

Gleiton Lentz

**SIMBOLISMO NOSTRANO:
REFLEXOS SIMBOLISTAS NA POESIA ITALIANA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

Orientadora: Dr^a. Andréia Guerini
Coorientadora: Dr^a Anna Dolfi

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Lentz, Gleiton

Simbolismo Nostrano : Reflexos simbolistas na poesia italiana / Gleiton Lentz ; orientadora, Andréia Guerini ; co-orientadora, Anna Dolfi. - Florianópolis, SC, 2003. 324 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. História da Literatura. 3. Poesia simbolista. 4. Antologia. 5. Manifesto. I. Guerini, Andréia . II. Dolfi, Anna . III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

**“Simbolismo Nostrano: reflexos simbolistas na
poesia italiana”**

GLEITON LENTZ

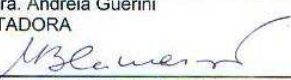
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOCTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.




Prof.ª Dra. Andréia Guerini
ORIENTADORA



Prof.ª Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof.ª Dra. Andréia Guerini (UFSC)
ORIENTADORA E PRESIDENTE

Prof.ª Dra. Anna Dolfi (Co-orientadora - Univ. di Firenze)



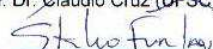
Prof.ª Dra. Amina di Munno (Univ. di Genova)



Prof. Dr. Mauricio Santana Dias (USP)



Prof. Dr. Cláudio Cruz (UFSC)



Prof. Dr. Stélio Furlan (UFSC)



Prof. Dr. Rafael Copetti (UFSC – suplente)

AGRADECIMENTOS

À orientadora Prof^a Dr^a Andréia Guerini, pelo acompanhamento, apoio e confiança ao longo de oito anos de orientação;

À coorientadora Prof^a Dr^a Anna Dolfi, da Università degli Studi di Firenze, pela inspiração, recepção e orientação no exterior;

À Universidade Federal de Santa Catarina e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, sob coordenação da Prof^a Dr^a Maria Lúcia de Barros Camargo;

À Università degli Studi di Firenze e ao Dipartimento di Italianistica, sob coordenação do Prof. Dr. Adele Dei;

Aos professores Dr. Walter Carlos Costa e Dr^a Marie-Hélène Catherine Torres, pela contribuição no exame de qualificação;

Aos professores membros da banca Dr. Maurício Santana Dias, Dr^a Amina di Munno, Dr. Stélio Furlan e Dr. Cláudio Cruz pela leitura cuidadosa deste trabalho;

À Capes, pela bolsa de estudo e pela concessão do estágio-sanduiche na Itália;

À Sale di consultazione, setor de obras raras da Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze;

Ao Archivio Contemporaneo Bonsanti, da Biblioteca Vieusseux;

Aos amigos e felinos;

Aos meus pais.

“Le vicende del simbolo, ragion d’arte italiana.”
Lucini, *Verso Libero*

RESUMO

Esta tese analisa a poesia simbolista na Itália produzida entre os séculos XIX e XX, a partir dos pressupostos teóricos e do manifesto de fundação do simbolismo italiano de Gian Pietro Lucini, *Prolegomena* (1894), no qual o poeta lança as bases de seu projeto histórico-literário para a configuração do chamado “Simbolismo Nostrano”. Em seguida, com base nas considerações de Emmanuel Fraisse acerca da funcionalidade das antologias, analisam-se três projetos antológicos: *Letteratura d’eccezione* (1898), de Vittorio Pica, *L’idea simbolista* (1959), de Mario Luzi, e *L’Italia simbolista* (2003), de Ruggero Jacobbi, a fim de levantar paralelos e averiguar de que modo, explícita ou implicitamente, conjugam com o projeto de Lucini, já que buscam igualmente interpretar e historizar o período simbolista na Itália. Por fim, apresenta-se uma breve antologia de poesia traduzida, com poemas de Arturo Graf, Giovanni Pascoli, Gabriele D’Annunzio, Gian Pietro Lucini, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e Dino Campana, com o intuito de evidenciar um repertório poético comum entre eles e responder às indagações teóricas de Lucini sobre uma possível poética simbolista *nostrana* que, ao lado das antologias literárias, sintetizam um grande projeto nacional, ainda por ser documentado e historizado.

Palavras-chave: história da literatura; manifesto; antologia; poesia simbolista.

ABSTRACT

This thesis discusses the symbolist poetry produced in Italy between the 19th and 20th centuries, from the theoretical assumptions and the founding manifesto of the Italian symbolism by Gian Pietro Lucini, *Prolegomena* (1894), in which the poet lays the foundations of his literary-historical project, aiming to frame the so-called “Simbolismo Nostrano”. Then, based on Emmanuel Fraisse critique about anthology’s functionality, three anthology projects are analyzed: *Letteratura d’eccezione* (1898), by Vittorio Pica, *L’idea simbolista* (1959), by Mario Luzi, and *L’Italia simbolista* (2003), by Ruggero Jacobbi, in order to raise parallels and explore which way, either explicitly or implicitly, they combine with Lucini’s project, since they also seek to interpret and historicize the symbolist period in Italy. Finally, it presents a brief anthology of translated poetry about the following poets: Arturo Graf, Giovanni Pascoli, Gabriele D’Annunzio, Gian Pietro Lucini, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi and Dino Campana, with the goals of highlighting a common poetic repertoire among them and answering Lucini’s theoretical questions about a possible *Nostrana* symbolist poetics that, jointly with the literary anthologies, synthesize a huge national project, yet to be documented and historicized.

Keywords: History of Literature; Manifesto; Anthology; Symbolist Poetry.

RIASSUNTO

Questa ricerca discute la poesia simbolista prodotta in Italia tra Otto-Novecento, a partire dai presupposti teorici e dal manifesto su cui si fonda il simbolismo italiano di Gian Pietro Lucini, *Prolegomena* (1894), in cui il poeta pone le basi del suo progetto storico-letterario dando forma al cosiddetto “Simbolismo Nostrano”. In seguito, basandosi sulla esegesi di Emmanuel Fraisse sulla funzionalità delle antologie, si analizzano tre progetti antologici: *Letteratura d'eccezione* (1898), di Vittorio Pica, *L'idea simbolista* (1959), di Mario Luzi, e *L'Italia simbolista* (2003), di Ruggero Jacobbi, allo scopo di evidenziare analogie e verificare in che modo, esplicitamente o implicitamente, s'intrecciano con il progetto di Lucini, dato che anch'esse cercano di interpretare e storicizzare il periodo simbolista in Italia. Infine, si presenta una breve antologia di poesia tradotta dei seguenti poeti: Arturo Graf, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Gian Pietro Lucini, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e Dino Campana, al fine di evidenziare un repertorio poetico comune tra di essi e rispondere ai quesiti teorici di Lucini su una possibile poetica simbolista *nostrana* che, accanto alle antologie letterarie, sintetizzano un grande progetto nazionale che dev'essere ancora documentato e storicizzato.

Parole-chiave: storia della letteratura; manifesto; antologia; poesia simbolista.

SUMÁRIO

Introdução	19
1. O conceito de Simbolismo Nostrano em Gian Pietro Lucini	37
1.1 Da <i>tradução</i> do manifesto simbolista italiano	53
1.1.1 <i>Prolegômenos às Figurações ideais</i>	65
1.2 Para além do símbolo: leitura exegética do manifesto	80
1.2.1 Epígrafes	80
1.2.2 Ato I: A Pré-visão	83
1.2.3 Ato II: A Decadência	89
1.2.4 Ato III: O Símbolo	97
1.2.5 Ato IV: Épocas simbolistas	102
1.2.6 Ato V: Simbolismo Nostrano	108
1.2.7 Ato VI: Poética simbolista	113
2. Antologias simbolistas na Itália: um projeto nacional	115
2.1 <i>Letteratura d'eccezione</i> , de Vittorio Pica	129
2.3 <i>L'idea simbolista</i> , de Mario Luzi	145
2.4 <i>L'Italia simbolista</i> , de Ruggero Jacobbi	162
3. Reflexos simbolistas na poesia italiana: a 3ª época lucinian	179
3.1 Arturo Graf (1848-1913)	195
<i>Mare interno/Mar interior</i>	
<i>Il vascello fantasma/O barco fantasma</i>	
<i>Mistero/Mistério</i>	
3.2 Giovanni Pascoli (1855-1912)	209
<i>Il tuono/O trovão</i>	
<i>Novembre/Novembro</i>	
<i>L'assiuolo/O mocho</i>	
3.3 Gabriele D'Annunzio (1863-1938)	222
<i>Um sogno/Um sonho</i>	
<i>I poeti/Os poetas</i>	
<i>La pioggia nel pineto/A chuva no pinheiral</i>	

3.4	Gian Pietro Lucini (1867-1914)	242
	<i>I sonetti della Chimera/Os sonetos da Quimera</i>	
	<i>Un tisico alla luna/Um tísico à lua</i>	
	<i>Il preludio/O prelúdio</i>	
3.5	Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1871-1919)	258
	<i>Colloquio sentimentale/Colóquio sentimental</i>	
	<i>Werther/Werther</i>	
	<i>I volti dolorosi/Os rostos dolorosos</i>	
3.6	Dino Campana (1885-1932)	271
	<i>La Notte/A Noite (excerto)</i>	
	<i>La petite promenade du poète</i>	
	<i>La Chimera/A Quimera</i>	
	Considerações finais	285
	Bibliografia	295
	Apêndice	307
	Índice Onomástico	
	Cronologia do simbolismo italiano	
	Fac-símile das edições (capas)	

INTRODUÇÃO

A publicação da antologia *Les poètes maudits*, organizada por Paul Verlaine, em 1884¹, junto com o *Manifeste du Symbolisme*, de Jean Moréas, publicado em 1886, nas páginas do jornal “Le Figaro”², marcam o nascimento do Simbolismo europeu, representando os documentos fundadores da nova estética literária que dominou o período compreendido entre os séculos XIX e XX, influenciando, em larga escala, a poesia de diversas literaturas nacionais. Embora tenha nascido oficialmente com o manifesto de Moréas, a origem do movimento está ligada ao imaginário romântico e na renovação dos valores estéticos iniciada por Charles Baudelaire no soneto “Correspondances”, e em seu encontro com Edgar Allan Poe, que consolidaram seu ideal romântico acerca da “transcendência do verbo”, principal inovação e contribuição para a poesia surgida com o Simbolismo que servirá, anos mais tarde, de inspiração para a antologia de Verlaine, para a elaboração do manifesto de Moréas e dos primeiros postulados teóricos do movimento.

Publicada inicialmente em 1884 e reeditada em 1888, pelo editor Léon Vanier, além dos nomes de Rimbaud e Corbière, a antologia trazia também em suas páginas Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Villiers de L’Isle-Adam e Pauvre Lelian (anagrama para Paul Verlaine, utilizado pelo poeta na tentativa de permanecer anônimo). Ao apresentar fragmentos e poemas integrais dos poetas selecionados, Verlaine, mediante um estilo prosaico mais livre, porém não menos enaltecedor, tece comentários acerca da poesia de cada um dos autores além de enriquecer as páginas com anedotas pessoais vividas por eles, uma vez que Verlaine os havia conhecido pessoalmente. Consciente ou não da relevância de seu trabalho, o poeta favoreceu a recepção internacional do movimento, que imediatamente passou a integrar o sistema literário de outras literaturas nacionais do mesmo período, como se todos, em uníssono, naquele período de transição entre os séculos, estivessem à procura do Símbolo para manifestá-lo através da literatura e das artes plásticas.

¹ VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits*. Paris: L. Vanier, 1884..

² MOREÁS, Jean. “Manifeste du Symbolisme”. In. *Le Figaro*, 18 septembre, 1886, pp. 1-2.

No entanto, embora se tratasse de uma sucinta seleção de alguns poetas pouco conhecidos do público leitor francês ao final do século XIX, a antologia de Verlaine poderia ter sofrido um destino diferente, não fosse a enorme importância que teve à época, o que a converteu em um dos maiores êxitos da história das antologias literárias. O mérito do autor dos *Poèmes saturniens* reside no fato de incluir em sua antologia autores como Arthur Rimbaud e Tristan Corbière que, de outro modo, jamais viriam ou tardariam a ser reconhecidos pela crítica, o que, conforme nos conta a história, não ocorreu. Nota-se, porém, na antologia, a ausência de Baudelaire, mas sua exclusão é justificada pelo período que compreende o início da produção literária dos autores selecionados, que começa em 1873, quando aparece *Une Saison en enfer*, de Rimbaud, e *Les Amours jaunes*, de Corbière, até a sua reedição, em 1888, quando Verlaine inclui na antologia mais três nomes, entre eles Villiers de L'Isle-Adam, precursor do realismo fantástico.

O título dado à antologia, embora usado apropriadamente por Verlaine para caracterizar os autores selecionados, acabou por outorgar uma aura de malditismo a muitos poetas dessa geração, se alastrando como um eco nas artes, especialmente na poesia. Logo, toda uma geração de poetas malditos invadiria as literaturas nacionais, começando pela França. Isso porque a noção romântica do poeta maldito já fazia parte de uma concepção de poesia característica da segunda metade do século XIX em solo francês. Aparecera, pela primeira vez, em 1835, na peça de teatro *Chatterton*³, de Alfred de Vigny, e segundo a designação corrente da época, referia-se àqueles poetas que, incompreendidos em sua juventude, haviam negado os valores da sociedade se comportando de maneira provocativa, antissocial ou destrutiva, compondo textos de linguagem rebuscada e geralmente morrendo antes de suas genialidades serem reconhecidas.

A expressão ressurgiu quase cinquenta anos depois, no título da antologia organizada por Verlaine, o qual, prevendo a polêmica que o termo causaria nos círculos literários da época e aos “detratores” da nova escola que surgia, recontextualiza-o para a sua época, reconhecendo o forte caráter alusivo da expressão, entendendo “poeta malditos” como “poetas absolutos”, isto é, aqueles poetas máximos na capacidade de expressão que atuam segundo os critérios da imaginação:

C'est Poètes Absolus qu'il fallait dire pour rester
dans le calme, mais, outre que le calme n'est

³ VIGNY, Alfred de. *Chatterton*. Oxford: Clarendon Press, 1908, pp. 50-74.

guère de mise en ces temps-ci, notre titre a cela pour lui qu'il répond juste à notre haine et, nous en sommes sûr, à celle des survivants d'entre les Tout-Puissants en question, pour le vulgaire des lecteurs d'élite – une rude phalange qui nous la rend bien. Absolus par l'imagination, absolus dans l'expression, absolus comme les Reys Netos des meilleurs siècles. Mais maudit! Jugez-en.⁴

Mas é no *Manifeste du Symbolisme* de Moréas, o primeiro de uma série de manifestos que vão aparecer durante a *belle époque* parisiense⁵, publicado em 18 de setembro de 1886, justamente no intervalo de publicação das duas edições dos *Poètes maudits*, que os princípios que definem a complexa estética literária simbolista ganham uma definição mais precisa, auxiliando na divulgação internacional do movimento. É sabido que o manifesto causou uma enorme impressão, superior a todas as declarações simbolistas e decadentistas anteriores, de modo que, fora a partir dele, que a designação de Simbolismo passou a se impor. Logo, nas palavras do teórico do grupo, a poesia simbolista, que é “inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva”, busca:

à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi.⁶

No manifesto, Moréas sintetiza o ideal iniciado por Baudelaire por volta da metade do século XIX, argumenta em prol dos “poetas malditos” de Verlaine, teoriza acerca da nova tendência que renovaria a poesia finissecular, considerando-a como resultado da própria evolução da literatura, uma vez admitindo seu caráter cíclico. O que a distingue das correntes anteriores, para ele, é o uso de figuras retóricas, como o

⁴ VERLAINE, “Avant-propos”, *op.cit.*, p. 1.

⁵ Refiro-me aos volumes *L'Art Symboliste*, de Georges Vanor, e *Les premières armes du Symbolisme*, de Moréas, ambos publicados em 1889, pelo editor L. Vanier.

⁶ MORÉAS, Jean. “Le Symbolisme”. In. *Les premières armes du Symbolisme*. Paris: L. Vanier, 1889, pp. 33-34.

símbolo, a metáfora, a alegoria, e neste corpo figural, o novo vocabulário, harmonicamente sustentado e aberto à valorização, por fim, do ritmo, sendo este particularmente sensível a algumas formas poéticas, como o alexandrino, por exemplo, devido à questão da cesura, etc.

Essa predileção dos simbolistas, Moréas traduzirá em seu manifesto sob uma forma aparentemente enigmática: a poesia simbolista procura “vestir a Ideia de uma forma sensível”, isto é, transformar os fenômenos visíveis e os efeitos sensoriais em uma Ideia, cunhando-os em um Símbolo, enigmático e inacessível, salvo ao poeta eleito, incumbido de decifrá-lo. Ao caracterizar a poesia simbolista, e valer-se da tradição da poesia decadentista, Moréas aponta uma genealogia para o Simbolismo, ligando-o, com acerto, aos nomes de três precursores do movimento: Baudelaire, Mallarmé e Verlaine. Nasce, então, o Simbolismo. E desse momento em diante, tanto a antologia poética de Verlaine quanto o manifesto teórico de Moréas, uma vez ultrapassadas as fronteiras da França e traduzidos para vários idiomas, tornam-se os documentos oficiais da nova escola literária, responsáveis, pela definição, ou antes fundação, de uma identidade coletiva que passou a se reconhecer, especialmente na poesia, através do Símbolo.

Como documentos fundadores, lançam as bases do que se entende, no sentido canônico, por Simbolismo. Assim, enquanto no plano teórico o Simbolismo busca “inscrire un dogme dans un symbole, élire dans le vocabulaire les termes rares et précieux, constituer un style supérieur et composite”, para assim “traduire des sensations par la musique des syllabes, enlacer étroitement le rythme et l'idée et repousser toute description pour chercher toute musique”⁷, no plano estético, pode-se dizer que o movimento está essencialmente ligado a três composições: ao soneto “Correspondances”, de Baudelaire, em que a natureza é representada como uma floresta de símbolos “correspondentes” entre si, que encerram as chaves do significado do universo. Segundo uma concepção ainda romântica da função do poeta, apoiada pela filosofia idealística, a ele compete o papel de intérprete da realidade, graças a instrumentos de conhecimento mais profundos e diversos dos que resultam do puro raciocínio⁸; ao soneto “Voyelles”, em que Rimbaud, ao identificar o poeta na condição de visionário, teoriza acerca de uma poesia como arte eminentemente fonossimbólica, em que o som assume um valor evocativo e simbólico fundamental na

⁷ VANOR, *op. cit.*, p. 15.

⁸ BAUDELAIRE, Charles. “Correspondances”. In. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857, pp. 19-20.

composição do poema⁹; e por fim, o poema “Art Poétique”, de Verlaine, de 1885, em que o poeta atribui à musicalidade do verso o poder de sugerir a realidade impalpável, através de uma poesia que fosse “soluble dans l’air”¹⁰.

