



**«Comme un navire qui s'éveille»:
il tema della navigazione
e l'immagine del femminile
da Baudelaire a Carducci**

Federica Barboni

ANNO VII – 2022

**«COMME UN NAVIRE QUI S'ÉVEILLE»:
IL TEMA DELLA NAVIGAZIONE
E L'IMMAGINE DEL FEMMINILE
DA BAUDELAIRE A CARDUCCI**

Federica BARBONI (*Università degli Studi di Verona*)
federica.barboni@univr.it

RIASSUNTO: Lo studio intende indagare l'utilizzo dell'immagine della navigazione come metafora impiegata nella descrizione del femminile nelle *Fleurs du mal* di Charles Baudelaire. A partire dalla disamina approfondita dello sviluppo di tale metafora all'interno della raccolta, vengono successivamente proposti alcuni esempi della sua fortuna nella poesia italiana di secondo Ottocento, tratti in particolare dall'opera di Emilio Praga e Giosuè Carducci.

ABSTRACT: The study aims to investigate the use of the image of navigation as a metaphor employed in the description of the feminine in Charles Baudelaire's *Fleurs du mal*. Starting with an examination of the development of this metaphor within Baudelaire's poetic collection, some examples of its fortune in Italian poetry of the second half of the 19th century are then proposed, taken in particular from the lyrics of Emilio Praga and Giosuè Carducci.

PAROLE CHIAVE: *Le Beau Navire*, Baudelaire, Carducci, Scapigliatura, ricezione, intertestualità, viaggio

KEY WORDS: *Le Beau Navire*, Baudelaire, Carducci, Scapigliatura, Reception, Intertextuality, Voyage

**«COMME UN NAVIRE QUI S'ÉVEILLE»:
IL TEMA DELLA NAVIGAZIONE
E L'IMMAGINE DEL FEMMINILE
DA BAUDELAIRE A CARDUCCI**

Federica BARBONI (*Università degli Studi di Verona*)
federica.barboni@univr.it

Il tema del viaggio per mare è centrale nelle *Fleurs du mal*: le scene di navigazione permeano la raccolta a partire dal noto *Albatros*, tra i primi componimenti del libro, fino al testo di chiusa, il celebre *Le Voyage*.¹

Il mare stesso è un elemento protagonista nella raccolta: il dato spicca non solo se si tengono presenti le liriche in cui viene direttamente evocato (la più rappresentativa è *L'Homme et la mer*, che sin dalla prima quartina imposta il rapporto di reciproca identificazione tra i personaggi del ti-

- 1 Giuseppe Antonio Brunelli, che allo speciale rapporto tra Baudelaire e il mare ha dedicato un saggio (*Baudelaire e il mare*, in Anna Maria Raugeri (a cura di), *Baudelaire poeta e critico. Atti del VII Convegno della Società Universitaria per gli studi di Lingua e Letteratura Francese*, Como, 6-7 ottobre 1978, Bologna, Pàtron, 1981, pp. 7-21) intravede tra l'altro un legame fra le due liriche, dal momento che «il ricordo di quel viaggio per mare [quello del veliero dell'*Albatros*], “sur les gouffres amers”, anticipa il più misterioso *Le Voyage*», e che «l'immagine del veliero, per Baudelaire non meno familiare dell'albatro [...], non è immagine meno “alata” (le vele al vento sono ali), non meno misteriosa e aristocratica di quella dell'albatro» (*Ibid.*, pp. 12-13). Gli studi sul tema sono naturalmente numerosi; il presente contributo tiene presenti anzitutto Henri Peyre, *L'image du navire chez Baudelaire*, «Modern Language Notes», XLIV, 7, 1929, pp. 447-450; Luca Pietromarchi, «Plonger au fond du gouffre». *Baudelaire e la poetica romantica del naufragio*, in Fabio Rosa, Francesco Zambon (a cura di), *Photos. Il viaggio, la nostalgia*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1995, pp. 247-276; Pietro Gibellini, *Un viaggio tra i Fiori di Baudelaire*, in Alessandro Cinquegrani, Ilaria Crotti (a cura di), «Un viaggio realmente avvenuto». *Studi di onore di Ricciarda Ricorda*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 93-111; il fondamentale commento ai *Fiori del Male* di Mario Richter, *La “moralité” di Baudelaire. Lettura de “Les Fleurs du Mal”*, 8 voll., Padova, CLEUP, 1990-1997, e Arnaldo Pizzorusso, *Sedici commenti a Baudelaire*, Firenze, Nuove Edizioni Vallecchi, 1976; infine i commenti che si leggono nelle edizioni: Charles Baudelaire, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996; Charles Baudelaire, *I Fiori del male*, a cura di Luca Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2008; Giuseppe Montesano, *Baudelaire è vivo. I Fiori del male tradotti e raccontati*, Milano, Giunti, 2021.

tolo), ma anche se si considerano i testi in cui il paesaggio marino fa da sfondo e soprattutto le liriche in cui gli elementi che sono propri al mare – le onde, la nave, l'isola – vengono impiegati in chiave metaforica. Esempio, per quanto riguarda quest'ultimo punto, risulta senz'altro *La Chevelure*: dalla contemplazione dei capelli di Jeanne Duval, descritti come un «mare d'ebano», un «nero oceano», si dipana la metafora marina che pervade il componimento. La descrizione della chioma femminile lascia lo spazio alla composizione di un quadro tutt'altro che ritrattistico, che inscena l'approdo a una terra esotica («J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève, / Se pâment longuement sous l'ardeur des climats»), dove anche gli elementi propri della navigazione risultano centrali, dalla similitudine che occupa i vv. 9-10 («Comme d'autres esprits voguent sur la musique, / Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum»), alla metafora che trasforma la *chevelure* in un porto «Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire, / Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire / D'un ciel pur [...]».²

