

Giuseppe Alonzo
Università degli Studi di Milano
giuseppe.alonzo@tin.it

Le idee invendute di un'umanità all'asta un'interpretazione di Bando nell'opera di Sergio Corazzini

Abstract: Generally read as an ironic or playful exception, *Bando*, instead, perfectly places itself in Corazzini's poetical production, and can be considered an ideal achievement of it, also considering its relevant position in conclusion of *Libro per la sera della domenica*, the last collection published by the author still alive. The human corruption of the auction milieu, the tensions to bestiality and self-loosing are the most remarkable aspects of this continuity with the rest of Corazzini's poems, of which is purposed a fast but extended *excursus*, developed by a dialogue with crepuscular directions of Brazilian modernism, especially expressed by Manuel Bandeira. The agitation of the auction reverses itself in an useless prayer addressed to uninterested people; death, suicide, prostitution seem resurface from more than one verse, recalling the central experiences of Corazzini's *Desolazione*, *Dolcezza* and prose works. Only distinguishing, despite of the difficulty of lyric contest, an "I-auctioneer" and an "I-lyricist", it is possible to define a double tone: on the one hand, the oratory plea of the desperate auctioneer; on the other hand, the lyric denunciation of a crisis which attacks, more than the dealing of ideas, their interest for an only potential public of bidders, that is mankind.

Keywords: Corazzini, crepuscular poetry, decadence, crisis, Bandeira, auction.

Riassunto: Spesso letta come eccezione d'ironia e vivacità, *Bando* s'inscrive pienamente, invece, nel panorama poetico corazziniano, e ne è l'ideale coronamento, posta com'è a chiudere il *Libro per la sera della domenica*, ultima raccolta pubblicata vivente il Poeta. La corrosione, ora tutta umana, dell'ambiente dell'asta, le tensioni all'animalità e a un'escatologia dell'abbandono del sé sono i termini più vistosi di questa continuità con l'intera opera di Corazzini, di cui si propone un rapido ma esteso *excursus*. La concitazione dell'asta si ribalta in vana preghiera a passanti disinteressati all'idea in sé, morte, suicidio, prostituzione paiono riemergere, sommersi, da più di un luogo del testo,

richiamando esperienze centrali del Corazzini della *Desolazione*, delle *Dolcezze* o delle prose. È distinguendo, pur nella difficoltà del contesto lirico, tra un "io che batte l'asta" e un "io poetante" che si perviene alla definizione di un tono duplice: la supplica orante del banditore disperato da un lato, dall'altro la denuncia inesorabile di una crisi, che investe, più che la vendibilità in sé delle idee, il sostanziale disinteresse che esse generano nel potenziale uditorio di offerenti, l'umanità.

Parole chiave: Corazzini, poesia crepuscolare, decadentismo, crisi, Bandeira.

"Eu tenho vinte e dois anos e tu às vezes fazes-me sentir como se tivesse oitocentos"¹: così la giovanile prospettiva di Jorge de Sousa Braga di fronte alla rimessa e violentata, soprattutto derisa identità portoghese, veniva proiettata, già in quell'*incipit*, in una dimensione che, più che senile, potremmo definire secolare, notturna, in tutta la sua insanabile decrepitezza. Se il salto dai venti ai mille anni può esser così breve, nella misura di un verso, di un'impressione, di una condizione, se può essere metafora di una crescita condotta all'estremo, l'estremo di una fanciullezza che si porta il fardello di una coscienza critica e di crisi più che senile, ebbene, nel lanciarsi in questo salto non possiamo che varcare la soglia della poesia di Sergio Corazzini.

L'"accesso" alla poesia di Corazzini non può che essere tutt'altro che scolastico o prevedibile. Il silenzio che si è creato intorno al nostro Poeta proprio nell'anno e nei giorni del centenario della morte, avvenuta il 17 giugno 1907, è parlante. Una scarsità di dibattito e di interventi critici che è sintomo indiscutibile di una protratta difficoltà di sciogliere proprio quel nodo interpretativo, tutto corazziniano, che il verso di Jorge de Sousa Braga suggeriva: apparentemente impossibile, infatti, coniugare, o per lo meno potersi definitivamente orientare, tra il *cliché* del fanciullo lacrimevole mai cresciuto e la filigrana di una poesia matura, se non senile, ma di certo perfettamente conscia di un profondo cambiamento. Un senso di crescita cui francamente pare, a chiunque si avvicini alla lettura della poesia corazziniana, di pervenire in clamoroso ritardo rispetto al "fanciullo" che ispirerà queste pagine, uno scrittore che a vent'anni (una morte invocata e raggiunta ancor prima, dunque, di quei senili ventidue anni di Sousa Braga) già assurgeva ad esempio paradigmatico di un'intera temperie culturale del suo tempo, il tenue ma fragoroso crepuscolarismo romano.

L'interpretazione di *Bando*, salpando magari dai languori di un *Dialogo di marionette* o dalle varie *Stazione sesta* e *Canzonetta all'amata*, pare l'approdo, a prima vista, a una più adulta poesia critica, meno sentimentale o patetica, ordita più di spirito lottante che lacrimevole.

Eppure, al solo sfogliare le esigue raccolte corazziniane, immediatamente ci si rende conto che il giro d'anni e di liriche tra l'effusione e la protesta è davvero impercettibile, inesistente. L'unica soluzione critica, a questo punto, è tentare una lettura ravvicinata, fortemente reticolata, del nostro *Bando*, gettando un occhio, sempre, sul testo a fianco, su ciò che compare qualche pagina più in là, così diverso eppure così simile.

La complessiva giovialità con cui l'interlocutore e venditore pare accoglierci è tratto vitale fin dall'apertura, così segnata, non a caso, da quell'elemento di teatralità esibita che trova nei "lumi" l'aspetto più caratterizzante, come se ci trovassimo già lì, di fronte alla ribalta di una casa d'aste. Il contesto del *Dialogo di marionette*, se fosse necessario ricordarlo, è del tutto analogo, così intrecciato di quella sincerità mista a finzione che solo *l'addore 'e teatro* può regalare:

- Mio grazioso amico,
il balcone è di cartapesta,
non ci sopporterebbe! [...]

- Oh, non avete rimpianti
per l'ultimo nostro convegno
nella foresta di cartone?²

Ma la scena si sposta, o meglio, si precisa: non il teatro, ma le "sale", la "reggia", insomma, luoghi tipici crepuscolari, si dirà, eppure ora declinati diversamente dalle vecchie ville in decadenza fisica tipo il gozzaniano *Viale delle statue*³, o simili ambienti remoti e inquietanti di cui anche Corazzini, naturalmente, era esperto. (D'Aquino Creazzo, 1989). "Troppo c'illuse il sogno di Sperelli"⁴, e così sono le idee a decadere, non le statuine o i cornicioni. Nel portico della *Villa antica* (quanti anni da quel 1903, parrebbe!)

... due legiadrette Eve
un Don Giovanni sotto braccio prende.
inesorabilmente, e quanto gozzanianamente
statuette moribonde e rotte,
o, della villa dolci sentinelle!⁵

Ora non ci interessano più le suppellettili mobili, la crisi si fa ben più radicale ed è nelle sale che il marcio scrosta le anime, le idee, in una parola: l'uomo. Ecco già, fin nelle *Aureole* (e siamo nel 1905), *La finestra aperta sul mare*:

Le antichissime sale morivano
di noia: solamente l'eco delle gavotte,
ballate in tempi lontani
da piccole folli signore incipriate,
le confortava un poco⁶.

E guardiamo anche da chi è abitata la luccicante reggia (quanto simile a quella del *Bando?*) di *Elemosina del sonno*:

È dunque la tua reggia
meravigliosa, questa che fiammeggia
come un rogo? [...]