O nome do movimento deriva, portanto, da ideia do mundo como uma rede de símbolos mediante a qual o poeta evoca uma realidade mais profunda, reconstruindo-a e reinventando-a sobre uma trama de analogias e correspondências, o que gera uma transformação do conteúdo e das formas poéticas. A poesia torna-se a mais alta forma de conhecimento e é concebida como uma mensagem que chega de longe, como expressão simbólica daquilo que, na relação entre o ser e a natureza, parecer ser inexprimível ou intraduzível. Por isso, a palavra não é mais usada como elemento do discurso lógico, mas por sua capacidade de evocar e, sobretudo, sugerir, e os valores expressivos da poesia passam a ser, predominantemente, musicais¹¹.

Desta concepção poética, derivam os principais fundamentos da poesia simbolista: a busca por uma poesia pura, “absoluta”, expressão direta dos sentidos, de natureza subjetiva, sem mediações racionais; o uso da analogia e do símbolo, que permitem instituir correspondências entre as imagens e os conteúdos que, segundo a lógica racional, estariam distantes entre si; o uso de figuras retóricas para exprimir analogias: além da metáfora, a similitude, o oximoro, a onomatopeia e, sobretudo, a sinestesia, que permite colocar em relação imagens e palavras que provêm de esferas sensoriais distintas, com o intuito de revelar as profundezas ocultas atrás das aparências da realidade objetiva; e por fim, a busca lexical que tende a privilegiar aquelas palavras dotadas de maior força evocativa, tanto no plano do significado quanto do significante.

Como um movimento de renovação estética, o Simbolismo difundiu-se internacionalmente, abrangendo vários ramos artísticos, em especial a pintura e a literatura. Ao passo de alguns anos de sua fundação, seu influxo na literatura contemporânea já era notável, chegando à Bélgica, à Rússia, à Romênia, à Itália, à Inglaterra, entre outros países europeus, além do Brasil e da América-hispânica, que, desde então, reconhecem sua entrada no sistema literário e a influência

⁹ RIMBAUD, Jean-Arthur. “Voyelles”. In. *Oeuvres*. Paris: Société du “Mercure de France”, 1898, p. 99.

¹⁰ VERLAINE, Paul. “Art Poétique”. In. *Jadis et naguère*. Paris: L. Vanier, 1884, p. 23.

¹¹ Sobre as características da poesia simbolista, retomo, sinteticamente, as definições de Andrade Muricy em: *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: INL, 1973, p. 53.

da estética em suas literaturas nacionais¹². Assim como ocorrera com o Romantismo, uma considerável parte das literaturas ocidentais ao final do século XIX se apoiou no projeto de renovação estética propiciado pelo Simbolismo, tornando-o internacional. O que parece confirmar o pressuposto de que toda literatura nacional parece não caminhar sozinha, ou se fazer sozinha, já que seu progredir costuma levar em conta também o quadro cultural que, não raramente, ultrapassa seus próprios limites, mas que não a impede de convergir. Nesse sentido, a literatura acompanha o gênio das nações e acompanha sua evolução, e entre os séculos XIX e XX, este ritmo, esta convergência, provém do Simbolismo.

Reavaliado por uma visão crítica que a reconheceu como uma das principais tendências das quais se originou, algumas décadas depois, a poesia moderna, o Simbolismo, apesar de sua origem de contestação e ruptura frente às formas clássicas da tradição, acabou por consolidar uma tradição própria, formando, sem precedentes, a partir de seu postulado poético, uma geração de poetas novos e novas tendências literárias¹³. Como resultado de um ambiente literário internacional, refletia e afirmava uma posição de espírito comum a muitos poetas daquela geração, assinalado pela predominância de certos estados de espírito e pela convergência de certas influências.

E listar todos os que participaram dessa tendência, seria uma tarefa árdua, pois muitos foram os poetas de orientação simbolista, mas uma projeção é possível: na Bélgica temos Georges Rodenbach, considerado um precursor, e Maurice Maeterlinck, um dos grandes dramaturgos de expressão simbolista; na Rússia, mesclando-se com a tradição nacional, Alexandre Blok e Demétrio Merezkovski, a quem se atribui o primeiro manifesto simbolista russo¹⁴; na Inglaterra, em oposição ao classicismo, a poesia de W. B. Yeats e Oscar Wilde; na Alemanha, a poesia de Stefan George e Arno Holz. E paralelo ao influxo na literatura europeia, o Simbolismo chegou também ao Novo Mundo, sob a égide do Modernismo e nos nomes de Rubén Darío (Nicarágua),

¹² Cf.: MURICY, 1973; CAROLLO, 1980; MOISÉS, 1995.

¹³ Refiro-me às diversas manifestações literárias que surgiram após o “desaparecimento” do Simbolismo na França, como o Esteticismo, o Unanimismo e o chamado “Pós-simbolismo”; na Itália, o Dannunzianismo e o Crepuscularismo; no Brasil, o Decadismo e o Nefelibatismo; na América hispânica, o Modernismo, movimento sintetizador de uma série de correntes literárias que tiveram como matriz o simbolismo francês. Para um quadro geral, cf. DUCADIN, Michel. *Crise des valeurs symbolists*. Toulouse: Privat: 1957.

¹⁴ Publicado em 1892, o manifesto de Merezkovski intitula-se, em inglês, *On the Causes of the Decline and on the New Trends in Contemporary Russian Literature*, no qual defende a arte e o aspecto pessoal do simbolismo.

Leopoldo Lugones (Argentina) Júlio Herrera y Reissig (Uruguai), Julián del Casal (Cuba), Francisco Contreras (Chile), Amado Nervo (México), entre dezenas de outros.

No Brasil, o movimento simbolista se originou em meados da década de 1880, com Medeiros e Albuquerque, espécie de mecenas que à época trouxe da França inúmeras publicações simbolistas para o grupo que se reunia na redação do jornal carioca “Folha Popular”, em torno das figuras de Cruz e Souza, Emiliano Pernetá, Bernardino Lopes e Oscar Rosas. *Broquéis*, simultaneamente com *Missal*, de Cruz e Souza, ambos publicados em 1893, representam o marco histórico da estética no Brasil.

Na península italiana, apesar da recepção e difusão das obras simbolistas ter ocorrido por vias secundárias, uma vez que a literatura do país costumava se manter à parte dos “empréstimos” culturais estrangeiros, especialmente franceses, mesmo assim, durante a década de 1880, evidenciam-se os primeiros traços de uma literatura simbolista na Itália, através da poesia de Gabriele D’Annunzio e Giovanni Pascoli. O primeiro, seu maior intérprete, cuja máxima “il verso è tutto, può definire l’indefinibile e dire l’ineffabile; abbracciare l’illimitato e penetrare l’abisso”¹⁵, define sua própria poesia, condensada em uma atmosfera aristocrática voltada ao culto às belas artes e pelo uso de uma linguagem mais refinada; o segundo, uma das mais complexas expressões do simbolismo italiano, dono de uma poesia aberta ao irracional e ao mistério, mediante uma espécie de “simbolismo natural” ainda ligado ao classicismo italiano.

Todavia, tanto D’Annunzio quanto Pascoli não chegam a teorizar acerca da nova tendência em solo italiano: D’Annunzio publicará uma nota no periódico “La Tribuna”, em 1887, intitulada *Bibliografia*, acerca do recente simbolismo francês; Pascoli dará uma entrevista a Ugo Ojetti, em 1894, a respeito da não racionalidade da poesia e de seu processo evocatório. Todavia, a projeção de ambos, no campo poético, ao contrário daquele teórico, quase inexistente, será fundamental para o desenvolvimento da poesia do Novecentos italiano, de tal modo que seus nomes passarão a designar toda uma geração que passará a se identificar sob o viés pascoliano ou dannunziano, modos correlatos de designar, consideradas suas peculiaridades estéticas, o simbolismo em solo italiano.

O papel de teórico do movimento, por sua vez, será assumido pelo poeta e crítico Gian Pietro Lucini, que se destaca entre as figuras

¹⁵ D’ANNUNZIO, Gabriele. *Il Piacere*. Milano: Oscar Mondadori, 2012, p. 142.

intelectuais de sua época por corresponder, *ipsis litteris*, à única tentativa ocorrida em solo italiano que ansiava reconquistar aquela prospectiva totalizante do simbolismo francês. Sua vasta obra de teorização acerca da poesia simbolista, como o verso livre, por exemplo, e sua tentativa de definir um simbolismo essencialmente *nostrano*, lhe outorgam um lugar único na história e na literatura italiana do período, que só lhe será reconhecido tardiamente, a partir da crítica de Edoardo Sanguineti, na antologia *Poesia italiana del Novecento*, de 1969, em que o crítico o define como “il primo dei moderni” ou “il primo poeta provocatore del Parnaso del nostro secolo”, além de “il grande alfiere e il praticante principe, da noi, del verso libero”¹⁶, reconhecendo nele não só a originalidade, mas vendo-o também como uma alternativa ao dannunzianismo muito em voga à época. Hoje, graças à recente crítica que se detém a investigar a obra de Lucini, esta se coloca como um ponto de referência para o entendimento do simbolismo na Itália, da qual este estudo é partícipe¹⁷.

O mérito de Lucini reside, sobretudo, pela publicação do único manifesto simbolista italiano reconhecido pela crítica, intitulado *Prolegomena*¹⁸, que, a modo de prefácio, abre o *Libro delle figurazioni ideali*, publicado em 1894, oito anos após o seu correlato francês. O livro, que à época foi causa de diversas polêmicas literárias, no mesmo tom de detração que ocorrera com os manifestos franceses, se apresenta não só como o manifesto de fundação do chamado “Simbolismo Nostrano”, termo cunhado pelo próprio poeta, mas também como passagem para o desenvolvimento de sua poesia sucessiva.

Neste enorme esforço teórico, justo em uma época que parecia se mostrar contrária às inovações poéticas, o prefaciador do livro e também defensor do simbolismo Romolo Quaglino, argumenta em prol de Lucini, ao dizer que ele se faz promovedor de uma “via italiana” do simbolismo, cuja vagueza e obscuridade, elementos típicos do simbolismo francês, embora reconhecidos, são refutados, para incidir na racionalidade das visões alegorizantes, das figurações ideais, o aspecto mais peculiar do simbolismo luciniano. No manifesto, afirmando a existência de formas eternas, do elemento “novo” que retorna ao

¹⁶ SANGUINETI, Edoardo. *Poesia italiana del Novecento*. Vol. 1. Torino: Einaudi, 1993, p. XXXIX.

¹⁷ Após Sanguineti, destacam-se os estudos críticos acerca da obra de Lucini de: VIAZZI (1971), MARTINELLI (1971), GIOVANNETTI (2000) e MANFREDINI (2005).

¹⁸ No original, em italiano, calcado no grego: *Prolegomena*, amplo texto introdutório que contém as noções preliminares necessárias à compreensão de um livro específico.

“antigo” e sobre o “antigo” que é evocado no “novo”, o poeta-teórico postula, a seu modo, sua concepção acerca do Símbolo:

Esistono forme immemoriali indistruttibili, segni percepiti e già svolti che identificano l'umanità nel simbolo. Il *simbolo* è come l'esistenza: né l'esistenza manca d'evoluzione, perché continuo moto, né come esistenza è privo di meta per quanto *sia*. Le attitudini umane, le forze, vale a dire i vizi e le virtù, esistono quindi colla vita; da questi la rappresentazione, ossia la percetibilità di questi enti astratti al pensiero e quindi il simbolo primordiale, che è il rapporto della sostanza morale descritta, come la formola fisica e matematica è il rapporto del fatto che vuol esprimere.¹⁹

No manifesto, o símbolo é definido como uma “forma imemorial indestrutível”, “imagem” e reflexo direto da humanidade, “representação” de suas substâncias morais. Enquanto arte de imagens, o Simbolismo concretiza as ideias, tornando-as perceptíveis aos sentidos, exprimindo-as mediante *figurações ideais*. A partir desse ensaio-manifesto, e de sua concepção pessoal de simbolismo, que preconizava a ideia de que *arte* e *simbolo* são sinônimos, e que o símbolo está na poesia desde suas origens e não é fruto exclusivo da modernidade, Lucini deu início a uma obra de divulgação e defesa da literatura simbolista na Itália sem precedentes. E o apogeu dessa vasta obra se dará com outro importante livro de Lucini, publicado anos mais tarde, em 1908, intitulado *Verso Libero*, volumosa obra sobre poesia, mas também uma viagem ao passado da vida cultural milanesa entre o Oitocentos e o Novecentos, em que o teórico do movimento dirá:

Simbolismo [...] è arte libera [...] cioè che adopera dei simboli, o sia delle immagini, per rappresentare le idee [...] ciascun poeta ed artista, che abbia incominciato un suo modo, è simbolista.²⁰

¹⁹ LUCINI, G.P. “Prolegomena alle Figurazioni ideali”. In. *Il libro delle figurazioni ideali*. A cura di Manuela Manfredini. Roma: Salerno Editore, 2005, pp. 20-21.

²⁰ LUCINI, G.P. *Ragion poetica e Programma del Verso Libero*. Milano: Edizioni di “Poesia”, 1908, p. 504.

Em linhas gerais, a ideia que Lucini tinha do movimento simbolista retoma, em parte, as inovações formais que os poetas franceses já haviam introduzido na poesia, como o verso livre, a relação entre o objeto e a ideia, o conceito de decadência e de símbolo. Não obstante, sua visão, e mesmo definição, é outra: para ele, o Simbolismo, entendido como um gênero artístico e literário, não é uma inovação de nossa época, mas o resultado de um puro e simples retorno ao antigo, como ele mesmo declara. Por isso, sua concepção pessoal de simbolismo não conjugava com algumas posições clássicas do movimento, como, por exemplo, o uso das estratégias de *sugestão* e *alusão*, tão caras à escola francesa.

A preocupação acerca da distinção entre simbolismo francês e *simbolismo nostrano* obrigaria também Lucini a formalizar, de forma mais objetiva, os elementos originalmente “italianos”, isto é, pátrios, de sua proposta poética. Frente à acusação dos detratores da nova escola de ser um produto de “empréstimo”, de nítida filiação francesa, em seu manifesto Lucini respondeu mediante a elaboração de uma “teoria da italianidade do simbolismo”, que será depois desenvolvida, entre 1894 e 1898, em outros importantes documentos: “Epistola apologetica” (1896), “L’Allegoria” (1897), “Pro Symbolo” (1896-1897) e “Del poeta, dell’arte e della vita” (1898).

Assim, enquanto o simbolismo de Moréas apresentava uma “clara vocação antirrealista” Lucini, por sua vez, construía um espaço todo seu, interpretando o simbolismo sob um viés estritamente pessoal, assegurando-se, de um lado, na própria tradição clássica italiana e na recente poesia de orientação carducciana, e de outro, em “istanze neo-illuministiche o, per dirla com Viazzi, ‘simbolistico-antidecadenti’”²¹, que serão o motor principal de sua poesia, não só em sua fase simbolista, mas nas posteriores.

A tentativa de Lucini em conciliar classicismo no simbolismo gera, assim, um “simbolismo clássico”, e logo se percebe que sua busca por uma poética simbolista italiana vem acompanhada de uma visão internacionalista da realidade cultural de sua época, segundo o entendimento que, após o Renascimento, para ele, “la letteratura tendeva a divenire universale”²², sendo sua principal função, a de ser cosmopolita. Esta visão pluralista do poeta será uma constante ao longo de toda a sua obra de teorização, sempre no sentido de indicar que o

²¹ LUCINI, *op.cit.*, 2005, p. XLIII.

²² *Idem*. “Pro Symbolo”. In. *Per una poetica del Simbolismo*. A cura di G. Viazzi. Napoli: Guida, 1971, p. 149.

melhor da cultura, e por consequência, da literatura, não se exprime unicamente no isolamento purista de uma tradição nacional, mas sim do encontro entre as mais diversas culturas. Por isso, o poeta ansiava imprimir em solo italiano uma espécie de simbolismo que, em sua essência poética, fundisse literatura clássica italiana (Dante e Leopardi, na reverberação poética, Foscolo e Carducci, na forma da tradição) com as inovações mais modernas da poesia estrangeira de então, isto é, o simbolismo europeu (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, etc.).

Mas o projeto por assegurar um simbolismo essencialmente nacional sofreria um duro golpe, não só pela negligência outorgada ao poeta durante décadas pela crítica literária que via nele um típico antiburguês e anárquico, contrário à tradição e ao *modus vivendi* da sociedade italiana da época, mas também pelo esquecimento de sua vasta obra, que incluía seu projeto de teorização acerca de um simbolismo pátrio, condensado no conceito de “Simbolismo Nostrano”. Neste estudo, esse mesmo conceito, que permanecera por mais de cinquenta anos esquecido, será retomado e analisado, com o escopo de responder algumas questões fundamentais sobre a origem e difusão do Simbolismo na Itália, uma vez estabelecidas as diferenças com o simbolismo francês.

Para entender o que foi a poesia de tendência simbolista na península, é preciso imergir num dos períodos mais férteis de toda a literatura italiana: o período situado entre o final do Oitocentos e as primeiras décadas do Novecentos, definido pela própria historiografia italiana como uma literatura em contínua evolução, que inicia com as estéticas europeias da 2ª metade do século XIX, como a Scapigliatura e o Decadentismo, até as vanguardas e movimentos literários do século XX, entre os quais o Crepuscularismo e o Futurismo.

Nessa gama de tendências, de imaginários todos possíveis, que ocupavam o mesmo espaço-tempo, muitos são os nomes, as obras, os movimentos, que se agitam numa grande constelação poética, nascendo e desaparecendo, como num verdadeiro cosmo. É época dos cenáculos, dos manifestos, das revistas literárias, das tipografias espalhadas por toda a Itália; época conforme aponta Luciano Anceschi, síntese de uma realidade cultural bastante complexa, pois frente “alla molteplicità delle direzioni, delle scuole, dei movimenti, delle correnti corrisponde una altrettanto ricca varietà di proposte, di ideali, di modelli, di programmi, di istituti e, insomma, una inesausta maniera di riflessione”²³.

²³ ANCESCHI, Luciano. *Le poetiche del Novecento in Italia*. Venezia: Marsiglio, 1990, p. 14.

Definir o dado período, portanto, é uma tarefa complexa e delicada, e talvez não seja o caso, mas é este mesmo quadro que nos permite chegar a uma constatação prévia: que de todas as grandes correntes literárias do final do século XIX e as vanguardas que se desenvolveram na Itália no século XX, o Simbolismo parece ser a única a ocupar um episódio menor na história literária do período, isto, se se considera o espaço dedicado ao movimento em grande parte das histórias literárias²⁴. E não obstante a adesão ao simbolismo por parte de D'Annunzio e Pascoli, considerados seus maiores representantes e assim reconhecidos internacionalmente, a história da difusão da corrente entre os séculos XIX e XX parece carecer, justamente, de uma *história* própria, a qual se pretende, neste estudo, *historizar*. Somente após a configuração de um imaginário em comum, em torno de figuras literárias e documentos de relevo, é possível pensar em *reflexos simbolistas na poesia italiana* e, dessa forma, elaborar uma antologia de acordo com o modelo de Verlaine, que servira de referência para a organização de diversas antologias durante o século XX.

