

IL DECADENTISMO STORICO

Una sintesi introduttiva a cura di Tarcisio Muratore

1. Introduzione generale

Con il Decadentismo vengono meno i grandi temi romantici, il loro spessore ideale e civile; e se i Romantici, come scrive l'Annoni, **lavoravano sui sentimenti centrali**, i Decadenti si applicano invece **"ai semitoni, alle gamme intermedie, all'inconscio**, a tutti gli spazi lasciati liberi dalla cultura precedente"¹.

Un altro dato fondamentale che distingue il Romanticismo dal Decadentismo sta nella diversità dell'approccio gnoseologico:

- il Romantico, infatti, crede di non avere problemi nel trasportare la realtà sulla pagina scritta;
- per il Decadente, invece, "la realtà si mostra come un'immensa *foresta di simboli*" che il poeta ha il compito di descrivere: la letteratura decadente, cioè, tende all'**al di là**, all'oltre, al **vedere dietro il visibile**.

La fondazione più grandiosa di questa tendenza è rappresentata, **tra fine `800 e primi decenni del `900**, da Freud e dalla sua psicoanalisi, attraverso la quale l'esplorazione interna dell'uomo scopre un nuovo continente, l'Inconscio, quale responsabile di tutta una serie di "oggetti" visibili, ma incomprensibili. Tuttavia, sul piano filosofico, forte influenza esercitano anche Schopenhauer, Bergson e Nietzsche, nonché Kierkegaard: i cosiddetti **profeti o maestri del sospetto**.

Un ulteriore motivo caratteristico del nuovo quadro culturale trova espressione nella volontà di **far scomparire il diaframma tra poesia, pittura e musica**, secondo la teoria che tutte le arti tendono alla musica; il caso più clamoroso e affascinante è costituito dal **Wort-Ton-Drama**² di Wagner, ossia dal progetto di fondere in un *unicum* parola, musica e azione scenica.

Numerose sono le poetiche che si stratificano dentro lo spazio denominato del "Decadentismo storico": **Simbolismo, Estetismo, Espressionismo, Surrealismo**, ecc. È innegabile però che **alla radice di tutte, come anticipatori e ispiratori/modelli, vadano posti Poe, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé; e, in particolare per l'Estetismo, D'Annunzio, Wilde, Pater e Huysmans**.

2. I simbolisti (o "poeti maledetti") francesi

2.1. CHARLES BAUDELAIRE. Baudelaire, sviluppando le intuizioni di Novalis e di altri romantici e prendendo come suo modello Edgar Allan Poe, **supera il romanticismo e apre la via alla lirica moderna**. I cardini della successiva evoluzione della poesia sono costituiti dalle sue:

- a) rivendicazioni della **specificità del linguaggio poetico**;
- b) concezione del discorso poetico come **discorso analogico**³;
- c) conflitto tra **spleen** e **idéal**.

¹ C. Annoni, *Il Decadentismo*, Brescia, 1982, p.6.

² In tedesco: "Wort" = parola; "Tonkunst" = musica; "Drama" = opera teatrale.

³ L'analogia è una sorta di paragone in cui il nesso logico rappresentato dal "come" viene soppresso. Tale definizione, però, negli ultimi anni è stata integrata, nel senso che l'analogia, normalmente, presentando caratteristiche peculiari di "corrispondenza" complessa e spesso inusitata, può riscontrarsi anche sotto le sembianze della similitudine introdotta dal "come". Al riguardo si prenda in considerazione il seguente esempio tratto da Baudelaire (*Corrispondenze*): "Profumi freschi come la carne d'un bambino /dolci come l'oboe...".

d) valorizzazione del poeta come **decifratore dell'universo e suo ordinatore mediante la parola poetica**.

In questo senso, i **Fiori del male** l'opera fondamentale di Baudelaire, non sono semplicemente una raccolta di liriche, ma un libro organico (come il *Canzoniere* di Petrarca, per esempio) che, attraverso la rappresentazione del conflitto fra lo *spleen* e l'*idéal*⁴, e le successive evasioni nel mondo urbano, nell'arte e nel male, giunge fino alla raffigurazione della morte.