Piccolo vecchio lebbroso,
non sorridere così!⁷

A questo punto, il passo è breve: tale è la decomposizione dell'uomo nelle sue stanze che l'unica soluzione, forse nemmeno quella economicamente più conveniente, è vendere, dar via la roba vecchia, farsi definitivamente "cosa", puro oggetto che senza vergogna è pronto a darsi a buon prezzo, ai primi venuti: l'umanità si relega, così, a periferia della modernità⁸. Non pare esserci più quel "volersi offrire" un po' bigottello del primo Corazzini, ancora tutto intriso di un certo lirismo stile "pi gliatemi, ché tutti vi ho amato":

Uomini, io venni al mondo per amare
e tutti ho amato! Ho piantato tutti i pianti
vostri e ho cantato tutti i vostri canti!⁹

Né, del resto, è presente quel darsi che tanto sa di suicidio, o, in linea con certe novelle dannunziane¹⁰, di un donarsi alla natura, ricongiungersi con essa in una sorta di panico ritorno, quale è quello della vecchia torre che, ancora nella *Finestra aperta sul mare*, "si donò al mare". E invece, tutto sommato, credo sia da percorrere una strada ben più recente, quella, tanto per intenderci, segnata con massima autorevolezza dalla *Desolazione*:

e desiderai di essere venduto,
di essere battuto
di essere costretto a digiunare
per potermi mettere a piangere tutto solo,

disperatamente triste,
in un angolo oscuro¹¹.

Certo, e non dobbiamo restarne sorpresi, il tono della *Desolazione* è fatalmente assai più patetico, autodistruttivo, apocalittico, ma attenzione: l'esito della disforia, dal punto di vista escatologico, non è poi così distante da quello di *Bando*:

Io vendo perché voglio
raggomitolarmi al sole
come un gatto a dormire
fino alla consumazione
de' secoli!...

La proiezione verso la "consumazione de' secoli" e l'isolamento quasi onirico "in un angolo oscuro" sono di certo imparentati, discendenti comuni come sono, lo leggiamo, della fine delle idee e della loro conseguente vendita (che a questo punto suona un po' come la firma di un assegno a vuoto), asta cui, presumiamo, ben pochi, nonostante i prezzi stracciati, saranno accorsi. Se in un intervento critico a Gabriele Gabrielli le idee (anzi, quasi sarcasticamente, l'"Ideale"), sottendono ormai una possibilità di sorriso d'imbarazzo:

Egli è giovine, quanto Lei, forse, e perché vuol dunque abbattere in così malo modo il lavoro di un fratello nell'Ideale? Sì, nell'Ideale, non sorrida signor Gabrielli¹².

È nel *Soliloquio delle cose* che gli oggetti, insomma le stesse idee materializzate (un po' come i buoni vecchi "abiti" di Peirce), si scoprono, nel loro vaneggiante interloquire, un'immensa nullità:

Noi non siamo che cose in una cosa: immagine terribilmente perfetta del Nulla¹³.

O ancora, se mi è concessa una piccola citazione un po' "estravagante", ricorderei il Renato Zero dell'ormai lontano 1977, che cantando *Mi vendo* prometteva persino l'alienazione della "grinta che (tu) non hai":

Mi vendo la grinta che non hai,
in cambio del tuo inferno ti dò due ali sai.

Mi vendo un'altra identità!
Ti dò quello che il mondo distratto non ti dà.
E lo vendo, eh già, a buon prezzo si sa!

Vender l'anima come vender nulla, insomma: ed è proprio alla bancarella di Manuel Bandeira, significativamente il più crepuscolare dei poeti brasiliani novecenteschi, coetaneo di Corazzini e suo appassionato lettore¹⁴, che si consuma una impossibile svendita di palloncini, non a caso assai simili agli occhi incavati dei bambini che li guardano, tanto poveri da non poterli comprare; un'asta, questa, che ostentando ma negando la via del divertimento, esprime una crisi ben più complessiva del riconoscersi, sia pure nel gioco, uomini:

Na feira livre do arrebaldezinho
Um homem loquaz apregoa balõezinhos de cor:
«O melhor divertimento para as crianças!»
Em redor dele há um ajuntamento de menininhos pobres,
Fitando com olhos muito redondos os grandes balõezinhos muito redondos¹⁵.

È, guardacaso, la stessa immagine che una decina d'anni prima, tra i suoi *Frammenti lirici*, già aveva impiegato Clemente Rebora, con tanto di ardita metafora infantile e di spirito volontaristico di sacrificio; il palloncino, ora, si fa scatto iconico e motore di un senso di rivalsa rispetto alla crisi dell'uomo "pecorume": il bando, qui, si declina piuttosto in un immolarsi individualmente, che poi è ancora un vendersi, in chiave forse più volontaristica, alla collettività allo sfascio:

Il gonzo pecorume
dei ragazzi di scuola,
e, palloncini sugli spaghetti, oscilla
dai corpi smilzi il vuoto delle teste:
dietro mi stringo con passo caduto,
vittima che s'immola
al sacrificio muto¹⁶.

Questa escatologia apocalittica da "fine delle idee", questa vera e propria epopea dell'abbandono, in primo luogo di sé, trova alcune evidenti radici ben prima della tanto invocata "consumazione dei secoli"; basta leggere e mettere a fronte alcuni versi delle due poesie immediatamente precedenti *Bando* che, sarà bene ricordarlo, svolge non a caso la

funzione di chiudere la raccolta del *Libro per la sera della domenica* e con esso la produzione corazziniana inserita in raccolta vivente l'autore:

...Sarà questa
l'ultima grazia... Non sai
che me ne voglio andare?¹⁷

L'ultimo Desiderio
con la logora
chitarra a bandoliera
cerca per ore e ore
la Disperazione.

Ma non la trova... né la troverà,
ché gli è la Bella fino dalla sera
nel cuore¹⁸.

Da qui si parte per rassegnarsi alla fine dei secoli: desiderio di partenza, impellenza di una distanza, disperazione del desiderio d'amore. È un *cocktail* esplosivo: altro che bandi e scene comiche, qui, di "finale", c'è solo l'umana sopravvivenza! Ecco allora l'animalità¹⁹, l'esito primo della fuga della ragione, e forse – sopraggiunge sempre il legittimo dubbio – la sublimazione letteraria della bestiolina al rango d'uomo: è il gatto, l'essere che resta, l'anima, in fondo, che ti salva, quel periodico letterario ritorno che, dal micio imbalsamato di casa Petrarca, ci conduce, attraverso secoli di letture, fino all'Alvaro di Elsa Morante²⁰, passando, è bene ricordarlo, non solo per *Le chat* di baudelairiana memoria²¹, ma anche per quel Manuel Bandeira che, come osserva Roberto Vecchi, "si incamminava sulla strada della tradizione tra Decadentismo e Futurismo italiani, identificandosi nella condizione crepuscolare che permeava questa *avanguardia senza rivoluzione*" (Vecchi, 2007, p. 97), cioè quella brasiliana degli anni '20, trasferendo così i modi crepuscolari nella poesia della sua terra e del suo tempo:

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.
O bicho, meu Deus, era um homem²².

Um gatinho faz pipi.
Com gestos de garçom de restaurant-Palace

Encobre cuidadosamente a mijadinha.
Sai vibrando com elegância a patinha direita:
– É a única criatura fina na pensãozinha burguesa²³.

Siamo oltre la compagnia domestica, il gatto ormai fa da Noè a un uomo ormai folle, che si mette all'asta, che si ridicolizza da sé: dalla vecchia *Genesi*, le parti si sono invertite, e ora sembrano gli animali a far sbarcare sull'Ararat una sbandata umanità. La figura felina assurge così non solo a chiave introiettiva di esercizio interiore per l'uomo, ma addirittura a chiave di lettura proiettiva rispetto all'universo e alla divinità, come già ben testimoniava il modello delle *Fleurs du mal*:

Cette voix, qui perle et qui filtre
Dans mon fonds le plus ténébreux,
Me remplit comme un vers nombreux
Et me réjouit comme un philtre. [...]