Già alla fine degli anni Venti del Novecento Henri Peyre rilevò, nelle *Fleurs du mal*, «le retour obstiné d'un image [...]: l'image d'un navire qui dans le port faiblement se balance, ou qui s'éloigne et glisse lentement».³ Il breve studio dedicato al tema sottolinea come l'immagine dell'imbarcazione che prende il largo o oscilla sulle acque del porto venga specialmente impiegata da Baudelaire nelle liriche ispirate dalla compagna Jeanne Duval. Peyre cita proprio *La Chevelure*, ma nel corso della raccolta gli esempi di tale fenomeno di contiguità e addirittura sovrapposizione tra la donna e la nave sono ben più numerosi: così in *Parfum exotique*, lirica che nel libro anticipa immediatamente la stessa *Chevelure*, l'odore dell'amata ispira nuovamente al poeta la visione di un paesaggio esotico, marino, dipinto prima attraverso la descrizione delle rive di un'isola e infine fissato nelle immagini del porto e del canto dei marinai:

2 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, in Id., *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, 2 voll., Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1975, vol. I, p. 26. Sull'utilizzo della figura della comparazione e in particolare sugli «effetti di metaforizzazione del comparato» in Baudelaire rimando al fondamentale studio di Stefano Agosti, *Una figura della somiglianza e della disgiunzione: la comparaison*, in Id., *Baudelaire. Dal fango all'oro*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 89-105: 93.

3 Henri Peyre, *art. cit.*, p. 448.

Parfum exotique

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'énfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.⁴

Lo stesso meccanismo di avvicinamento tra l'immagine della *femme* e il paesaggio esotico sta alla base della celebre *Invitation au voyage*; a partire dall'apostrofe all'interlocutrice («Mon enfant, ma sœur, / Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble!») si apre la descrizione dell'eden immaginario dove «tout n'est qu'ordre et beauté», un luogo che, non a caso, somiglia alla donna, i cui occhi vengono stavolta assimilati al sole che vi splende («Aimer et mourir / Au pays qui te ressemble! / Les soleils mouillés / De ces ciels brouillés / Pour mon esprit ont les charmes / [...] / De tes traîtres yeux»). Ecco intervenire infine la figura del vascello, di nuovo legata a doppio filo a quella della protagonista: «Vois sur ces canaux / Dormir ces vaisseaux / [...] / C'est pour assouvir / Ton moindre désir / Qu'ils viennent du bout du monde».⁵

Il rapporto stretto che si instaura tra *femme* e *vaisseau* nelle *Fleurs du mal* esplose poi in *Le Beau Navire*, una lirica che, come accadeva già per *Parfum exotique* e *La Chevelure*, anticipa di una sola posizione *L'Invitation au voyage* nell'indice. Si rivela insomma, nella progressione di sen-

4 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., pp. 25-26.

5 *Ibid.*, pp. 53-54.

so del libro, anche la presenza di micro-sequenze isolabili su base tematica attraverso spie meno evidenti di quelle che delimitano le macro-sequenze nell'architettura generale della raccolta.⁶ La lirica incarna un esempio perfetto di quell'«arte della dissonanza»,⁷ tipica della poesia baudelairiana (ne ha parlato Giovanni Raboni), per il contrasto fra la particolare metafora della donna-nave, che suggerisce l'immagine di un femminile estraneo «al canone classico in obbedienza all'estetica baudelairiana dell'*étrange* e del *bizarre*»,⁸ e la delicata raffinatezza del piano formale, che poggia su un «ritmo ipnotico»⁹ capace di armonizzare «la provocatoria incongruità delle immagini».¹⁰ Nel testo, che imposta la descrizione della *femme* su una serie di metafore che appunto rasentano il grottesco («Ta gorge triomphante est une belle armoire / [...] / Tes bras [...] / Sont des boas luisants les solides émules»), viene immediatamente esplicitata e successivamente ripetuta l'identificazione della donna con il vascello, così che già la seconda strofa chiarisce al lettore il titolo del componimento:

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
 Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
 Chargé de toile, et va roulant
 Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.¹¹

6 Rispetto all'architettura della raccolta cfr. il saggio ormai storico di Luigi Foscolo Benedetto, *L'architecture des Fleurs du mal*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», XXXIX, 1-3, 1912, pp. 18-70.

7 Cfr. Giovanni Raboni, *L'arte della dissonanza*, in Baudelaire, *Opere*, cit., pp. XLI-XLIX, ora raccolto con altri interventi su Baudelaire e l'esperienza della traduzione delle *Fleurs du mal* in Giovanni Raboni, *Baudelaire (e Flaubert). La carne si fa parola*, a cura di Patrizia Valduga, Torino, Einaudi, 2020, pp. 50-56. L'espressione di Raboni e il titolo del saggio fanno riferimento al suo «interminabile lavoro di ricostruzione in lingua italiana della poesia di Baudelaire», svoltosi «sotto il doppio segno dell'alleanza tra prosa e poesia (ovvero dell'«arte della dissonanza») e dell'assunzione del comico in sublime» (*Ibid.*, p. 56). È specialmente pensando a quest'ultimo passaggio della dichiarazione raboniana che le sue parole mi sembrano una buona formula da applicare a un testo fondato sul contrasto fra eleganza ritmica e amplificazione metaforica quale *Le Beau Navire*.

8 Luca Pietromarchi, *Nota al testo*, in Charles Baudelaire, *I Fiori del male*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 456.

