

IL PARNASSE, NAZIONALISMO DELLE FORME

Qualunque considerazione sul *Parnasse* non può prescindere dallo stabilire quali siano i parnassiani. Stabiliamo che siano, come è logico, i partecipanti al “Parnasse Contemporain” e in particolare i partecipanti a ognuna delle tre raccolte (1866, 1871, 1876): novantanove in tutto (spiccano i nomi di Ch. Baudelaire, P. Verlaine e S. Mallarmé), di cui ben quattordici¹ presenti tutte e tre le volte. Questi ultimi sono, in ordine alfabetico: Th. de Banville, H. Cazalis (J. Lahor), F. Coppée, L. Dierx, E. des Essarts, J.-M. de Heredia, Ch. Leconte de Lisle, A. Lemoyne, C. Mendès, A. Mérat, S. Prudhomme, A. Renaud, L.-X. de Ricard, L. Valade. Ricordiamo qualche esclusione forzata o illustre: Baudelaire, morto nel 1867 (partecipa alla prima raccolta, avrebbe partecipato a quelle successive?), Gautier, morto nel 1872 (aveva aperto, a mò di bandiera, il primo numero), Verlaine e Mallarmé, entrambi rifiutati dal comitato di redazione del 1876 (composto da Banville, Coppée e Anatole France) che scarta anche Ch. Cros (c’era nel 1871); è noto, infine, che alcune poesie inviate a Banville da Rimbaud non trovarono posto nella rivista.

All’interno di questa fitta compagine, una scansione diacronica ci è fornita, all’inizio del Novecento, da Catulle Mendès², il quale distingue due generazioni di poeti, capeggiate simbolicamente da Théophile Gautier³ e aventi in Hugo⁴ un maestro esiliato: una triade di adepti a “l’Art pour l’Art”, Ban-

1. Si troverà uno specchio dei partecipanti ai tre volumi del *Parnasse Contemporain* in P.G. Sozzi, *Il “Parnasse” e i suoi riflessi in Italia* (con una presentazione di Mario Luzi), Urbino, Argalia, 1968, pp. 230-232 e in L. Decaunes, *La poésie parnassienne de Gautier à Rimbaud*, Paris, Seghers, coll. “P.S.”, 1977, pp. 275-277.

2. *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900. Rapport à M. le Ministre de l’instruction publique et des beaux-arts, précédé de réflexions sur la personnalité de l’esprit poétique de France, suivi d’un dictionnaire bibliographique et critique et d’une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIXe siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1993 (ristampa dell’edizione del 1903).

3. C. Mendès ne sposò la figlia Judith. L’illustre padre non prese parte alla cerimonia.

4. Invitato a dare il suo contributo al «Parnasse Contemporain», Hugo nega l’autorità del proprio nome prestigioso, invocando problemi col proprio editore. L’autore della *préface* delle *Orientales* non aveva forse precisato, in una lettera a Baudelaire dell’ottobre 1859 (con riferimento al di lui articolo su Gautier de “L’Artiste”): “je n’ai jamais dit: ‘l’Art pour l’Art’; j’ai toujours dit: ‘l’Art pour le Progrès’”?

ville (1823-1891), Leconte de Lisle (1818-1894), Baudelaire (1821-1867)⁵, e un nutrito gruppo di parnassiani in senso stretto⁶: Mendès (1841-1909), ben inteso, Louis-Xavier de Ricard (1843-1911), Heredia (1842-1905), Albert Glatigny (1839-1873), Verlaine (1844-1896), Mallarmé (1842-1898), Sully Prudhomme (1839-1907), Léon Dierx (1838-1912), Armand Silvestre (1837-1904), François Coppée (1842-1908), Villiers de l'Isle Adam (1838-1889). Divergenze ideologiche a parte, parlano le date di nascita: una ventina d'anni separano i primi dai secondi (due generazioni, appunto). Dal punto di vista editoriale la transizione dagli uni agli altri è segnata dal passaggio da Poulet-Malassis a Lemerre.

Il "Parnasse Contemporain", fondato da C. Mendès e L.-X. de Ricard, è trasformazione de "L'Art" (diretto e sovvenzionato dal medesimo Ricard)⁷. Lemerre, l'editore, ne farà uscire diciotto numeri da marzo a giugno 1866, per poi unirli, lo stesso anno, in un unico volume: è il primo *Parnasse Contemporain, Recueil de vers nouveaux*⁸, ne uscirà una seconda raccolta nel 1871 (già pronta nel 1869 ma ritardata dalla guerra) e una terza e ultima nel 1876; sarà un buon palcoscenico ("il y avait tendance à faire du Parnasse une sorte de salon d'exposition poétique"⁹) e i giovani poeti (anche di enorme talento, quali appunto Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Cros) faranno di tutto per entrarvi.

Il titolo – pur nato, come spesso accade, da una certa arbitrarietà¹⁰ – offre

5. "Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire ce sont les chefs de file d'aujourd'hui." Sainte-Beuve, "De la poésie en 1865" (*Nouveaux Lundis*, t. x). "Tous les poètes dont nous [i parnassiani] reconnaissons la maîtrise: Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Théodore de Banville", L.-X. de Ricard, *Petits mémoires d'un parnassien*, [1898-1900] Paris, Minard, 1967, p. 56.

6. La divisione è poi passata alla critica che riconosce "la génération de 1857 et celle de 1866 (le Parnasse proprement dit)". "Bulletin des études parnassiennes", VII, juin 1985, p. 63.

7. "En ce temps-là, Louis-Xavier de Ricard dirigeait un journal hebdomadaire intitulé: «L'Art». Bien qu'ouverte aux poètes, cette feuille, si j'ai bon souvenir, ne laissait pas de s'adonner, selon l'esprit de son rédacteur en chef, à quelque politique et à quelque sociologie; [...] elle ne rapportait guère d'argent et en coûtait beaucoup. [...] C'est alors que je conseillai à [Ricard] de transformer son journal en une publication périodique [...]". C. Mendès, *op. cit.*, p. 113.

8. Nel corso di questo primo anno di vita, il *Parnasse Contemporain* si attira l'attacco dei *Trente-sept Médaillonets* (Barbey d'Aureville, sul «Nain Jaune»; trentasette è il numero dei partecipanti nel 1866). Neanche Pierre Larousse – il cui ufficio è frequentato dai giovani parnassiani, testimone Ricard – è indulgente: "Ce volume devait être le livre d'or de la poésie contemporaine [...]. On peut inférer de cette suite de pièces de vers [...] qu'il y a en France un grand nombre de virtuoses et fort peu de poètes [...] ces poésies si délicatement ciselées ne disent rien ou peu de choses; il n'en est pas une qui ne soit entachée de préciosité ou de maniérisme". (*Grand dictionnaire encyclopédique du dix-neuvième siècle*).

9. L.-X. de Ricard, *op. cit.*, pp. 68-69.

10. "Le titre: *Parnasse Contemporain, Recueil de vers nouveaux*, fut alors proposé par moi et adopté malgré l'opposition de Leconte de Lisle, qui le jugeait absurde". C. Mendès, *op. cit.*,

diverse vie d'ingresso alla rivista. Il sostantivo *Parnasse*, da cui prenderà nome – anche qui con un certo margine di casualità – tutto il gruppo¹¹, indica l'aulicità e l'elevatezza dell'impresa e il suo svolgersi nel nome della tradizione: si vorrà, insomma, far risalire la poesia sulla montagna sacra alla muse da cui Lamartine, secondo la celebre affermazione contenuta nella *préface* delle *Méditations*, si vantava di averla fatta scendere. L'aggettivo *Contemporain* distingue la rivista dal seicentesco *Parnasse Satirique* di Théophile de Viau, punto di partenza dichiarato¹², e rileva, nel contempo, una delle funzioni precipue della rivista, secondo gli intendimenti di Lemerre: offrire uno specchio della poesia contemporanea. I “vers nouveaux” del sottotitolo ribadiscono l'idea di attualità di una poesia legata a nomi di poeti poco più che ventenni¹³ (eccezzuati i padri spirituali Gautier, Leconte de Lisle, Banville e Baudelaire che nobilitano l'impresa) e sembrano quasi qualificarsi per opposizione ai “vers antiques” di André Chénier¹⁴, che pure costituisce un punto di riferimento per molti partecipanti¹⁵.

