo artistico che si disperse fra le letture di Hugo, di De Musset, di Baudelaire e di Poe.

Restano i Boito, Arrigo e Camillo; le figure più complesse della Scapigliatura, e le più valide, ma che alla Scapigliatura, intesa come forma ribelle, appartengono solo in un determinato periodo della loro vita. Nei fratelli Boito, come già in Praga, la concezione dell'arte è tale da condurre la loro esperienza in campi diversi, ma se in Praga non si concretò in forma definitiva, ed egli rimase un geniale dilettante anche in pittura, per Boito il problema è molto più impegnativo e risolto con risultati ben diversi. Tralasciamo di considerare gli scritti di Camillo Boito perché se, per amor di ordine, volessimo includerlo in una sfera letteraria questa è decisamente verista e realista, né si possono avvertire in lui influssi specifici di Poe. Dobbiamo ricordarlo come impegnato e acuto critico d'arte e come autore di raccolte di novelle che potrebbero essere riesaminate non solo alla luce delle incisive pagine di *Senso* o di *Macchia grigia*, ma anche come frutto di una esperienza molto più cosmopolita da parte dell'autore che ha una visione più ampia del provincialismo ottocentesco (vedi per esempio *Un corpo*). Una formazione derivatagli, oltre che dai numerosi viaggi, anche dall'ambiente in cui crebbe: madre polacca e frequenti contatti col più europeo degli imperi, quello austriaco.

In Arrigo Boito il periodo scapigliato è limitato agli anni della giovinezza, al periodo del sodalizio col Praga e il Ghislanzoni. Va osservato subito che egli si differenziava dai compagni per diversi aspetti. Accettava, come loro, una formulazione della vita come dualismo inconciliabile, come dramma fra realtà pratica e realtà poetica, e anche in lui questo contrasto non sempre arriva ad una emozione

sincera o va oltre l'enunciazione senza indagarlo od approfondirlo come avveniva per Baudelaire al quale si guardava come esempio. La delusione in Boito però è più maschia che non nei contemporanei, la sua rivolta è più decisa, non è bestemmia. Parlerà di 'eterna vertigine', si 'abbranca all'orrendo' scrivendo deluso al Camerana, vuol essere luce ed ombra, o, peggio, « angelica farfalla o verme immondo », ma lo fa come chi paga un tributo ad una formulazione attraverso la quale la sua generazione passava. Con questo non si vuole sminuire il valore dei suoi versi ma vedere in essi un autore impegnato e intento a far esercizio poetico. È uomo di cultura, l'arte per lui è anche una forma di esercizio continuo, è sacrificio e sperimentazione, è precisione anche nei più specifici dettagli che egli studia e prepara con impegno come appare soprattutto nei racconti. Di tutti gli scapigliati Boito, sotto questo aspetto, è il meno scapigliato, è intimamente il più organizzato del gruppo. Il suo orrore ha un significato che si avvicina al grottesco di Hugo e simboleggia la presenza del tempo livellatore, e poi del male che tutto corrode e distrugge, del verme che si insinua in tutte le cose. Ma non si può avvicinare il concetto del verme quale appare spesso nei versi del Boito, e segnatamente nel poemetto *Re Orso*, alla poesia di Poe *The Conquering Worm* e proporlo come una derivazione perché accanto a questa dovremmo elencare altre poesie, di V. Hugo oppure di Louis Bouilhet¹⁷, con il logico risultato di non trovare altro che coincidenze su un tema che era comune al tardo romanticismo e che nei due poeti si articola con significati diversi. In Poe c'è il significato primo di esprimere un cosmico contrasto fra reale ed irreali in cui quest'ultimo prevale in quanto il verme tutto disfa e distrugge quando si spengono le luci sulla commedia umana e risolve in staticità finale ogni tentativo dinamico. La concezione del poemetto di Boito è diversa; *Re Orso* non si presta ad una interpretazione di fondo come in Poe e il fatto che sia il verme a sopravvivere non implica una necessaria generalizzazione e l'assunzione di questo a simbolo specifico. Il verme è esterno, è uno dei numerosi elementi di cui il Boito si è servito per stendere versi che sono l'esaltazione dell'irra-