A ideia de que o simbolismo é uma arte livre, e que qualquer poeta que adote símbolos, isto é, imagens para representar ideias, seja simbolista, tal como propunha Lucini, nos permite, após um século da publicação de seu manifesto e de seu projeto totalizante acerca do simbolismo, atentar ao particular e proceder a uma análise das obras produzidas no período. Ver-se-á que os poetas que transitaram pela tendência, seja em sua primeira fase poética seja mediante a publicação de um único livro, imprimiram em solo pátrio uma espécie de simbolismo *sui generis* que não só se manteve ligado à tradição clássica de seu país, especialmente em Dante, Foscolo e Carducci, mas que também soube se apropriar das inovações mais modernas da poesia estrangeira de então, isto é, do simbolismo europeu.

Ao analisar em profundidade o período, foi possível verificar a existência de uma “área simbolista” que abarca mais de três décadas, e na qual se encontram alguns poetas que, por terem escolhido o símbolo ou como “instrumento de sugestão” ou como “um modo de transformar os objetos em equivalentes de determinadas emoções” — conforme propunha Anceschi em *Le poetiche del Novecento in Italia* — podem ser considerados, no conjunto, como parte do “Simbolismo Nostrano” de Lucini, uma vez que se encontram imersos num mesmo imaginário em

²⁴ As antologias e histórias literárias consultadas para o estudo em questão foram: BALDACCI, 1958; LUZI, 1959; SANGUINETI, 1969; SALINARI & RICCI, 1986; ANCESCHI, 1990; JACOBBI, 2003; BOLOGNA & ROCCHI, 2010.

comum. A indagação inicial partiu, justamente, do manifesto de Lucini, apontado como o manifesto de fundação do simbolismo na Itália, o que leva a supor que, se há um manifesto, há de haver um movimento que o sustente. E Lucini traçou uma espécie de perfil dessa literatura, concebendo-a não só literariamente — como um período fixo na história, por ele entendido como a 3ª fase simbolista e da qual ele mesmo fazia parte — mas também historicamente, como um *continuum*, já que o símbolo pressupõe um retorno ao antigo.

Assim, do mesmo modo que o Simbolismo foi uma página imprescindível da vida literária francesa do final do século XIX (assim como do Brasil, da Rússia, da América hispânica, entre outros) foi também na península italiana, durante as últimas décadas do Oitocentos e as primeiras do Novecentos. E levando, então, em consideração a problemática apresentada, é possível constatar que os reflexos simbolistas na poesia italiana não se limitam apenas à obra poética de Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli, como se buscará evidenciar. E embora a lista de autores seja considerável, neste estudo optou-se por uma seleção mais restrita, que abarcasse um período significativo da presença simbolista na literatura italiana, iniciando em 1880, no século XIX, e culminando em 1915, no século XX, o que possibilitará uma amostra mais significativa do influxo da corrente na península.

Os poetas elencados para esta antologia crítica representam uma breve amostra do imaginário simbolista na Itália. Os dados foram obtidos, inicialmente, a partir das seguintes histórias e antologias literárias: Luigi Baldacci (1958); Mario Luzi (1959), Edoardo Sanguineti (1969), Luciano Anceschi (1990) e Ruggero Jacobbi (2003); e, num segundo momento, extraídos a partir das recentes edições críticas organizadas por diversos estudiosos na Itália acerca dos poetas selecionados: para Gian Pietro Lucini, a crítica de Manuela Manfredini (2005); para Arturo Graf, de Anna Dolfi (1990); para Giovanni Pascoli, de Pier Vincenzo Mengaldo (2010); para Gabriele D'Annunzio, de Federico Roncoroni (2007); para Ceccardo Roccataglitia Ceccardi, de Francesca Corvi (2005); e para Dino Campana, de Renato Martinoni (2003). Ao reunir em uma só perspectiva essas diferentes vozes críticas que discutem, além de outros aspectos, a influência simbolista na obra de poetas selecionados, este estudo busca dar forma a um imaginário poético comum com base nas elucubrações teóricas de Lucini.

Portanto, além da obra de Gian Pietro Lucini, ao início da década de 1880, os primeiros indícios de uma literatura decadente/simbolista começam a aparecer em publicações ao longo de toda a península, no estro dos seguintes poetas:

Arturo Graf (1848-1913), poeta essencialmente romântico, mas de um romantismo pessimista, cuja primeira fase poética evidencia uma já acentuada sensibilidade decadente e se destaca pela inserção da analogia, autor de três livros de orientação simbolista: *Medusa* (1880), *Dopo il tramonto* (1893) e *Le danaidi* (1897), e de um polémico ensaio crítico intitulado “Preraffaelliti, simbolisti ed esteti” (1897);

Giovanni Pascoli (1855-1912), um dos mais célebres poetas do *Novecento* italiano e estudioso do classicismo, cuja poesia, marcada por uma forte tensão entre a tradição clássica e a nova tendência decadente, volta-se ao irracional e ao mistério mediante um vago sentimentalismo místico, apoiado em elementos rupestres e mitologias antigas, autor dos livros *Myricae* (1891) e *Canti di Castelvecchio* (1903);

Gabriele D’Annunzio (1863-1938), poeta e narrador, considerado um dos mais influentes de sua geração e a máxima expressão do Decadentismo, criador de uma poesia voltada ao culto ao estético e às belas artes, tendo escrito, sob influência simbolista, o romance *Il piacere* (1889) e os livros *Poema paradisiaco* (1893) e *Alcyone* (1904), além de ter sido um dos primeiros comentadores da poesia simbolista francesa;

Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1871-1919), poeta típico de uma época de transição, dono de uma poesia que se caracteriza por uma espécie de simbolismo paisano que retoma as imagens típicas da paisagem italiana, como os famosos *burgos*, além de figurar como um dos primeiros cultores e tradutores dos simbolistas franceses, autor de *Il libro dei frammenti* (1895), que inclui traduções de Verlaine e Rimbaud;

E Dino Campana (1885-1932), considerado o único *maudit* da literatura italiana, segundo o exemplo francês, que retoma a grande tradição da poesia simbolista através de uma escritura órfica (isto é, obscura, misteriosa, iniciática) e de um impressionismo fragmentário *à la* Rimbaud, autor de um único livro publicado em vida, os *Canti Orfici* (1914), que se destaca pela inserção dos *poème en prose*, uma das principais inovações do Simbolismo.

No conjunto, esses seis poetas correspondem, pela qualidade e interesse, a uma das mais importantes manifestações ocorridas na península de um “simbolismo pátrio” que conquistou aquela mesma prospectiva poética do simbolismo internacional, pois neles

a diversificação da sensibilidade específica manifesta-se principalmente na musicalidade, em termos de uma integração íntima da imaginação verbal na dinâmica geral da função simbolizadora. A simples análise dos elementos vocabulares já

pode proporcionar princípios indicativos dessa diversificação.²⁵

Esse “simbolismo nostrano” ou “simbolismo pátrio” como se tentará evidenciar, deve ser entendido antes como um *momento* literário do que propriamente um *movimento* literário, passível de ser historizado, uma vez que um percurso objetivo seja delineado. Isso porque parece ser individualmente, na condição do indivíduo que *va da solo*, e imersos no “novo espírito criador em arte”, como propunha Moréas, que os poetas aqui selecionados interpretam o símbolo na poesia a seu modo, valendo-se da rica tradição clássica italiana, como ansiava Lucini, mas *partícipes* de uma nova realidade cultural que envolveu a todos ao final do século XIX e decidiu os parâmetros da literatura no século seguinte.

Por essa razão, propõe-se neste estudo analisar os poetas italianos não apenas na sua “dependência” em relação aos seus predecessores franceses, isto é, suas inclinações ao tema comum, mas também, e sobretudo, sua relação com a tradição clássica italiana, ou seja, com grandes nomes da literatura de seu país, de modo a evidenciar que a fase simbolista desses poetas responde ao ideal preconizado por Lucini acerca do simbolismo italiano. Isto, sem ousar reuni-los de modo aleatório, mas pautado no objeto de estudo em questão e na crítica, e sem procurar dissolver-lhes a autoria em uma só entidade coletiva, ciente da ideia que a função da antologia histórica e estética não deve se limitar apenas a mostrar mas também valorar, expor mas também discernir, teorizar mas também criticar, historiando etapas e registrando fatos.

Outro aspecto importante na Itália que nos permite entrever como o ideal por uma poética simbolista própria tem sido uma constante na literatura da península é o papel desempenhado por três importantes antologias, publicadas em um espaço temporal significativo, que compreende mais de um século, desde a publicação do manifesto de Lucini:

A primeira, a antologia intitulada *Letteratura d'eccezione*, organizada pelo crítico de arte e divulgador literário Vittorio Pica, que à época de sua divulgação causou grande impacto ao promover nomes reconhecidos do simbolismo francês. Publicada em 1898, revelava o interesse do crítico napolitano pela escola simbolista que, devido ao gosto refinado e o ideal esteticista que proclamava, chegava, desde

²⁵ MURICY, *op. cit.*, p. 38.

Paris, oferecendo novos ares. A difusão levada a cabo por Pica conjugava com esse ideal estético e refletia o desejo de uma pequena elite cosmopolita que ansiava romper com as fronteiras do provincianismo cultural para dar espaço a uma literatura estrangeira, chamada por ele, convenientemente, de “exceção”²⁶. Sua antologia ocupa, assim, uma página importante para se compreender a difusão do simbolismo francês na literatura da península justo no momento em que já despontavam, em solo nacional, nomes como Lucini, Pascoli e D’Annunzio.

A segunda, a antologia organizada pelo poeta e crítico literário Mario Luzi, *L’idea simbolista*, tornou-se um documento de referência aos estudos sobre o simbolismo na Itália. Publicada em 1959, a antologia traz uma série de traduções acrescidas de comentários tecidos pelo próprio autor acerca de cada poeta selecionado, oferecendo uma ampla visão das origens da corrente, começando pela tradição romântica, passando pelos simbolistas até os chamados neossimbolistas, das primeiras gerações do Novecentos. O mérito da antologia está no fato de Luzi incluir, na seleção, não apenas poetas estrangeiros mas, pela primeira vez, sob o “rótulo” de simbolistas, poetas italianos como Dino Campana, Gabriele D’Annunzio e Giovanni Pascoli, além de abrir o livro com a seção intitulada “Prolegomeni”, que nos remete ao manifesto luciniano²⁷.

A última, elaborada a partir do material póstumo deixado pelo poeta e crítico literário Ruggero Jacobbi, *L’Italia simbolista*, organizada por Beatrice Sica e Anna Dolfi, é a mais recente antologia publicada, e destaca-se por reunir uma vasta gama de autores nacionais. Publicada postumamente em 2003 pela editora La Finestra, nela o crítico propõe uma reconstrução da fisionomia literária das últimas décadas do Oitocentos até os anos 1970, através de uma seleção de textos não só poéticos, mas também de narrativa, crítica e ensaística, abarcando mais de 40 autores, de poetas a escritores. No entanto, o material deixado por Jacobbi não possuía um título, nem mesmo provisório. Assim, ao considerar as predileções do crítico, Anna Dolfi, estudiosa do autor e prefaciadora da antologia, propôs um título que conservasse traços desse gosto, o que levou a intitulá-la *L’Italia simbolista*, já que o simbolismo era aquilo que o próprio Jacobbi talvez desejasse para representar aquele

²⁶ PICA, Vittorio. *Letteratura d’eccezione*. Milano: Baldini & Castoldi, 1898.

²⁷ LUZI, Mario. *L’idea simbolista*. Milano: Garzanti, 1959.

período de transição entre os séculos XIX e XX em seu extenso projeto²⁸.

Por fim, uma vez delimitado o *corpus* da pesquisa na análise do manifesto luciniano, passando pelo estudo das antologias simbolistas, até a elaboração da antologia crítica, optou-se por estruturar este estudo em três capítulos:

No primeiro, “O conceito de Simbolismo Nostrano em Gian Pietro Lucini”, analisa-se o exórdio poético do poeta milanês, suas primeiras publicações em revistas literárias da época antes da publicação definitiva do *Libro delle figurazioni ideali*, em 1894, que marca o início de sua produção poética e divulgação de uma concepção pessoal de simbolismo; em seguida, analisa-se o contexto de tecedura do manifesto de fundação do simbolismo italiano, os *Prolegomena*, com base na crítica de Edoardo Sanguineti, Glauco Viazzi e Manuela Manfredini, além de outros ensaios do poeta, que sustentam seu projeto de “Simbolismo Nostrano”: “Epistola apologetica” (1896), “Pro Symbolo” (1896-1897), “Del poeta, dell’arte e della vita” (1898) e *Verso Libero* (1908); por último, a partir da leitura acerca da teoria de Lucini, apresenta-se, na íntegra, na primeira seção (1.1.), o manifesto simbolista traduzido para o português, seguido de uma leitura exegética do documento (1.2.), com o objetivo de interpretar e elucidar a proposta subjacente ao manifesto, que dá título a este trabalho: o Simbolismo Nostrano.

No segundo, “Antologias simbolistas na Itália: um projeto nacional”, com base nos pressupostos de Emmanuel Fraisse²⁹, discorre-se sobre as antologias antes mencionadas: *Letteratura d’eccezione* (1898), organização de Vittorio Pica; *L’idea simbolista* (1959), organização de Mario Luzi; e *L’Italia simbolista* (2005), de Ruggero Jacobbi, organização de Beatrice Sica e Anna Dolfi. Ao considerar a funcionalidade dessas antologias, que buscam interpretar e historizar a literatura produzida entre os séculos XIX e XX, e dar voz a uma estética que parece ter ficado subentendida na história da literatura italiana, analisar-se-á a proposta dos três projetos antológicos, mediante a leitura dos prefácios e do estudo de suas estruturas, para então levantar paralelos e averiguar de que modo, explícita ou implicitamente, conjugam com o projeto de Lucini, e evidenciar como a busca por uma

²⁸ RUGGERO, Jacobbi. *L’Italia simbolista*. A cura di Beatrice Sica e introduzione di Anna Dolfi. Trento: La Finestra, 2003.

²⁹ FRAISSE, E. *Les anthologies en France*. Paris: PUF, 1997.

“poética do simbolismo”³⁰ tem sido uma constante na literatura italiana, por mais de um século, e que ainda perdura.

No último capítulo, “Reflexos simbolistas na poesia italiana: a 3ª época luciniana”, apresenta-se uma breve antologia poética traduzida, acrescida de comentários, com base na recente crítica literária acerca dos poetas selecionados, e de uma pequena seleção por autor, com os poemas mais representativos para o estudo em questão: além de Gian Pietro Lucini, que integra a seleção, somam-se a ele Arturo Graf, Giovanni Pascoli, Gabriele D’Annunzio, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e Dino Campana. O escopo é evidenciar um repertório comum entre eles, investigar o gênio peculiar, o ideal e a arte de cada um e suas inclinações ao Simbolismo, não só francês, mas especialmente italiano, o que possibilitará a configuração de um “cenário” ou “imaginário” poético em comum que busca responder às indagações teóricas de Lucini sobre uma possível poética simbolista essencialmente italiana, por ele entendida — e previamente esboçada — como a “3ª época”. Para Lucini, a história se divide em três épocas simbolistas: Medieval, Renascença e Simbolismo. As duas primeiras encontram-se definidas; a última, indeterminada.

Duas questões, portanto, norteiam a *tese* deste estudo:

Quando falamos de poesia simbolista, inicialmente recorreremos aos grandes nomes dessa tendência, especialmente franceses, mas quando falamos precisamente de poesia simbolista italiana, surge um grande ponto de interrogação, pois quem foram, na Itália, aqueles que quiseram transformar não a arte, mas a vida, através da poesia? Quem foram seus principais representantes, mesmo de forma transitória?

E segundo, considerando os estudos antológicos já publicados, que se caracterizam pela tentativa de interpretar e periodizar a literatura ao final do Oitocentos e início do Novecentos segundo a égide do Simbolismo, seria possível organizar uma antologia crítica com poetas italianos que transitaram pela estética partindo da concepção de “Simbolismo Nostrano”, idealizada por Gian Pietro Lucini em seu manifesto fundador, *Prolegomena*, publicado há mais de um século?

³⁰ Referência ao título dado à seleção de textos teóricos de Lucini organizada por Glauco Viazzi em 1971: *Per una poetica del Simbolismo*. Napoli: Guida, 1971.

1. O CONCEITO DE SIMBOLISMO NOSTRANO EM GIAN PIETRO LUCINI

Definido por Edoardo Sanguineti como o “primo dei moderni”³¹, Lucini é um dos poucos poetas italianos, situados entre o Oitocentos e o Novecentos, que se projetou em uma perspectiva não só nacional mas também europeia. Os estudos críticos atuais acerca de sua vasta obra de teorização, além daquela ficcional, retomada a partir dos anos 1970, restituíram à história italiana uma figura de extraordinária complexidade que, apesar de sua posição libertária, anárquica e republicana, e de seu refinado individualismo estético que não conjugava com os anseios da elite intelectual de sua época, indicam “orizzonti molto efficaci, pieno di germi che fruttarono poi”³². Em outras palavras, sua obra passou a ter uma maior visibilidade muito depois de sua morte, ocorrida em 1914, como se sua criação, por não concordar com as normas e nem com o gosto dominante à época, fosse depositária de verdades e de valores que apenas mais tarde tornar-se-iam inteligíveis.

Lucini se formou em um ambiente lombardo pós-scapigliato ainda carregado de tradições iluministas e ideais românticos progressistas, além de ter conhecido, na infância, os principais expoentes da Scapigliatura³³, como Giuseppe Rovani e Emilio Praga, razão pela qual fora interpretado, anos mais tarde, por alguns poucos leitores que se empenharam a analisar sua obra, como um caso extremo de *scapigliatura* em decomposição, um remanescente da antiga escola cujos ideais ele parecia retomar décadas depois, especialmente por ser admirador do poeta Carlo Dossi, a quem dedicou um enorme ensaio de crítica literária, *L’Ora Topica*³⁴, e a partir daí o equívoco foi alimentado

³¹ SANGUINETI, *op.cit.*, p. XXXIX.

³² ANCESCHI, *op.cit.*, p. 151.