Ma il sottotitolo dice anche di più, offrendo una possibile chiave di lettura

p. 113. Ma già nel 1875, era in corso una disputa tra Mendès e Ricard, sul “Gaulois”, per la paternità dell'idea.

11. “Le mot *parnassien* appliqué à certains poètes plus ou moins jeunes, mais tous nouveaux, ne commença à entrer dans le domaine public que vers 1867, grâce à une parodie très spirituelle intitulée: *Le Parnassiculet*, et due aux plumes ironiques de MM. Alphonse Daudet, Paul Arène et quelques autres antiparnassiens. Cette parodie fit pour les parnassiens, plus qu'ils n'avaient pu faire eux-mêmes: elle les fit connaître”. A. Racot, *Les Parnassiens*, [1875-1876] Paris, Minard, 1967, p. 153.

12. Cfr. C. Mendès, *op. cit.*, p. 113. Non ci risulta che l'ormai anziano Gautier, che aveva fatto di Théophile de Viau l'oggetto di una delle sue *Exhumations Littéraires* (poi riunite ne *Les Grottesques*), influisse sulla scelta.

13. La giovinezza dei partecipanti è stata più volte sottolineata: dai partecipanti stessi (“Puisque nous venons de prononcer ces mots, “jeunes poètes”, ouvrons un livre qu'ils ont édité eux-mêmes sous ce titre: *le Parnasse Contemporain* [...] Le ton du livre est tout à fait moderne et représente assez justement l'état actuel de la poésie”. Th. Gautier, *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*, in *Critique artistique et littéraire* Paris, Larousse, 1929, pp. 209-210; “ceux qui, jeunes, unirent leurs esprits dans l'adoration de la beauté suprême” C. Mendès, *op. cit.*, p. 142) e dalla critica (“le Parnasse à ses débuts, c'est-à-dire dans les années 1860, réunit une majorité de très jeunes hommes...” L. Decaunes, *op. cit.*, p. 7. “On a trop oublié, à un siècle de distance, que le Parnasse, à ses débuts, apparut comme un révolte aussi bouillonnante, aussi éprise d'absolu que le fut, au temps de la bataille d'Hernani, le romantisme.” A. Detalle, prefazione a Heredia, *Les Trophées*, Paris, Gallimard, coll. “Poésie”, 1981, p. 9). Anche se diversi parnassiani approderanno all'*Académie Française*, la poesia parnassiana non nasce come forma accademica.

14. *L'Invention*, in A. Chénier, *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. “Poésie”, 1994, edizione che riproduce quella del 1872 di L. Becq de Fouquières (una prima era del 1862), a riprova dell'interesse per Chénier di quegli anni, dopo che Vigny ne aveva fatto, in *Stello*, un campione della poesia e una vittima della società.

15. Gautier lo pone a inizio della poesia moderna (*Les progrès de la poésie...cit.*, p. 171); Heredia preparava, pochi anni prima di morire, un'edizione della sua opera.

ra dell'intera vicenda parnassiana. Chi prenda in mano per la prima volta la rivista¹⁶ rimarrà forse stupito di non trovarvi altro che versi: nessun articolo, nessuna recensione o presa di posizione. Nel "Parnasse Contemporain. Recueil de vers nouveaux", tutto passa attraverso il verso; non che i parnassiani abbiano scritto solo versi, ma il *Parnasse* è solo verso.

"La poésie n'a d'autre but que la poésie", scrive Léon Dierx su "L'Art"¹⁷, ormai alla vigilia della commutazione della rivista in "Parnasse Contemporain". Ora, come interrogarsi sulla funzione della letteratura a proposito di un gruppo di poeti che dell'assenza di finalità dell'opera d'arte ha fatto il presupposto della propria estetica? Lo si potrà fare dal punto di vista del verso, dato che è da lì che passa tutto il *Parnasse* e dato che il mezzo deve pur disegnare un fine, anche quando questo sia, dichiaratamente, non averne alcuno.

Il poeta sta alla folla come il verso sta alla prosa

Nella *préface* di *Albertus* (1832), si spara a zero sulla "prose qui court": "dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. – Elle rentre dans la vie positive, de poésie, elle devient prose"¹⁸. La *préface* di *Mademoiselle de Maupin* (1834) contiene la strabiliante affermazione, secondo la quale "pendant qu'on lit des romans, on dort"¹⁹. Ancora ne *Les progrès de la poésie française depuis 1830* (1868), Gautier scriverà di un giovane parnassiano intransigente: "S'il persiste encore quelques années et n'abandonne pas pour la prose ou tout autre occupation fructueuse un art que délaisse l'attention publique, Sully Prudhomme nous semble destiné à prendre le premier rang parmi ces poètes de la dernière heure"²⁰. Passare al romanzo sarà un difetto di fedeltà alla poesia anche per il Mendès del *Rapport...*²¹ Lode a Léon Dierx per non aver ceduto a generi inferiori²². Sommo demerito, a carico di François Coppée, l'essere talvolta caduto in "quelque prosaïsme"²³.

16. Che non a torto Gautier chiamerà "Anthologie" e a cui Lemerre tenterà di dare un seguito con *l'Anthologie des poètes français du XIXe siècle* (4 voll., 1887-1888).

17. *La Critique devant la Poésie*, «L'Art», n. 6, déc. 1865.

18. Th. Gautier, *Poésies complètes*, éd. Jasinski, Paris, Nizet, 1970, t. I, p. 82. Cfr. *Poésies diverses* (1838): "Maintenant, c'est le jour. La veille après le rêve; / La prose après le vers [...]" (t. II, p. 98.)

19. Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 43.

20. Th. Gautier, *Critique artistique et littéraire*, cit., p. 214.

21. *Op. cit.*, p. 189.

22. "Je salue en Léon Dierx le plus pur poète [...] Léon Dierx est l'un des saints [...] de la religion poétique. [...] Il ne blâme point ceux de ses compagnons qui, moins fiers que lui, se résignèrent à la célébrité; [...] il veut bien approuver qu'ils demandent à des poèmes moins jaloux de soi-même, au drame, au roman, au conte aussi, la récompense immédiate de leurs efforts; [...] il isole sa vie intellectuelle de toutes les laideurs, de toutes les bassesses, de toutes les médiocrités du vrai". Ivi, pp. 121-122.

23. "On l'a repris d'avoir [...] usé de locutions peu relevées, de rythmes peu magnifiques". Ivi, p. 125.

Il massimo a cui sia dato di giungere alla prosa è di eguagliare, in momenti di grazia, la perfezione della poesia:

un poète sûr de son art [...] j'ai dit un poète, et ce mot doit être pris dans son sens rigoureux; car le grand écrivain dont je parle ici a su conquérir une forme essentielle et définitive, où chaque phrase, chaque mot, ont leur raison d'être nécessaire et fatale, et à laquelle il est impossible de rien changer [...] toujours le mot juste, propre, décisif; [Banville su Flaubert²⁴]

dans des journaux, à la place même où auraient pu triompher l'Information et le Renseignement, vous avez, avec une formidable et paisible audace, publié des vers, publié des proses aussi belles que des vers. [Mendès allo scomparso Banville]

son admirable prose, nombreuse et pompeuse comme les plus beaux vers [Mendès su Villiers de l'Isle Adam];

Anatole France, de qui la prose n'a jamais oublié et montrera toujours qu'elle fut la fille du vers [ancora Mendès²⁵].

La prosa può tendere alla poesia ma non può essere poesia; l'idea di poesia in prosa non passerà indenne dal *Petit traité de poésie française* (1872): "Peut-il y avoir des poèmes en prose? Non, il ne peut pas y en avoir, malgré le *Télémaque* de Fénelon, les admirables *Poèmes en prose* de Charles Baudelaire et le *Gaspard de la Nuit* de Louis Bertrand; car il est impossible d'imaginer une prose, si parfaite qu'elle soit, à la quelle on ne puisse, avec un effort surhumain, rien ajouter ou rien retrancher"²⁶. Gautier aveva appena scagionato Baudelaire: "vers la fin de sa vie, il a fait quelques courts poèmes en prose, mais en prose rythmée, travaillée et polie comme la poésie la plus condensée."²⁷

La scelta di uno strumento difficile configura un pubblico ristretto (sebbene, per la Francia della seconda metà dell'Ottocento, l'alessandrino sia più digeribile di un *Chant de Maldoror* o di una *Illumination*) e, in via di principio, non ne presuppone affatto²⁸ "que les masses lisent la morale, mais de grâce ne leur donnez pas notre poésie à gâter"²⁹. I *Poèmes antiques* di Lecon-

24. Recensione a *Trois Contes* («Le National», 14 maggio 1877), in G. Flaubert, *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, "Pléiade", 1952, p. 585.