9 Montesano, *op. cit.*, p. 438.

10 Luca Pietromarchi, *Nota al testo*, cit., p. 456.

11 Questa e la precedente citazione appartengono a Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 52.

La critica ha già sottolineato come l'esperienza biografica del viaggio che Baudelaire intraprende in giovane età attraverso l'Oceano Indiano, per volontà materna e soprattutto del patrigno Aupick, sia stata fondamentale per la stesura di questi versi e per il particolare fascino che il vascello, oltre che più generalmente il paesaggio esotico e marino, esercitano sull'immaginazione del poeta.¹² Non è dunque mia intenzione tornare su tali dati, ormai stabilmente acquisiti; nelle prossime pagine intendo piuttosto indagare la fortuna di questo specifico svolgimento del tema della navigazione in Baudelaire, che impiega metaforicamente l'immagine del *navire* intrecciandola a doppio filo con quella del soggetto femminile. A tal proposito mi limiterò a guardare alla poesia italiana di secondo Ottocento e in particolare ad alcune liriche di Emilio Praga e Giosuè Carducci, con l'obiettivo di verificare gli esiti della specifica fortuna del *topos* baudelairiano in due autori antitetici per quanto riguarda la più generale ricezione del modello francese.

È soprattutto in virtù del movimento ondulatorio che il vestito della donna produce quando quest'ultima è colta nell'atto di camminare che la metafora donna-vascello viene esplicitata in *Le Beau Navire*. Conviene a tal proposito aggiungere all'elenco che si è appena abbozzato altri due testi che nelle *Fleurs du mal* descrivono particolarmente questo movimento, visto che torneranno utili più oltre, quando si darà qualche esempio dell'impiego del tema in area italiana. Il primo è *Le Serpent qui danse*, ancora una volta ispirato da Jeanne Duval, dove Baudelaire riprende sia l'accostamento della *chevelure* col mare d'ebano citato sopra (qui, la «Mer odorante et vagabonde»), sia l'identificazione donna-vascello di *Le Beau Navire*. In questo caso, persino l'anima del poeta viene descritta attraverso la stessa metafora, che la vuole «Comme un navire qui s'éveille / Au vent du matin»: il ricorso all'immagine della nave nelle figure di comparazione all'interno della raccolta è dunque ampio, e in questo caso può persino impostare un raro effetto di parallelismo tra la figura femminile e quella maschile, altrove caratterizzate molto diversamente, la prima nel segno del naturale, la seconda dell'artificiale.¹³

12 Il viaggio verso le Indie è dettagliatamente raccontato nella fondamentale biografia di Claude Pichois, Jean Ziegler, *Baudelaire*, a cura di Aldo Pasquali, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 137-147 (cap. IX, *Il viaggio nell'Oceano Indiano. Giugno 1841-febbraio 1842*). Gli stessi Pichois e Ziegler sottolineano come questa esperienza abbia influito sulla stesura di alcune liriche delle *Fleurs du mal* (i due studiosi citano proprio *Parfum exotique* in chiusura di capitolo).

13 Il tema è centrale nell'intera opera baudelairiana; mi accontento di riandare, per *Les*

Si riportano le strofe del testo utili alla presente disamina:

Sur ta chevelure profonde
 Aux âcres parfums,
 Mer odorante et vagabonde
 Aux flots bleus et bruns,

Comme un navire qui s'éveille
 Au vent du matin,
 Mon âme rêveuse appareille
 Pour un ciel lointain.

Tes yeux, où rien ne se révèle
 De doux ni d'amer,
 Sont deux bijoux froids où se mêle
 L'or avec le fer.

[...]

Et ton corps se penche et s'allonge
 Comme un fin vaisseau
 Qui roule bord sur bord et plonge
 Ses vergues dans l'eau.¹⁴

Anche lo studio di Giuseppe Brunelli conferma come sia proprio il movimento ondulatorio dell'incedere femminile a innescare la metafora che paragona la donna alla navigazione del vascello: «la nave, solchi essa i mari o attenda nel porto, è per Charles prestigiosa immagine, a un tempo virile e femminile, vibrante di vita in tutte le sue vele [...], altalenante sull'onda, compendio di ritmo e di armonia come un bel corpo».¹⁵ L'elasti-

Fleurs du mal, ad *À celle qui est trop gaie*, dove il moto di violenza che il fiore suscita nel poeta («Que j'ai puni sur une fleur / L'insolence de la Nature») si riflette nella ferita inferta al fianco della protagonista («Ainsi je voudrais, une nuit, / [...] / [...] faire à ton flanc étonné / Une blessure large et creuse»: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 156), e più in generale per il tema dell'artificiale in Baudelaire a Francesco Orlando, *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, a cura di Luciano Pellegrini, Chieti, Solfanelli, 2014.

14 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., pp. 29-30.

15 Giuseppe Brunelli, *art. cit.*, p. 13.

cià del corpo del serpente, primo attributo che sin dal titolo della lirica caratterizza Jeanne Duval, si mescola e interagisce dunque con un secondo tipo di elasticità, quello dell'imbarcazione che solca le acque («se penche et s'allonge» è scritto nel testo). Si può allora notare, in *Le Serpent qui danse*, il ritorno e la commistione di immagini caratterizzanti altre *fleurs*, sempre indirizzate alla medesima destinataria: non solo *Le Beau Navire*, com'è evidente dall'ultima strofa citata, ma anche *Le chat*, dal momento che anche là un nuovo paragone dotava il corpo della *femme* di un'elasticità felina, oltre che di occhi «in cui l'agata si mescola al metallo». ¹⁶ Persino in questo caso è il riferimento al movimento ondulatorio di una nave («nagent») a caratterizzare il movimento della protagonista: «Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux; / [...] / Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux, / Mêlés de métal et d'agate. // Lorsque mes doigts caressent à loisir / Ta tête et ton dos élastique, / [...] // Je vois ma femme en esprit. Son regard, / Comme le tien, aimable bête / Profond et froid, coupe et fend comme un dard, // Et, des pieds jusques à la tête, / Un air subtil, un dangereux parfum / Nagent autour de son corps brun». ¹⁷ Bertolucci rende proprio quest'ultimo verbo con «*ondeggiano* intorno al suo corpo bruno». ¹⁸

Altri esempi si potrebbero aggiungere: da *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, che ancora una volta non a caso precede *Le Serpent qui danse* nella raccolta, in cui tornano sia il movimento ondulatorio della camminata femminile, sia la commistione dei metalli che ne caratterizza l'iride («*Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants, [...] / Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants*»), ¹⁹ fino a *À une passante*, in cui l'apparizione della sconosciuta tra la folla parigina avviene nel momento in cui quest'ultima fa «*ondeggiare con mano fastosa lo smerlo e l'orlo della veste*». ²⁰

Nonostante quest'ultimo testo non presenti lo sfondo marino o esotico che caratterizza gli esempi precedenti (l'ambientazione è anzi spiccatamente metropolitana: la passante cammina attraverso una «*rue assourdissante*»), l'impiego del verbo «*balançant*» per descrivere l'oscillazione della gonna stringe il legame fra questa descrizione femminile e *Le Beau Navire*,

16 La traduzione è di Attilio Bertolucci, in Charles Baudelaire, *I Fiori del male*, Milano, Garzanti, 2017, p. 63.

17 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 35.