³³ A Scapigliatura foi uma corrente artística que se voltou, estética e literariamente, ao repúdio da tradição e pela busca de uma originalidade extrema, que ainda conservava traços do Romantismo. Os *scapigliati* (desajustados, em português), assumiram posições bastante críticas em relação à literatura e à cultura italiana de sua época, apreciando sobretudo autores estrangeiros como Baudelaire, Gautier, Hoffmann e Allan Poe; escolha que gerou uma espécie de “desprovincialização” e de “desenvelhecimento” da cultura literária italiana. Cf. FARINELLI, Giuseppe. *La Scapigliatura: profilo storico, protagonisti, documenti*. Roma: Carocci, 2003.

³⁴ LUCINI, G. P. *L’Ora Topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale*. Varese: Nicola & C., 1911. Carlo Dossi (1849-1910), além de poeta, foi também político e diplomata italiano. É

por gerações, até sua obra ser redescoberta e reavaliada por Sanguineti, que o transformou em objeto de renovado interesse por parte da crítica de seu país.

Outro motivo, não menos aparente, que levou ao esquecimento de sua obra, sobretudo após sua morte, foi sua posição a favor de uma cultura europeia estabelecida a partir do princípio que, após o Renascimento, toda literatura nacional tendia a se transformar em universal, no sentido de que o melhor de uma cultura não se exprimia lá onde uma tradição nacional se encerrava em si mesma, mas surgia do encontro entre as mais diversas culturas. Essa visão internacionalista, somada a seu projeto de fundar uma espécie de “simbolismo nacional” em solo italiano, do qual se compreende tantas páginas dedicadas a Foscolo, Carducci, Dossi, etc, será hostilizada pela crítica acadêmica, acusada de obscura e extravagante, já que a negação mais comum dirigida às obras de caráter simbolista, naquele momento, fossem elas francesas ou italianas, dizia respeito à obscuridade do termo e ao empréstimo. Todavia, Lucini não é o único poeta a se “desprovincializar”, pois, como todos os poetas de sua geração, ele reage energicamente, embora de forma mais polêmica que os demais, contra o costume literário vigente naquele *fin de siècle* em seu país, do qual constata, segundo o comentário de Anceschi, “la limitatezza, l’esteriorità oratoria, e anche il ritardo delle soluzioni letterarie della ‘fine del secolo’ rispetto a quelle europee”³⁵.

Lucini tinha consciência da hostilidade que a publicação de sua primeira coletânea poética, o *Libro delle figurazioni ideali*, havia causado no meio literário da época, o que o levou a comentar, dois anos depois, no ensaio “Pro Symbolo”, o ocorrido:

Io mi ricordo che alla pubblicazione delle mie Figurazioni Ideali fu un grande schiamazzo in tutta la penisola. Gridarono che anche qui, accattandola dall’estero, si fosse importata tale forma mattoide d’arte, ed alcuni, piú indulgenti, la scusarono chiamandola arte di eccezione, arte di temperamento speciale. Mi parve ai molti che si avesse perpretato un tentativo anarchico e dissolvente.³⁶

considerado o expoente da Scapigliatura, e sua obra surpreende pela modernidade e pelo furor expressionista próprios do Novecentos.

³⁵ ANCESCHI, *op.cit.*, p. 152.

³⁶ “Pro Symbolo”, p. 115.

Assim, frente à acusação de obscuridade de sua obra, o teórico do movimento dirá que, se às vezes o termo, para a crítica literária, é “un difetto inerente all’opera”, ela sempre “è una mancanza in coloro che la osservano e la analizzano”³⁷. Para ele, “quella moderna oscurità” significava “novità, originalità, rottura con la consuetudine”³⁸. Apesar de ironizar a falta de intelectualidade justamente da classe intelectual que o acusava, Lucini ainda ousou indicar uma espécie de receita àqueles que não conseguiam compreender a poesia simbolista: “Usate i mezzi semplici, che la scuola elementare vi ha insegnato da bambini; scomponete il periodo e fatene la costruzione grammaticale, adoprare il buon senso; se volte saperne di più aggiungetevi qualche conoscenza di etimologia”³⁹. Como se percebe, aqui a questão não se encerra em si mesma, pois a “receita” de Lucini é dirigida a um público bastante preciso, aquele burguês, que recebera uma educação escolástica completa mas que, por deformação profissional, privilegiara “il linguaggio di ferro delle macchine”⁴⁰, isto é, a linguagem das cifras e da técnica, ao invés do conhecimento acerca do próprio patrimônio literário nacional e europeu.

À luz do que se disse, é possível compreender os motivos da censura operada e a forte oposição suscitada no ânimo dos intelectuais da época quanto aos ideais levantados por Lucini que, por sua vez, tentou desvencilhar-se dessa situação de isolamento e incompreensão que lhe fora imposta, ao considerá-la como uma expressão da própria vontade pessoal de subtrair-se do cenário literário da época, dos mecanismos de um mercado editorial que privilegiava uma produção de escasso conteúdo, ao qual ele se opunha abertamente, e de um público burguês intelectual “remissivo e compiacente, crogiolato nelle comodità della piccola casa del piccolo cervello, dell’orizzonte limitato”⁴¹.

O empenho que Lucini demonstra por questões literárias, suas considerações acerca da cultura filosófica e especialmente poética da Europa de seu tempo, indicam como sua reflexão teórica não girava exclusivamente ao redor de determinados problemas pertencentes ao campo literário, mas também que abraçava diversos aspectos da vida associada, como aqueles cívicos e políticos. Por isso que, para melhor

³⁷ In. *Ragion poetica e Programma del Verso libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee*. Milano: Edizioni di “Poesia”, 1908, p. 204. Doravante, “Verso Libero”.

³⁸ *Idem*, p. 206.

³⁹ *Idem*, p. 208.

⁴⁰ *Idem, ibidem*.

⁴¹ *Idem*, p. 71.

conhecer sua poética, especialmente a que se refere ao conceito de “Simbolismo Nostrano”, não convém tratar de forma isolada a problemática estética daquela historiográfica, já que para o poeta ambas possuem uma relação de intercâmbio contínuo. Essa integração dá lugar a uma visão complexa e abrangente acerca de uma série de elementos e tendências que constituíram a realidade cultural ao final do século XIX e que incidiram nas primeiras décadas do século XX. Lucini direciona seu postulado teórico nesse sentido, impelido por uma necessidade íntima de “ir até o fundo do desconhecido para encontrar o novo” e movido por uma curiosidade vivaz que o leva a se interessar por tudo, a ler as obras mais diversas, a aprofundar inúmeras elaborações teórico-filosóficas, a receber, sem se desnacionalizar, o influxo das novas tendências artísticas e literárias europeias.

O resultado desse imenso trabalho, dessa capacidade individual em absorver e sintetizar uma realidade cultural extremamente complexa, incide diretamente em sua obra teórica e poética, que apresenta, no conjunto, um compêndio da história cultural e literária, especialmente do ambiente milanês, entre o Oitocentos e o Novecentos, dotado de uma forte carga ideológica. Vale destacar também o modo como o discurso teórico de Lucini se desenvolve e se estrutura através de uma dezena de obras, publicadas durante um período de vinte anos, de modo a fazer com que cada uma seja não só a relaboração de problemáticas já aprofundadas e questionadas, mas também examinadas sob uma perspectiva diferente, possibilitando assim novas leituras, mesmo contrastantes entre si. Por essa razão, a mesma realidade histórico-cultural é analisada, por Lucini, desde diversos pontos de vista, e mediante linguagens diferentes, seja aquela rigorosa e lúcida da crítica, perceptível em vários ensaios, seja aquela da reflexão memorialista, em que o autor se compraz em percorrer novamente as etapas da própria experiência intelectual.

O dado que emerge a partir de uma primeira análise é o interesse que Lucini mostra pelo momento histórico — interesse que não se encontra na tradição simbolista francesa —, projetado com base em uma dimensão exclusivamente meta-histórica, e portanto indicativo de como o discurso do *Nostrano* acerca de uma poética do símbolo é fruto de uma elaboração autônoma, elaborada e aperfeiçoada por quase duas décadas, e original, que o diferencia não só dos teóricos italianos de sua época, como Vittorio Pica, mas também franceses, como Verlaine e Vanor, por exemplo.

Assim, quando o crítico literário Edoardo Sanguineti, organizador da antologia *Poesia italiana del Novecento*, opta, quase a modo de

provação, dedicar ao poeta milanês um espaço maior do que era comumente reservado ao binômio simbolista D'Annunzio e Pascoli, isto impulsiona uma releitura de sua obra, como documentam as numerosas edições e estudos críticos publicados após a antologia einaudiana. Em seu contínuo teorizar, repleto de reflexões histórico-culturais e digressões literárias, Lucini argumentava que era preciso buscar um novo modo de “civiltà poetica”, e que este novo modelo se encontrava no Simbolismo. Sanguineti, por sua vez, parece ter sido o primeiro a reconhecer no poeta a insígnia do movimento, ao dizer que:

Lucini ebbe l'ambizione di costruire, su parallele radici simboliste, una soluzione alternativa al dannunzianesimo trionfante [...], di netta opposizione, così sopra il piano del linguaggio come sopra quello dell'ideologia: di qui derivò il costante appello a una linea di cultura, nazionale e europea, diametralmente antitetica alla linea ufficiale delle nostre lettere, di strenua contestazione.⁴²

Segundo Anceschi, enquanto à época alguns consideravam o simbolismo como fruto da excentricismo do autor e de empréstimo francês, ou então o condenavam como uma arte não amputável à literatura nacional, Lucini:

è spinto a considerare il simbolismo come una 'funzione naturale' della poesia, anche della poesia moderna italiana. Certo, intenderà il simbolismo a suo modo; e subito, indica nella tradizione europea del verso libero un significato, anche per il nostro paese, di letteratura che sostituisce 'al rigorismo inutile dei dogmi [...] l'indipendenza ragionata ed individuale' per una 'forma nostra e magistrale, uscita dalle nostre intime necessità, non imitata da nessuno, compresa di quanto di migliore avevamo assorbito e fatto nostro per nutrimento deliberato'.⁴³

O ancoradouro de Lucini por uma poética simbolista nacional encontra sua justificativa na própria fase de transição entre os séculos

⁴² SANGUINETI, *op.cit.*, p. 162.

⁴³ ANCESCHI, *op.cit.*, p. 153.

XIX e XX, que ele vive e experimenta em primeira pessoa, período marcado pelo Simbolismo, em que a poesia “pura”, “hermética”, “emblemática”, ainda estava marcada por aquela visão subjetiva, simbólica e espiritual do mundo, que situava o valor da obra de arte não na tradução fiel da realidade, mas na combinação subjetiva de sentimentos e de pensamentos, de figuras e de formas regidas por leis próprias. Como resultado de um ambiente literário internacional, atual e legítimo em toda parte onde se manifestou, o simbolismo na Itália não só resultou ser legítimo como também ancestral, considerado por Lucini uma necessidade íntima da literatura italiana que, de acordo com seus postulados, era capaz de sustentar, por si só, todo um imaginário poético, uma vez que contava com uma tradição literária de mais de oito séculos: de Dante a Leopardi, de Foscolo a Carducci.

Toda essa vasta produção crítico-teórica acerca do simbolismo encontraria seu apogeu no livro *Ragion poetica e Programma del Verso libero*, escrito em 1908, onde seriam sintetizados e reelaborados todos os aspectos levantados por Lucini desde a publicação de seu primeiro livro, mas é justamente com a publicação de seu manifesto *Prolegomena*, que abre o *Libro delle figurazioni ideali*, de 1894, que o poeta dá início ao seu projeto por uma poética simbolista essencialmente italiana, e que marca também a passagem para o desenvolvimento de sua orientação poética sucessiva, propriamente novecentista e antidannunziana.

Portanto, o que nos interessa neste 1º capítulo é analisar a origem, isto é, o momento inicial em que Lucini se faz promovedor de uma “via italiana” ao simbolismo, quando lançou os princípios de sua concepção pessoal acerca da *nova* estética europeia, por ele considerada um retorno ao *antigo*, a marca distintiva de seu postulado teórico, que o diferencia nitidamente da corrente francesa. Assim, para compreender a poética e o projeto de teorização acerca do simbolismo de Lucini, é preciso investigar seu exórdio poético de Lucini, a origem de seus primeiros escritos em revistas literárias da época, a publicação do *Libro delle figurazioni ideali* e o contexto em que fora escrito, as influências recebidas, antes de partimos para a análise do manifesto propriamente dito.

O exórdio poético de Lucini ocorre em 15 de novembro de 1890, nas páginas do periódico “Gazzetta Letteraria”, quando publica parcialmente os “Sonetti di Gloriana”, que representam o primeiro núcleo de seu futuro livro acerca das *figurações ideais*. Fundada em 1877 pelo editor Vittorio Bersezio como suplemento da “Gazzetta Piemontese”, de Turim, a “Gazzetta Letteraria” era um semanário

artístico-literário que teve sua sede transferida para Milão ainda em 1894. Ocupa um lugar importante na história do período por ter recebido, logo após a unificação da Itália, a colaboração de muitos literatos da época, entre os quais Verga, Capuana, De Amicis, e por ter contribuído ao conhecimento da literatura e das artes estrangeiras, as quais promovia com frequência. Embora o semanário se parecesse mais a uma antologia que uma revista, no sentido moderno da expressão, entre os muitos colaboradores, estava Lucini, o futuro teórico do simbolismo italiano.

Entre 1888 e 1892, durante os anos de sua formação universitária em Direito na Universidade de Pavia, Lucini encontra duas figuras que marcarão profundamente sua existência e mesmo obra poética: o filósofo Giulio Lazzarini e o amigo partícipe do simbolismo, Romolo Quaglino. Do contato com Lazzarini, autor do livro *L'Etica Razionale*, publicada em Pavia entre 1890 e 1892, e cujo livro se tornou uma edição quase clandestina, Lucini considera não apenas ter sido influenciado pelo pensamento socrático nos embates acerca de questões filosóficas levantadas pelo filósofo, mas também de ter visto nele um exemplo moral de honestidade e sinceridade.

Os anos que antecedem a publicação do *Libro delle figurazioni ideali* são, para Lucini, anos de intensa atividade literária, quando ele começa não só a compor os sonetos, que serão publicados parcialmente no “Gazzetta Letteraria” e no “Cronica d'Arte”, em 1890 e 1891, respectivamente, mas também a esboçar as primeiras tentativas em versos livres, de cuja técnica se transformará num grande defensor. Neste período, trabalha incessantemente na reescritura de *Spirito ribelle*, que resultará no romance simbolista, de caráter político, *Gian Pietro da Core*, publicado em 1895.

Quanto à tecedura do livro, será o próprio Lucini, anos mais tarde em *Verso Libero*, a comentar, em tom bastante curioso, como suas *figurações ideais* passaram a ganhar forma justamente na época em que frequentava as aulas do curso de Direito, quando então o jovem poeta valia-se do “vero insegnamento vissuto”, e assim, “completava la glossa alla *Pandetta* una lezione d'anatomia, e, alla nomenclatura dello scheletro umano, si aggiungeva un *Sonetto della Chimera*, od una disputa cortese col vegliardo geniale e profondo, Giulio Lazzarini”, para ele considerado a “nitida coscienza di filosofo razionalista, lettore di Etica nazionale nell'Ateneo pavese”⁴⁴.

⁴⁴ “Verso Libero”, p. 542.

Assim, se o livro inicial de Lucini deve algo ao esquecido filósofo italiano, não apenas essas linhas, que ilustram o “pano de fundo” do processo de elaboração e tecitura do volume, como também o testemunho a seguir, evidenciam essa disposição, apontando uma possível gênese para sua obra, sempre carregada de idealismo e de visões alegorizantes; gênese que evidencia que sua concepção pessoal de simbolismo tem raízes diretas na cultura italiana, e não necessariamente naquela europeia. Das aulas ministradas no Ateneu de Pavia, Lucini dirá que o filósofo “profetizzava futuri di meravigliose idealità a complemento del suo prevedere”, e que isto inegavelmente os abstraía “dal tempo e dallo spazio, pure inteligenze a viaggiare”, impulsionados “dalla curiosità e dall’amore per le regioni delle domande perpetue e del continuo tentare”⁴⁵.

Mas se a colaboração na “Gazzetta Letteraria” havia resultado num episódio isolado, bem mais significativa será sua participação no semanário milanês “Cronaca d’Arte”, no qual Lucini publicará diversos textos que, mais tarde, irão compor o *Libro delle figurazioni ideali*, de modo que é neste semanário que seu ideário poético começa a tomar forma. Embora não apresentasse uma linha editorial definida, a revista de arte acolhia tudo aquilo que parecia contrário às normas e anti-institucional, opondo-se à *art pour l’art* dos franceses em favor da “arte pelo ideal”, que conserva certo simbolismo de ordem ibseniana⁴⁶.

Embora contasse com inúmeros colaboradores, das mais diversas orientações estéticas, os textos publicados na seção poética da revista, não obstante sua heterogeneidade, giravam em torno de um denominador comum: a “decadência”, resultado direto do uso de atmosferas mórbidas, lânguidas e intimistas, que naquele *fin de siècle* predominava na poesia italiana, especialmente por causa da atmosfera de fundo deixado pela Scapigliatura e pela recém poesia crepuscular que despontava.

Tais elementos, porém, segundo o crítico Glauco Viazzi, parecem ausentes, numa primeira leitura, dos textos de Lucini publicados em vários números da revista⁴⁷, tais como os “Sonetti di Gloriana”, os “Sonetti della Chimera” e os “Madrigali Alessandrini”, caracterizados ainda pelo uso das formas métricas tradicionais, e sobretudo por apresentarem um aspecto mais ideológico e menos idealista, mais alegórico e menos simbólico, mais cívico e menos intimista, resultado

⁴⁵ *Idem*, p. 454.

⁴⁶ VIAZZI, G. “Tentativo di descrizione di un poeta simbolista”. In. LUCINI. *Le Antitesi e Le Perversità*. Parma: Guanda, 1970, pp. IX-LXXXII.

⁴⁷ *Idem*, p. XI.

de sua concepção pessoal de simbolismo, que ele ainda vinha amadurecendo. Para Viazzi, no entanto, isso era o indicativo da ruptura com as gerações que antecederam o poeta, ocasionada pelo abandono, no plano poético, dos temas sentimentais e do gosto por paisagens naturais, pelos quais Lucini não advogava,

in favore dell'ideologico, e di figure e sfondi secondo invenzione: i contorni si fan precisi ed evidenti, il tratteggio verbale diviene fermo e magari rigido; le figure si stagliano di contro agli sfondi, attorniate da araldici animali, oggetti rari, mobili ed arredi preziosi, *pierreries*; e le tinte sono piatte e pure, vagamente acri, coprono in modo uniforme e disteso le superfici.⁴⁸

Todavia, as primeiras publicações de Lucini nos periódicos “Gazzetta Letteraria” e “Cronica d’Arte” passariam inadvertidas pela crítica, fazendo com que as composições permanecessem ignoradas por um longo período. Mas são esses “esboços” de publicações que nos possibilitam, hoje, reconhecer a formação filosófica e literária de Lucini e encontrar uma gênese para sua concepção pessoal de simbolismo, que já se encontrava impressa nas páginas desses dois periódicos da Itália recém-unificada, e que antecedem a publicação de seu célebre manifesto.