25. C. Mendès, *op. cit.*, rispettivamente pp. 97, 129, 146.

26. Th. de Banville, *Petit traité de poésie française*, in *Œuvres*, VIII, Genève, Slatkine reprints, 1972, pp. 8-9. Sulla questione vedasi l'intramontabile S. Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, pp. 336-337.

27. Th. Gautier, *Critique artistique et littéraire*, cit., p. 166.

28. Di fatto, racconta E. Pich (*Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et Poèmes barbares 1852-1874*, Publications de l'Univ. de Lyon II, 1975, p. 453) della delusione di Leconte de Lisle per i molti "avanzi di magazzino" delle sue *Poésies barbares* (1862), edite da Poulet-Malassis.

29. Mallarmé, *Hérésies artistiques. L'Art pour tous*, «L'Artiste», 1862.

te de Lisle saranno – è convinzione dell'autore – “peu goûtés et peu appréciés”³⁰. Giusto nell'articolo su Leconte de Lisle (1861, “Revue fantaisiste”), scrive Baudelaire: “l'impopularité, en France, s'attache à tout ce qui tend vers n'importe quel genre de perfection”³¹. Il plauso del pubblico diviene un indicatore della pochezza dell'opera: “il n'y a de respectable, en fait de poésie, que le Beau, et ce qu'on nomme le public n'a point qualité pour en juger”³²; “les sots m'admirent; c'est que je commence à leur ressembler.”³³

La società del *Second Empire* non chiede poesia³⁴; i poeti, dal canto loro, non chiedono di mischiarsi all'utilitarismo di derivazione saint-simoniana e *fouriériste* che guida la società³⁵ (la critica giornalistica di stampo utilitarista era il bersaglio della *préface* di *Mademoiselle de Maupin*).

In campo letterario, il grado più vistoso dell'utile è il didattico, preso di mira da Baudelaire³⁶ e da Mallarmé³⁷: è alto (anche per la levatura dei singoli) il coro che si alza, a metà Ottocento, contro la funzione didattica della poesia; Leconte de Lisle gli dà il la nel 1852³⁸:

30. *Préface* dei *Poèmes antiques* (1852).

31. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*.

32. Articolo di Leconte de Lisle su Vigny («Le Nain Jaune», n. 139, 1864). Non stupisce l'ammirazione di Leconte de Lisle per Vigny, e proprio in considerazione del piedistallo del verso: “Les beaux vers, il faut dire le mot, sont une marchandise qui ne plaît pas au commun des hommes” (Vigny, citato da A. Castoldi, *L'intellettuale come corpo separato (1800-1850)*, in *Il Principe e il Filosofo*, a cura di L. Sozzi, Napoli, Guida Editori, 1988, p. 233).

33. Banville, *Petit traité...* cit., p. 268. Eccezioni lievi: Heredia spera che la lettura dei suoi *Trophées* (1893) – successo librario che gli varrà l'elezione all'*Académie Française* – sia fonte di “plaisir” per il lettore (il piacere estetico era categoria di giudizio nella *préface* di *Mademoiselle de Maupin*). Ma, al momento della pubblicazione dell'opera – non della sua composizione! – siamo ormai cronologicamente fuori dal *Parnasse*; inoltre quel lettore è, in primo luogo, Leconte de Lisle, a cui è dedicata la raccolta. Così Banville auspicava che i suoi *Rondels* (1875) suscitassero “plaisir” nel poeta Armand Silvestre.

34. “L'esprit, en proie à d'autres préoccupations et tourné vers les recherches scientifiques et historiques, s'est détourné de la poésie. Les revues n'accueillent plus les vers, les journaux n'en rendent jamais compte [...] et l'on ne saurait peindre l'effarement naïf d'un éditeur à qui un jeune homme propose d'imprimer un volume de vers” (Th. Gautier, *Les Progrès...* cit., p. 209). Lemerre va contro corrente: “une collection de poèmes. Oui il existe en 1867 un éditeur qui ose entreprendre cette monstruosité [...], et qui a heurté audacieusement, joyeusement, le bon sens de son époque” (A. Racot, *Un éditeur de poètes en 1867*, «Le Gaulois», 1er mars 1867).

35. “Le monde [...] / Les exile. A leur tour ils exilent le monde! / C'est qu'il ont à la fin compris qu'il ne faut plus / Mêler leur note pure aux cris irrésolus / Que va poussant la foule obscène et violente”, *Prologue* dei *Poèmes Saturniens* (1866, Lemerre), dove “la foule obscène et violente” riecheggia la “plèbe carnassière” de “Les Montreurs” (1862, poi nei *Poèmes barbares*). *Les Exilés* diventa anche titolo di una raccolta di Banville (1875).

36. “L'hérésie de l'enseignement”, *notes nouvelles sur Edgar Allan Poe* (1857), parole riprese nell'articolo su Gautier de «L'Artiste».

37. Ancora *Hérésies artistiques. L'art pour tous* (1862).

38. L'assenza di finalità didattica distingue il ritorno ai classici del *Parnasse* da quello tra Sette e Ottocento (Chénier, Foscolo...). “Però basterà a' lettori di dire, che il fondo del Carme

La Poésie, réalisée dans l'art, n'enfantera plus d'actions héroïques; elle n'inspirera plus de vertus sociales; parce que la langue sacrée [...] réduite, comme à toutes les époques de décadence littéraire, à ne plus exprimer que de mesquines impressions personnelles, envahie par les néologismes arbitraires, morcelée et profanée, esclave des caprices et des goûts individuels, n'est plus apte à enseigner l'homme. La Poésie ne consacrera même plus la mémoire des événements qu'elle n'aura ni prévus, ni amenés [...]

O Poètes [...] race inconsistante et fanfaronne, épris de vous-mêmes, dont la susceptibilité toujours éveillée ne s'irrite qu'au sujet d'une étroite personnalité et jamais au profit de principes éternels; ô Poètes, que diriez-vous? qu'enseigneriez-vous?³⁹

Tramontata l'idea che la poesia possa dirigere i movimenti d'opinione⁴⁰, accantonato l'inserimento sociale-politico del poeta, Flaubert (da tempo "eremita" a Croisset) si congratula, nel 1877, con Leconte de Lisle, per il suo mantenersi *au-dessus de la mêlée*:

Quel homme pratique tu fais! C'est bien! On ne peut pas témoigner d'une façon plus grandiose le mépris qu'il sied d'avoir pour les agitations de la politique⁴¹.

Eppure molti dei partecipanti al "Parnasse Contemporain" hanno scritto, scrivono per i giornali. Per tutta la vita, Gautier collabora alla stampa quotidiana e periodica: "La France Littéraire"⁴², "La Presse", "Le Moniteur Universel" ("feuille officielle de l'État"⁴³), "Le Figaro"... dal 1856 è co-direttore de "L'Artiste". Banville collabora, tra le altre, alla "Revue fantaisiste" e, dal 1869, è redattore al "National". Qualche parnassiano ha scritto per la stampa socialista: Leconte de Lisle per il quotidiano *fouriériste* "La Démocratie pacifique" e per la rivista "La Phalange"⁴⁴ (vi trovano prima pubblicazione molte poesie poi facenti parte dei *Poèmes antiques*), Ménard anche per il giornale di Proudhon "Le Représentant du peuple"⁴⁵. Alcuni parnassiani sono fondatori di riviste: l'intraprendente Mendès della "Revue fantaisiste" (1861), il facoltoso Ricard della "Revue du Progrès" (1863) e di altre meno

delle Grazie è didattico" (Ugo Foscolo citato nell'introduzione a *Le Grazie*, Oscar Mondadori, 1995, p. IX).