18 Charles Baudelaire, *I Fiori del male* (ed. Garzanti), cit., p. 63. È mio il corsivo.

19 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 29.

20 Scelgo in questo caso la traduzione di Caproni, riprodotta in Charles Baudelaire, *I Fiori del male* (ed. Marsilio), cit., p. 251.

nel quale la comparazione donna-nave riferita alla protagonista nasceva proprio dall'effetto che quest'ultima genera sull'osservatore quando è colta nell'atto di camminare: «Quand tu vas *balayant l'air de ta jupe large*, / Tu fais l'effet d'un beau vaisseau». ²¹ Anche il passo agile e la figura maestosa della sconosciuta *Passante* («douleur majestueuse», «agile et noble») ²² possono vagamente ricordare la commistione di robustezza e rapidità che caratterizza l'andatura di un vascello. A tal proposito, risulta particolarmente interessante la similitudine che Umberto Fiori impiega per descrivere, nella sua lettura del sonetto, l'apparizione della passante tra la folla parigina: «come le vele e le alberature spuntano all'orizzonte un attimo prima che la nave appaia intera, così nel testo una serie di determinazioni [...] precedono e annunciano l'insorgere della protagonista». ²³

Insomma, le apparizioni femminili e in particolare di Jeanne Duval all'interno della raccolta, seppur declinate sempre diversamente, dimostrano più di un elemento in comune, il più notevole dei quali pare proprio risiedere nell'insistenza con cui il suo incedere oscillante ed elastico, simile a quello di un'imbarcazione sull'acqua, viene sottolineato da Baudelaire. Per la particolare enfasi che il dettaglio acquista, l'immagine della donna-nave potrebbe sommarsi all'elenco delle «metafore ossessive» che Charles Mauron ha individuato e analizzato entro l'opera baudelairiana. ²⁴

La baudelairiana metafora della navigazione, utilizzata per descrivere le movenze della donna e il particolare trasporto dell'io lirico che la osserva, si ritrova in due poeti diametralmente opposti per gusto e poetica, oltre che nel rispettivo giudizio sulle *Fleurs du mal*, quali Emilio Praga e Giosuè Carducci.

Il primo, che si è dimostrato un lettore tanto precoce e attento a Baudelaire da spingere la critica a parlare, per le sue *Penombre*, del tentativo di «*écrire ses propres fleurs*», ²⁵ colleziona una serie di debiti molto evidenti

21 Qui e *infra*, i corsivi all'interno delle citazioni dei versi di Baudelaire e Carducci sono miei.

22 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 92.

23 Umberto Fiori, *Lettura di «À une passante» di Charles Baudelaire («Les Fleurs du mal», XCIII)*, «Le parole e le cose», 10 novembre 2011, <https://www.leparoleelecose.it/?p=1846> (data di ultima consultazione: 04/04/2023).

24 Cfr. Charles Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

25 Jean-Claude Bouffard, *Un disciple de Baudelaire: Emilio Praga*, «Revue de Littérature comparée», XLV, 1 aprile 1971, pp. 159-179: 160; gli studi sull'influenza baudelairiana in area scapigliata sono a oggi molto numerosi. Per quanto riguarda il rapporto fra Praga e Baudelaire, rimando almeno a Mario Petrucci, *Emilio Praga*, Torino, Einaudi,

nei confronti del poeta francese a partire dalla raccolta lirica appena ricordata (1864). Fra questi, gli studiosi rimandano a *Le Beau Navire* in particolare per quanto riguarda un ciclo di quattro testi, tutti intitolati *Dama elegante*. Il modello baudelairiano sarebbe presente nella descrizione della terza *Dama*, la quale ha «di ferro le braccia» (per Gaetano Mariani l'intertestualità è indubbia),²⁶ e soprattutto della prima *Dama elegante*, colta stavolta proprio nell'atto di camminare:

Mordea la folla collo sguardo muto
 le nudità di latte e di velluto,
 e correa, dietro i vaghi ondeggiamenti
 del morbido corsetto,
 i profili del largo, augusto petto.²⁷

L'eco baudelairiana è minima (si tratta appunto dei «vaghi ondeggiamenti» femminili dietro cui si affrettano gli ammiratori), ma è sufficiente a Jean-Claude Bouffard e, prima, a Irma Banzati per sostenere che «la *Dama Elegante* (XXVI) che passa pura fra gli sguardi bramosi della folla prende un poco l'andatura lenta e superba che il Baudelaire paragonava

1962; Pietro Gibellini, *La voce di Baudelaire, La libreria di Praga*, in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. 5 voll., V, *Indagini otto-novecentesche*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 49-63; Andrea Amerio, *Baudelaire "visto da qui"*, Pisa, Campano, 2021; Alessandro Cabiati, *Baudelaire and the Making of Italian Modernity. From the Scapigliatura to the Futurist Movement, 1857-1912*, Cham (Switzerland), Palgrave, 2022.