¹⁷ Vedi P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, 1942, p. 171.

zionale. *Re Orso* è il ripensamento in senso nostrano di un tema irrazionale in cui l'irreale non assume pretese drammatiche ed angosciate, ma resta circoscritto al gioco della fantasia. Un elemento razionale, che consiste proprio nell'esprimersi nel modo più irrazionale per amor dell'irrazionale, lo tiene assieme: e si traduce, nella stesura, nell'abile controllo di diversi schemi metrici che variano ad ogni variare dei motivi che si intrecciano nel poemetto. A questi si affianca l'uso di temi tardo-romantici quali un medioevo di maniera, la bella al verone, un trovatore e Re Orso, perverso di una perversità grottesca che non suscita mai l'orrore, ma resta confinato alla fiaba come un orco delle leggende. La fiaba è il tema nordico che Boito mescola nei suoi versi attraverso le figure dello gnomo Papiol, del cuoco Trol, elaborati e fusi nella superiore armonia data dal sorriso dell'autore che sta al di fuori e controlla l'apparente disordine delle sequenze che formano lo scenario di *Re Orso*. Entro questi limiti c'è anche il tema del verme che raggiungerà nella tomba il re defunto, che livellerà definitivamente bene e male, ma che non può tuttavia intendersi come il motivo dominante e drammatico che risolva definitivamente il dualismo scapigliato, che è romantico. In questi versi il verme è accettazione del motivo, non partecipazione; era tema già scontato attraverso le poesie che si sogliono indicare come fonti e che l'autore riconduce fra i motivi ed i limiti dei suoi versi.

Altre tracce di Poe si trovano negli unici due racconti che il Boito completò fra i tanti che ideò. La presenza dello scrittore americano si avverte in *Iberia* ed in modo ancor più evidente in *Alfiere Nero*. *Iberia*, apparso nella *Strenna Italiana per 1868*, «vuol essere un'immagine della Spagna d'altri tempi, decaduta, e moritura, sotto il fastoso, soffocante suo coltrone feudale e cattolico»¹⁸. Il simbolismo del racconto è chiaro fin dalle prime frasi, e simboli sono il castello, Don Sancio nonché i due giovani, Esteban e Elisenda, vittime innocenti di un destino che li condurrà ad una morte che altri ha preparato. La ricerca dell'effetto è continua, la notazione dei dettagli, anche minimi, converge nel duplice tentativo di dare maggior realismo alla scena e una credibilità alla quale si affianca una atmo-

¹⁸ Vedi P. NARDI, *op. cit.*, p. 239.

sfera misteriosa, inquadrata in un sontuoso e pesante barocco. Nella ricerca degli effetti il richiamo ad alcuni racconti di Poe è continuo, specie *The Mask of the Red Death* per l'insistenza con cui il Boito cerca connettere il destino dei due giovanetti con un grande cero che, una volta spento, darà, con le sue esalazioni, morte ai due innamorati. Drammatico è il bagliore sinistro di questa luce che getta lunghe ombre all'intorno come i famosi tripodi che illuminavano il festino del principe Prospero. Il richiamo si fa più marcato nell'effetto di un orologio che batte improvviso dodici colpi che riecheggiano cupi sotto le volte deserte del castello. Poe è certo presente alla conclusione del racconto:

La fiamma si spense.

L'orologio di legno batté tre colpi spaventosi.

Estebano cadde.

Brillava ancora sul fumido lucignolo un'ultima brage.

.....
L'ultima brage si spense. Tutto ripiombò nella notte: tutto ripiombò nel silenzio.