39. Prefazione ai *Poèmes antiques*.

40. "Les livres suivent les moeurs et les moeurs ne suivent pas les livres", Th. Gautier, *Préface di Mademoiselle de Maupin*.

41. G. Flaubert, *Correspondance* (1877-1880), v. VIII, Paris, Conard, p. 45; ma è dal *dossier* dei *Poèmes barbares* ("Poésie", Gallimard) che ne abbiamo preso conoscenza.

42. Da lì, da un articolo su Villon, si innesca la polemica con il "Constitutionnel" che varrà alla storia letteraria la celebre *Préface di Mademoiselle de Maupin*.

43. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1976, p. 227.

44. Questo, prima della cosiddetta "delusione del 1848", a suo tempo sostenuta da Sartre (*L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*), poi smentita, ridimensionata da E. Pich.

45. Rinviamo al dettagliato articolo di P. Hambly: *Louis Ménard et son époque*, «Bulletin des études parnassiennes», III, juin 1982, pp. 1-13.

note ma più *engagé*⁴⁶. Il “Parnasse Contemporain” stesso, pur barricato nella roccaforte del verso regolare, rientra in questa politica della comunicazione, della visibilità della poesia, tanto che – è stato detto – pur di arrivare al numero previsto di uscite, Lemerre non si fa scrupolo di farvi entrare poeti di “serie b”⁴⁷ (salvo permettere esclusioni quali *Improvisation d'un Faune*). Sembra, tra l'altro, che esistesse un progetto di pubbliche letture di versi, da farsi in corrispondenza delle varie uscite⁴⁸.

Mendès (l'ormai per noi insostituibile Mendès) introduce un importante *distinguo*:

la beauté est l'éternelle et adorable moralisatrice des foules.

[...]

le jeune Parnasse se rapprocha beaucoup plus de la grande foule universelle que ne l'avaient fait ses prédécesseurs immédiats [leggi Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire] en leur réaction contre la gloire trop répandue, à leur sens, de Victor Hugo.

[...] toujours, nous voulûmes nous rapprocher de la Foule [...]⁴⁹

Questo spartiacque – Mendès parla addirittura di “divorce” – ha, certo, un suo fondamento (egli deve, tra l'altro, disculparsi i suoi dall'accusa di distacco, impassibilità...), non foss'altro perché ci fa toccar con mano una sbavatura – uno strascico – del paternalismo romantico, ad opera di un parnasiano medio.

Sarà anche vero che il “Parnasse Contemporain” non rappresenta per tutti la stessa cosa (ma qui ci si perderebbe nei rivoli delle varie individualità). Solo per fare qualche esempio, Verlaine ritiene di non dover far entrare nei *Poèmes Saturniens* (pubblicati da Lemerre, nel novembre 1866) *Vers dorés*, componimento di fede parnassiana (vi entrano gli altri sei contributi al primo *Parnasse Contemporain*)⁵⁰; sul versante opposto Heredia, che non farà entrare negli ormai tardi *Trophées* (1893, Lemerre) i due sonetti del primo *Parnasse Contemporain* le cui terzine finali sono maggiormente commiste

46. Vedi la presentazione di M. Pakenham ai suoi *Petits mémoires...*cit, pp. 24-25.

47. Cfr. P.G. Sozzi, *op. cit.*, p. 19; L. Decaunes, *op. cit.*, p. 23. È vero: nel “Parnasse Contemporain”, figurano nomi ormai decaduti dai ranghi della poesia, ci sono versi intimisti, *étalage du moi...* Non tutto il male vien per nuocere: il “Parnasse Contemporain” finisce così col tramutarsi in un saggio rappresentativo, nei temi e nei modi, del tenore medio della poesia ottocentesca.

48. Cfr. M.C. Pakenham, *La Réception du premier Parnasse*, “Bulletin des études parnassiennes”, VIII, juin 1986, p. 5. Ecco quel che ne rimase: “les lectures publiques de vers furent inventées et fondées par les jeunes parnassiens, en dépit des hésitations et même des moqueries de leurs aînés. En 1871 furent affichées au théâtre de l'Ambigu, c'est-à-dire, au centre même du Paris populaire, les *Matinées de poésie ancienne et moderne*”, C. Mendès, *op. cit.*, pp. 117-118

49. Ivi, p. 93 e p. 117.

50. Singolare dimenticanza quella di Ricard (*op. cit.*, p. 111): “Verlaine affirme le devoir d'être impassible, tout d'abord en ces *Vers dorés* qui parurent dans le premier volume du Parnasse et qui furent réédités dans les *Poèmes saturniens*”.

all'attualità (*Les Scaliger, Prométhée*). Del socialista Ménard, che protesta nel 1848 contro i massacri degli operai, che protesterà nel 1870 contro i massacri della Comune, niente entra nei "sonnets mystiques" per il "Parnasse Contemporain"⁵¹. È vero, più in generale, che nei versi parnassiani, lo spunto storico-politico tende ad assestarsi-attestarsi quale verità-riflessione filosofica. La celebre poesia di Leconte de Lisle *Les Montreurs* segue, secondo E. Pich, un processo di spurgatura del dato occasionale nel passaggio dalla "Revue Contemporaine" (1862) ai *Poèmes barbares* (Lemerre, 1872), in cui si insedia quale solida generalità⁵².

Il fatto è che per i parnassiani di razza la prosa doveva essere, al cospetto del verso – e, in minor misura, la rivista rispetto all'approdo all'opera (questa poi sottoposta a un lavorio atto a esaltarne la natura di monumento) –, come il contingente di fronte all'eterno. Una conferma viene da Gautier - "Vieux rimeur abruti par l'abus de la prose" ("La Marguerite", primo fascicolo del "Parnasse Contemporain") – che si definisce, in un articolo su Lamartine del 1869: "Humble poète contraint à la prose par les nécessités du journalisme"⁵³.

La politica editoriale di Lemerre pare prevedesse il disbrigo di faccende "prosaiche", in cambio della pubblicazione di versi⁵⁴. Così Leconte de Lisle è l'autore di un *Catéchisme populaire républicain* (1870, pubblicato anonimo) che conobbe innumerevoli ristampe, nonché di moltissime – e quindi sbrigative – traduzioni di classici greci, sospettati di essere tradotti dalla versione latina⁵⁵. Obolo da pagare per giungere al campo chiuso dell'arte.

La cittadella fortificata del verso

Quando si dice verso regolare si dice alessandrino, il verso di gran lunga prevalente nel "Parnasse Contemporain"; neanche Gautier, pur parco nell'uso dell'alessandrino⁵⁶, se ne priva in apertura alla rivista (*Le Bédouin et la mer*, quartine di alessandrini). Mendès riuscirà a far risalire il primo alessandrino a *Sant'Eulalia*, cucendolo così indissolubilmente alla lingua, tradizione e razza francesi⁵⁷: v'è una patria intellettuale da preservare, facendo prevalere, mediante le forme codificate che più vi si addicono, l'istinto della razza

51. "L'universel désir" fa deviare il "troupeau des vivants" (*Nirvana*) dal suo cammino di asceti (c'è un Parnaso in cui l'Oriente prevale sulla Grecia), lungi da fungere da molla per il miglioramento, come era per Prudhon (vedi il già citato art. di P. Hambly, p. 8).

52. E. Pich, *Leconte de Lisle...*, cit., p. 456.

53. *Critique artistique...*, cit., p. 143

54. Vedi E. Pich, *Lettres de Leconte de Lisle à Alphonse Lemerre (commentaire et notes)*, "Bulletin des études parnassiennes", III, p. 42.

55. Vedi introduzione di C. Gothot-Mersch ai *Poèmes antiques* ("Poésie", Gallimard), che riva, su questo punto, ad alcuni studi specifici.

56. È l'*octosyllabe*, scandito in quartine, il metro di *Emaux et Camées*.

57. Cfr. C. Mendès, *op. cit.*, p. 27 e p. 160.

francese (“justes règles, nécessité de notre race”⁵⁸, il termine *race* ricorre nel *Rapport...*). Nel suo insieme, il *Parnasse* appare più legato al medioevo nazionale che alla *Pléiade*⁵⁹, eccessivamente protesa verso il Rinascimento italiano, non sufficientemente autoctona secondo Mendès, il quale pone su uno stesso piano “adultérations classiques et étrangères”⁶⁰.