26 Afferma infatti che vi sono «coincidenze tematiche sul tipo delle braccia della baudelairiana donna di *Le Beau Navire* sulle quali il Praga ha indubbiamente esemplato le braccia di ferro della terza *Dama elegante*» (Gaetano Mariani, *Storia della scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, p. 252). Sulla scorta di quanto rileva Mariani, e a ulteriore conferma del dato, segnaliamo che anche *Seraphina*, dalle stesse *Penombre*, può ricordarsi del medesimo testo baudelairiano, dato che della ragazza vengono descritte le «due spalle opime, due spalle di sasso, / fatte per camminarvi a suon di tube: / e avean tutti i sapor dell'ananasso, / tutti i sorrisi di una guancia impube!» (Emilio Praga, *Opere*, a cura di Gabriele Catalano, Napoli, Casa Editrice Fulvio Rossi, 1969, p. 296): si noti, oltre al riferimento alle «spalle di sasso», anche il successivo e immediato rimando all'ambientazione esotica, «e avean tutti i sapor dell'ananasso», che sembra a sua volta riconducibile alla lettura di Baudelaire. Per quanto riguarda l'influenza più generale dell'estetica baudelairiana sugli scapigliati, si rimanda a Patrizia Bettella, *The Debate on Beauty and Ugliness in Italian Scapigliatura and Baudelaire*, «Rivista di studi italiani» XVIII, 1, 2000, pp. 68-85.

27 Leggo il testo da Emilio Praga, *op. cit.*, p. 286.

nella sua donna a quella di un “*beau vaisseau*” (“*Le Beau Navire*”)²⁸. Il rilievo, a prima vista piuttosto flebile, viene condotto sulla scorta delle numerose altre reminiscenze baudelairiane che popolano le *Penombre* e il ciclo delle *Dame*; tuttavia, anche senza entrare nel merito dei molti esempi che si potrebbero apportare, è evidente che a colpire l’immaginazione praghiana sia anzitutto un particolare tipo di « *beauté* » baudelairiana, quella che fa capo alla categoria dell’«*étrange et bizarre*» citata sopra e che più in generale risente di uno spiccato gusto *maudit*, come nel caso della *Dama XXVIII*, la quale non a caso riscrive una delle poesie baudelairiane condannate dal tribunale parigino nel 1857, *À celle qui est trop gaie*.²⁹ Insomma, la tipologia femminile più presente nelle liriche di Praga, per la quale il debito nei confronti di Baudelaire è evidente, è prossima a quella di una *femme fatale* o di una *belle dame sans merci*: la sua contemplazione non produce mai effetti di calma in chi l’osserva, e il rapporto che si instaura tra donna e poeta soggiace a una logica sempre contrastiva, di vittima e carnefice, che le liriche di *Penombre* mirano a impostare.³⁰ Nulla resta, dunque, della capacità della *femme* baudelairiana di trasportare l’ amante nel sogno di un paesaggio esotico, di farne ‘navigare’ la fantasia nel momento contemplativo (la stessa donna assimilata alla nave si fa, in Baudelaire, veicolo dell’immaginazione poetica).

È interessante viceversa notare come proprio il procedimento appena descritto stia alla base di *Fantasia*, inclusa nelle *Odi barbare* di Carducci. Il rapporto del poeta-professore con la lirica baudelairiana è stato a lungo oggetto del dibattito degli studiosi, e i risultati degli spogli non chiariscono con certezza quali siano gli effettivi debiti intertestuali.³¹ Per quanto ri-

28 Irma Banzati, *L’imitazione di Baudelaire in Italia*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXII, 1923, pp. 883-909: 896. Cfr. anche Bouffard, *art. cit.*, p. 173: «Praga donne à sa Dame aux “vaghi ondeggiamenti” (v. 8) les traits souverains de la femme du *Beau Navire*».

29 La prima a segnalare la dipendenza della quarta *Dama elegante* dal testo baudelairiano è Irma Banzati, *art. cit.*, p. 897.

30 Tengo anzitutto presenti le considerazioni di Mariani, per il quale in Praga è baudelairiano «il contrasto donna-poeta, che è insieme accordo, *odi et amo* implacabile e violento: è in questa visione della donna come antagonista che si iscrive l’altro elemento del contrasto, la contrapposizione morte-bellezza, corpo-fango, sul quale Baudelaire insiste volgendosi in certo modo a guardar compiaciuto il disfacimento di quella carne che lo ha fatto soffrire» (Gaetano Mariani, *op. cit.*, p. 239).

31 Dal primo entusiasmo derivato dalla lettura delle *Fleurs du mal* e dichiarato a Giuseppe Chiarini, il quale gli aveva spedito la raccolta nel 1872, Carducci cambia progressivamente parere fino a esprimere un giudizio del tutto negativo sull’opera baudelairia-

guarda *Fantasia*, però, la critica si dimostra generalmente concorde nel segnalare un'affinità fra il testo e *Parfum exotique* (Raffaello Baldi ne scrive già nel 1910).³²

Il punto maggiore di contatto tra le liriche risiede nel parallelo procedimento analogico per cui, in Baudelaire, il profumo della donna genera l'immagine del paesaggio esotico, mentre in Carducci è la voce del personaggio femminile a far sì che l'anima del poeta si abbandoni «su l'onde carezzevoli», navigando col pensiero verso «strane plaghe»:

Fantasia

Tu parli; e, de la voce a la molle aura
lenta cedendo, si abbandona l'anima
del tuo parlar su l'onde carezzevoli,
e a strane plaghe naviga.