Outra figura importante à sua formação será o amigo de infância e poeta Romolo Quaglino que, além de poeta e prosador, era advogado e político de ideias socialistas. Foi um dos primeiros poetas de orientação simbolista na Itália, ainda por ser reconhecido, fazendo parte daquela linhagem de escritores de origem lombarda que haviam introduzido e tornado público os ideais da corrente simbolista na Itália⁴⁹. Lucini convidará formalmente Quaglino a escrever o prefácio de seu livro, e este será o primeiro a evidenciar em Lucini uma “via italiana” ao simbolismo ao dizer que “*Il libro delle Figurazioni ideali* incarna, con forma originalissima, il simbolismo”, e que a visão artística de Lucini “appare netta e serena”, captando “tutte le luci e tutti i colori”, por isso que:

⁴⁸ *Idem, ibidem.*

⁴⁹ Romolo Quaglino (1871-1938), além de poeta, foi advogado e socialista, autor dos livros de orientação simbolista *I Modi. Anime e Simboli* (1896) e *Fior' brumali* (1897).

La preoccupazione del simbolo non lo disturba, – che anzi l’immagine riesce più limpida e scintillante e dal complesso delle immagini promana il simbolo: non questo, come assai di frequente altrove, da quelle. – E veramente il suo simbolismo è panteistico. Il perché egli ha compreso che questo genere d’arte non è una innovazione dell’epoca nostra, ma un puro e semplice ritorno all’antico.⁵⁰

Ao orientar o prefácio à discussão de questões alegórico-filosóficas presentes no livro, consideradas por Quaglino o principal conteúdo inovador de Lucini, para além de seu caráter literário, com esse texto de abertura, intitulado “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, Quaglino desponta como “teórico militante do simbolismo”⁵¹, dividindo com o amigo a tentativa de iniciar, na última década do século XIX, uma linha simbolista lombarda, à qual ele contribuiria, dois anos depois, com o livro de poesias *I Modi. Anime e Simboli*, de 1896, prefaciado por Lucini.

Assim, em 1894, pela editora Galli di C. Chiesa-F. Guindani de Milão, Lucini publica seu primeiro livro e “come premessa e viatico *sui generis*, pone ad apertura del *LFI* il suo primo e importante scritto teorico, i *Prolegomena alle ‘Figurazioni Ideali’*, in cui getta le basi per la sistemazione concettuale rigorosa della sua idea di simbolismo”⁵², ideia que será aprofundada, com maior rigor e não menos polêmica, em outros escritos, a saber: a “Epistola apologetica” (1896), em que reivindica a definição de simbolista a todos os grandes poetas do passado, em sua busca por um simbolismo pátrio; “Pro Symbolo” (1896-1897), em que retoma as discussões acerca de um simbolismo nacional e reconhece sua estreita ligação com a grande poesia simbolista (e decadente) europeia do período; “Del poeta, dell’arte e della vita” (1898), em que discute acerca da intuição da Arte e do papel do poeta como visionário, até o seu coroamento, com a publicação de *Verso Libero* (1908), tratado poético que consiste numa vasta síntese de seu pensamento teorizado por quase duas décadas, e que reúne muitos de seus textos publicados anteriormente.

⁵⁰ QUAGLINO, “Prolegomena alle Figurazioni ideali”. In. LUCINI. *Il Libro delle figurazioni ideali*. A cura di Manuela Manfredini. Roma: Salerno, 2005, p. 10.

⁵¹ GALLINO. “La metrica di Romolo Quaglino (1871-1938). Contributo per una storia del verso libero italiano”. In. *Otto-Novecento*, XXIII, n. 3, set/dic. 1999, p. 40.

⁵² MANFREDINI, “Per la lettura del Libro delle figurazioni ideali”. In. LUCINI, *op.cit.*, 2005, p. XXXVIII.

Além de apresentar ao público leitor da época seus primeiros versos, caracterizados, desde o início, como o “trionfo della materia pensante su tutto un organismo”⁵³ — e que seriam, anos mais tarde, fundamentais para a consolidação de sua poética novecentista e antidannunziana —, o livro de Lucini trazia, a modo de prefácio, o que a crítica de G. Viazzi consideraria como o “manifesto di fondazione del simbolismo italiano”⁵⁴, um escrito original e único acerca de poesia e crítica literária sem precedentes no cenário intelectual da época, que levava no frontespício o título grecizante de *Prolegômenas*. É esse reconhecimento do “nostro” que leva não só Quaglino mas também Viazzi a identificar em Lucini uma via italiana ao simbolismo, diversa da linha adotada pelo movimento francês, cuja proposta incidia não na vaguidade das coisas, ou em sua intraduzibilidade, mas na racionalidade das visões alegorizantes mediante “figurações ideais”.

Durante os anos que antecederam a publicação do livro, Lucini havia aprofundado e atualizado sua ideia de literatura, aproximando-se da poética do simbolismo francês, mas interpretando-a e utilizando-a de um modo bastante original, o que o tornaria no corifeu mais confiável para o entendimento do que foi a “via italiana” do simbolismo, já que o poeta o reconheceu como uma manifestação itálica atual e legítima, e não como algo instintivo e marginal, como no caso dos poetas Giovanni Pascoli e Gabriele D’Annunzio. Por isso, para Sanguineti:

Si suggerisce, molto obiettivamente, che Lucini è il primo dei moderni, e con tutti i suoi buoni titoli, di artista e di teorico. Perché è lui, il grande alfiere e il praticante principe, da noi, del verso libero. È lui, lo sperimentatore a livello europeo, e non semplicemente in dimidiata riduzione all’italiana, di tutte le direzioni decisive della cultura del suo tempo, cioè di quelle che poi decideranno del Novecento in quanto Novecento. È Lucini il primo poeta provocatore [...] del Parnaso del nostro secolo.⁵⁵

Foi propriamente esse caráter de provocação do *spirito ribelle* de Lucini que fez com que ele se opusesse não só ao provincianismo literário de seu país — respirado por um ambiente literário estagnado,

⁵³ QUAGLINO, “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁴ VIAZZI. “Primo inventario sulla poetica di Lucini”. In. *Studi e documenti per il Lucini*. Napoli: Guida, 1972, p. 157.

⁵⁵ SANGUINETI, *op. cit.*, pp. XXXIX-XL.

no qual já se percebia o refluxo e a falência dos ideais da Itália pós-unitária, que ecoavam ainda no Renascimento — como se declarasse também contrário aos postulados do simbolismo francês. Tal como sua poesia e seus escritos teóricos, abertos à cultura europeia, sua rebeldia literária parecia revestir-se disso também, em vista de sua crítica perpassar as fronteiras de seu próprio país. Pelo espírito inovador e pela concepção totalizante de sua obra, cunhada em torno do Símbolo, Sanguineti o considerou, por essa razão, o primeiro dos modernos na literatura italiana, assim como fora Baudelaire para os franceses, considerado o último dos românticos e o primeiro dos modernos. Muitos dos procedimentos teorizados por Lucini serão aprofundados no Novecentos, por uma geração inteira de poetas, por isso que Sanguineti o identifica como o primeiro poeta a se valer de um ambiente literário internacional, a se *modernizar*, pois fora capaz de ser europeu sem, com isso, se desnacionalizar; um poeta simbolista não no sentido canônico do termo, mas sob um viés nacional.

Inevitavelmente, a tentativa de definir uma concepção pessoal do simbolismo entraria em confronto com os ideais do simbolismo francês, que ainda estava em voga em Paris, embora não com o mesmo vigor da época da publicação do manifesto de Moréas. O projeto de Lucini por uma poética simbolista nacional certamente se reconhecia em alguns dos postulados da escola francesa, que ele retomou parcialmente, mantendo uma relação direta de filiação. Por outro lado, com o manifesto, Lucini desviou-se das posições clássicas do movimento francês, baseado nas teorias de Moréas e na poesia de Mallarmé e dos belgas, Maeterlinck e Rodenbach, ao negar às estratégias da *sugestão* e da *alusão*, justificando que tais elementos não eram suficientes para “suster” a literatura simbolista em seu país, e argumentando que o uso do símbolo na poesia significava um retorno ao antigo, e não uma inovação de sua época.

Logo, é evidente que o simbolismo de Lucini, segundo P. Giovannetti, “pochissimo ha a che fare con le teoriche dei massimi poeti francesi di fine Ottocento”, uma vez que “prende posizione *contro* i simbolismi fondati sulla suggestione e sull’alusione quali erano stati diffusi da Charles Morice, René Ghil, Jean Moréas e, soprattutto, Stéphan Mallarmé”⁵⁶. E nessa mesma direção, acrescenta Anceschi: “Evidentemente, il simbolismo del Lucini tien conto del simbolismo classico francese della fine del secolo, ma non s’identifica con esso”, pois o poeta “fermenta tutta una filosofia della vita che è dei suoi anni, e

⁵⁶ GIOVANNETTI, P. *Lucini*. Palermo: Palumbo, 2000, p. 65.

un modo organico, a questa filosofia coerente, d'intendere il simbolo, la poesia"⁵⁷.

Anos mais tarde, Lucini, comentando acerca daquele período, dirá porque as inovações poéticas da nova escola literária não foram aceitas de forma deliberada nas letras italianas, e especialmente por ele: "Né concordammo del tutto col grande Mallarmé, che, troppo sapiente della letteratura inglese, cercava di portarne qualche elemento, tra noi, repugnante al nostro carattere", concluindo que "né l'allusione, né la suggestione bastano alla nostra arte, possono esserne dei motivi, ma non debbono costituire il fondamento"⁵⁸.

A negação do sentido de mistério, da atmosfera de vaguidade, da faculdade da sugestão, em suma, do "estatuto das correspondências", não impediu, porém, que Lucini desenvolvesse, ao mesmo tempo, um grande interesse por aqueles "simbolisti non mallarmeiani, esoterici, maghi e mistici che propugnano un modo di pensare gnóstico che affolla nella pagina contenuti tratti dalla cultura universale, e ambisce a proporre una letteratura coerentemente unitaria"⁵⁹, que ele tanto ambicionava e idealizava através de seu projeto, convicto da ideia que tanto a literatura, assim como as ciências e as religiões, oferecem todo um panteão de mitos e temas carregados de simbolismo.

A preocupação acerca da distinção entre simbolismo francês e simbolismo *nostrano* impele Lucini a formalizar os elementos originalmente "italianos", isto é, nacionais, de sua proposta poética. E a formalização dessa proposta é justamente a publicação de seu manifesto, a teorização máxima de sua visão idealizante. Frente à acusação dos detratores da nova escola de ser um produto de nítida filiação francesa, os *Prolegomena* respondem ao apresentar uma "teoria da italianidade do simbolismo" sem referências anteriores na literatura italiana. E a teorização dessa "italianidade" não se encerrará com o manifesto, sendo retomada e detalhada, entre 1894 e 1897, nos demais ensaios "Epistola apologetica" e "Pro Symbolo", e depois em *Verso Libero* que, no conjunto, sintetizam o ideal simbolista luciniano.

Manuela Manfredini, organizadora da 2ª edição do *Libro delle figurazioni ideali*, publicada em 2005, ressalta outro aspecto, comumente ignorado quando da comparação entre os dois simbolismos, ao dizer que, "oltre al rifiuto deciso dell'allusività e della suggestione, ciò che consuma davvero un'importante frattura di principio tra

⁵⁷ ANCESCHI, *op.cit.*, p. 155.

⁵⁸ "Verso Libero", p. 235.

⁵⁹ GIOVANNETTI, P. "Tre paragrafi su Lucini e il simbolismo". In. *Allegoria*, 1993, 15, p. 143.

simbolismo francês e simbolismo luciniano è il tema dell' *engagement*⁶⁰. Em outras palavras, se o simbolismo francês é essencialmente apolítico, desengajado, que recusa o social pelo isolamento na *tour d'ivoire*, limitando-se, por vezes, a um comportamento de agitação anarquista, aquele luciniano é, ao contrário, essencialmente cívico, pedagógico, convicto que o objetivo da arte e do poeta reside “in un perché educativo, sia pure elevato e forbitissimo”⁶¹. Este componente ético e civil acerca de sua concepção da arte, que representa a “novità luciniana rispetto agli enunciati teorici dei simbolisti francesi”⁶², é fruto do legado pós-renascentista que ele havia herdado da rica cultura lombarda, essencialmente pós-iluminista, que reclamava, nas artes e na literatura, moralidade e empenho, acreditando na capacidade do povo italiano, uma vez unido, em produzir uma arte original.

A tentativa de Lucini em conciliar classicismo e romantismo no simbolismo gera, assim, um “classicismo simbolista”, ou ainda, um “simbolismo clássico”, por ele sintetizado na noção de “simbolismo nostrano”⁶³. Em outras palavras, seu projeto consistia em fundir literatura clássica italiana, valendo-se do que esta aportava de *tradicional*, isto é, de racional, de correto, de puro, através da ótica idealizadora do romantismo não só quanto aos aspectos cívicos, mas do espírito romântico marcado pelas emoções, pela originalidade subjetiva, pelos atos instintivos. Mas a “fundição” desses dois estilos do “viver estético”, resistentes ao tempo e às gerações, só alcançaria um nível elevado de pensamento e instinto quando convergisse, então, no Simbolismo, síntese máxima de uma época marcada pelo Moderno mas que retoma o Antigo:

Finché la sensibilità, l'emozione, la passione, atti delli istinti, si manifesteranno nell'opera d'arte, avremo il romanticismo puro: – finché il ragionamento, l'ordine, il disegno serrato, il giudizio daran luogo ad un racconto, si avrà il classicismo puro: due modi del vivere estetico. Ma le forme massime e piú belle, resistenti al tempo e sopravvienti alla dimenticanza, dovranno

⁶⁰ MANFREDINI, *op.cit.*, p. XLI.

⁶¹ LUCINI. “La Licenza”. In. *La Prima Ora della Accademia*. Milano/Napoli/Palermo: Sandron, 1902, p. 46.

⁶² VALLI, D. “Anarchia e aristocrazia: intervento su Lucini. In. *Anarchia e misticismo nella poesia italiana del primo Novecento*. Lecce: Milela, 1973, p. 76.

⁶³ Cf. MANFREDINI, *op.cit.*, p. XLIII.

venir create dall'una e dall'altra facoltà con grande amore di compenetrazione: e saranno i Simboli; ne' quali troveremo la vita nel suo più alto grado di pensiero e d'istinto, svolgendo ad emulazione della natura, per successione, i suoi attributi, e, secondo le epoche e li operatori che li richiamano, le forme ai loro uffici.⁶⁴

Por essa razão é que o projeto de Lucini é chamado (pela crítica que se detém a estudá-lo) de totalizante, pois representa a soma, numa mesma concepção idealizante, de Classicismo e Romantismo convergidos em Simbolismo, o que indica a retomada de toda uma tradição literária sob o viés da poesia moderna. Não é por acaso que a reivindicação de originalidade de seu projeto acerca no *Nostro* venha, então, acompanhada de uma visão internacionalista dos acontecimentos culturais da época, comum ao espírito cosmopolita de poeta-teórico, que sustentava, no ensaio “Pro Symbolo”⁶⁵, que após o Renascimento “la letteratura tendeva a divenire universale”, e que implicava dizer que o melhor de uma cultura não se encerrava apenas em sua própria tradição, isto é, em seu isolamento conservador, mas surgia do encontro entre as diversas culturas.

É este encontro, portanto, na visão de Lucini, que faz da literatura algo universal, enquanto manifestação artística dos seres humanos que se dá através do Verbo — termo arcaico para “palavra” que, rítmica e retoricamente organizado, no ideário simbolista, tem o poder de encarnar e revelar forças misteriosas e vínculos sacros que existem no interior da natureza. O Verbo, que rege o verso, rege também o poeta simbolista, que se vale da variedade de sensações ofertas pela Natureza primária para traduzi-la, em seguida, em palavras, metáforas ou imagens emblemáticas, e, no caso específico de Lucini, em “figurações ideais” a partir de “imagens terrenas”⁶⁶. Verbo que, ao desconhecer fronteiras espaciais e políticas, sempre se fez legítimo em toda parte, não sendo o resultado exclusivo de uma nação:

Il Verbo russo, norvegese, e francese parla all'uomo, quindi parla a tutti: e l'Italia, che io sappia, è pur composta di uomini e di uomini moderni, quindi identici (nella relatività) a tutti li altri abitatori di Europa: la vita di Milano e di

⁶⁴ “Verso Libero”, p. 493.

⁶⁵ “Pro Symbolo”, p. 149.

⁶⁶ Alusão ao título do segundo livro de Lucini, *Il Libro delle immagini terrene*, de 1898.

Napoli è molto simile, parmi, a quella di Parigi, di Pietroburgo.⁶⁷

Após acompanhar o exórdio poético de Lucini, desde a publicação dos primeiros esboços em revistas literárias da época até a publicação do *Libro delle figurazioni ideali*; evidenciar a possível gênese de sua fase simbolista, através do contato com o poeta Romolo Quaglino e o filósofo Lazzarini, figuras típicas de uma realidade cultural complexa que o “iniciaram” à experiência simbolista; distinguir sua concepção de simbolismo *nostrano* dos postulados teóricos do simbolismo francês que, em linhas gerais, apresenta uma “teoria da italianidade do simbolismo”; e, por fim, analisar a repercussão de sua obra na crítica de Glauco Viazzi, Edoardo Sanguineti e Manuela Manfredini, cabe agora considerar seu primeiro escrito teórico acerca do simbolismo: os *Prolegomena*, “un vero e proprio scritto di poetica e critica letteraria, sostanzialmente autonomo dal *LFT*”, no qual Lucini, “allo sforzo della teorizzazione, si affianca il tentativo di rileggere la cronologia degli eventi con lo speciale occhiale della filosofia della storia”, para, em seguida, “procedere all’esplicazione dei concetti di decadenza e di simbolo”, com o intuito de traçar, por fim, “un vasto quadro storico-filosofico”⁶⁸ do simbolismo na literatura nacional e estrangeira.

⁶⁷ “Pro Symbolo”, p. 150.

⁶⁸ MANFREDINI, *op.cit.*, p. 13.