Come forse nessun'altra, la poetica parnassiana sconfinava nella prosodia, trovando una summa nel *Petit traité de poésie française* di Banville (“la Règle est une chaîne salutaire qu'il faut bénir!”⁶¹). Il componimento poetico coagula intorno alla rima, centro gravitazionale del suono e del senso⁶². L'esaltazione della rima⁶³ corrisponde vieppiù a una messa in prospettiva in cui l'elemento in rima risulti gerarchicamente prevalente (poiché, del verso, “la Rime est l'âme essentielle”⁶⁴): “La rime offre [...] cet avantage admirable, que le mot où elle se pose, devenant comme souligné par un son, plus remarqué, aide, chez tout bon poète, à l'expression plus intense d'une part de l'idée, de la part principale de l'idée s'il a bien su distribuer celle-ci”⁶⁵. Nelle intenzioni parnassiane, le unità ritmiche (il verso, la strofa) vanno evidenziate, facendone dei piccoli universi coesi, i cui confini l'*enjambement* non abbia modo di intaccare⁶⁶.

Il *Rapport* di Mendès si trasforma anch'esso, per una buona decina di pagine, in un trattato di versificazione, dato che “c'est au point de vue de la te-

58. Ivi, p. 162.

59. Fermo restando l'avversione di molti per la religiosità del medioevo: “le cycle chrétien tout entier est barbare” (Prefazione dei *Poèmes antiques*). Nondimeno: reminiscenza del celebre *refrain* di Villon (oltre che di Lacaussade, come documentato da E. Pich) nelle strofe 20-21 di *Dies irae* (“Où sont [...] ? // Où sont [...] ?”, *Poèmes antiques*).

60. C. Mendès, *op. cit.*, p. 71. “Nous ne fûmes que les imitateurs des imitateurs de l'Antiquité”, dice Mendès ricalcando Madame de Staël.

61. *Petit traité...*, cit., p. 202. È la legge del “cothurne étroit” (Gautier, *L'Art*, «L'Artiste», 1857: componimento nato proprio in risposta a una *Odelette* di Banville). Non che la poesia parnassiana non conosca l'infrazione alla norma; esistono, ad esempio, versi *impair* di Banville. Pich («Bulletin des études parnassiennes», V, déc. 1983, p. 59) notava l'alto numero di volte in cui il nome di Banville è citato da Martinon, quale esempio di trasgressione. Consideriamo qui le intenzioni prima che le realizzazioni.

62. Tanto più il suono è prevedibile – la rima è migliore se *riche* – tanto meno il senso deve esserlo, generando *surprise*, dice, grosso modo, Banville, che diventa così imprevedibile precursore del Reverdy citato nel primo Manifesto del Surrealismo, quando questi parlava di *image* (la *surprise*, via Apollinaire, sarà uno degli elementi di germinazione del surrealismo). Anche per Baudelaire la *surprise* è legge sottesa alla rima (*Projet de préface pour Les Fleurs du mal* [I]).

63. Nel *traité*, il capitolo che celebra la rima prende l'avvio da *A la Rime* di Sainte-Beuve; “l'imagination de la rime est, entre toutes, la qualité qui constitue le poète” (p. 52). “Car la rime est pour nous le code et l'évangile” (*Rimes dorées*, 1875).

64. *Petit traité...*, cit., p. 168.

65. C. Mendès, *op. cit.*, p. 161.

66. “Extrême rareté de l'enjambement, sur lequel Gautier jouait à fond dans *Albertus*, et qu'il proscriit ici [*Emaux et Camées*]”. C. Gothot-Mersch, *Préface* à Th. Gautier, *Emaux et Camées*, Paris, Gallimard, coll. “Poésie”, 1981, p. 16. Raro anche in Sully Prudhomme.

chnique du vers que presque tous furent et que quelques-uns encore, de moins en moins nombreux, sont vraiment novateurs et révolutionnaires”⁶⁷. Il principio – innovazione, rivoluzione all’interno della norma – vanta l’ormai consacrato nome di Baudelaire, opportunamente citato da Mendès⁶⁸; ma il medesimo Mendès è riluttante allo spostamento della cesura mediana nell’alessandrino (per quanto, egli riconosca, già i classici e i romantici vi avessero ricorso) che ne altera l’ordine naturale e distintivo.

Nel tempio del primo *Parnasse Contemporain*, Auguste Vacquerie (elemento spurio perché ha l’età della prima generazione senza averne l’autorevolezza) invocava, in buoni alessandrini (era il primo componimento esplicitamente metapoetico della raccolta): “Romps ces compartiments et ces étroits barreaux”, “Laisse voler en toi des vers de toutes tailles” (“A un ami”). Per Mendès, i “vers-libristes” – i “vers-libristes” ancor più dei simbolisti – risulteranno essere doppiamente colpevoli: “Non moins en renonçant à la rime qu’en dispersant les mesures, les vers-libristes ont contrevenu à la loi du vers français”⁶⁹. L’apertura al verso libero – la novità non deve forse rispondere all’istinto della razza? e non è forse solo dal punto di vista della tecnica del verso che si può innovare? – costituirà un oltraggio alla cittadella fortificata del verso regolare (“ils saccagèrent la technique du vers qu’ils jugeaient vielle, que je crois éternelle”⁷⁰), venendo a coincidere con un riconoscimento del confine politico-nazionale della Francia (molte le *frontières*, tra le parole di Mendès): la negligenza formale, discostandosi dalla naturale disciplina francese, attinge alla tradizione nordica e vi si assoggetta. Fino ai parnassiani, e poi soprattutto grazie a loro:

la forme totale, la dimension parfaite de notre vers, comme une heureuse patrie, a gardé ses frontières. Il y a eu révolution à l’intérieur [solo internamente al verso si innova], il n’y avait jamais eu “invasion”⁷¹.

(Per Banville la terza rima di Gautier è “conquista” sulla prosodia italiana.)

les races étrangères [...] ne pouvaient point ne pas être flattées de voir appliquer à la poésie française la technique de leur poésie nationale [...] ce fut pour les prosodies allemande et anglaise [...] comme une conquête, comme un asservissement de la prosodie française [...], le système du vers libre était ardemment approuvé par un assez grand nombre de poètes qui, quoiqu’écrivant en français, étaient étrangers à notre pays par la naissance ou par l’origine⁷². [Leggi G. Kahn, René Ghil, Della Rocca de Vergalo⁷³].

67. C. Mendès, *op. cit.*, p. 158.

68. Ivi, p. 159.

69. Ivi, p. 162.

70. Ivi, p. 158. Sottolineatura nostra.

71. Ivi, p. 160.

72. Ivi, p. 191.

73. “Dans son petit livre intitulé la *Poétique nouvelle* et qui parut chez Alphonse Lemerre

(In realtà alcuni dei parnassiani più “puri” erano proprio di origine non francese, pensiamo a Leconte de Lisle, a Léon Dierx – la Réunion – e a Heredia – Cuba –: non si potrebbe vedere, al contrario, nell’osservanza del verso regolare francese, un ossequio a una tradizione nazionale di cui si vuol essere parte?)

Questa la punta estrema ed esterna del Parnasse: Mendès scrive per il *Ministre de l’Instruction publique*, ormai nel 1902. Lo spirito nazionalistico⁷⁴ e autarchico era già a monte dell’intera vicenda?

Nella *préface* di *Mademoiselle de Maupin*, testo considerato liminare, il privilegio della nazionalità è posposto al piacere che procura la vista del bello: “je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen pour voir un tableau authentique de Raphaël, ou une belle femme nue”⁷⁵. Tuttavia Gautier – che sul modo del paradosso rimpiaange il fustigatore della stampa *Charles X* e che, sempre sul modo del paradosso, punta continuamente il dito sul fatto tecnico-normativo della versificazione⁷⁶ – finisce con l’appaiare “poésie” e “royauté” (quali due vette impossibilitate a piegarsi e a essere comprese), quasi a suggerire che il non essere di “aucune couleur politique, ni même tricolore” (*préface* di *Albertus*) comporti una stasi, una quiete, una calma (“le calme est à la mode aujourd’hui”⁷⁷) che ben si addicono alla conservazione. Non c’è dubbio che per Gautier la *lutte* è quella interna al verso⁷⁸. “Nous étions désireux qu’on ne nous attribuât aucune intention politique”, preciserà Gautier anche della *bataille* di *Hernani*, estendendo l’assenza di connotazione politica a un evento che di intenzioni politi-

en 1880, Della Rocca va jusqu’à dire: ‘composez des vers Nicarins, c’est-à-dire des vers libres et fiers!’” Ivi, p. 151. Come si vede, Lemerre non fa distinzione tra parnassiani e non parnassiani.