Baudelaire afferma la poetica delle **corrispondenze**, ossia la scoperta di segreti e non definibili legami tra la parola poetica e le cose, tra cose e cose, **non più da rappresentare, ma da interrogare, da sondare nel profondo**; si tratta, perciò, di trovare le corrispondenze (per analogia) tra le diverse realtà e tra le parole e le diverse realtà che esse vanno "sondando". Si sottolineano quindi relazioni non immediatamente comprensibili. **Con Baudelaire ha termine la poesia in cui la parola corrisponde alle cose da descrivere, direttamente e semplicemente (*Wiederspiegelung*).**

2.2. RIMBAUD E MALLARMÉ. Sulla linea di Baudelaire, Rimbaud arriva ad affermare che il **poeta è un veggente, poiché guarda oltre l'apparenza della realtà e riesce a capire**, in questi momenti eccezionali, **ciò che l'uomo comune non può conoscere nell'intera sua esistenza**.

Per Mallarmé, altro simbolista, scopo da raggiungere è la **poesia pura**, vale a dire **una forma di poesia che assorba completamente chi la produce**.

Insieme a Verlaine, i tre precedenti poeti vengono definiti *poetes maudits* (poeti maledetti) per il loro comportamento antiborghese, spesso moralmente trasgressivo rispetto alla norma; o per il loro impegno artistico totale.

2.3. IL SENSO DEL SIMBOLISMO. Il poeta simbolista, in definitiva, dà il massimo privilegio alla parola poetica **che può evocare realtà impensabili**. Si rivolge perciò a un lettore complice, dotato della sua stessa sensibilità e cultura. Quella simbolista è quindi una **poesia pura e chiusa**, prodotta dal poeta *scrittore* per un poeta *lettore*.

3. I Parnassiani e il Decadentismo

La culla del movimento decadente è da ricercarsi in quei cenacoli "bohemiens" parigini raccolti intorno alle riviste ***Nouvelle rive gauche, Revue independant, Le decadent***, verso il 1880. Il termine "decadente", dapprima usato in senso ironico e parodistico negli ambienti borghesi e accademici legati alla vecchia cultura, acquisì in seguito un significato decisamente positivo, come sinonimo di "privilegiato", "raffinato".

I Decadenti si rifacevano alla **scuola parnassiana** movimento letterario rappresentato in Francia da alcuni giovanissimi poeti che, nel 1866, diedero alla luce una raccolta di liriche con il titolo di *Parnasse contemporain*. I più noti Parnassiani furono: Sully-Prudhomme, Josè-Maria de Heredia, Catulle Mendès e, più tardi, Anatole France.

⁴ Nella prima parte del libro (intitolata appunto "Spleen e Idéal"), la figura del poeta entra come "angelo decaduto" cui sarà riservato un atroce destino. La noia (*ennui*) si accompagna **all'impotenza e alla sofferenza di questa dura condizione di abbattimento e di maledizione (lo spleen, appunto)**: "... *carri funebri, senza tamburi né musica, / mi sfilano nell'anima in lungo e lento corteo; la Speranza, vinta, piange, e / Angoscia, dispotica, / mi pianta sul cranio reclino il suo vessillo nero*" (Baudelaire, *Spleen*, LXXVIII). In negativo, peraltro, Baudelaire **ci lascia intendere quale sia il suo "idéal"**: "*Non saranno queste bellezze da vignetta, / prodotti guasti, nati da un secolo cialtrone, / dita da nacchere, piedi per stivaletti / a poter soddisfare un cuore come il mio*" (Baudelaire, *L'idéal*, XVIII). La vera bellezza a cui mira è quella fatta "per ispirare al poeta / un amore come la materia eterno e muto"; una bellezza che "come un sogno di pietra" mai non piange e non ride; e possiede "*larghi occhi / dagli eterni bagliori*" (Baudelaire, *La beauté*, XVII).

I Parnassiani riconoscevano come loro maestri **Théophile Gautier, Charles Baudelaire e Leconte de Lisle**. Alle basi della loro poetica si trova il programma **dell'arte per l'arte**, accolto poi anche fuori della Francia, e che Théophile Gautier difendeva nella prefazione al suo romanzo *"Mademoiselle de Maupin"* (1835). La tendenza dei Parnassiani era di **liberare la poesia da qualsiasi servitù sociale, morale e religiosa**, obbligandola invece **al servizio unico della bellezza**. Per Gautier, **tutto ciò che è utile è brutto** e, ancora, **ogni artista che si proponga altra cosa che il bello non è un artista**.

Questa poetica di Gautier è, sostanzialmente, la poetica della scuola parnassiana. Ad essa va poi congiunto il **principio dell'impassibilità**, giacché, all'ispirazione sempre sconvolta dei Romantici i Parnassiani oppongono il **distacco** di chi "né piange e né ride" (Baudelaire. Vedi nota 4). Si tratta di una tendenza **non a escludere le passioni, ma a trasferirle in una calma distanza di memoria**.