C'est l'esprit familier du lieu ;
Il juge, il préside, il inspire
Toutes choses dans son empire ;
Peut-être est-il fée, est-il dieu?²⁴

Che il gatto assuma un specie di funzione salvifica, di quiete finale e cosmica, si direbbe ampiamente dimostrato da una non troppo fugace comparsa in una estravagante, *Il gatto e la luna*:

...il gatto enorme, il gatto enorme e nero,
come se in lui la notte atra si fosse
materiata per incantamento.

Or va, torna col vento, ma se il vento
spegne il lume ad un tratto, nella via
rimangono due stelle in cui la pia
luna in sua dolce meraviglia è assorta²⁵.

È nel gatto, infatti, che si intromettono le luci della notte, e la sua stessa nerezza è immagine del buio: quasi che gli angeli dell'*Apocalisse* vadano riavvolgendo i cieli proprio intorno al brillante, nerissimo suo pelo. E il cielo, la Luna lo guarda, assorta: ecco l'ultima preghiera dell'uomo perché una divinità lo contempi ed elargisca pietà, è la preghiera del farsi gatto, farsi creatura, essere tutto e niente insieme,

essere, per dirla ancora con Manuel Bandeira, in una “solitudine che è piena di voci”, come nella mesta sala in cui s’inscena il nostro bando:

E o luar úmido... fino...
Amávico... tutelar...
Anima e transfigura a solidão cheia de vozes...²⁶

E siamo, in una parola, in una riemersione minoritico-creaturale di tutto stile francescano, non ignota già alla lirica italiana scapigliata, naturalmente nei suoi recessi più apertamente crepuscolareggianti, come il Praga di In pace²⁷. Al micio, Govoni faceva fare una bonaria siesta²⁸, e quella siesta, in Corazzini, tenta di ribaltarsi in estrema quiete umana: il salto, sia pure tra fraterni amici, non è da poco.

Ma ritorniamo dalla via felina alla strada maestra, e riprendiamo le redini dei tristi destini umani. Le tappe sono ormai piuttosto chiare: stanchezza (gatto *docet*), esaurimento delle idee, vacuità totale, tremenda, definitiva, rinuncia estrema a tutto. *Bando*, lo si diceva all’inizio di questo contributo, è un centro importante di proiezione testuale: è necessaria una lettura di tale poesia, che si proietti nell’intera produzione corazziniana e che dia una ragione anche strutturale a quest’ultimo caposaldo (per dir la verità ben poco sfiorato dalla critica) del *Libro per la sera della domenica*. La stanchezza, avviando tale lettura comparativa, prende le mosse ancora dalla *Desolazione*, in cui ve n’è l’affermazione più convincente e netta:

Io voglio morire, solamente, perché sono stanco...²⁹

Ed è anche l’asserzione che lega più direttamente il senso di *spleen* con il desiderio di morte: se forse in tale celeberrimo verso il tono, come detto, è assai patetico e cosmico, certo l’analogia con il principio motore del *Bando* è evidente. Non a caso, una delle liriche baudelairiane recanti il titolo *Spleen* non manca di avviarsi con un dettato spiccatamente attribuibile al percorso che sarà di Corazzini, e incredibilmente assonante con l’*incipit* di Sousa Braga da cui anche noi siamo partiti:

J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans.
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.

C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune³⁰.

Da qui il non saper “francamente più riconoscere il Corazzini che dorme ‘con le mani in croce’ e che si comunica ‘del silenzio, quotidianamente, come di Gesù’” ravvisato dal Farinelli (Farinelli, 1999, p. 100), va forse ridotto a un aspetto più che altro tonale, ma assai meno la cosa è valida sul piano strutturale e analogico. Dalla stanchezza – fors’anche razionalità estremizzata – alla follia alla bestialità (lo si è visto), il passo è breve, e la fine del “filosofo” Jacopo Laurati dopo la tremenda (cercata?) caduta dalle scale nel *Traguardo* (unica opera teatrale scritta dal nostra Poeta) è emblematica per il nostro discorso:

Jac. (*rileva le palpebre, si guarda intorno, impassibile. A poco, a poco, un riso ebete si delinea sul volto. Tutti si appressano, stupefatti, angosciati. Egli ha improvvisamente dei gesti di fanciullo. La verità balena a gli occhi dei presenti, orribile*).

Ber. (*a Claudio sottovoce*) È finito?!

Clau. La sua vita è finita. Ha perduto; toccava quasi il traguardo, ha perduto tutto. È orribile. Jacopo Laurati è un idiota, ora. La sua grande vita fu inutile per lui. Il caso ha voluto scherzare a lungo, poi il giuoco l’ha stancato, e si è disfatto dell’uomo³¹.

L’uomo, schiacciato, abbandona il sé ed è invaso dalla follia: la situazione è del tutto simile a quella del protagonista del nostro *Bando*. Ivi compreso l’accenno alla regressione infantile che, sebbene non sia riconosciuto dal Farinelli (Farinelli, 1999, p. 101), sembra evidente nel riferimento finale alla “voce | piangevole”, come, nel testo drammatico, ai “gesti di fanciullo”. Assai probabile, dunque, che a battere l’asta sia proprio un folle, semplicemente un uomo che, per un attimo, ha preso coscienza della propria crisi e ha deciso di gettarsi dalla tromba delle scale: o morte, o follia. L’esito, in entrambi i testi, è forse il peggiore, e qui riconosciamo il ben noto Corazzini, sotto le consuete insegne dell’espressione fanciullesca. Un uomo in decadenza, si direbbe, ma non di una decadenza dannunziana, bensì ideale, apocalittica e strettamente legata all’ineluttabile umano destino: pare, in filigrana, di rileggere il ritratto del vecchio *Leone XIII*: stessa reggia, stesso onirismo, stessa tendenza mortifera, stessa umanità portata via:

Il pontefice è là: tetro, verdastro,
ultimo re ne la superba reggia;

un rosario lievissimo azzurreggia
fra le immobili dita d'alabastro.

Dorme? Sogna? È tranquillo forse come
giammai lo fu il dolce vecchio asceta.
È tranquillo: raggiunse la sua meta?
ode Cristo Gesù chiamarlo a nome?

O forse presa da malinconia,
gli detta un verso l'anima fuggente?
o forse è così queto, indifferente
perché il core gli fu portato via?...³²

"Portato via", verrebbe da ricordare, come sradicato è quel baluardo di statuaria umanità, bella e intrattabile, ma quanto ahimè anche fragile e in realtà malferma, dico il *Cacto* di Manuel Bandeira, simile, forse, nel suo gesticolare disperato, a quello che possiamo immaginare attribuibile al banditore corazziniano:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária: [...]
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua [...]

- Era belo, áspero, intratável³³.

È il crollo dell'umanità, colta nei suoi ultimi atti, negli ultimi "gestos de desespero", in una fugace "expressão da dor" che viene però, nel contempo, radicalmente umanizzata e resa, sia pure postuma, sublime ed elevata "pela mediação da arte"³⁴ (Arrigucci jr., 1998, p. 209). Crollo ed elitarismo "intratável", artisticamente raffinato, sono due poli di certo ben noti anche a Corazzini: un senso, infatti, di distacco e di aristocraticismo del poeta, in quanto scrittore storico, in quanto Sergio Corazzini, non poteva mancare, è questione di ora/allora, di distinzione dell'autore dall'opera, se non addirittura di concorrenza ideologica tra io poetante e "personaggio" della lirica: ed ecco, allora, distinguendo questi due piani, come da contraltare alla melliflua e reiterata offerta della voce del *Bando*, leggiamo le sdegnose e quasi antipatiche condanne del povero piccolo borghese alla società umana

circostante, si chiami essa pubblico letterario o cerchia di letterati, o ancora, in generale, umanità:

...un pubblico idiota e cattivo.
Quale è, in questo caso, il pubblico italiano³⁵.