74. Parliamo di un nazionalismo delle forme, dato che, dal punto di vista del vocabolario, dei temi... una delle accuse rivolte ai parnassiani dai detrattori fu proprio quella di eccessiva apertura a tradizioni extrafrancesi; lo stesso Mendès si perderà nella contemplazione orientale senza giungere ad eguagliare il maestro Leconte de Lisle. È la traduzione de *La Bhagavad-Gîtâ ou le chant du bienheureux*, ad opera di Emile Burnouf, a scatenare, a metà Ottocento, l’onda indiana.

75. “Pour Gautier, devant l’Art, la Patrie n’est rien”, commentava Matoré nell’edizione critica della stessa *Préface* (Paris, Droz, 1946, p. LII).

76. “Il est utile pour moi que mon premier vers rime avec mon second. Un dictionnaire de rimes m’est d’une grande utilité”; “j’aimerais mieux avoir mon soulier décousu que mon vers mal rimé”. “J’estime [...] beaucoup ceux qui jouent aux quilles, et aussi ceux qui font bien les vers.” Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, cit., p. 44 e p. 46.

77. Dirà ne *Les progrès de la poésie française...* cit., p. 212, quasi che non ne fosse stato un motore. Baudelaire, nel suo articolo su Leconte de Lisle, rinviene nel *repos* un tratto comune a Gautier e Leconte de Lisle: “tous deux ils admirent le repos comme un principe de beauté”.

78. “Lutte avec le carrare” (*L’Art*); “la forme voulue est bientôt imposée au métal rebelle. Le poète se plaît à cette lutte” (*Les Progres...*, cit., p. 182); poeti sono quelli che “cherchent tout un jour la quatrième rime d’un sonnet, le vers final d’une terzine et rentrent contents le soir de quelques lignes dix fois raturées sur la page de leur calepin” (ivi, p. 209).

che era intriso, per diretta testimonianza di Hugo⁷⁹.

L'elevazione all'interno della norma richiede una normativa. La rimessa in auge delle forme fisse costituisce un degno quadro per il verso regolare, tanto che uno dei capitoli del *traité*... si chiama: "De l'appropriation des mètres divers aux divers poèmes français". La prima serie del *Parnasse Contemporain* comprende, in chiusura di volume, un numero di soli sonetti. Il sonetto – "il faut toujours préférer le Sonnet régulier au Sonnet irrégulier"⁸⁰ – viene ripreso dopo la sordina romantica e dopo che Sainte-Beuve⁸¹ e Baudelaire l'avevano riabilitato, trovando la sua apoteosi ne *Les Trophées* di Heredia (in cui, come auspicato da Banville nel *traité*, tutto concorre magistralmente all'effetto finale).

Mendès biasima chi, nel Cinquecento, ha introdotto, importandole, nuove forme. Il gruppo del *Parnasse* non pare rispecchiarsi nel gruppo della *Pleiade*, se non per l'alta funzione di eternare ciò che è caduco⁸². Banville, che pur scorge nel nazionalismo di Francia il motivo dell'accantonamento di Ronsard⁸³, nella sua presentazione delle *Odelettes*, sembra più riconoscente a Sainte-Beuve per aver rispolverato Ronsard, che a Ronsard stesso, il quale – è detto nel *traité* – si è affannato a risuscitare l'ode pindarica, riuscendovi solo malamente⁸⁴. L'ode è per Banville la forma più elevata, apice del genere lirico in cui l'alessandrino trova le sue migliori applicazioni e prova l'intera gamma delle sue potenzialità. Diciamo lirico senza imbarazzo: la corda lirica non è affatto bandita dai sostenitori dell'arte impersonale; per Banville come

79. "Le romantisme n'est, à tout prendre, que le libéralisme en littérature". (*Préface di Hernani*)

80. Banville, *Petit traité*..., cit., p. 202.

81. "L'école romantique a remis en honneur le sonnet, depuis si longtemps délaissé. La gloire de cette réhabilitation appartient à Sainte-Beuve, qui, dans les poésies de *Joseph Delorme*, s'écria le premier: "Ne ris pas des sonnets, ô critique moqueur!". Il en a fait lui même [...] On a remarqué toutefois que Victor Hugo, le grand forger de mètres, l'homme à qui toutes les formes, toutes les coupes, tous les rythmes sont familiers, n'a jamais fait de sonnets" (Th. Gautier, *Les Progres...*, cit., p. 201; lo stesso Th. Gautier vi si dedicò con parsimonia). Esce fuori un Sainte-Beuve assertore di due capisaldi parnassiani: la rima e il sonetto; un Sainte-Beuve riconosciuto e lodato da Banville e da Gautier. Perché allora rifiuta di partecipare al primo *Parnasse Contemporain* e figura, ormai *post mortem*, solo nel secondo? Il grande Sainte-Beuve, che aveva il potere di fare e disfare reputazioni (un potere così grande che a Marcel Proust fu necessario un intero libro per smantellarlo), non ebbe care e non difese le posizioni dei parnassiani; riconobbe Prudhomme ("De la poésie et des poètes en 1865"), fu tiepido nel riconoscere Leconte de Lisle (vedi E. Pich, *Leconte de Lisle...*, cit., p. 453) e Mendès, nel *Rapport*, lo tratterà con vero astio.

82. Si veda, ad esempio, "Sur le livre des Amours de Pierre Ronsard" (*Les Trophées*) o "A Alphonse Lemerre" (*Rimes dorées*).

83. "la France ne pardonnera pas aux courageux novateurs qui l'auront sauvée par ce secours antinational". *Pierre de Ronsard*, in *Oeuvres*, VIII, cit., p. 283.

84. Th. de Banville, *Petit traité*..., cit., p. 168 e p. 188.

per Mendès, essa rappresenta una componente fondamentale della tradizione poetica francese, e come tale va rispettata ed emulata nelle sue manifestazioni più alte.

Accanto al lirico, l'epico. Molti sono, nel "Parnasse Contemporain", i lunghi poemi narrativi, sulla scorta di quelli del maestro Leconte de Lisle. È infatti di Leconte de Lisle la concezione più compiuta del genere epico. Secondo la *préface* di *Poèmes et poésies* (1855),

l'épopée a cessé d'être possible [...] les éléments de composition épique n'existent plus. Ces nobles récits qui se déroulaient à travers la vie d'un peuple, [...] n'ont plus eu de raison d'être du jour où les races ont perdu toute existence propre, tout caractère spécial. Que sera-ce donc si elles en arrivent à ne plus former qu'une même famille, comme se l'imagine partiellement la démocratie contemporaine, qu'une seule agglomération parlant une langue identique, ayant des intérêts sociaux et politiques solidaires, et ne se préoccupant que de les sauvegarder. Mais il est peu probable que cette espérance se réalise, malheureusement pour la paix, la liberté et le bien être des peuples, heureusement pour les luttes morales et les conceptions de l'intelligence. Je ne crois donc pas qu'il soit absolument impossible que l'épopée renaisse un jour de la reconstitution et du choc héroïque des nationalités oppressives et opprimées.

La possibilità d'essere dell'epopea discende dalla presenza di peculiarità nazionali: differenze fondanti che divengono cagione di lotta e di scontro tra le entità nazionali ("luttes morales", "choc héroïque"). Il genere epico è così saldamente legato all'idea di nazione – di unicità di ogni singola nazione – da Leconte de Lisle, che lo vede, per questo, votato al declino (senza giungere a riconoscerne quella sorta di sostituto moderno che è il romanzo).