Naviga in un tepor di sole occiduo
ridente a le cerulee solitudini:
tra cielo e mar candidi augelli volano,
isole verdi passano,

e i templi su le cime ardui lampeggiano
di candor pario ne l'ocaso roseo,

na; rimando a Pietro Paolo Trompeo, *Carducci e Baudelaire*, in Id., *Carducci e D'Annunzio. Saggi e postille*, Roma, Tuminelli, 1943, pp. 33-68 per ulteriori dettagli e le precise dichiarazioni carducciane in merito. Persino la pessima recensione alla poesia di Emilio Praga, firmata dallo stesso Carducci, include una nota negativa su Baudelaire. Si tratta del passaggio incluso in Giosuè Carducci, *Dieci anni a dietro*, «Fanfulla della Domenica», II, 8, 22 febbraio 1880, pp. 1-2: 2, ormai più volte citato dalla critica, che riproduco scorciato: «Parliamo anche di Emilio Praga [...]. Povero Praga, realista lui? [...] L'originalità del Praga! Sì, certo, il Praga ebbe una originalità, ma non quella che dite voi! Avete letto Vittore Hugo, il Heine, il Baudelaire? Ma quello che voi nelle poesie del Praga proclamate di più era già nell'Hugo, nel Heine, nel Baudelaire. [...] Ma del Baudelaire ripete non pure le innaturalzze e le irragionevolezza delle immagini e delle espressioni cercate ad effetto, non pure le bruttezze stupide (dico così, perché proprio così), ma le mosse e le flessioni del verso, ma i metri ed i ritornelli. Quello fu il periodo acuto della malattia».

32 Per il critico risulta «innegabile l'identità d'ispirazione» tra i due testi (Raffaello Baldi, *Carducci e Baudelaire*, Cava dei Tirreni, E. Di Mauro, 1910, p. 6). Anche per Trompeo è «evidentissima la dipendenza della fantasia carducciana dalla baudelairiana» (Pietro Paolo Trompeo, *op. cit.*, p. 46).

ed i cipressi de la riva fremono,
e i mirti densi odorano.

Erra lungi l'odor su le salse aure
e si mesce al cantar lento de' nauti,
mentre una nave in vista al porto ammaina
le rosse vele placida.

Veggio fanciulle scender da l'acropoli
in ordin lungo; ed han bei pepli candidi,
serti hanno al capo, in man rami di lauro,
tendon le braccia e cantano.

Piantata l'asta in su l'arena patria,
a terra salta un uom ne l'armi splendido:
è forse Alceo da le battaglie reduce
a le vergini lesbie?³³

Un primo punto di distanza, presentato da Trompeo, che come Praz notava una consonanza di *Fantasia* anche con qualche verso della *Chevelure*,³⁴ risiede ovviamente nel diverso senso implicato nella creazione dell'immagine esotica: da un lato il profumo, tipicamente baudelairiano, e dall'altro la voce, che smorza la sensualità del quadro delle *Fleurs* riscrivendolo in chiave più classica. Anche il riferimento agli uomini e alle donne che abitano la terra esotica, nel *Parfum*, in Carducci è voltato in senso antico, ellenico, tra le fanciulle dell'acropoli e l'uomo vestito d'armi, l'Alceo che chiude la lirica.³⁵ Se dunque «il nevrotico Baudelaire situava il paese del suo sogno nelle regioni tropicali, luminose e lussureggianti [...], Car-

33 Leggo il testo da Gio suè Carducci, *Opere scelte*, a cura di Mario Saccenti, 2 voll., I, *Poesie*, Torino, Utet, 1993, pp. 857-859.

34 Praz nota che «lo stesso stimolo d'evocazione esotica», per il quale nel *Parfum* «uno stimolo sensuale [...] proveniente dalla donna amata trasporta il poeta in un paesaggio di sogno», si ritrova nei versi della *Chevelure*, appunto: «Comme d'autres esprits voguent sur la musique, / Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum» (Mario Praz, *Il «classicismo» di Giosuè Carducci*, in Id., *Gusto neoclassico*, Napoli, ESI, 1959, pp. 359-374: 365).

35 Dello stesso parere è anche Praz: «Baudelaire cerca un languore, un ozio più profondo nella sua dedizione carnale; Carducci, romantico ma non decadente, è ignaro di tali abbandoni; anch'egli cerca l'oblio, ma alla sua aspirazione esotica basta la convenzionale visione della Grecia» (*Ibid.*).

ducci, uomo elementare, spirito sano, non ha bisogno di stimoli violenti: a lui basta [...] una carezzevole voce di donna». ³⁶

La critica non sottolinea però che il senso dell'olfatto è presente anche in *Fantasia* e finisce per accentuare il sensualismo del testo: «i mirti densi odorano», ma anche l'«aura» è «molle», mentre l'«anima» «si abbandona [...] / [...] su onde carezzevoli». È proprio pensando al rinnovato sensualismo di certe liriche della raccolta che Domenico Petrinì riporta le *Odi barbare* sotto il segno di un «tono parnassiano» del «nuovo Carducci», di cui «riconosciamo i fratelli» in «Leconte de Lisle, Gautier, Baudelaire...». ³⁷

Alla base di questo brusco mutamento di rotta starebbe anche un'inedita ricerca linguistica, che poggia su una drastica limitazione del vocabolario rispetto ai *Giambi ed epodi* in vista di un programmatico «lavoro di cesello», che ancora a Petrinì ricorda la lingua baudelairiana, «ricercante d'ogni dove espressioni infinite alle proprie complicazioni sensuali». Ecco allora che si esplicita di nuovo, stavolta sul piano della ricerca formale, il paragone con il poeta francese: «il fondo su cui batte quest'infinita e disordinata ricerca di Baudelaire [...] è lo stesso su cui batte la limitazione carducciana e in tutti e due è documentabile il comune fondo di sensualità romantica»; ³⁸ un sensualismo che, prosegue Petrinì, è ben ravvisabile proprio in *Fantasia*, il cui «ritmo musicale [...] ci scopre sotto il classicizzante poeta il decadente cercatore di sogni che [...] cullino l'anima verso luci beate». ³⁹