Non vi sembra che sarebbe molto più «nostro», più «intimo» più «divino» un convegno privatissimo, presenti pochi amici degli amici?³⁶

La mia tristezza è, oggi, la tristezza di chi, per mangiare del pane, ingoia delle pietre davanti a un pubblico curioso, nel mezzo di una piazza triste. Io non so più nulla di me. Vorrei andarmene a piangere lontano...³⁷

Seguendo questa pista di ribaltamento, di contrapposizione e sdoppiamento tra io poetante e io parlante, tra voce poetica e voce che batte l'asta, insomma, è possibile altresì sconvolgere la tradizionale interpretazione di *Bando* come poesia di vena quasi palazzeschiana (di cui portabandiera rimane persino un Saba³⁸), nella direzione, si direbbe, di una rinuncia alla poesia giocata tutta sull'equilibrio di un saltimbanco stile *Chi sono?* (Sanguineti, 1990, p. 51). In effetti, rimane fuori di dubbio che coniugare la celebre asserzione corazziniana sul *Libro per la sera della domenica* come "libro violento di tenerezza e d'ironia"³⁹ con l'idea di *Bando* in quanto "liquidazione di una poesia che ha perso ogni valore" (Landolfi, 1999, p. 37) porti all'inevitabile risultato di una lettura sarcastico-ironica, insolitamente vivace della nostra lirica. Eppure, in una lettera ad Antonello Caprino, è lo stesso Corazzini a suggerirci il ribaltamento cui si accennava:

Quanti suicidi avvengono per una frase udita passando vicino a due esseri ebbri di gioia di vivere, o scorrendo le porte illuminate di un teatro o leggendo un libro! Dove più ferve la vita è la Morte⁴⁰.

È qui l'accostamento tremendo, il burrone da cui si getta il nostro venditore d'asta, è qui la peculiarità del *Libro per la sera della domenica*, di manifestare, come ha osservato Angela Ida Villa, "l'attitudine a far coesistere atteggiamenti opposti, il gaio e il serio, l'irridente e il grave"⁴¹ (Villa, 1999, p. 60). O ancora, quella "funzione di tener lontana la morte mimando l'incontenibile momento sorgivo della vita" che Starobinski vedeva fin negli arlecchini di Apollinaire (Starobinski, 1984, p.

139). È, insomma, quel principio di reversibilità tra mestizia e gaiezza su cui si fonda la maschera in quanto *topos* della poesia crepuscolare⁴², dalle marionette corazziniane al *Carnaval* bandeiriano (Bandeira, 1993, pp. 77-102), di una “carnavalização” che, essendo soggetta, come osserva Roberto Vecchi, a una sconvolgente “regularização dentro do quotidiano” (Vecchi, 1998, p. 307), fatalmente, segnala Finazzi-Agrò, “tem muito a ver com a tanatologia” (Finazzi-Agrò, 1998, p. 265). Un gioco di ribaltamenti, di opposti, di chiaroscuri che, in una parola, Manuel Bandeira, nella contemplazione estatica del nudo femminile, sintetizzava, sempre in *Carnaval*, con *Alumbramento* (Bandeira, 1993, p. 99): “iluminação epifânica” che, costruendosi “sobre a mistura de elementos opositivos”, cioè *lumen* e *umbra*, “produz uma poderosa imagem de síntese da totalidade” (Vecchi, 1998, p. 308), pur partendo, è bene ricordarlo, da un materiale poetico sempre e rigorosamente crepuscolare, “humilde” e “menor”. Condizione, quella del mascherato, del tutto umana, intrinsecamente e costitutivamente, “rivelatrice che porta la condizione umana fino all’amara coscienza di sé stessa” (Starobinski, 1984, p. 122), come suggeriva non solo il Praga di *Tutti in maschera*:

E tu in ginocchio pregalo
 che ci lasci la nostra,
 perché sarebbe orribile
 l’anima messa in mostra!⁴³

ma già anche il Baudelaire di *Le masque*:

- Elle pleure insensé, parce qu’elle a vécu!
 Et parce qu’elle vit! Mais ce qu’elle déplore
 Surtout, ce qui la fait frémir jusqu’aux genoux,
 C’est que demain, hélas! il faudra vivre encore!
 Demain. après-demain et toujours! - comme nous!⁴⁴

Ed è proprio Baudelaire, nel disegno di Starobinski, ad avere inaugurato la figura del “clown tragico”, della “contraddittoria vocazione dello slancio e della caduta, dell’altitudine e dell’abisso, della Bellezza e della Sventura” (Starobinski, 1984, p. 103), dal Pierrot di un saggio sul comico (ivi, p. 104) ai poemetti in prosa *Une Mort héroïque*⁴⁵ (ivi, pp. 105-110) e *Le Vieux Saltimbanque*, così simile, in fondo, al nostro banditore d’asta, nella “vana e derisoria volontà di spogliarsi dei propri panni”, che ormai “sono del tutto inutili” al punto che, benché “speri di

attrarre l'attenzione", "ha smesso di interessare, ed ora sono gli uomini che si allontanano da lui" (ivi, pp. 112-113):

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque [...].

Il ne riait pas, le misérable! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gai ni lamentable; il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite.

Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère!

[...] Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer!⁴⁶

Così la concitazione di una casa d'aste (ripeterei, per dir la verità, assai probabilmente poco affollata) si ribalta in men che non si dica in immagine di decadenza, declino, morte. Come ben segnalava sempre Starobinski, il carnevalesco, il *clown*, essendo "anzitutto assenza di significato, attinge il significato supremo di contraddittore" e si manifesta anche, non a caso, proprio nella figura "della vittima espiatrice o del demone ingannatore" o ancora "dello slancio ottimista verso l'alto o della caduta nell'abisso" (Starobinski, 1984, p. 151). Ed è infatti negli ultimi pochi versi della prima lunga strofa che s'insinua l'idea di un abbandono di vita, un passaggio di testimone a un "voi" cui forse si va prospettando, più che una vendita all'asta, un dono, un lascito pressoché gratuito di sé:

Diventerete celebri
con pochi denari.
Pensate: l'occasione è favorevole!
Non si ripeterà.

Posta la "impossibilidade do ideal", ha commentato Ettore Finazzi-Agrò partendo dalla *Canção das duas Índias*⁴⁷ del Bandeira, "o 'fazer' agitado não paga, não ajuda a dar um passo adiante em direção aos lugares do desejo: o que tem efeito é, pelo contrário, o deixar-se andar" (Finazzi-Agrò, 1998, p. 273). Il che, tra le righe, rinvia a un'accorata e desolata dichiarazione in una lettera di Corazzini a Marino Moretti:

Morirò presto, Marino; la mia giovinezza è perduta per sempre. Voi vivrete e Aldo e tutti li amici miei più teneri, vivrete in grande gioia di vita e di arte! Io sarò un ricordo: il ricordo di un povero dolce amico d'*infanzia* che si chiamava Sergio ed era un poeta, un poeta troppo melanconico per essere sincero – forse si dirà – troppo sarcastico per essere angelico⁴⁸.