Più pervicacemente dei romantici (a completamento della loro opera?), i parnassiani risalgono la corrente verso gli esordi della poesia nazionale. Quelle di Hugo non sono ballate, ammonisce Banville nel *traité*, non per i canoni nazionali: "les poèmes intitulés *Ballades* par Victor Hugo dans ses *Odes et Ballades*, par analogie avec des poèmes appelés *Ballades* dans des pays autres que la France, ne peuvent raisonnablement s'appeler en France des *Ballades*."⁸⁵ È nell'intenzione di "rendre à la France une des formes de poème les plus essentiellement françaises qui aient existé", che Banville scrive le sue *Trente-six ballades joyeuses* (Lemerre, 1873), "composées à la manière de François Villon"⁸⁶, di cui dieci figurano nel secondo *Parnasse Contemporain*. Similmente, i suoi *Rondels* (Lemerre, 1875), citati dagli esperti quale esempio di perfetta risurrezione e totale ortodossia al genere⁸⁷, si ri-

85. *Petit traité...*, cit., p. 198. Banville non è meschinamente didattico, lo è esplicitamente per il fatto che il suo trattato è destinato agli studenti, eventualmente desiderosi di darsi alla poesia; certo presuppone che gran parte del mestiere di poeta lo si possa imparare.

86. Precisazione di Mendès: "Emmanuel des Essarts [...], avant Théodore de Banville, restaure la ballade". (*Op. cit.*, p. 147.)

87. Deloffre, *Le Vers français*, p. 82.

fanno al capostipite Charles d'Orléans: "J'essaie encore une fois de ressusciter, après le Triolet et la Ballade, un de nos vieux rythmes français" (tutti e ventiquattro figurano nel terzo *Parnasse Contemporain*, segno dell'influenza crescente di Banville all'interno della rivista).

Il santuario del verso

Nel culto dell'arte dei parnassiani, la religione del verso occupa un posto ragguardevole. Scavalcata una certa perfettibilità romantica⁸⁸, i parnassiani si servono dell'attributo divino della perfezione per designare la fattura ineccepibile del verso e la compiutezza dell'opera. Al traguardo del perfetto si ascende mediante il *métier*, il *travail*, l'*effort* (è l'opposto della facilità sconcertante dell'*Illumination*). In *Daniel Jovard* (1833) di Gautier, veniva ricordato Orazio ("nonum prematur in annum") e il "vingt fois sur le métier" di Boileau⁸⁹. Lo stesso precetto non sarà del tutto ammesso da Banville⁹⁰, il quale riserva al poeta un margine di intuito che gli permette di accedere istintivamente alla forma definitiva, assecondando la provenienza divina del canto. Ma l'ispirazione non adombri il lavoro:

de notre temps, dans l'artiste et dans le poète, on n'a voulu voir que le penseur, le prophète, le vates, qui certes existe en lui; mais il doit contenir aussi un ouvrier, qui, comme tous les ouvriers, doit avoir appris son métier par imitation et en connaître la tradition complète.⁹¹

Il culto dell'arte contiene l'elogio dell'*artisan* e addirittura quello dell'*artefice*⁹², in cui bisogna tuttavia aver lo scrupolo di ricondurre la radice *art* al suo senso primo di *métier*, di abilità artigianale (in tal senso l'*artiste* è superiore al *poète*).

Di questo passo, si arriva alle diverse versioni delle poesie di Leconte de Lisle⁹³ (da lui chiamate *études*⁹⁴), alle moltissime dei sonetti di Heredia, che pubblica *Les Trophées* dopo molti anni di rimaneggiamenti e che non smetterà di lavorarvi dopo la pubblicazione; si arriva, a un livello più alto, a Mal-

88. "La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée", Madame de Staël, *De L'Allemagne*. Ma anche: "L'Art n'est pas perfectible" (citata lettera di Hugo a Baudelaire)

89. *Critique artistique...*, cit., p. 115. (*Les Jeunes-France, romans goguenards.*)

90. vedi *traité* p. 9.

91. Ivi, p. 171.

92. In Banville, *Petit traité...*, cit., p. 176, 186, 205, 270. Non così in Mendès, che mette un fermo a Pierre Louÿs, genero di Heredia, generalmente considerato un erede dei parnassiani. (*op. cit.*, p. 186)

93. Ricordiamo, a titolo rappresentativo, A. Pizzorusso, *Per una interpretazione della Fontaine aux lianes* in *Studi sulla letteratura dell'Ottocento in onore di Pietro Paolo Trompeo*, Napoli, ed. Scientifiche Italiane, 1959, pp. 327-337.

94. Prefazione ai *Poèmes antiques*.

larmé (o, per uscire dal “Parnasse Contemporain”, a Flaubert).

Di certo non estranea a questa “morale esthétique de l’effort”⁹⁵, la figura di Ercole, che attraversa – e di sé informa – molta parte della produzione parnassiana⁹⁶. La parabola dell’uomo che, *dompteur* dell’ostacolo, assurge, con le sue sole forze, al rango di divinità⁹⁷, piace a questi poeti sostanzialmente laici (alcuni atei o anticlericali) che, in virtù della loro perizia, anelano ad ammantare la propria opera dell’attributo divino della perfezione, nonché dell’indizio divino della luce. Il sostantivo *perfection* e l’aggettivo *parfait* ricorrono nelle pagine dei parnassiani, così da diventarvi categoria di valore e criterio di valutazione, talora appaiati ad altre due prerogative divine: immobilità ed eternità. Per Banville, segno distintivo della poesia – del verso – è l’essere data una volta per tutte, l’essere compiuta, definitiva e immutabile. Più pratico, Mendès vuole *éternelle* la “technique du vers” e *immuable*⁹⁸ l’*alexandrin* (“le plus parfait de nos vers”).

Artigiano ma col dono divino di far luce, al poeta spetta di rendere intelligibile – luminoso – il proprio pensiero; così, nel sonetto, “les tercets doivent non pas répéter les quatrains mais les éclairer”⁹⁹. La *clarté* coloristica esemplificata dalla *Symphonie en blanc majeur* di Gautier è la faccia esterna della chiarezza del senso a cui aspirano i parnassiani. Con l’istinto del filologo, il Gautier della *préface* di *Mademoiselle de Maupin* si lanciava alla ricerca dell’esatto significato di termini quali *utilité*, *perfectibilité*, *progrès*; i contemporanei ammireranno nella sua poesia – Gautier è fanatico lettore del dizionario – il “mot propre”¹⁰⁰ (concomitante la ricerca di Flaubert del “mot juste”). Banville prona l’esattezza terminologica (“un bon poète est tenu de désigner chaque objet par le nom qui lui est propre”¹⁰¹), riconosce a Gautier di aver aperto il campo (“Furetière avait désiré que le poète appelât les choses par leur nom, et Théophile Gautier a réalisé son désir”¹⁰²) e invita al

95. Citiamo da L. Decaunes, *op. cit.*, p. 35 e ricordiamo che il già citato articolo di P. Hambly evidenziava quanto “l’apologie de l’effort” fosse parte integrante dell’ideologia di Prudhon.

96. *La Robe du Centaure, L’Enfance d’Hèrakles, Hèraklès au taureau, Hèraklès solaire* (*Poèmes antiques*, Leconte de Lisle così lo scrive per maggior fedeltà all’origine greca), *Les écuries d’Augias* (primo *Parnasse Contemporain*, Sully Prudhomme), la serie *Hercule et les centaures* (*Les Trophées*)... Lunga e ben sviscerata è la trafila delle fonti degli Ercole parnassiani. Nominiamo Chénier, il più prossimo nel tempo.

97. “Sa divinité est le fruit de ses efforts au lieu d’être un don gratuit de la nature.” E. Pich, *Leconte de Lisle...*, cit., p. 370.

98. *Op. cit.*, p. 162.

99. Banville, *Petit traité...*, cit., p. 207.

100. Baudelaire, nell’articolo de «L’Artiste». Ricorda Gautier del 1830: “à cette époque, en France, dans la poésie et même aussi dans la prose, l’horreur du mot propre était poussée à un degré inimaginable”. *Critique artistique...*, cit., p. 137.

101. Banville, *Petit traité...* cit., p. 124.

102. Ivi, p. 267.

“mot juste” e alla “justesse de l’expression”. Mendès rinviene nel “langage clair” la qualità precipua di Léon Dierx: “ce qu’il a voulu dire, il le dit”¹⁰³. Frenare il dirompere dei simbolisti – come può una parola avere più significati? – equivarrà, per Mendès, a opporre il *clair* a l’*obscur*, tenuto anche presente che egli trova un sinonimo di *clarifier* in *franciser*¹⁰⁴.