Queste dichiarazioni sono state ripensate dalla critica successiva, che di fatto ha ridimensionato la portata della lettura dei *Fiori* nella poesia carducciana. Tuttavia, *Fantasia* dimostra senz'altro alcuni legami nei confronti del modello francese, evidenti anzitutto nella chiusa: il passaggio carducciano «erra lungi l'odor su le salse aure / e si mesce al cantar lento de' nauti» instaura un rapporto molto stretto, facendosene quasi un calco, con la chiusa del testo di Baudelaire, «Pendant que le parfum des verts tamariniers, / [...] / Se mêle dans mon âme au chant des mariniers» (il dato non viene sottolineato dagli studiosi citati in precedenza). Si tratta di uno dei pochissimi casi di “prelievo” da parte di Carducci nei confronti delle liriche di Baudelaire. Il rilievo spicca alla luce della riluttanza dimostrata dal poeta ad ammettere le eventuali affinità fra la sua opera e quella del poeta francese: persino quando l'identità di ispirazione tra due testi è patente, come nel caso delle *Vendette della luna* delle *Rime nuove* e i *Bienfaits de*

36 Pietro Paolo Trompeo, *op. cit.*, p. 47.

37 Domenico Petrinì, *Postille al Carducci Barbaro*, Messina-Firenze, G. D'Anna, p. 123.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 159.

la lune dei *Poèmes en prose* baudelairiani (ecco il secondo e ultimo caso di “prelievo” evidente), Carducci non esita ad apporre una nota al suo testo per sottolineare che

questo principio [l'*incipit* delle *Vendette della luna*] è imitato dal principio del XXXVII dei *Petits poèmes en prose*, intitolato *Les bienfaits de la Lune* di Carlo Baudelaire; che incomincia così: «La lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit: – Cette enfant me plaît. [...]». Del resto, le cose che piacevano tanto al povero Carlo Baudelaire, potente ingegno ammalato, [...] piacciono così poco a me, che la mia poesia non deve altro al poema in prosa di lui. [...] Solo il principio: il resto va a conto mio.⁴⁰

A un'indagine più approfondita dei testi emerge infatti il carattere prudentiale della nota carducciana (Trompeo ha ad esempio riscontrato varie affinità fra le due liriche anche oltre i rispettivi *incipit*),⁴¹ la quale risponde con tutta probabilità all'esigenza, particolarmente sentita da Carducci, di contrapporre la propria esperienza alla dilagante “moda” del decadentismo di derivazione francese in Italia.⁴²

Tornando a *Fantasia*, è anche il simile impiego dell'immagine della navigazione a suggerire il rapporto di questo testo con la lirica baudelairiana: vi è l'immagine dell'anima del poeta colta nell'atto di navigare per effetto della malia femminile, anzitutto, che Carducci poteva riprendere da *Le Serpent qui danse* («Comme un navire qui s'éveille / Au vent du matin / Mon âme rêveuse appareille / Pour un ciel lointain», e «si abbandona l'anima / [...] / e a strane plaghe naviga»), mentre poco oltre entrambi i testi descrivono in modo piuttosto simile la visione del porto dove la traversata si conclude, presente sia nel *Parfum* («Je vois un port rempli de voiles et de mâts») sia in *Fantasia* («mentre una nave in vista al porto ammaina / le rosse vele placida», con perfetta corrispondenza anche tra le «voiles» e le «vele»).

Insomma, il piano dei contenuti conferma il contatto tra i due testi, dal momento che *Fantasia* preleva più di una tessera dalla lirica francese, pur calandole, come si è visto, in un contesto molto mutato, tipicamente carducciano nell'aura di classicità che permea la scena.

Si noti, in aggiunta, che è lo stesso Carducci a utilizzare con insisten-

40 La nota carducciana si legge per intero in Carducci, *Opere scelte*, cit., t. I, pp. 580-581.

41 Cfr. Pietro Paolo Trompeo, *op. cit.*, p. 52.

42 Cfr. a tal proposito Giampiero Carocci, *La polemica antidecadentistica di Giosuè Carducci*, «Belfagor», IV, 3, 1949, pp. 263-282.

za l'immagine della navigazione, sempre in senso metaforico, quando si rivolge a Lina per via epistolare (è a lei che *Fantasia* è dedicata). Così, il 17 maggio 1874: «E vorrei riposarmi e sognare nel caro amplesso, e nel suono delle dolci favelle navigare, lasciandomi andare, alle isole fortunate ove vivono gli eroi»; e così, ancora, il 29 giugno dello stesso anno: «dimenticar tutto [...] per pensare solo alla tua voce, e lasciarsi andare su l'onde armoniose di quella lontano lontano verso altri cieli ed altre terre!».⁴³ La stesura di *Fantasia* risale all'aprile del 1875: considerando il frequente e particolare impiego di questa stessa immagine nei baudelairiani *Fiori*, e tenendo presente che l'invio delle lettere e la composizione dell'ode sono cronologicamente prossimi alla prima lettura carducciana di Baudelaire – si tratta insomma del periodo in cui il poeta italiano accoglie positivamente, senza le successive riserve, la lezione del poeta d'Oltralpe –, mi sembra plausibile che l'impiego della metafora dell'anima che naviga verso lidi idilliaci per effetto della presenza femminile possa risentire direttamente della lettura dei *Fiori del male*. Emerge dunque, anche a partire da questi rapidi rilievi, la netta differenza che separa le letture baudelairiane di Praga e l'autore delle *Barbare*, per cui il primo sfrutta il modello francese anzitutto per “sensualizzare” i soggetti lirici, mentre il secondo espunge dalle proprie liriche ogni patina di sensualità eventualmente derivabile dalle *Fleurs du mal*, procedendo all'inverso a “classicizzare” il contesto di fondo del testo di arrivo, pur ispirato da Baudelaire.