Una dichiarazione che, arrivando in concomitanza cronologica con la stesura del *Libro per la sera della domenica*, ci indirizza chiaramente verso la duplice, grande portata di *Bando*: mesto passaggio di testimone da un lato, grido sarcastico⁴⁹ dall'altro. Solo questi due poli si danno: l'abbandono del sé desolato, proprio, appunto, di una *Desolazione*, l'urlo ironico ribaltabile in mortifero del *Bando*; dantescamente, di fronte all'invasività del male, solo questa seconda soluzione, praticata nei nostri versi come il grido di un san Pietro⁵⁰, sembra la più convincente e fors'anche *engagée* con cui Corazzini potesse chiudere la sua esperienza terrena di poeta in raccolta. Ed è forse proprio la *Sera della domenica* l'attimo fuggente degli amori postribolari, ancillari, degli ultimi e forse raffazzonati lavoretti delle *cocotte* ormai stanche⁵¹ dal duro fine settimana di fatiche:

ora che nei postriboli
le femine si lasciano baciare
cantando
il breve elogio funebre
della verginità...⁵²

Quanto corre tra il loro vendersi e quello del nostro banditore? Per non istituire, peggio ancora, un confronto meschino con lo stupro incestuoso cui è costretta la piccola protagonista dello scandaloso racconto *Una storia*, lì lì trascinata nel retrobottega di un bordello:

Un passo risoluto fece in quel mentre scricciolare la scala di legno: un uomo entrò, mio zio. Al vedermi in quel luogo, in quell'ora notturna, quasi, sbarrò gli occhi, per un istante, un'infinita stupefazione si delineò nel suo volto, una parola infame gli uscì, sdegnosa, da le labbra. Caddi in ginocchio, giurai su mia madre morta, su mio padre morto, che ero ancora tale, quale egli m'aveva accolta dodici anni prima; mi sghignò sulla faccia.

Dopo, fu di me, ciò che è stato di tutte; la mia anima imputridì nella melma con il mio onore; il malo Destino ebbe fretta, m'infamò ancor prima dell'ora⁵³.

Qui, in quest'ultimo passo, sembra più decisivo il travalicare dalla sconfitta fisica, concreta, delle prostitute domenicali, allo scacco dell'anima, l'oltraggio supremo dello spirito che fa della giovane narratrice di *Una storia* esempio paradigmatico di un'età di crisi. Noi siamo invece – e non è forse ancor più drammaticamente remissivo? – di fronte a uno che vende, che si vende, e che aliena *tout court* le proprie idee, che a viso aperto non esita a infangare il proprio io nella melma di un prezzo stracciato. È una forma di prostituzione fortemente imparentata con l'imputridire del "mio onore": è l'indifferenza verso qualsiasi senso di "gloria", aldilà della laurea poetica, bensì con riferimento alla semplice gloria dell'essere compartecipi della definizione di umanità. Prostituzione delle idee, fine della gloria e dell'onore umano, suicidio: il passo è veramente breve, direi subitaneo, immediato, fin dalle *Dolcezze*:

Oh, la gloria e la morte, in loro arcano
fascino hanno le illusioni istesse!
Quanta di sogni ardimentosa messe
nasce in un cielo e muore in un pantano!

Quietamente il bimbo a morte elesse
la giovinezza sua fiorente in vano
ne l'estasi d'un sogno sovrumano
che la fantasiosa anima eresse.

Una sera, s'uccise...⁵⁴

Dolcezze, passioni, suicidio: *topoi* irrinunciabili⁵⁵, si direbbe, di una poetica crepuscolare definibile in quanto tale, fino alla ripresa, ancora una volta fedele, nell'*Último poema* di Manuel Bandeira, ultimo come è *Bando* nelle raccolte corazziniane, ed estrema dichiarazione di languore e morte, di "decisiva inversione del sublime" (Vecchi, 2007, p. 99), invocati come termini ultimi del dire poetico:

Assim eu quereria o meu último poema.
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencio-
nais [...]
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação⁵⁶.

Da qui è ormai fin troppo facile pervenire agli ultimi nostri tre versi, a quel tono che da molti è stato letto come dissonante rispetto al

resto della lirica⁵⁷, ma che è in realtà l'unico suo coronamento possibile, il solo accettabile rattrappito regresso all'infantilismo e alla preghiera⁵⁸:

sarei, semplicemente, un dolce e pensoso fanciullo
cui avvenisse di pregare, così, come canta e come dorme⁵⁹.

L'atto di preghiera e di remissione regressiva è così naturale, semplice e sincero ("come canta e come dorme") da essersi fatto addirittura strutturale in alcune prove poetiche più giovanili, che sorprendentemente rimandano, nel loro svolgimento complessivo, al nostro *Bando*. Decisamente euforico, si direbbe cantato, era, ad esempio, l'ampio avvio di *Alla serenità* nelle *Aureole*, ma drammatica la chiusa rimandava nuovamente alla transitorietà della pacificazione:

Serenità: quiete al mio tormento
vana, sono perduto, ora, mi sento
morire e gli occhi s'empiono di bare

e questo cielo non conobbe voli
mai, questa casa non s'aprì alla gioia,
serenità, serenità, ch'io muoia
dunque se il cuore tu non mi consoli,

se non valse al dolor tua compagnia,
se il passato mi stringe sì che in ogni
luogo ritrovo i miei perduti sogni
pieni di una mortale nostalgia⁶⁰.

E forse in modo ancor più evidente, ne *La chiesa venne riconsacrata...*, il clima certo crepuscolare ma non da definire disforico dell'avvio ripiomba nel cupo suicidio del sagrestano appeso alla corda:

Poi che la lampada non c'era più
biancheggiò d'avanti Gesù,
piamente la cotta del sagrestano morto⁶¹.

Ecco dunque inserito *Bando* nel clima e nell'*excursus* poetico e letterario complessivo di Corazzini, ecco allora giustificato il tono di preghiera della poesia che stiamo leggendo non solo, com'è fin troppo evidente, negli ultimissimi tre versi, che esibiscono tanto di invocazione divina:

E non badate, Dio mio, non badate
troppo alla mia voce
piangevole!

Ma anche, a pieno titolo, nel bel mezzo della strofa lunga iniziale, ove la reiterazione della formula d'invito e di richiamo è evidentemente di matrice orante:

...Signori,
non ve ne andate, non ve ne andate;
vendo a così poco prezzo!

Abbiamo forse, in questo percorso, reso ragione di una coerenza di *Bando* tanto internamente alla sparuta raccolta del *Libro per la sera della domenica*, quanto, su un piano più intertestuale, relativamente alla produzione corazziniana nel suo insieme. E, non è eccessivo sottolinearlo, anche in quella fitta rete di rimandi che la poetica bandeiriana ci ha consentito di segnalare, ad esempio di un'autentica *vis* modellizzante – intercontinentale – che la lirica corazziniana ha sputo esercitare fin dai primi anni di diffusione. Corazzini è dunque sì un protagonista essenziale di quell'essere insieme “cópia e original” del messaggio letterario nella modernità (Vecchi, 1998, p. 309), ma è anche, intratestualmente, più che condivisibile il teorema del Savoca secondo il quale “per Corazzini non si possa parlare di una vera storia evolutiva e, quando egli nasce come poeta, i giuochi, le mosse, i percorsi del suo mondo siano stati da lui, per così dire, tutti immaginati, tutti previsti” (Savoca, 1989, p. 229). In questo *tout se tient* corazziniano, dal profondo delle *Dolcezze* agli estremi di *Bando*, il dettato di Savoca sembra così pienamente confermato, e insieme così simile a quello espresso da Wilson Castello Branco su Manuel Bandeira: “Todos os seus livros estão encadeados. Cada um é preparação para o seguinte” (Vecchi, 1998, p. 309, n. 58). Nella propria opera poetica, Corazzini si dimostra, pur nell'esiguità cronologica e nel pieno della maturazione letteraria⁶², maestro di continuità e di progettualità.

Che dire, ora? L'asta è finita, si chiude, né si saprà mai se e quale sarà stato il miglior offerente delle nostre già malconce idee. Ne emerge una umanità alienabile, tal quale venale era la musa di Baudelaire, costretta a guadagnarsi un tozzo di pane con l'esercizio dello spettacolo circense, assai simile, lo si è visto, all'asta di *Bando*, e così ancora imperniato sulla reversibile simultaneità di mestizia e gaiezza:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir,
Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère,
Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire⁶³.