L'orologio qui non ha l'anima del misterioso pendolo della sala nera di Poe, i suoi colpi sono « spaventosi » eppure non ci turbano, non danno il disagio che provavano i ballerini della festa. Leggiamo che sono spaventosi, ma non ci scuotono, come non ci commuove la fine tragica dei due unici personaggi della novella. Abbiamo di fronte una scena, precisa nella descrizione, ricostruita con molta abilità, ma non sentiamo viverci né simbolo, né dramma: questi sono elementi sovrapposti con abilità, ma non amalgamati armonicamente con la narrazione.

La miglior prosa di Boito non va cercata in *Iberia*, bensì in *Alfiere Nero* e in *Trapezio*, quest'ultimo incompiuto e più difficile da valutare perché appartiene ad un tipo di racconto tutto rivolto a mettere in risalto la catastrofe finale, che è la parte più difficile e che il Boito non scrisse mai.

Alfiere Nero invece è costruito con stretta logica, meticolosa, con una tecnica che non indulge o indugia in dettagli, ma trasferisce, nel serrato giuoco di due scacchisti, la pretesa scientifica di voler legare al risultato della partita, la vita di un negro, fratello di

uno dei giuocatori, che dall'altra parte del globo, è inseguito dai soldati. Il racconto apparve sul *Politecnico* nel marzo 1867. *The Murders in the Rue Morgue* pubblicato, come abbiamo visto, in traduzioni italiana e francese, e che perciò il Boito poteva avere facilmente sotto mano oltre che nell'originale, è quanto gli si avvicina di più. Il contatto fra i due racconti si nota nelle parti introduttive nelle quali si cerca di dare una spiegazione logica e razionale a quanto si narnerà. L'autore italiano pare prenda le mosse dalle parole di Poe, e voglia dimostrare per vere le affermazioni sulla natura del gioco degli scacchi come dipendente da molti elementi che sono estranei alla capacità di riflessione e di analisi dell'intelletto mentre queste meglio appaiono nel giuoco della dama, «the unostentatious game of draughts than by all the elaborate frivolity of chess». Per di più, data la varietà delle mosse degli scacchi le possibilità di successo posson dipendere da una svista e «in nine cases out of ten it is the more concentrative rather than the more acute player who conquers».

Alfiere Nero vuol essere la dimostrazione di quest'ultima affermazione e nella partita a scacchi fra il bianco, un campione americano del giuoco, ed il negro di Morant Bay, sono appunto gli elementi estranei che determinano il successo del negro. Accanto a questi l'autore ne propone altri e l'assunto iniziale non è che il tema al quale se ne affiancano alcuni che si svolgono su linee più ampie e parallele: orgoglio di razza, simbolismo dell'alfiere nero che concentra l'attenzione ossessiva, per ragioni opposte, dei due giocatori nonché l'affermazione dell'irrazionale, del confuso, dell'asimmetrico quale appare simboleggiato sulla scacchiera dalle pedine del negro Tom. Ma ci sono altri punti che rivelano come il testo di Poe non sia un richiamo occasionale; le osservazioni sul giocatore di scacchi per esempio: «He notes every variation of face as the play progresses, gathering a fund of thought from the differences in the expression of certainty, of surprise, of triumph, or chagrin». Infatti Anderssen, il giocatore bianco, «non perdeva di vista il minimo segno del nemico; una certa inquietudine lo costringeva a studiarlo e, senza parere, lo andava spiando più sulla faccia che sulla scacchiera». A sua volta Tom, quando la partita è avviata