1.1 Da tradução do manifesto simbolista italiano

A partir de uma primeira análise acerca da teoria de Lucini, a questão que se destaca é o interesse que o poeta mostra pelo momento histórico, interesse que não se encontra na tradição simbolista francesa, mas que se articula, ao invés disso, mediante uma abordagem meta-histórica, que se propõe quase a reconfigurar as bases que até então regiam os fatos históricos e o lugar destes fatos, mediante uma releitura, bastante idealizada, da tradição clássica italiana. Esse aspecto, no entanto, é indicativo de como o discurso do *Nostro*, elemento recorrente em Lucini, acerca de uma poética do símbolo, é o resultado de uma elaboração autônoma e original que o distingue não só dos teóricos franceses, mas também dos italianos. Entre eles, do napolitano Vittorio Pica, o primeiro divulgador da estética francesa na península⁶⁹ que, apesar de seu grande projeto de divulgação, limitou-se apenas a divulgá-la ao grande público, sem jamais teorizá-la; e no campo poético, da poesia de Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli que, não obstante a projeção e influência de ambos na poesia do Novecentos, não chegaram a teorizar acerca do simbolismo, limitando-se a uma filiação instintiva, de escassa reflexão.

A inclinação de Lucini pela história, que resulta clara desde os primeiros escritos, encontra sua justificação na própria fase de transição entre os séculos XIX e XX, isto é, entre o Oitocentos e o Novecentos, que ele, em primeira pessoa, vive e experimenta, porque “è lui, lo sperimentatore”, volta-se a lembrar, a nível europeu, “e non semplicemente in dimidiata riduzione all'italiana, di tutte le direzioni decisive della cultura del suo tempo”⁷⁰. Escritos de forma coerente com suas posições ideológicas e políticas, o vasto número de ensaios críticos em que Lucini interpreta o simbolismo a seu modo, não sem teorizá-lo profundamente, suscita paralelos com a contestação de vanguarda, presente, por exemplo, na efêmera mas pungente obra de Rimbaud. Em outras palavras, o programa de Lucini, no conjunto, busca explicar, em modo provocatório, porém inovador, a chamada “modernidade literária”, mas a partir de Milão, à época grande centro de manifestações artísticas e literárias, e não de Paris, a capital de onde irradiavam a maioria das novas escolas literárias.

⁶⁹ Vittorio Pica (1862-1930), crítico de arte e de literatura, introduziu o simbolismo a partir de uma série de ensaios acerca das novidades francesas (especialmente o naturalismo e o simbolismo) publicados após 1885 e organizados no volume *All'Avanguardia*, de 1890.

⁷⁰ SANGUINETI, *op.cit.*, pp. XXXIX-XL.

Lucini, como toda uma geração de poetas, encontrava-se imerso numa realidade cultural que, embora dinâmica, era ao mesmo tempo bastante complexa, em que confluíam os mais possíveis imaginários, ocupando todos o mesmo espaço-tempo, o mesmo ambiente de contestação e, por consequência, o mesmo sentido de “desorientação” e de “decomposição”, pois tudo se transformava rapidamente, nascendo e desaparecendo num curto período de tempo. Assim como Verlaine em “Languer”, em que o poeta escrevera: “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”⁷¹, definindo um modelo poético que incidiria nos ideais de toda uma geração, ou então como Anatole Baju, autor de *L’école decadente* (1887), que dizia que a “littérature décadente synthétise l’esprit de notre époque... de la société moderne”⁷², Lucini, aproveitando-se do quadro literário que então se colocava, parte também da noção de decadência, naquele então considerada a marca distintiva da escola simbolista, para caracterizar a literatura não só do período, mas de toda uma tradição:

Ma il punto sta nel vedere dove in verità esiste decadenza: o in noi o nelli altri o in nessuno? [...] Decadenti però non in quanto all’opera, ma in quanto alla vita: decadenti, perchè ogni cosa che ne circonda, scienza, religione, forma politica, economia, si tramutano, nè il tramutarsi è senza una fine, nè la fine è senza una morte od una rovina: nè senza morte e putredine havvi nuova vita.⁷³

Depois, como Georges Vanor no manifesto em defesa da poesia simbolista, *L’Art Symboliste*, de 1889, em que o teórico francês declara que o Simbolismo tem a tarefa de trazer os “phénomènes intellectuels et sensoriels à la source initiale”, e que mediante tais significados primários evoca “le son d’une odeur, la couleur d’une note, le parfum d’une pensée”⁷⁴, Lucini também discute a noção de símbolo, por ele considerado o único recurso literário à altura de fornecer uma visão clara do mundo por meio de sua capacidade expressiva (e não necessariamente sugestiva) quase inesgotável⁷⁵. Sob um viés diferente dos franceses, que consideravam o simbolismo o resultado de sua época,

⁷¹ VERLAINE, Paul. “Languer”. In. *Jadis et naguère*. Paris: L. Vanier, 1884, p. 104.

⁷² BAJU, Anatole. *L’école decadente*. Paris: L. Vanier, 1887, p. 9.

⁷³ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, pp. 18-19.

⁷⁴ VANOR. *L’Art Symboliste*. Paris: L. Vanier, 1889, p. 37.

⁷⁵ “Verso Libero”, p. 212.

surgido como uma reação ao Naturalismo, para ele, falar de símbolo moderno significava necessariamente pressupor um *antigo* e um *futuro*, o que o levou a investir no próprio símbolo uma forte carga de projeção histórica:

Esistono forme immemoriali indistruttibili, segni percepiti e già svolti che identificano l'umanità nel simbolo. Il simbolo è come l'esistenza: nè l'esistenza manca d'evoluzione, perchè continuo moto, nè come esistenza è privo di meta per quanto sia. Le attitudini umane, le forze, vale a dire i vizi e le virtù, esistono quindi colla vita [...] simbolo nostro è in quanto vogliamo fare.⁷⁶

Ao lançar as bases para a sistematização conceitual de sua ideia de simbolismo, Lucini convida os italianos a abandonar as vias do “poetare italicamente” para percorrer o caminho da poesia simbolista. No prefácio ao livro *I Modi. Anime e Simboli*, do companheiro de estrada daquele momento, Romolo Quaglino⁷⁷, intitulado “Epistola apologetica”, de 1896, Lucini, após atribuir a todos os grandes poetas do passado a definição de simbolistas, reivindica, em favor dos artistas e poetas italianos, “l’immensa libertà, clamante nelle opere, l’aspirazione all’uguaglianza ed alla felicità di tutti”⁷⁸, comentário que levou, possivelmente, os detratores da corrente simbolista e os conservadores intelectuais da época a advertê-lo como um perigo.

Ao contrário de seus vizinhos franceses, que contavam com um número significativo de poetas-teóricos, não só Verlaine ou Mallarmé, na poesia, ou Vanor e Baju, no campo teórico, e cujos princípios estéticos, aprimorados desde o Romantismo, haviam feito do simbolismo francês um “movimento” de projeção internacional, Lucini, por sua vez, era uma espécie de *vox clamantis in deserto*, que condensou em *um* a obra de *muitos*, e que mesmo na condição do poeta que *va da solo* se colocou em defesa da arte simbolista, ao argumentar em favor da função evocatória da poesia, do poeta como discípulo da Natureza, do

⁷⁶ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, pp. 20-21.

⁷⁷ A amizade com Romolo Quaglino se interrompe em 1904 quando, após a publicação de seu livro *Cibele Madre* (1903), Lucini argumenta que o amigo se reconciliou com uma “poesia di maniera” para voltar “alle buone usanze in senso alla gente per bene”, perdendo seu caráter simbolista, e antes, de provocação. Cf. “Un poeta sovversivo rinsavito”. In. *L’Italia del Popolo*, XIII, 1178, 5-6 apr., 1904.

⁷⁸ LUCINI. “Epistola apologetica”. In. *Per una poetica del Simbolismo*. A cura di G. Viazzi. Napoli: Guida, 1971, p. 26.

drama oculo das palavras. No ensaio “Del poeta, dell’arte e della vita”, publicado na revista genovesa “Il Secolo XX”, em 1898, dirá:

“L’Arte intuisce [...] la Scienza conchiude”. Ecco perché spesso, nel Poema, noi ci troviamo davanti a tali formole di verità che la ragione comune male accoglie, come contraddittorie mentre svolgono incondizionate, le folgorazioni lucide della nascosta coscienza: l’Ideale Natura. Questa è la Divinità che il Poeta pontifica, donde estua la vita sua. Discepolo della vita, svolge il suo lavoro qui [...]. Che l’Artista plasmì, nell’orgasmo del suo mistico amore, l’immagine che rappresenta la sua illuminata scoperta dell’intima Divinità: egli, del suo mistero dia la chiave ed aspetti, che coloro che seguono, dietro alla sua parola lo comprendano completamente [...]. Altro sotto l’apparenza delle percezioni si nasconde, l’intime forme dell’invisibile, ciò che l’Artista si rivela in quel sogno infinito.⁷⁹

Seu discurso a favor de uma poesia universal, anti-escolástica, aberta à poesia estrangeira, também se fará ouvir no ensaio “Pro Symbolo”, publicado dois anos após os *Prolegomena*, em 1896, no periódico romano “Domenica Letteraria”, no qual defende, em tom imperativo, uma prosa e poesia livres do qualquer traço de provincianismo que possa deter a sua evolução: “Svolgasi dunque senza ritegno di frontiere [...] l’Arte universale: sia verbo fatidico in mille dialetti, ma contempli l’idea della Libertà, e sia sintetica e dia tutto l’uomo e non faccia divisioni tra prosa e verso e sia ella eminentemente libera”⁸⁰.

Até mesmo a utilização do verso livre, que ele reivindicou ser o precursor na península e para o qual desenvolveu um importante e reconhecido tratado teórico intitulado *Ragion poetica e Programma del Verso libero*, de 1908, é um dos motivos que levam a crítica a aproximá-lo da escola francesa. Mas Lucini, mesmo nessa proposta, busca se diferenciar de seus vizinhos contemporâneos, ao afirmar que o verso livre não deriva do *vers libre* francês, pelo contrário, é nacional, estando, desde sempre, presente na literatura italiana:

⁷⁹ “Del poeta, dell’arte e della vita”. In. *op.cit.*, pp. 206-207.

⁸⁰ “Pro Symbolo”, p. 148.

Il verso libero, questa ‘lunga parola poetica’, è l’ultimo anello aggiunto alla catena dell’evoluzione lirica: l’ultimo e provvisorio anello, perché nulla è definitivo [...]. Il verso libero è autorizzato dalla tradizione e dalla natura italiana; non deriva minimamente, come credono i superficiali, dal ‘vers libre’ francese; è ‘lui’ distinto, personalizzato, nazionale [...]. Il fondamento di tale musica verbale rimane sempre l’accento italiano, foneticamente battuto sopra parole italiane.⁸¹

Os ensaios mais significativos de Lucini, que incluem os aqui citados, foram reunidos pelo crítico e estudioso do poeta Glauco Viazzi, em 1971, com a publicação do antológico livro *Per una poetica del Simbolismo* que, ao lado da antologia de Sanguineti — e atualmente com a crítica de Manfredini e Giovannetti — assentou definitivamente a crítica sobre a obra de Lucini, recolocando-o no Panteão dos poetas Eleitos do Simbolismo, reconsiderando-o como um dos poetas precursores do Novecento, e, pela primeira vez, como já se reiterou diversas vezes, definindo-o como o primeiro dos modernos na literatura italiana.

Os textos teóricos de Lucini apresentam um esquema quase antológico, elaborado, ao que parece, segundo um plano geral, de modo a formar quase um organismo único, cujas partes ligam-se entre si e fazem referência umas às outras. Este aspecto, que já se evidencia, num primeiro momento, nos *Prolegomena*, será uma constante até o último e mais substancial de seus ensaios, o *Verso Libero*. A tendência à coesão e, por conseguinte, ao estabelecimento de um postulado teórico que, além dos temas e motivos recorrentes, permitisse individuar uma rede de remissões e ecos internos, ligando os diversos textos entre si, não era apenas uma das características mais importantes da obra de Lucini, mas também um aspecto literário tipicamente *fin de siècle*. Pois, de fato, o final do Oitocentos representa um momento particularmente fértil da literatura italiana, talvez um dos mais produtivos, já que fora marcado por inúmeras publicações poéticas individuais, organizadas, não obstante, de forma significativa.

Apesar de Viazzi reunir em sua antologia os principais textos teóricos de Lucini, dos prefácios aos ensaios, uma segunda edição do *Libro delle figurazioni ideali*, que incluía o famoso manifesto, apenas

⁸¹ “Risposta all’Inchiesta Internazionale di ‘Poesia’ sul verso Libero”. In. *op.cit.*, p. 221.

seria publicada em 2005, mais de um século após a publicação da primeira edição, em Milão⁸². Depois de 111 anos, o volume que contém o texto fundador do simbolismo italiano voltaria às livrarias, na edição crítica de Manuela Manfredini, publicada pelo Salerno Editrice. A edição, ao apresentar um vasto aparato crítico, com notas introdutivas para cada seção do livro, e uma inteiramente dedicada ao manifesto, evidencia o alto grau de elaboração da poesia que o jovem Lucini ousou tecer, em diálogo com muitos da poesia contemporânea de sua época. Segundo a organizadora, Lucini move-se em direção a uma zona arcaizante do gosto, mesmo para a época, claramente presente entre Carducci e o primeiro D’Annunzio, tanto no sentido métrico quanto lexical, além do conhecimento da recente poesia francesa contemporânea que, naquele momento, em solo italiano, só podiam se vangloriar o crítico de arte Vittorio Pica, o “vate” Gabriele D’Annunzio e poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, um dos primeiros tradutores dos franceses na península.

Na ampla introdução, Manfredini aborda as várias questões que o livro coloca ao leitor e que podem ser resumidas em dois aspectos essenciais: a relação com o modelo dannunziano e a proposta de uma via italiana para o simbolismo. Acerca do segundo aspecto — e que nos interessa diretamente neste estudo —, a organizadora, em um primeiro momento, esclarece a natureza tendencialmente alegórica do simbolismo luciniano, declaradamente contrário aos recursos da *alusão* e da *sugestão* que propunham Mallarmé e a via francesa do simbolismo: sob o manto da elegância estilística e da esquisitez lexical, vibra todo um programa educativo que, indubitavelmente, tratava-se de uma perspectiva rara e original à época, não só frente ao próprio simbolismo francês, no sentido canônico do termo, mas também da literatura que marcaria o Novecentos.

Outro aspecto levantado diz respeito à perspectiva limitante da proposta simbolista de Lucini frente à abertura do simbolismo europeu, visivelmente mais dinâmica, mas tal crítica comporta deficiências, pois é sabido que, de forma proposital, um dos principais propósitos de Lucini era a constituição de uma “teoria da italianidade do simbolismo” que, de algum modo ou de outro, em sua proposta implícita, limitava-se às próprias fronteiras, isto se considerarmos que restringir-se ao nacional

⁸² O manifesto *Prolegomena* foi publicado integralmente nas seguintes edições: *Il libro delle figurazioni ideali*: Milano: Galli di C. Chiesa-F. Guindani, 1894; *Per una poetica del simbolismo*. A cura di G. Viazzi. Napoli: Guida, 1971; *Scritti critici*. A cura di L. Martinelli. Bari: De Donato, 1971, e na edição de Manuela Manfredini, *op.cit.*, de 2005.

para, justamente, desprovincializá-lo, seja, de fato, um indicativo de limitação.

Por paradoxal que possa parecer, o primeiro e polêmico livro de Lucini, declaradamente aberto às influências estrangeiras e contra o provincianismo literário de sua época, parece, ao querer fundir classicismo e romantismo em simbolismo, sair antes em defesa da literatura nacional do que propriamente negá-la, como seria típico de um simbolista. Por isso, o *Libro delle figurazioni ideali* se destaca não só como uma generosa e refinada obra de literatura, marcada por uma breve e híbrida estação simbolista *nostrana*, mas também por reafirmar a tradição de toda uma literatura nacional que, assim como outras grandes culturas estrangeiras, herdou à literatura e à história universal grandes nomes. Parece apropriado designar Lucini, portanto, como um poeta simbolista italiano de influências europeias, e não um poeta italiano afrancesado de pretensões simbolistas:

Ma attualmente può dirsi adunque italiana, nazionale questa ultima modalit  artistica? S'ella riguarda all'uomo in s  e non ne' suoi rapporti,   universale: se all'ambiente, regionale: se al tipo distinto, personale. [...] Ultimamente in patria questa nuova gagliardia spirituale commosse gli animi, n  per ci  l'ingegni si volsero troppo proni e rispettosi oltremodo alle straniere importazioni. Le consacrate tradizioni delle muse romane della decadenza, qui rivivevano ancora e, se l'impeto primo venne d'altrove, si poet  italicamente.⁸³

A tarefa de anunciar o manifesto e de ilustrar ao leitor do que se tratava o volume, coube ao poeta Romolo Quaglino no prefácio “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, no qual, desde o princípio, como exímio conhecedor do ambiente literário de sua época, iniciava advertindo que “mai fine di secolo assunse caratteri pi  strani delle attuali”⁸⁴, ou seja, nenhum outro momento literário tinha possibilitado a existência, mesmo ef mera, das mais variadas tendências literárias, e suscitado, ao mesmo tempo, desconfortos, pelo rompimento com a tradição, e entusiasmos, pelo acolhimento do novo. Na busca pelo novo que já se encontrava no antigo, na concepção de Lucini, Quaglino diz que “nelli animi” cresceia “un bisogno irrefrenabile di ricorrere

⁸³ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 28.

⁸⁴ *Idem*, p. 7.

all'autorità della tradizione per dimostrare erroneo e colpevole ogni tentativo di sociale riforma”, de modo que “cosí avviene che l'epoca nostra brilla di una luce tutta speciale”⁸⁵, como antes não havia ocorrido, e tanto Lucini quanto Quaglino experienciam esse momento, que mais tarde seria caracterizado por Anceschi como um dos mais férteis de toda a literatura italiana⁸⁶.

Ao inaugurar os seus *prolegomena*, após o prefácio de Quaglino, Lucini dá início à explanação acerca das noções de decadência, que ele contrapõe à ideia de evolução das artes; estabelece as divisas, segundo sua própria conceitualização, entre símbolo e alegoria; e traça um vasto quadro histórico-filosófico dominado por três grandes épocas simbolistas: a primeira, desde o último século do Império Romano até o século XIII; a segunda, da época do Renascimento aos anos da Revolução francesa; a terceira, ainda em curso — e na qual o próprio Lucini está inserido —, coincide com os agitados anos daquele *fin di siècle* do Oitocentos. Cada época corresponde a uma constelação de precursores da nova escola, de Dante a D'Annunzio, de Shakespeare a Baudelaire, de Spinoza a Ibsen.