La gravità della vendibilità delle idee (o della musa poetica) è tra l'altro, di per sé, solo un primo livello interpretativo, fors'anche semplificante; la vera gravità, lo abbiamo visto, sta proprio in quei toni di disperata preghiera che il nostro banditore deve elevare a un pubblico assai probabilmente disinteressato. Ma, è piuttosto facile inferirlo, tale presumibile disinteresse non è dovuto affatto alla possibilità umana del pensiero proprio, cioè all'inutilità di un acquisto di idee altrui, bensì l'invendibilità di quelle idee è figlia, inesorabilmente, di un disinteresse *tout court*: idee invendute perché merce fuori moda, non perché di dominio comune. È questo il piano più perturbante e allarmante che possa emergere dai versi corazziniani presi in esame.

E dopo il *Bando*? Quali prospettive, quali nuovi progetti (se di progettualità e di "tutto previsto" si è parlato) dopo una chiusa così in tono minore, tra una battuta d'asta e una fanciullesca preghiera? Delle due, l'una: o un ritorno cosmico, un "riso | dell'universo"⁶⁴, oppure un *continuum* di vita, un nulla di fatto, un annientamento dell'individuo cui segue indistinto il correre della generalità umana. Facciamoci accompagnare, in quest'ultimo, immaginifico, tratto, dalle poche poesie romanesche che il Nostro ci ha lasciato. I toni più apocalittici ed escatologici di *Bando* fanno dunque pensare, come si accennava, a un esito drastico, a una proiezione nella "consumazione | de' secoli", un annichilimento che sottende però l'eterno e pacato riposo di colui che, come un gatto, si raggomitola appisolato al sole: è il tono del vecchio della *Fantasia*, così baciato dagli astri come il micio notturno del *Gatto e la luna*:

Bacia e' rosario, e arimiranno er volo
de l'urtimi ucelletti in paradiso,
rigrinza er viso... e more...
Su li capelli bianchi,
sopra quell'occhi stanchi,
la luna manna tutt'er su' sprennore!
Un gran pianto de viole
un gran sbrilluccichìo

de stelle... ecco le sole
dorci preghiere
tutte le sere...⁶⁵

Ma già il tono sospensivo e continuato con cui il sottofondo orante di *Fantasia* si chiude – quasi sfumando lentamente – indirizza verso la seconda soluzione del bando: la vendita delle idee, lo svuotamento, il suicidio dell'uomo in quanto latore di pensiero è anche, in realtà, una scelta drammaticamente individuale, personale, priva, nella regressione infantile e sottilmente religiosa, di un autentico portato civile complessivo. Se, con l'*Último poema*, il mondo di Manuel Bandeira pareva "desagregado e – finalmente – reconstruído" (Vecchi, 1998, p. 336), quello stesso mondo, dopo la mesta scenografia del bando, finisce, nella sua sostanziale inalienabilità per disinteresse, con l'essere semplicemente decostruito, ma senza alcuna prospettiva di ricostruzione. Con Corazzini, cioè, siamo ben al di qua del passaggio "decrepuscolarizzatore" con cui Bandeira seguirà la poetica di un Palazzeschi o di un Govoni (Vecchi, 1998, p. 334). È in quel senso tutto drammatico dell'unicità-solitudine dell'esperienza umana, della dimensione più naturale che personale della morte stessa, salutata non dal rimpianto di un caro, ma da un più generale, e quindi generico, doloroso abbandono cosmico, non semplicemente umano; è, dicevamo, in questa critica cosmicità, il dramma, qui certo, sia pure invocato in chiave piuttosto materialistica⁶⁶, della "morte assoluta" di Manuel Bandeira:

Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,
A lembrança de uma sombra
Em nenhum coração, em nenhum pensamento,
Em nenhuma epiderme.

Morrer tão completamente
Que um dia ao lerem o teu nome num papel
Perguntem: «Quem foi?...»⁶⁷.

Ma è anche, del resto, il senso stesso della "condizione crepuscolare"⁶⁸ (Ferroni, 1996, pp. 7-10), l'abbandono consapevole di quel "bisogno di far da guida"⁶⁹ cui tanto ripenseranno i vari Papini e Prezzolini, e qui, a livello quasi metaletterario, l'irriconecibilità (fine della vecchia laurea poetica) del nome dell'io lirico scritto su un foglietto volante e riletto a distanza di lunghi anni⁷⁰. E chissà che forse, tant'è che la vita continua e non ci sono più i valori per il sacrificio tragico ed eroico di

una volta, dopo un *Bando* di tale tragicità umana, non saremo tutti, noi, un po' come quel beffardo genero bottegaio che, morta la suocera, racconta con intima e lieta soddisfazione:

Chiusi bottega subito a la lesta
ma 'nce lassai attaccato er cartellino
in do' c'e che se chiude quann'è festa!...⁷¹

Note

1. Jorge de Sousa Braga, *Portugal*, in *De manhã vamos todos acordar com uma pérola no cu* (Sousa Braga, 1991, p. 17).
2. *Dialogo di marionette*, in *Libro per la sera della domenica* (Corazzini, 1999, pp. 163-164). D'ora in poi l'indicazione di pagina va sottintesa come riferita a tale edizione di riferimento delle opere di Sergio Corazzini, senza indicazione d'autore.
3. Guido Gozzano, *Il viale delle statue* (Gozzano, 2004, p. 321): "...le bianche antiche statue | acefale camuse, | di mistero soffuse | nelle pupille vacue".
4. Id., *A Massimo Bontempelli* (Gozzano, 2004, p. 318).
5. *La villa antica*, in *Componimenti sparsi (1903)*, p. 174.
6. *La finestra aperta sul mare*, in *Le aureole*, p. 134.
7. *Elemosina del sonno*, in *Libro per la sera della domenica*, p. 162.
8. È questo lo spirito che Roberto Vecchi ha riconosciuto nelle "expedições estéticas crepusculares", nell'essere, cioè, "em busca de preciosidades ocultas" sia pure negli "ângulos mais periféricos" della civiltà moderna (Vecchi, 1998, p. 289).
9. *Rime del cuore morto*, in *L'amaro calice*, p. 118. Una linea, questa, da apparentare, con tutto il suo portato di sacrificio, con il "conviene che tu muoia, | dolcezza, oggi, per me" della *Canzonetta all'amata* (dal *Piccolo libro inutile*, p. 152). Ma citerei anche, a titolo d'esempio, i versi dell'*Ode all'ignoto viandante* (dal *Piccolo libro inutile*, p. 146): "Donare e perdonare! | Contener nell'immenso | cuore grani d'incenso | pe' 'l più lontano altare"; e quelli da *A Gino Calza* (sempre dal *Piccolo libro inutile*, p. 151): "Il mio cuore, ecco, ti dono: | è più dolce di un perdono, | è più bianco di un altare".
10. Mi limito a ricordare, da *Terra vergine*, novelle quali *Dalfino*, ma anche *Toto* e altre. Ricorderei, mi pare la sede adatta, la fine che fa il povero Rossaccio, tradito d'amore, in chiusa di una corona di sonetti romaneschi del Nostro (*Rossaccio*, V, p. 226): "Rossaccio se buttò nell'acqua e annette | su lo scojo ch'aveva da spari; | ce montò sopra e ce restò così | fino a che er bastimento se vedette. | | E puro quanno l'urtime velette | nun se veddero più, arimase lì | coll'occhi fissi insino che senti | l'acqua che je bagnava le carzette. | | Ma nun se vorse move, manco fosse | diventato 'na statua, cor viso | zuppo de pianto, coll'occhiaie rosse... | | L'acqua intanto vieniva sempre su... | le 'rivò ar collo... lui fece un sorriso... | Doppo un minuto nun se vidde più!".
11. *Desolazione del povero poeta sentimentale*, in *Piccolo libro inutile*, p. 145.
12. *Per un poeta*, in «Giornale d'arte», 24 dicembre 1904, p. 248.
13. *Soliloquio delle cose*, in *Poemetti in prosa*, p. 232.
14. Nell'*Itinerário de Pasárgada*, sua autobiografia intellettuale, Manuel Bandeira scriveva appunto (Bandeira, 1957, p. 59): "Naquele tempo me apaixonei, mas me apixonei deve-