L’*effort* è vano senza *maîtrise*: l’“ouvrier poétique” è “maître du langage”¹⁰⁵ (è la via che porta al *Monsieur Teste* di Valéry); un dominio sulla materia verbale che l’impersonalità non diminuisce e anzi rinsalda, poiché comporta un accresciuto controllo da parte dell’artefice (Flaubert ricorreva significativamente alla similitudine con Dio: “L’artiste ne doit pas plus apparaître dans son oeuvre que Dieu dans la nature”). Nel sonetto *A Théodore de Banville*, Baudelaire punta esattamente il dito sulla *maîtrise* e sull’“orgueil d’architecte” dell’illustre contemporaneo.

Resiste, in campo parnassiano, l’immortalità procurata dall’arte¹⁰⁶, sconfiggendo nel moderno orgoglio scaturito dall’opera quale omologo o sostituto della creazione divina, che attira a sé le prerogative di luce e perfezione di un Dio ormai evacuato.

Il *Parnasse* risulta essere l’ultimo baluardo del verso regolare – dell’alexandrino – prima dell’anarchia del verso libero. Un punto di stasi, una forza di conservazione che si accende poco prima del definitivo instaurarsi del regime repubblicano¹⁰⁷ e in concomitanza con le rivoluzioni di Lautréamont,

103. *Op. cit.*, p. 123.

104. *Ivi*, p. 203.

105. C. Mendès, *op. cit.* p. 161.

106. “[...] Valkimi, le poète immortel / Dont l’âme harmonieuse emplît l’ombre où nous sommes / Et ne se taira plus sur les lèvres des hommes” (*Poèmes antiques*); “Les dieux eux-mêmes meurent, / Mais les vers souverains / Demeurent / Plus forts que les airains.” (Th. Gautier, *L’Art*); “L’Aube-Postérité [...] / Fasse dans l’air futur retentir notre nom!” (*Épilogue* dei *Poèmes Saturniens*). Controbalancia Heredia ponendo *L’Oubli* ad apertura de *Les Trophées*. In Leconte de Lisle, l’immortalità della bellezza (che, personificata, ricalca l’iconografia della Vergine: “Elle seule survit, immuable, éternelle. / La mort peut disperser les univers tremblants, / Mais la Beauté flamboie, et tout renaît en elle, / Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs!”, *Hypatie*, 1847, “La Phalange”, poi *Poèmes antiques*) è affiancata dalla sete di annientamento, anche all’interno del medesimo fascicolo del “Parnasse Contemporain” (“Et le Skalde immortel pris sa harpe sonore: / Le Chant sacré [...]”, *Les Larmes de l’ours*; “Tout! tout a disparu, sans échos et sans traces”, *La Dernière vision*. Entrambi poi nei *Poèmes barbares*).

107. Un pò come se i ricorsi della classicità avvenissero in corrispondenza di nuovi Cesari (Napoleone, Napoleone terzo); ma l’*école romane* di Gustave Moréas, che fiorirà di lì a breve, dimostra che la sete di forme classiche non s’era esaurita coi parnassiani. È vero che i ritorni al classico sono spesso carichi o sottesi di nazionalismo: pensiamo a Chénier (“il ne faut point voir dans la tentative d’André Chénier une renaissance gréco-latine; c’est véritablement une renaissance française”, introduzione a A. Chénier, *op. cit.*, p. IX), a Carducci.

di Rimbaud¹⁰⁸ e della *Commune*. Sembra, tra l'altro, che proprio le simpatie di Verlaine per la Comune (anche quelle per Rimbaud?) abbiano fatto sì che venisse escluso dalla rivista, il che ridimensiona il preteso affrancamento dalla morale degli ultimi parnassiani. Del resto, la moralità romantica del primo Gautier: "Guidez le peuple au bien par le chemin du beau" (*Le Triomphe de Pétrarque, Poésies diverses*) persiste nel terzo *Parnasse Contemporain*: "Le breuvage du vrai dans la coupe du beau" (*Adieu aux Alpes*, Laprade), secondo un'equazione – di stampo platonico – in voga nella Francia dell'Ottocento: *Du Vrai, du Beau et du Bien*¹⁰⁹ (equazione che Mendès ancora ricalcherà nel *Rapport*).

Il *Parnasse* è anche un'ultima stagione della padronanza – della *maîtrise* – sul linguaggio, prima della deriva innescata dalle rivelazioni freudiane (nel Novecento, la padronanza sarà episodica); un'ultima stagione della volontà di chiarezza prima dell'oscurità simbolista¹¹⁰.

Ma costituisce pure – potrebbe essere altrimenti? – un trapasso e un inizio.

Sembra indicare il passaggio da un'impersonalità orchestrata con sapienza a un'oggettività slegata dall'individualità¹¹¹. E. Pich ha più volte osservato quanto l'idea di "poésie objective"¹¹² di Leconte de Lisle, specie nella sua accezione epica, si inoltri verso la perdita dell'io. (In modo concomitante Flaubert si inoltra nel luogo comune). È forse un passo verso la "poésie objective" di Rimbaud (verso il "je est un autre")? Verso quello che i surrea-

108. Fermo restano che i Parnassiani sono un punto di riferimento per quei giovanetti ribelli. Si pensi, ad esempio, alla probabile incidenza di "Les Hurlleurs" (Leconte de Lisle) su alcuni punti dei *Chants de Maldoror* (vedi edizione "Poésie", Gallimard, 1973, p. 400) o de "Le Vieux Solitaire" (Dierx, primo *Parnasse Contemporain*) sul *Bateau ivre* (derivazione sostenuta da Decaunes); aggiungiamo che in "Bhagavat" (*Poèmes antiques*) figurano "Mille oiseaux" e in "Les Clairs de lune" (*Poèmes barbares*) "millions d'oiseaux".

109. Victor Cousin, preso in considerazione da Cassagne, *La théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (1906), da Matoré, *éd. cit.*, da E. Pich, *Leconte de Lisle...* e da J. Gaucheron, "Ombres et lueurs de l'art pour l'art", «Europe», n. 601, maggio 1979. Per Cassagne non c'era soluzione di continuità tra la dottrina de *l'Art pour l'Art* (Flaubert, Leconte de Lisle, Baudelaire...) e il Romanticismo; Matoré considerava un primo gruppo de *l'Art pour l'Art* il *Petit Cénacle Romantique* (Gautier, Nerval, Borel...) e il Mendès del *Rapport* vedeva nei parnassiani i continuatori dei romantici (a ciò si ribellava Ricard). Rimbaud non aveva forse chiamato Gautier, Leconte de Lisle e Banville "les seconds romantiques"? (*Oeuvres complètes*, Gallimard, «Pléiade», 1972, p. 253.)

110. Occorre precisare che esistono elementi decadenti già nel *Parnasse*? È nell'ordine delle cose. Basti dire che il "Bulletin des études parnassiennes" si trasforma, col tempo, in "Bulletin des études parnassiennes et symbolistes".

111. Esigenza ribadita da Gautier nel 1868: "si nous connaissions un moyen de disparaître tout à fait de notre oeuvre, nous l'emploierions; le je nous répugne tellement que notre formule expressive est nous, dont le pluriel vague efface déjà la personnalité et vous replonge dans la foule." *Critique artistique...*, cit., p. 131.

112. *Leconte de Lisle...*, cit., p. 143.

listi, desumendolo da Hegel, chiameranno “hasard objectif” (un aderire alle varietà della vita)?

Il *Parnasse* è poi l’inizio ufficiale dell’idea di autonomia dell’opera d’arte¹¹³, è l’inizio dell’autoreferenzialità consapevole e riconosciuta del linguaggio e delle forme¹¹⁴, che tanta parte avrà nella vicenda letteraria del Novecento, come libertà dal vincolo del contenuto e come decadimento nella sterilità del metadiscorso.

Alessandra Marangoni

113. Non è un caso che i parnassiani trovino, nella figura del capostipite Gautier, così ampio spazio nel volume *Autonomia ed eteronomia dell’arte* di Anceschi (1936, 1976).

114. Si pensi a quanti titoli parnassiani rinviano esplicitamente a se stessi.