Ao herdar da Scapigliatura aquilo que a corrente milanesa tinha de vontade e de tensão em direção ao Ideal, em contraste com o gosto vigente, o manifesto de Lucini encontra suas duas principais referências, que lhe haviam chegado, como não poderia deixar de ser, desde o centro de irradiação do simbolismo, Paris, alguns anos antes da publicação do manifesto:

Primeiro, no *Manifeste du Symbolisme*, de Jean Moréas, em que o teórico do grupo francês aborda o tema da evolução das artes segundo leis biológicas, a origem do movimento e seus precursores, o tema da filiação simbolista, a natureza da poesia simbolista que deve vestir a Ideia — termo que, desde então, seria cunhado com a inicial maiúscula por quase todos os simbolistas —, de uma forma sensível. Todos esses temas serão abordados ao longo das seis Atos do manifesto de Lucini, consolidando os princípios comuns de seu postulado teórico, antes, a busca de um Ideal:

Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, la poésie symboliste cherche: à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à

⁸⁵ *Idem*, p. 8.

⁸⁶ ANCESCHI, *op.cit.* p. 14.

exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi.⁸⁷

E segundo, em algumas entrevistas de escritores franceses realizadas pelo jornalista Jules Huret (1863-1915), em vista da pesquisa acerca da evolução literária feita pelo periódico “Echo de Paris”, em 1891, intitulada “Enquête sur l'évolution littéraire”, que incluía entrevistas, por exemplo, com Jules de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès, etc. Entre as entrevistas, a que chamou a atenção de Lucini foi a de Henri de Régnier (1864-1936), considerado um dos fundadores do simbolismo francês e do verso livre, e em quem Lucini via exposto a posição de “simbolismo clássico”, convicto de que o binômio arte-símbolo fosse, de um lado, uma característica permanente e constitutiva da atividade estética do ser humano, e do outro, que apenas o Simbolismo moderno era capaz de manifestá-lo. O fragmento a seguir, de Régnier, elucida o caso em questão, e aponta uma das referências fundamentais para a compreensão da proposta idealizada por Lucini:

J'admets, comme un fait indiscutable, une grande poussée des esprits artistes vers un art purement symboliste. Oui, je le sais, nous n'inventons pas le symbole, mais jusqu'ici le symbole ne surgissait qu'instinctivement dans les œuvres d'art, en dehors de tout parti pris, parce qu'on sentait qu'en effet il ne peut pas y avoir d'art véritable sans symbole. Le mouvement actuel est différent : on fait du symbole la condition essentielle de l'art.⁸⁸

Estabelecidas as fontes textuais do manifesto luciniano, que se encontram em Moréas e Régnier, expostas as comparações teóricas entre o simbolismo francês e aquele luciniano, a fim de estabelecer suas convergências e divergências, esboçados os conceitos de símbolo e decadência, que constituem o núcleo central do manifesto, e analisados os ensaios que, no conjunto, representam a totalidade do projeto

⁸⁷ MORÉAS, *op.cit.*, p. 33-34.

⁸⁸ RÉGNIER in HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Charpentier, 1891, p. 93

simbolista idealizado por Lucini, a seguir, com o objetivo de auxiliar na exegese, isto é, na interpretação do manifesto, a ser detalhada na seção subsequente (1.2.), propõe-se, inicialmente, uma tradução com notas explicativas, que será disposta ao lado do original.

Para este estudo, em vista do manifesto ter sido publicado em poucas edições, pela aparente dificuldade de acesso devido ao léxico arcaizante e estilizado usado por Lucini, e por propiciar uma análise filológica mais profunda, especialmente no caso de um texto em língua estrangeira, submetido à interpretação, optou-se — uma vez considerada a importância da interpretação no ato de traduzir — pela tradução que, como qualquer outra atividade que envolve compreensão humana, ocorre mediante interpretação⁸⁹, e cujo processo implica, necessariamente, numa leitura mais apurada. Esta se fundamenta basicamente no diálogo entre texto e o tradutor que, na condição de intérprete, isto é, de leitor crítico, deixa-se guiar pela série de temas e discussões que a obra, aos poucos, vai colocando a cada página. Assim como todo ato de interpretar é inerente a qualquer ato de compreensão, “toda tradução já é interpretação”⁹⁰, ou seja, já pressupõe uma interpretação *a priori* de um texto estabelecido para análise, de modo que, nesse processo, “compreender e interpretar estão imbricados de modo indissolúvel”⁹¹.

Sob uma perspectiva hermenêutica, a tradução como interpretação se afirma como uma atividade possível, pois, como a interpretação é inerente a qualquer ato de compreensão, a tradução passa a ser apenas mais um desses atos, em que a interpretação é consumada na reescrita de outro texto, e que, quando comentada, passa a ser crítica. Pretende-se, em suma, com esse procedimento, nortear a interpretação textual de maneira mais ampla, sem advogar por critérios pré-estabelecidos, salvo aqueles suscitados pelo próprio texto a ser analisado.

No caso específico da análise de textos, a tradução, como interpretação e compreensão, é um processo análogo ao da leitura, com o diferencial de que, na tradução, a interpretação se dá na reescrita de outro texto, podendo também ser crítica, como se propõe neste estudo.

⁸⁹ Isto é, a tradução sob a perspectiva da hermenêutica gadameriana, que se detém não só na investigação dos meandros da interpretação mas possibilita também reflexões acerca dos processos implícitos na prática tradutória. Cf. GADAMER, H.G. “A linguagem como *medium* da experiência hermenêutica”. In. *Verdade e método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 498.

⁹⁰ *Idem, ibidem*.

⁹¹ *Idem*, p. 516.

Uma leitura abrangente exige um constante exercício de interpretação, que nem sempre é reconhecido, de forma consciente, em uma leitura, mas, ao se traduzir, especialmente um texto da complexidade do manifesto de Lucini, isto parece se tornar evidente. Além disso, cumpre notar que este se trata do primeiro estudo fora das fronteiras da península acerca dos *Prolegomena*, estabelecido a partir da 1ª edição e com base na edição crítica de Manuela Manfredini (2005).

Por isso, a necessidade de uma leitura exegética mais apurada acerca do manifesto, já que, além da interpretação propriamente dita, que se deterá na análise dos aspectos teóricos do texto (estudo do símbolo *vs* alegoria, decadência *vs* evolução, etc), a tradução, por sua vez, auxiliará em questões textuais fundamentais, especialmente de caráter filológico e histórico-literário, evidenciadas por meio de comentários explicativos ao longo do texto, remetendo às notas dispostas no texto traduzido.

O manifesto, além das epígrafes iniciais, divide-se em seis Atos (I-VI) ligados entre si, que serão, além de intitulados previamente, analisados individualmente, para a validação do conjunto:

Epígrafes

Ato I: A Pré-visão

Ato II: A Decadência

Ato III: O Símbolo

Ato IV: Épocas simbolistas

Ato V: Simbolismo Nostrano

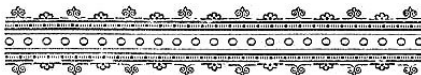
Ato VI: Poética simbolista

Transposto ao campo literário, a ideia de “traduzir” ou de “decifrar” as misteriosas analogias que se ocultam por detrás da Natureza através de símbolos foi uma obsessão entre os simbolistas. Os ideais que encarnavam de “*inscrever* um dogma num símbolo, *traduzir* as sensações através do som das sílabas” — e que ecoavam em Baudelaire, e antes, em Edgar Allan Poe — derivavam de uma concepção do mundo como uma rede de símbolos, isto é, de *correspondances*, cuja função do poeta, em sua condição de *visionário* ou *vidente*, era traduzi-las em palavras, metáforas ou imagens emblemáticas. As analogias com o ato de traduzir estão expostas, mas, independente das relações que se possam traçar, será Rimbaud, em “*Alchimie du Verbe*”, a definir essa predileção pelo caráter evocativo da tradução, tão estimado pelos poetas de sua geração: “J’inventai la couleur des voyelles! [...] Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d’inventer un

verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tout les sens. Je réservais la traduction”⁹².

E Lucini, como todo poeta simbolista, ansiava também *traduzir* toda uma época, não apenas as inovações do momento, mas reclamar o direito de toda uma literatura a reconhecer-se no símbolo. Seu manifesto fundador, *Prolegomena*, representa a base inicial desse grande projeto de teorização por uma poética nacional de orientação simbolista, e nele estão contidos, explícita ou implicitamente, os elementos para a configuração desse imaginário e o estabelecimento do projeto acerca do chamado Simbolismo Nostrano.

⁹² RIMBAUD, “Alchimie du Verbe”, *op.cit.*, p. 239.



PROLEGÔMENOS ÀS FIGURAÇÕES IDEAIS
 PROLEGOMENA ALLE FIGURAZIONI IDEALI

Monsieur le Lieutenant de Police: «Comment, je gouverne despotiquement quinze-cent filles et je ne contraindrais pas Neuf Muses qui pourront rassembler pour tant à des filles, car elles se prostituent à tout le monde?»

Mon oncle THOMAS.

Ce sont ici les pöetes, c'est-à-dire ces auteurs dont le métier est de mettre des entraves au bon sens et d'accabler la raison sous les agréments, comme on ensevelissait autrefois les femmes sous leurs ornements et leurs parures.

MONTESQUIEU. Lettres Persanes.

I.

E eles dirão:

“Desta arte, sabemos o récipe¹, e por suas ideias não nos elevamos pelos raios lunares até a lua, na noite, para lá alcançá-las: pelo contrário, como o vilão da história, nós as pescamos aqui, no estanco, com a peneira e a lua refletida². Pois, se o uso de nomes abstratos e o fato de escrevê-los com maiúsculas³, como a divindade, significa dar forma concreta a um sentimento ou uma virtude; pois, se as virtudes que-

E costoro diranno:

«Di quest'arte noi sappiamo il recipe, e di queste idee non ascendiamo pei raggi della luna alla luna, nella notte, per raggiungerle colà; ma, come il villano della novella, noi le pesciamo invece qui, nello stagno, collo staccio e colla luna riflessa. Che se l'usare di nomi astratti e lo scriverli con tanto di majuscola, come la divinità, vuol dire dar una forma concreta ad un sentimento o ad una virtù: che

¹ Latinismo: receita, remédio.

² Alusão a *Orlando Furioso*, de Ariosto, em que o herói Astolfo vai até a lua (neste caso, usando um cavalo alado com cara de ave, o Hipogrifo, e não através de raios lunares) para recuperar o juízo de Orlando, que fora mantido dentro de uma ampola. A lua era o lugar onde se encontravam todas as coisas perdidas na terra.

³ O uso de maiúsculas alegorizantes é uma marca distintiva da poesia simbolista.

rem significar força humana; pois, se essas forças e atributos também se materializam em personagens de outros tempos, em mitos de outros países, em fábulas de outros imaginários, a fadiga é breve e o proveito nulo. E rebuscando entre os clássicos e os românticos, e seguindo a linguagem polida e reluzente dos seiscentistas, e desentocando ranços poéticos e fora de moda, temperando tudo com a indecisão de um louco inspirado, voltando-se sempre àquele infinito que ainda não existe ao homem, seja pela fraqueza dos meio práticos e pela pequenez do gênio, diante da majestade do mundo: assim, acreditais de poetizar para estupor do público, porém, nem o público nem a crítica irão aceitar tranquilamente tal beberagem repugnante e indigesta, e a colocará naquelas ânforas e barriletes que já entupiam as oficinas de nossos alquimistas nos bons velhos tempos da ignorância: ânforas e barriletes que a límpida *aqua fontis* enchia, rançosa talvez pelos anos, mesmo se bem vedada, nada mais, e que traziam em cima insígnias e lendas para aterrorizar, como: *Elixir da longa vida: aqua tophana: aurum liquidum*⁴; *xarope de Verônica*⁵ e de prosperidade, e outras similares tolices extraordinárias. Pois, mesmo que a ideia vagueie branda e escape à crítica, não sabe dizer o que quer expressar, e se esconde nas anfractuosidades de um círculo vicioso ou nos rodeios de um

se le virtù vogliono significare forze umane: che se anche queste forze e questi attributi si materiano in personaggi d'altri tempi, in miti d'altri paesi, in favole d'altre immaginazioni, la fatica è breve ed il profitto nullo: e racimolando tra i classici e tra i romantici, e seguendo la lingua forbita e luccicante dei secentisti, e scovando rancidumi poetici e fuor di moda, condendo il tutto colla indecisione di un pazzo ispirato, rivolgendosi sempre a quell'infinito che all'uomo non esiste per altro, che per la debolezza dei mezzi pratici e per la piccolezza dell'ingegno, davanti alla maestà del mondo: così credereste di poetare a stupor del pubblico, però che nè il pubblico, nè la critica vorrà prendersi in pace tale beverageggi disgustoso ed indigesto e lo porrà tra quelle anfore e tra quei caratelli quali ingombravano già le officine dei nostri alchimisti nel buon tempo andato dell'ignoranza: anfore e caratelli cui la chiara aqua fontis empiva, rancida forse dalli anni e pure ben tappata, non altro; e che portavano insegne e leggende sopra ad atterrire, come: Elixir di lunga vita: aqua tophana: aurum liquidum: scioroppo di Veronica e di prosperità, ed altre simili straordinarie sciocchezze. Che se pure l'idea vagola blandula e sfugge alla critica, nè sa dir ciò che voglia esprimere, e si nasconde nelle anfrattuosità di un giro vizioso o nelle ambagi di un eloquio che ripugna alla

⁴ Ouro líquido ou cinábrio transformado em ouro, elixir de longa vida.

⁵ Planta com folhas azuis e violetas, comum nas regiões de clima frio e temperado da Europa.

elóquio que repugna à razão, e não possui nenhum nexos e nenhuma substância, e brilha e desaparece ao mesmo tempo, como uma estrela em uma noite tempestuosa, sob as nuvens, ao soprar dos ventos. E esta ideia é a ideia simbólica, esta é a primordial, esta é o fundamento e o polo da obra e a emanção da alma humana irmã do espírito do mundo: assim, enganam a insuficiência pela previdência, a escuridão pela inspiração, a impotência pelo trabalho abstruso e de difícil raciocínio, o nada pela inteligência e doutrina. Nem o público, nem a crítica, irão acreditar em tais soluções diante do que será mostrado, mas, antes, pelo que é, e fará justiça. E fará bem!” Portanto, assim dirão e com razão: e na testa irão nos marcar aquela insígnia que nós mesmos fabricamos e nela imprimirão em letras abrasantes: *Decadência*.

II.

Mas a questão está em averiguar onde, na verdade, existe decadência: em nós, nos outros ou em ninguém? Porém, desgraciosamente, nos definimos decadentes, e mesmo não o sendo, continuaremos.

Decadentes, porém, não quanto à obra, mas à vida: decadentes, porque tudo o que a rodeia, ciência, religião, forma política, economia, se transformam, nem o transformar é sem um fim, nem o fim é sem uma morte ou uma

ragione e non ha nesso e non ha sostanza e brilla e spare nel medesimo tempo, come una stella in una notte tempestosa, sotto le nubi, allo spirar dei venti: e codesta idea è l'idea simbolica, essa è la primordiale, essa è il cardine ed il polo dell'opera e la emanazione dell'anima umana sorella allo spirito del mondo: così gabbano l'insufficienza per preveggenza, l'oscurità per ispirazione, l'impotenza per lavoro astruso e difficile di ragionamento, il nulla per intelligenza e dottrina. Nè il pubblico, nè la critica vorranno prendersi tanta roba per quella che vien mostrata, ma più tosto per quanto sia, e farà giustizia. E farà bene.» Or dunque costoro diranno così e non avranno torto: ed in fronte ci bolleranno di quel marchio che noi stessi ci siamo fabricati e vi stamperanno a lettere arroventate: Decadenza.

II.

Ma il punto sta nel vedere dove in verità esiste decadenza: o in noi o negli altri o in nessuno? E però sgraziatamente ci siamo detti decadenti e, non essendolo forse, resteremo.

Decadenti però non in quanto all'opera, ma in quanto alla vita: decadenti, perchè ogni cosa che ne circonda, scienza, religione, forma politica, economia, si tramutano, nè il tramutarsi è senza una fine, nè la fine è

ruína: nem sem morte e putrefação há nova vida. Se isso for verdade, então, qual arte, que representação gráfica ou plástica é possível que seja a expressão de nossos tempos, desta luta contra o já feito para fazer o *novíssimo*, deste abater o finito e o aprisionado pela liberdade?

Cada passo adiante que pisa um preconceito, uma forma subsistente não na consciência mas no aspecto, um direito que se baseia não na igualdade, mas na disparidade, uma sanção que consagre não a universalidade mas o singular, um privilégio que defenda não uma substância mas uma aparência: este passo sempre será uma conquista no campo moral e material da sociedade: a comunidade nunca vira as costas para o objetivo: desvia e vagueia, e se encontrará, então, diante de um obstáculo assaz prepotente, para evitá-lo, ou para seguir mais alacrememente o pensamento, cujo desejo suscita com urgência o fim, mas que o poder não consagra nem concede. A comunidade descansará, mas como um navio que desce pela corrente e não abre velas ou estique os remos para ajudar no caminho: a corrente, por sua natureza, levá-lo-á consigo à fonte. Esta é a decadência. Eu não conheço, passado o ímpeto da ação muscular e de uma transformação apurada das nações e das sociedades, outra decadência que a interrupção do pensamento social para a implementação de novas e melhores serventias, quando já estiverem desgastadas pelo uso as

senza una morte od una rovina: nè senza morte e putredine havvi nuova vita. Se ciò è dunque vero, quale arte, quale rappresentazione grafica o plastica è possibile che sia l'espressione dei tempi nostri, di questa lotta contro il già fatto per il fare nuovissimo, di questo abbattere il finito e l'incatenato per la libertà?

Ogni passo avanti che calpesti un pregiudizio, una forma sussistente non nella coscienza ma nell'aspetto, un diritto che si fonda non sull'eguaglianza ma sulla disparità, una sanzione che consacri non la universalità ma il singolare, un privilegio che difenda non una sostanza ma un'apparenza: questo passo sarà sempre una conquista nel campo morale e materiale della società: la comunità non rivolge mai le spalle alla meta: fuorvia e vaga, e sarà allora davanti ad un ostacolo troppo prepotente, per scansarlo, o per seguire più alacrememente il pensiero, cui il desiderio suscita coll'urgenza alla fine, ma che il potere non consacra nè concede. La comunità si riposerà, ma come un naviglio che scenda per la corrente e non apra vela o stenda remo per aiutare il cammino: la corrente, di natura, lo porterà con sè alla foce. Questa è decadenza: nè io comprendo altra decadenza che, passato l'impeto dell'azione muscolare e di un rivolgimento assodato di nazioni e di società, la sosta del pensare sociale per l'attuazione di nuove utilità migliori, quando già le prime ed antiche

primeiras e as antigas que, decrépitas, estarão perto de ser insuficientes.

Decadência, portanto, com relação a nós, não com a filosofia da história, decadência na relação, enquanto buscamos a nova substância de todas as coisas, a qual não só tenha moldado a antiga forma, mas agora, por uma nova virtude, abata-a e construa uma melhor. Decadência enquanto lutamos para apropriar-nos desta substância, forma e matéria duplicada, enquanto a ideia brilha e o meio para torná-la clara e evidente falta, mas será encontrado.