ras, por um poema de Sérgio Corazzini, poeta um ano mais moço do que eu e falecido aos vinte anos, da mesma tuberculose de que escapei de morrer. Pertencera ao grupo dos ‘crepuscolari’, sentimentais, irônicos e anti-dannunzianos. Fui menino tubulento, nada sentimental. A doença, porém, tornara-me paciente, ensinara-me a humildade, o que estava muito certo. Infelizmente gerou também em mim um sentimentalão que nunca mais consegui corrigir de todo. E era este sentimentalão que se deliciava ao repetir consigo (come se fôsem coisas tiradas do próprio peito) os lancinantes queixumes da ‘Desolazione del povero poeta sentimentale’, de Corazzini”. A tali parole segue una citazione di alcuni versi della poesia corazziniana. La modellizzazione esercitata da Corazzini sui versi di Manuel Bandeira, che indagheremo piuttosto diffusamente nelle pagine successive, tocca l’apice di intertestualità quasi citazionale, come segnala Roberto Vecchi (Vecchi, 1998, pp. 300-301) in *Desencanto*, lirica compresa nella raccolta *A cinza das horas* (Bandeira, 1993, pp. 43-44), rispetto ai versi più celebri della *Desolazione*: “Eu faço versos como quem chora [...]. Eu faço versos como quem morre!”, richiamano testualmente: “Io non sono che un piccolo fanciullo che piange [...] sono un fanciullo triste che ha voglia di morire”.

15. Manuel Bandeira, *Balõesinhos*, in *O ritmo dissoluto* (Bandeira, 1993, pp. 120-121).
16. Clemente Rebora, *Nell'avampato sfasciame*, in *Frammenti lirici*, XXXVI (Rebora, 1999, p. 69).
17. *Castello in aria*, in *Libro per la sera della domenica*, p. 166.
18. *Scena comica finale*, p. 167.
19. Tratto ben noto già nell’archetipo baudelairiano delle *Fleurs du mal* con liriche già intitolate a figure ferine, quali *L’albatros* (II), *Le serpent qui danse* (XXVIII), *Les hiboux* (LXVII), *Le cygne* (LXXXIX).
20. È il gatto che accompagna, nella sua stanza, la narratrice Elisa di *Menzogna e sortilegio*, e cui è dedicato il *Canto per il gatto Alvaro*, a mo’ di estremo epilogo.
21. Charles Baudelaire, *Le chat*, in *Les fleurs du mal*, XXXIV (Baudelaire, 1975, p. 35). Anche lì il gatto assume a oggetto di uno sguardo salvifico, e, nella fattispecie, sostitutivo della presenza femminile: “Et laisse moi plonger dans tes beaux yeux”.
22. Manuel Bandeira, *O bicho*, in *Belo Belo* (Bandeira, 1993, p. 202).
23. Id., *Pensão familiar*, in *Libertinagem* (Bandeira, 1993, p. 127). Con Ettore Finazzi-Agrò è possibile anche ricordare quel “petit chat blanc et gris” della *Chambre vide* in *Libertinagem* (Bandeira, 1993, p. 129), che si fa “único interlocutor entregando-se à solidão do poeta” (Finazzi-Agrò, 1998, p. 246).
24. Charles Baudelaire, *Le chat*, in *Les fleurs du mal*, LI (Baudelaire, 1975, pp. 50-51).
25. *Il gatto e la luna*, p. 202.
26. Manuel Bandeira, *Paisagem noturna*, in *A cinza das horas* (Bandeira, 1993, p. 45).
27. Emilio Praga, *In pace*, in *Trasparenze* (Carnero, 2007, pp. 167-169): “Amo laggiù fra le tremule foglie | la nebbia che si scioglie, | candida illusione; | amo il bruco che primo | fa capolin dal limo”.
28. Corrado Govoni, *La siesta del micio*, in *Armonia in grigio et in silenzio* (Govoni, 2000, p. 64).
29. *Desolazione* cit. È, in filigrana, un retaggio di quella scapigliata *voluptas moriendi* individuata da Roberto Carnero già in *Pax* di Camerana (Carnero, 2007, p. 405).
30. Charles Baudelaire, *Spleen*, in *Les fleurs du mal*, LXXVI (Baudelaire, 1975, p. 73).
31. *Il traguardo*, scena IX, p. 274.
32. *Leone XIII*, in *Componenti sparsi*, p. 193. Con toni assai più acri, ma in sostanziale apatica analogia, Praga aveva descritto in *Spes unica* il “fatal pontefice, | vecchio dal cor di bronzo, | tu, mitrata putredine” (Carnero, 2007, pp. 134-135).

33. Manuel Bandeira, *O cacto*, in *Libertinagem* (Bandeira, 1993, pp. 127-128).
34. Altrettanto illuminante, nella prospettiva di un tale ribaltamento mediocrità/ elitarismo, è quanto osserva Ettore Finazzi-Agrò leggendo *Sacha e o poeta* di Manuel Bandeira (Bandeira, 1993, pp. 156-157): “sua [della poesia] marginalidade, sem todavia lhe tirar a função essencial de abrir caminho para aquela que se esconde nas dobras de um cotidiano sem clamor. Uma palavra lateral, periférica, que fatalmente se desconecta, se esfrangalha, se desfibra, na travessia desde a realidade até à sua representação, mas que, apesar disso, comunica o que apenas poucas pessoas estão à altura de percebar” (Finazzi-Agrò, 1998, p. 258). Marginalità, perifericità nel contesto letterario italiano primo-novecentesco, ma anche tratti di elitarismo sono aspetti ben attagliabili alla poesia del crepuscolo italiano, si direbbe, tra ipo- e iperidentità del proprio stesso essere letterario.
35. *Il mal francese*, intervento critico, p. 249.
36. *Lettera VI ad Aldo Palazzeschi*, p. 297.
37. *Lettera I a Giuseppe Caruso*, p. 290.
38. “Alcune delle sue poesie – scrive Saba – (vedi, per esempio, in questa raccolta, *Bando*) sono come un anello di congiunzione con Aldo Palazzeschi” (Saba, 1964, p. 780). Rinvio anche a Luti, 1989, saggio però piuttosto fondato sui rapporti epistolari. Sull’asse poetico che si instaura, assai fecondo, tra Palazzeschi e Manuel Bandeira, rinvio a Vecchi, 1998, pp. 316-336.
39. *Dedica ad Armando Maria Granelli*, p. 307.
40. *Lettera ad Antonello Caprino*, p. 284.
41. Secondo Roberto Vecchi, questo tratto di reversibilità, questa “atitude opositiva que conjuga a dor com o riso”, estesa a un’intera poetica, è piuttosto indice della “definitiva afirmação da *hybris* futurista sobre a *melancholia* crepuscular” (Vecchi, 1998, p. 335): un distacco che segna, nel proprio progredire poetico, la modellizzazione di Bandeira più sull’asse dei “decrepuscolarizadores” Govoni-Palazzeschi che sul Corazzini delle prime prove poetiche.
42. Sul *topos* del carnevale, della maschera e delle marionette nella poesia crepuscolare rinvio a Vecchi, 1998, pp. 303-307, in cui si citano esempi e modelli anche da Verlaine, Laforgue, Govoni, Ribeiro Couto.
43. Emilio Praga, *Tutti in maschera*, in *Tavolozza* (Carnero, 2007, p. 93).
44. Charles Baudelaire, *Le masque*, in *Les fleurs du mal*, XX (Baudelaire, 1975, pp. 23-24).
45. Id., *Une mort héroïque*, in *Petits poèmes en prose*, XXVII (Baudelaire, 1975, pp. 319-323)
46. Id., *Le Vieux Saltimbanque*, ivi, XIV (Baudelaire, 1975, pp. 296-297).
47. Manuel Bandeira, *Canção das duas Índias*, in *Estrela da manhã* (Bandeira, 1993, p. 150).
48. *Lettera III a Marino Moretti*, p. 302.
49. Idolina Landolfi ha parlato, non a caso, del “sarcasmo talvolta gridato di *Libro per la sera della domenica*” (Landolfi, 1999, p. 25).
50. Esemplifico su *Paradiso*, XXVII.
51. La prostituta stanca e spossata è un tema già scapigliato, nella variante della stanchezza per tifo, in *Seraphina* di Praga (Carnero, 2007, pp. 114 sgg.).
52. *Sera della domenica*, in *Libro per la sera della domenica*, p. 160.
53. *Una storia*, pp. 238-9.
54. *Il fanciullo suicida*, II, in *Dolcezza*, p. 108.
55. Quello del suicidio adolescenziale era motivo ben presente anche al Praga di *Suicidio* (Carnero, 2007, pp. 89 sgg.).