ed attende una mossa dell'avversario, quasi la suggerisce seguendo con l'occhio, affannosamente, « fra la gioia e il timore, i più piccoli segni delle sue mani, bianche come l'avorio che serravano ». Ancora può essere collegato all'autore americano il rumore « d'un grande orologio che pareva misurare il silenzio » che accompagna i giocatori nella partita e ne determina l'atmosfera che è essenziale per dare il senso di staticità del quadro entro cui la partita si svolge in contrasto col dramma che agita i due protagonisti e che culminerà in un omicidio. L'atmosfera richiama il Poe e tuttavia rivela la personalità del Boito, specie nella paziente ricerca di ogni dettaglio, sì che il racconto ha anche il pregio esteriore dato dall'esattezza dello svolgimento della partita e dall'autenticità di ogni mossa. La fusione del linguaggio col clima è perfetta, è la lezione di Poe rivista da Boito. Un racconto che tuttavia sa accettare anche alcune limitazioni date dal gusto locale — per esempio i due giocatori appaiono « strani e quasi solenni e quasi fatali » — vocabolo quest'ultimo che sintetizza con « orrore », l'atmosfera entro la quale certa narrativa fra il '60 ed il '70 si muoveva.

Le conclusioni che si posson trarre, dopo questo esame, portano a limitare l'importanza di Poe su un gruppo di scrittori ai quali spesso il suo nome viene collegato. Fra già sorta una difficoltà iniziale nel cercare di inquadrare un gruppo di poeti che si è soliti chiamare scapigliati, per cui abbiám preferito ridurre la ricerca al decennio 1860-70 e localizzare alcuni di essi, Tarchetti, Praga, Boito. Per i primi due il riferimento al Poe era spesso collegato ai dati biografici, alla breve vita che visse il Tarchetti, a quella bruciata del Praga. Ma su un piano strettamente poetico si può stabilire che per essi il Poe fu una lettura. Egli fu confuso — proprio attraverso l'interpretazione di dati biografici — fra gli autori che fallirono la vita pratica come conseguenza di un atto di ribellione ai valori costituiti della società. Ad essi sfuggì il significato più intrinseco della sua opera, non seppero comprendere lo sforzo del Poe di perfezionare continuamente il proprio motivo creatore al punto da renderlo, nei suoi limiti, perfetto. Si fermarono ad intendere il valore fantastico del suo mondo, il terrore razionale dei suoi racconti, lo accettarono

come lo interpretava Baudelaire e probabilmente in quella versione lo lessero. Lo intesero sul medesimo piano di Hoffmann o di alcuni scrittori francesi che interpretavano l'arte romanticamente come tumulto incontrastato e non sereno equilibrio, imitarono in alcuni racconti che rimasero tuttavia ad un modesto livello e furono incerti in un campo del tutto inadatto alla loro frammentarietà. Fa eccezione il Boito, che per altro scapigliato fu solo parzialmente. Nemmeno poterono intuire, gli Scapigliati, attraverso i racconti, l'originale concezione teorica del Poe perché essi stessi, l'abbiamo detto, mancarono di una teorica precisa, quegli elementi che potessero dare una giustificazione al loro movimento in sede critica. L'unico tentativo in questo senso fu fatto dal Rovani in *Le Tre Arti* (due volumi di saggi raccolti nel 1874) ove la mancanza di un discorso critico appare più evidente quando tenta di penetrare il mondo culturale europeo e darne una visione simultanea con lo sviluppo di quello italiano nei diversi aspetti «dell'arte della parola, la plastica e la tonica». Le sue affermazioni non sono che ripetizioni di luoghi comuni della critica romantica: in particolare per le letterature straniere c'è poco più dell'informazione e si incontrano gli immancabili paralleli, o citazioni di triadi poetiche, da opporre a quelle dell'antichità, che includono i nomi di Shakespeare e Byron. Il Poe autore di *The Poetic Principle*, assertore di poesia «written solely for the poem's sake» sfuggiva loro. Ne colsero solo alcuni aspetti esteriori e decadenti, accettarono il mito tragico della sua vita, e non seppero penetrare i valori nuovi insiti nell'opera e tanto meno poterono intuire in lui, ma sarebbe troppo pretendere questo, «la maturata coscienza dell'autonomia del campo estetico, della sua assoluta pienezza e indipendenza da preoccupazioni estranee alla vita dell'arte»¹⁹.

SERGIO ROSSI

¹⁹ E. A. POE, *Tre Saggi sulla Poesia*, a cura di E. CHINOL, Padova 1916, p. 15.