Tornando alla datazione di *Fantasia*, anche molte altre liriche carducciane per le quali la critica ha ipotizzato almeno una suggestione dal modello francese vengono composte entro il 1880 (è l'anno della stroncatura della poesia di Praga da parte di Carducci). Un esempio è *Su l'Adda*, stessa appunto tra il 5 e il 7 luglio 1873. Nonostante la presenza di Baudelaire appaia in questo testo piuttosto sfumata, stavolta è Rodolfo Macchioni Jodi (il meno disposto, generalmente, a riconoscere parentele tra Carducci e il francese) a segnalare che è «qui – nell'ultima strofa [di *Su l'Adda*], per esattezza – che sarebbe rinvenibile traccia di un suggerimento baudelairiano», dato che «nuotare negli occhi femminili [...] è metafora ricorrente nelle *Fleurs*». ⁴⁴ Ai fini della presente disamina si riportano anche la penultima e quartultima strofa del testo:

43 I passaggi dall'epistolario carducciano sono segnalati in Carducci, *Opere scelte*, cit., t. I, p. 856.

44 Rodolfo Macchioni Jodi, *Baudelaire e Carducci*, in Id., *Prodromi di narrativa ottocentesca e altri studi*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1973, pp. 227-357: 292.

Corri tra' rosei fuochi del vespero,
 corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido
 fiume naviga, e amore
 d'ambrosia irriga l'aure.

[...]

O sole, o Addua corrente, l'anima
 per un elisio dietro voi naviga:
 ove ella e il mutuo amore,
 o Lidia, perderannosi?

Non so; ma perdermi lungi da gli uomini
 amo or di Lidia nel guardo languido,
 ove nuotano ignoti
 desiderii e misterii.⁴⁵

L'occasione della lirica si deve a un evento biografico: «un incontro di Carducci e Carolina Cristofori Piva a Lodi, con gita dei due amanti sul fiume»,⁴⁶ a cui alludono i versi della prima strofa riportata; a partire dalla seconda però (la penultima, come si è detto, di *Su l'Adda*), si assiste a un cambio di prospettiva, per cui è l'anima del poeta a navigare, stavolta, al seguito della donna amata. Siamo insomma di fronte a un ulteriore caso di ripresa della metafora già utilizzata da Baudelaire, presente in *La Chevelure* («Comme d'autres esprits voguent sur la musique, / Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum») così come in *Le Serpent qui danse* («Comme un navire qui s'éveille / [...] / Mon âme rêveuse appareille»). Persino il desiderio descritto da Carducci, di «perders[si] lungi da gli uomini», negli occhi di Lidia, sembra infine ricordarsi dell'*incipit* dell'*Invitation au voyage*, dove il paese sognato, che somiglia a Jeanne, conserva «l'incanto misterioso dei [s]uoi occhi».⁴⁷

Se si rimane ora all'ultima strofa e ci si sofferma sulla metafora che paragona lo sguardo femminile a uno specchio d'acqua, che come anticipato è stata ricondotta dalla critica alla lettura dei *Fiori* da parte di Carducci, si

45 Il testo si legge in Carducci, *Opere scelte*, cit., pp. 790, 794-795.

46 *Ibid.*, p. 790.

47 Si riportano nuovamente i versi baudelairiani: «Aimer et mourir / Au pays qui te ressemble! / Les soleils mouillés / De ces ciels brouillés / Pour mon esprit ont les charmes / [...] / De tes traîtres yeux».

dovrà aggiungere che la stessa immagine si ritrova in un frammento inviato da Carducci ad Adele May (amica di Sommaruga e frequentatrice dei «famosi saloni gialli della “Cronaca Bizantina”»)48 il 2 aprile 1883, in occasione del compleanno di lei. Gli occhi della donna vengono stavolta assimilati a dei laghi:

O Delia, dei laghi lombardi
 La fulgida calma natia
 Ondeggia ne' vaghi tuoi sguardi,
 Lampeggia gl'inviti a salpar.

E naviga l'anima mia...49

Proprio la corrispondenza tra gli occhi di Delia e il lago conta un precedente in *Le Poison*, una lirica particolarmente indicativa della speciale malia del femminile baudelairiano: «Tout cela ne vaut pas le poison qui découle / De tes yeux, de *tes yeux verts*, / Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...» (vv. 11-13).50 Carducci ribalterebbe insomma il movimento increspato dell'acqua di Baudelaire, dove l'anima trema, in un'immagine di calma, evitando qualsiasi eventuale allusione erotica o connotazione “maudite” nel testo di arrivo (lo stesso emergeva dal confronto fra *Fantasia e Parfum exotique*).51 Si può insomma di nuovo sondare la distanza tra la lirica carducciana e l'esperienza poetica di Praga a partire dalle specifiche tipologie di riuso del modello: nelle *Penombre*, i «vaghi ondeggiamenti» del corsetto, seppur ricondotti dai lettori a *Le Beau Navire*, non avevano altro scopo che rafforzare la seduttività della protagonista femminile; Carducci, che applica la stessa tipologia di movimento alla descrizione della bellezza femminile («La fulgida calma [...] / Ondeggia ne' vaghi tuoi sguardi»), resta aderente allo sfondo idillico e marino degli ipotesti baudelairiani, sfruttando proprio il legame che gli occhi-lago di Delia natural-

48 Pietro Paolo Trompeo, *op. cit.*, p. 43.

49 Il frammento si legge in *Ibid.*, p. 44.

50 Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 49.

51 La critica non ha mai fatto puntualmente riferimento a *Le Poison* per quanto riguarda la corrispondenza tra gli occhi della donna e il lago in Baudelaire, ma si è limitata a parlare della comune metamorfosi, nel francese e in Carducci, della donna in paesaggio, riconducendo il dato, per quanto riguarda le occorrenze nella lirica carducciana, al magistero baudelairiano. Così per esempio Trompeo, che ha parlato a tal proposito di una «panteistica metamorfosi della bellezza muliebre in bellezza paesistica» (Pietro Paolo Trompeo, *op. cit.*, p. 44).

mente instaurano con il tema della navigazione, quasi che il breve frammento si concludesse nel nome di un nuovo, del tutto riformulato, *Invito al viaggio*: «E naviga l'anima mia...».