56. Manuel Bandeira, *O último poema*, in *Libertinagem* (Bandeira, 1993, p. 145).
57. “La chiusa è un fugace recupero d’un registro linguistico da tempo abbandonato” secondo Idolina Landolfi (Landolfi, 1999, p. 396).
58. Cfr, *supra*.
59. *Desolazione* cit.
60. *Alla Serenità*, in *Le Aureole*, p. 141.
61. *La chiesa venne riconsacrata...*, in *L’amaro calice*, p. 126. Le visioni spettrali e inquietanti di figure religiose sono retaggio della poetica scapigliata – si ricordi Praga in *Un frate* (Carnero, 2007, pp.82 sgg.) – ma già di Baudelaire con *Le mauvais moine* nelle *Fleurs du mal*, IX (Baudelaire, 1975, pp. 15-16).
62. Che, comunque, il momento adolescenziale e della maturazione letteraria sia centrale nella definizione poetica crepuscolare, pare pienamente confermato proprio da una prosa di Manuel Bandeira, in cui lo scrittore brasiliano ricorda che “o trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência” (Bandeira, 1990, p. 82).
63. Charles Baudelaire, *La muse vénale*, in *Les fleurs du mal*, VIII (Baudelaire, 1975, p. 15).
64. *Paradiso*, XXVII, 4-5.
65. *Fantasia*, in *Componimenti sparsi*, p. 217.
66. Il materialismo di Bandeira, è bene sottolineare questa ulteriore contraddizione presente nella poesia dello scrittore brasiliano, è però fortemente intriso da elementi di trascendenza: Roberto Vecchi (Vecchi, 1998, p. 335) esemplifica con l’amore carnale-estatico e con la morte assoluta-spirituale. Sul tema anche Finazzi-Agrò, 1998, p. 250.
67. Manuel Bandeira, *A morte absoluta*, in *Lira dos cinqüent’anos* (Bandeira, 1993, pp. 173-174).
68. Espressione inaugurata da Natale Tedesco nel saggio *La condizione crepuscolare* del 1970.
69. Giovanni Papini, lettera a Prezzolini del 10 novembre 1907 (Papini, Prezzolini, 1966, p. 135).
70. Non si può non ricordare la quasi identica immagine evocata da Carlo Chiaves, nell’immaginare l’amata di un tempo che sfoglia una raccolta poetica appena pubblicata dal vecchio innamorato: “Già, il Tale dei Tali... Ma il nome | suo primo? Comincia per C... | Clemente?... Costanzo?... Ma come | ho fatto a scordarlo così?”, da Carlo Chiaves, *Tra i veli de la memoria*, in *Sogno e ironia* (Gozzano e i crepuscolari, 1999, p. 137).
71. *Pe’ la morte della socera* (*dialogo*), p. 223.

Riferimenti bibliografici

- Arrigucci jr., Davi. “A beleza humilde e aspera”. In Bandeira, Manuel. *Libertinagem. Estrela da manhã*. Edição crítica, coordenadora Giulia Lanciani. Paris: ALLCA XX, 1998, pp. 185-235.
- Bandeira, Manuel. *Itinerário de Pasárgada. De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
- Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1993.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes. I*. Par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.
- Corazzini, Sergio. *Opere. Poesie e prose*. A cura di Angela Ida Villa. Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999.

- D'Aquino Creazzo, Alida. *Tangenze linguistiche Corazzini-Gozzano. Suggestioni dannunziane e «territorio» crepuscolare*. In «Io non sono un poeta». Sergio Corazzini (1886-1907). *Atti del convegno internazionale di studi, Roma, 11-13 marzo 1987*. A cura di François Livi e di Alexandra Zingone. Roma: Bulzoni, 1989, pp. 53-61.
- Farinelli, Giuseppe. "Vent'anni o poco più". *Storia e poesia del movimento crepuscolare*. Milano: Otto/Novecento, 1999.
- Ferroni, Giulio. "La «condizione crepuscolare» e la poesia di Sergio Corazzini". In *Le vie della modernità: dai crepuscolari agli ermetici*. In *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, IV. A cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo. Torino: Bollati Boringhieri, 1996, pp. 407-10.
- Finazzi-Agrò, Ettore. "O poeta inoperante. Uma leitura de Manuel Bandeira". In Bandeira, Manuel. *Libertinagem. Estrela da manhã*. Edição crítica, coordenadora Giulia Lanciani. Paris: ALLCA XX, 1998, pp. 236-285.
- Govoni, Corrado. *Poesie 1903-1958*. A cura di Gino Tellini. Milano: Mondadori, 2000.
- Gozzano, Guido. *Poesie*. A cura di Giorgio Barberi Squarotti. Milano: Rizzoli, 2004.
- Gozzano e i crepuscolari*. A cura di Cecilia Ghelli. Milano: Garzanti, 1999.
- _____. *La poesia scapigliata*. A cura di Roberto Carnero. Milano: Rizzoli, 2007.
- Landolfi, Idolina. Sergio Corazzini e la "rinunzia". In Corazzini, Sergio. *Poesie*, Milano: Rizzoli, 1999, pp. 13-44.
- Luti, Giorgio. *Corazzini e Palazzeschi*. In «Io non sono un poeta», 1989, pp. 73-85.
- Papini, Giovanni; Prezzolini, Giuseppe. *Storia di un'amicizia. 1900-1924*. Firenze: Vallecchi, 1966.
- Rebora, Clemente. *Le poesie*. A cura di G. Mussini e V. Scheiwiller. Milano: Garzanti, 1999.
- Saba, Umberto. "Sergio Corazzini". In *Prose*. A cura di Linuccia Saba. Milano: Mondadori, 1964.
- Sanguineti, Edoardo. *Tra Liberty e Crepuscolarismo*. Milano: Mursia, 1990².
- Savoca, Giuseppe. "Forme della regressione nella poesia di Corazzini". In *Io non sono un poeta*, 1989, pp. 229-240.
- Sousa Braga, Jorge de. *O poeta nu*. Lisboa: Fenda Edições, 1991.
- Starobinski, Jean. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Torino: Bollati Boringhieri, 1984.
- Vecchi, Roberto. "Aliança na poeira. (Re)leitura de alguns poemas de Manuel Bandeira à luz ardente do crepúsculo italiano". In Bandeira, Manuel. *Libertinagem. Estrela da manhã*. Edição crítica, coordenadora Giulia Lanciani. Paris: ALLCA XX, 1998, pp. 286-336.
- Vecchi, Roberto. "Il corpo intestimoniabile della nazione: e il verbo si fece carne nel Modernismo brasiliano". In *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*. A cura di Stefania Stefanelli. Pisa: Edizioni della Normale, 2007, pp. 83-100.
- Villa, Angela Ida. *Sergio Corazzini «poeta sentimentale»: un poeta del neomisticismo simbolista nella Roma neolatina d'inizio secolo*. In Corazzini, 1999, pp. 13-66.