I poeti decadenti accettano questi concetti (arte per l'arte; impassibilità) come accettano – dai Parnassiani – la regola dell'elaborazione raffinata della tecnica poetica. Paul Verlaine scrive: *"...noi che ceselliamo le parole come delle coppe e che facciamo dei versi teneri molto freddamente..."*. Verlaine è assertore di un'altra caratteristica tipica dei poeti decadenti: la **musicalità**. La parola, risolvendosi nel suono, abbandonando la sua precisa connotazione semantica, avrebbe infatti potuto rivelare la "verità dell'anima".

4. Il romanzo decadente

4.1 L'ESTETISMO. Soprattutto a partire dagli anni ottanta, il romanzo realista (che pure proprio in questo periodo raggiunge alcune delle sue massime realizzazioni) viene contestato da un numero crescente di autori, che si volgono a esperienze profondamente diverse, attingendo a teorizzazioni filosofiche ed estetiche e a esperienze liriche (Baudelaire e il simbolismo soprattutto).

Venuta meno la fiducia nella scienza e nella razionalità umana; decaduto a vuota formula il concetto di progresso; entrate in crisi le idee democratiche e liberali, si diffonde in misura crescente negli intellettuali europei il **senso della decadenza e della malattia** e il **culto estetizzante della forma**. La condizione moderna appare irrimediabilmente segnata dalla banalità e dalla trivialità e solo l'arte sembra poter dare un senso all'esistenza. L'arte diviene il **valore supremo** e tende a identificarsi con la vita nella sua totalità: il compito è allora quello di fare della propria vita **una continua opera d'arte**, di costruire l'esistenza **come un capolavoro irripetibile**, individualizzato e fuori dalla portata della massa. Alcuni romanzi rappresentano in modo emblematico questo mutamento ideale: *A rebours* (Controcorrente), pubblicato nel 1884 da Joris-Karl Huysmans; *Il piacere* (1889) di D'Annunzio e *Il ritratto di Dorian Gray* (1891) di Oscar Wilde. In tutt'e tre compare la figura dell'**esteta**, dell'uomo d'eccezione, di nascita elevata, disgustato dalla trivialità del vivere comune e tutta teso a costruire la propria esistenza **come un'opera d'arte**, attraverso la ricerca esasperata dei piaceri più sottili e raffinati, **contrappuntati dall'ansia misticheggiante per uno stato di assoluta purezza**.

4.2. IL ROMANZO "NUOVO". Nel romanzo decadente dell'estetismo, l'impianto narrativo del romanzo viene radicalmente modificato: l'oggettività della narrazione viene dissolta, per far posto a un racconto liricizzato, che si risolve quasi completamente nell'illustrazione del protagonista, degli oggetti e delle persone attraverso le quali egli costruisce il proprio "vivere inimitabile": Questo tipo di romanzo decadente costituisce un'esperienza importante per il superamento delle posizioni naturalistiche: ma non è l'esperienza decisiva. Per avere il romanzo "nuovo", adeguato a una concezione del mondo diversa da quella positivista e capace, d'altra parte, di forme davvero nuove di conoscenza del reale, bisogna aspettare i grandi romanzieri del primo Novecento (Proust, Joyce, Kafka, Svevo e – in certa misura – Tozzi), che molto devono al Decadentismo estetizzante, ma che utilizzano strutture narrative anti-naturalistiche: non solo per esprimere

il malessere e le tensioni collegate al tramonto della cultura ottocentesca, ma anche per analizzarle e giudicarle. Secondo Svevo, per esempio, il difetto peggiore dei romanzi decadenti (=estetizzanti) è *"un'individualità che distrugge la visione oggettiva tanto che il personaggio principale è sempre il medesimo, cioè l'autore"*. La battaglia per una società diversa, più rispettosa dei valori dell'individualità era giusta, secondo Svevo; ma realizzata in modo sbagliato, attraverso l'elevazione dell'arte e dell'individualismo a valori assoluti, contrapposti a quelli storici e reali. Le vie dell'arte non possono però essere separate da quelle della ricerca razionale: *"è necessario – continua Svevo – prima di desiderare un futuro, comprendere il presente, poiché altrimenti, invece di ragionare si lanceranno degli insulti, invece d'ideare dei sistemi possibili, si proporrà di sostituire la natura reale con quella dei dipinti cinesi. Della roba sospesa per aria"*⁵.

⁵ I. Svevo, *Un individualista*, 1896, in: *Racconti, Saggi, Pagine sparse*, Milano, Dall'Oglio, 1968, pp. 605-606.