III.

E então, porque buscando o novo volta-se ao antigo? Existem formas imemoriais indestrutíveis, signos percebidos e já desvelados que identificam a humanidade no símbolo. O símbolo é como a existência: nem na existência falta evolução, porque contínuo movimento, nem como existência está isento de meta pelo que é. Portanto, as atitudes humanas, as forças, a saber, os vícios e as virtudes, existem com a vida. Destes, a representação, isto é, a perceptibilidade desses entes abstratos ao pensamento e, portanto, o símbolo primordial, que é a relação da substância moral descrita, como a fórmula física e matemática é a relação daquilo que quer expressar. O progresso evolui pelo tempo e estas primeiras atitudes pela educação, mas as transformando

l'uso stesso abbia logorato, che, decrépite, siano vicine ad essere insufficienti.

Decadenza quindi rispetto a noi, non rispetto alla filosofia della storia, decadenza nel rapporto, in quanto ricerchiamo la sostanza nuova di tutte le cose, la quale non solo abbia informato l'antico modo, ma ora per nuova virtù lo abbatta e ne costruisca uno migliore; decadenza in quanto lottiamo ad impadronirci di questa sostanza, forma e materia adottata, mentre l'idea brilla ed il mezzo di renderla evidente e sicura manca, ma verrà trovato.

III.

E perchè allora cercando il nuovo si torni all'antico? Esistono forme immemoriali indistruttibili, segni percepiti e già svolti che identificano l'umanità nel simbolo. Il simbolo è come l'esistenza: nè l'esistenza manca d'evoluzione, perchè continuo moto, nè come esistenza è privo di meta per quanto sia. Le attitudini umane, le forze, vale a dire i vizi e le virtù, esistono quindi colla vita; da questi la rappresentazione, ossia la percettibilità di questi enti astratti al pensiero e quindi il simbolo primordiale, che è il rapporto della sostanza morale descritta, come la formola fisica e matematica è il rapporto del fatto che vuol esprimere. Il progresso evolve pel tempo e per la educazione queste prime attitudini, ma tramutandole non le sopprime, come le rivoluzioni rifier-

não as suprime, como as revoluções reformam a sociedade mas não a anulam: e então, o símbolo moderno. A civilização sempre esteve relacionada a algo já feito: nosso símbolo é enquanto nosso desejo de fazer. — A arte sempre fez uso dessas imagens, curvou-as às exigências do tempo e do homem, mas deixou intacta e invencível a substância inicial: a arte era eclética, nem se voltou apenas para si mesma, já que é um artifício prejudicial. Mas por sua majestade, por sua beleza, por sua graça se impôs sobre o homem, e primeiro foi ciência do sentimento, história dos sentidos, harmonia das palavras antes que surgissem a música, as ciências e as religiões. — O que é a arte senão uma série de representações; e as representações senão uma série de imagens? Ora, a imagem é relação direta do ente natural, ou, no simples esforço de detê-lo, o elemento humano não entra como máximo coeficiente? Neste caso, o elemento, tanto pela fraqueza quanto pela exuberância do sujeito representador, sempre irá subtrair ou acrescentar alguma coisa à substância que se queria representar, de modo a deformar sua imagem. Assim, a arte é, portanto, expositora da natureza para a humanidade, quando a humanidade não só encontra nela o aspecto sintético do mundo exterior, mas também quando sente no poema, na obra plástica e sinfônica, a própria personalidade, o próprio “eu” coletivo daquele momento e daquele estado.

mano la società ma non la annullano; ed allora il simbolo moderno. Civiltà fu sempre come rapporto al già fatto: simbolo nostro è in quanto vogliamo fare. — Arte usò sempre di queste imagini, le piegò alle esigenze del tempo e dell'uomo, ma lasciò intatta ed invincibile la sostanza prima: arte fu eclettica, nè volgesi a sè stessa solamente, che allora è artificio dannoso; ma per la sua maestà, per la sua bellezza, per la sua grazia s'impose all'uomo e fu prima scienza di sentimento, storia di sensi, armonia di parole avanti che sorgessero la musica, le scienze e le religioni. — Che è altro arte se non una serie di rappresentazioni; che le rappresentazioni se non una serie di imagini? Ora, l'immagine è un rapporto dell'ente naturale diretto, o, nel semplice sforzo di fermarlo, l'elemento umano non entra come massimo coefficiente? In tal caso questo elemento toglierà od agguingerà, sia per la debolezza, sia per l'esuberanza del soggetto rappresentatore, sempre alcun che alla sostanza che si voleva rappresentata, in modo da sformarne l'immagine. Così l'arte è allora espositrice della natura all'umanità, quando l'umanità non solo vi riscontri l'aspetto sintetico del mondo esterno, ma quando anche senta nel poema, nell'opera plastica e sinfonica la propria personalità, il proprio «io» collettivo di quel momento e di quello stato.

IV.

Três são as épocas simbolistas na história, como três as renovações e as revoluções.

No último século do Império Romano, no desabrochar do Renascimento, a primeira: inovam-se as tradições, ressurgem línguas e povos, desfazem-se e instauram-se novas religiões, derrubam-se castelos e templos e outros ainda se edificam com estilos antes desconhecidos, que o recente gênio dos homens do norte havia arquitetado. A arte, do caos literário, do caos das lendas e dos imprecisos contos que emanavam do Extremo Oriente e do último setentrião com características distintas, mesmo se fundindo no embate das cruzadas, a arte, do labor secular e indistinto, mas sempre firme e áacre por novos idiomas nacionais que surgiam da plebe e dos campos, tende a um ideal que o cristianismo lhe banuiu, aquele misticismo intenso que aquecia como uma chama e que purificava como um floco de neve. Este foi o triunfo da verdadeira arte itálica, e foi simbolista. Veio Dante⁶ e Petrarca⁷, e Boccaccio⁸ também sentiu, contista como era e prosador, (certamente defensor da ideia Francesco de Aquino⁹, o pontífice do amor místico elevado à estranheza do símbolo religioso), esta recôndita

IV.

Tre sono le epoche simbolistiche nella storia, come tre i rinnovamenti e le rivoluzioni.

Nell'ultimo secolo dell'impero romano, allo schiudersi del rinascimento, la prima: s'innovano costumi, risorgono lingue e popoli, si sfasciano religioni e s'instaurano nuove, si diroccano castelli e templi ed altri ancora si estruggono di stili non saputi prima, cui laborava un ingegno recente negli uomini del nord. L'arte, dal caos letterario, dal caos delle leggende e dei racconti indecisi che promanavano dall'estremo oriente e dall'ultimo settentrione con opposte particolarità, pure fondendosi nell'urto delle crociate, l'arte, del lavoro secolare ed indistinto, ma sempre fermo ed alacre di nuovi idiomi nazionali che s'innalzavano dalle plebi e dai campi, tende all'idealità che il cristianesimo le ha bandito, a quel misticismo intenso che riscaldava come una fiamma e che purificava come un lavacro di neve. Questo fu il trionfo della vera arte itálica e fu simbolista. Diede Dante e Petrarca, e Boccaccio anche sentì, novellatore com'era e prosatore, (certo combattente nell'idea Francesco d'Aquino, il pontefice dell'amore místico eretto alla stranezza del simbolo religioso),

⁶ Dante Alighieri (1265-1321), escritor, poeta e político.

⁷ Francesco Petrarca (1304-1374), poeta e humanista.

⁸ Giovanni Boccaccio (1313-1375), poeta e crítico literário.

⁹ Tommaso D'Aquino (1225-1274), teólogo italiano, da ordem dos dominicanos.

genialidade, e pensando nela surgiram o *Ameto* e a *Fiammetta*¹⁰, não a história de uma paixão, mas a história da paixão medieval nas cidades livres, nas igrejas, do púlpito das quais se explicava uma religião escolástica, uma literatura platônica e uma ciência aristotélica, e enquanto ferviam os estudos das humanidades de recentes descobertas nos palimpsestos.

Depois, o progresso continuou e se espalhou pela Europa, nem mesmo eu me detenho frente ao desabrochar das flores no século da magnificência. Mas o que querem dizer Marsilio Ficino¹¹ e Pomponazzi¹² e Vilanova¹³, enquanto ainda vibravam Poliziano¹⁴, Ariosto¹⁵ e Tasso¹⁶, clássico por excelência e rígido e soberbo de oitavas? O que pretendia a reforma luterana, que atingiam Bacon¹⁷ e Shakespeare¹⁸ e Milton¹⁹? A civilização dos senhorios impostos e das conquistas, a barbárie dos direitos universais francos e o impasse das leis romanas mal assimiladas sufocavam: outros desejos, outras liberdades, outros céus sentiam os precursores, Giordano Bruno²⁰, Thomas More²¹, Spi-

questa recondita genialità e la pensò e furono l'Ameto e la Fiammetta, non la storia di una passione, ma la storia della passione medioevale nei liberi comuni, nelle chiese, dal pergamo delle quali si spiegava una religione scolastica, una letteratura platonica ed una scienza aristotelica, e mentre fervevano li studi delle umanità di recente scoperte nei palinsesti.

Poi seguitò il progresso e si sparse nell'Europa, nè io qui mi fermo allo sbocciar del fiore nel secolo della magnificenza. Ma che voglion dire Marsilio Figino e Pomponazzo e Villanuova, mentre ancora il Poliziano, l'Ariosto ed il Tasso, classico per eccellenza e rigido e superbo d'ottave, squillavano? Cui tendeva la riforma luterana, cui attingevano Bacone e Shakespeare e Milton? La civiltà delle signorie imposte e delle conquiste, la barbarie dei diritti universali franchi, l'impaccio delle male assimilate leggi romane soffocavano; altri bisogni, altre libertà, altri cieli sentivano i precursori, ed i fetici delle religioni, del classicismo, delle catego-

¹⁰ Referência às obras *Ninfale d'Ameto* (1341-42) e *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-44), de Boccaccio.

¹¹ Marsilio Ficino (1433-1499), filósofo e humanista italiano. No original, "Figino".

¹² Pietro Pomponazzi (1462-1524), filósofo italiano. No original, "Pomponazzo".

¹³ Arnaldo de Vilanova (c. 1238-1311), médico, alquimista e astrólogo provençal.

¹⁴ Angelo Poliziano (1454-1494), poeta, humanista e dramaturgo.

¹⁵ Ludovico Ariosto (1474-1533), poeta e comediógrafo.

¹⁶ Torquato Tasso (1544-1595), poeta, escritor e dramaturgo.

¹⁷ Francis Bacon (1561-1626), político, filósofo e ensaísta inglês.

¹⁸ William Shakespeare (1564-1616), dramaturgo e poeta inglês.

¹⁹ John Milton (1608-1674), poeta, filósofo e ensaísta inglês.

²⁰ Giordano Bruno (1548-1600), filósofo, astrónomo e escritor italiano.

²¹ Thomas More (1478-1535), diplomata, escritor e advogado inglês.

noza²², Galileu²³ e Newton²⁴. E os fetiches das religiões, do classicismo, das categorias aristotélicas caíam para sempre, desde que a cavalaria nada mais dizia aos sentidos e o feudalismo havia desmantelado a colubrina, a imprensa e o novo mundo. E o amadurecimento foi laborioso: a razão econômica empurrava o corpo, sentimento e filosofia a mente, a crítica surgiu como um vento poderoso para derrubar colunas romanas e mitos gregos e destituir tronos e tiaras. O próprio amor não resistiu ao desmoroamento: dizia-se que era ruim e arte de feiticeiros, mas após ser sublimado no terceiro céu²⁵, desceu, louco, devastador e ímpio, a espedaçar-se com o Marquês de Sade²⁶, com Richelieu²⁷, ou a brincar com Piron²⁸, ou a rir excitado e irritante com Chénier²⁹ e Crébillon³⁰, enquanto Beaumarchais³¹ triunfava. E a arte francesa, destinada ao esforço supremo contra as bastilhas dos privilégios, e que já tinha surgido com Ronsard³², com Brantôme³³ e d'Aubigné³⁴, fulguravam em Voltaire³⁵.

rie aristoteliche Giordano Bruno, Tomaso Moro, Spinoza, Galileo e Newton abbattono per sempre; da che la cavalleria più nulla diceva ai sensi ed il feudalismo avevano smantellato la colubrina, la stampa ed il nuovo mondo. E fu laboriosa la maturanza; ragione economica spingeva il corpo, sentimento e filosofia la mente; la critica sorse come un vento poderoso ad abbattere colonne romane e miti greci e scalzava troni e tiare. L'amore stesso non reggeva allo scoscendimento; male veniva detto ed arte di fattucchiere e, dopo essersi sublimato nel terzo cielo, scendeva, pazzo, devastatore ed empio, ad infangarsi col marchese di Sade, con Richelieu, o a scherzare in Piron, o a ridere eccitato ed irritante con Chénier e con Crébillon; Beaumarchais trionfava; e l'arte francese, quella cui era destinato lo sforzo supremo contro le bastiglie dei privilegi ed era già sorta con Ronsard, con Brantôme e d'Aubigné, sfolgoreggiava in Voltaire; e qui, mentre il Cagliostro integra le

²² Baruch Spinoza (1632-1677), filósofo racionalista holandês.

²³ Galileu Galilei (1564-1642), filósofo, físico e astrônomo.

²⁴ Isaac Newton (1642-1727), físico e matemático inglês.

²⁵ Referência à Terceira Esfera (ou "A Esfera de Vênus"), do *Paraíso* dantesco, lugar das almas que fizeram bom uso do amor.

²⁶ Marquês de Sade (1740-1814), escritor libertino francês.

²⁷ Cardeal de Richelieu (1585-1642), arquiteto durante o período absolutista na França.

²⁸ Alexis Piron (1689-1773), poeta e comediógrafo francês.

²⁹ André Chénier (1762-1794), poeta francês.

³⁰ Claude-Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777), escritor francês.

³¹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), dramaturgo francês, autor do famoso personagem teatral *Figaro*.

³² Pierre de Ronsard (1524-1585), poeta humanista francês.

³³ Pierre de Bourdeille, senhor de Brantôme (1540-1614), escritor francês.

³⁴ Théodore-Agrippa d'Aubigné (1552-1630), poeta petrarquista francês.

³⁵ Voltaire, pseudônimo de François-Marie Arouet (1694-1778), filósofo iluminista francês.

E aqui, enquanto Cagliostro³⁶ se liga à maçonaria e charlataneria sobre a previdência e sobre a pedra filosofal, e Mesmer³⁷ aplica a teoria da atração universal e acredita ter descoberto o magnetismo humano, e se embebe e dispensa os mistérios do faquirismo³⁸, e Cazotte³⁹ profetizava a guilhotina para as damas e os filósofos, aqui o reino, que parecia imutável, dos lírios dourados⁴⁰ se desfaz e surge o individualismo. Ora, antes de tanta praticidade, antes de tantas forças disputantes e convictas do objetivo, de tais argumentos e ações decisivas que personificaram Robespierre⁴¹ e Danton⁴², todo o movimento humano, e portanto, a arte, à espera do prodígio da redenção, foi simbolista. Este é o segundo período. — Agora atentemos ao último: pois tudo o que entrevemos existe na nossa consciência e permanece distante aos nossos sentidos, e isso que nos cansa é o terceiro período apenas no início.

V.

Mas atualmente, pode-se dizer, portanto, italiana, nacional, esta última modalidade artística? Se ela considera

le loggie massoniche e ciarlataneggia sulla prescenza e sulla pietra filosofale e Mesmer applica la teorica delle attrazioni universali e crede di scoprire il magnetismo umano, e s'imbeve e dispensa i misteri del fakirismo, e Cazotte profetizzava la ghigliottina alle dame ed ai filosofi, qui il regno, che sembrava immutabile, dei gigli d'oro si sfascia e sorge l'individualismo. Ora, prima di tanta praticità, prima di tante forze disputanti e certe alla meta, di tali argomenti e di tali azioni decisive quali Robespierre e Danton impersonarono, tutto il movimento umano, e l'arte quindi, aspettando il prodigio della redenzione, fu simbolista. Questo è il secondo periodo. — Ora attendiamo all'ultimo: che quanto intravediamo esiste nella nostra coscienza e pure ci è lontano ai sensi, e questo che ci affatica è il terzo periodo solo all'inizio.

V.

Ma attualmente può dirsi adunque italiana, nazionale questa ultima modalità artistica? S'ella riguarda all'uo-

³⁶ Alessandro conte di Cagliostro, pseudônimo de Giuseppe Balsamo (1743-1795), esotérico e alquimista italiano.

³⁷ Franz Anton Mesmer (1734-1815), médico alemão, precursor da hipnose.

³⁸ Faquirismo, técnica ou arte dos faquires, de origem indiana.

³⁹ Jacques Cazotte (1719-1792), escritor francês monarquista, guilhotinado na revolução francesa.

⁴⁰ Heráldica: flor de lis ou lírio dourado, símbolo associado à monarquia francesa.

⁴¹ Maximilien de Robespierre (1758-1794), advogado e político francês.

⁴² Georges Jacques Danton (1759-1794), advogado e político francês.

o homem em si e não suas relações, é universal; se o ambiente, regional; se o tipo diferente, pessoal. Nem por isso o gênio especial da raça que nela se funde e se explica perderá seus atributos especiais, nem o próprio indivíduo, colocado naquelas circunstâncias gerais para todos, se demonstrará naqueles atos especiais, para alcançar o mesmo fim, que as peculiaridades do seu caráter lhe impelem e sugerem. Os gênios franceses eleitos, que o primeiro Moore⁴³, seguindo a corrente suscitada pelos poemas finlandeses e celtas que o Dr. Macpherson⁴⁴ tinha trazido à luz, então Swinburne⁴⁵, em seguida, Dante Gabriel Rossetti⁴⁶, agora Morris⁴⁷ e Tolstoi⁴⁸ e Ibsen⁴⁹ e Wagner⁵⁰ incitam, sentem o homem universal e a cidade de Paris. E, inclinando-me ao colossal Zola⁵¹, firme em sua realidade e também vidente do porvir e impecável também em seus erros, diviso Baudelaire⁵², o mágico precursor, Verlaine⁵³, o príncipe, Moréas⁵⁴, Huysmans⁵⁵, Caze⁵⁶, Dumur⁵⁷, Dujardin⁵⁸,

mo in sè e non ne' suoi rapporti, è universale: se all'ambiente, regionale: se al tipo distinto, personale. Nè per questo il genio speciale della razza che in essa si fonde e si esplica perderà de' suoi attributi speciali, come l'individuo stesso, posto in quelle circostanze generali a tutti, si dimostrerà in quelli atti speciali, per raggiungere un identico fine, quali le peculiarità del suo carattere gli obbligano e suggeriscono. Li eletti ingegni francesi, che Moore primo, seguendo la corrente suscitata dai poemi finnici e celti che il dottor Mac-Pherson aveva posto in luce, poi Swenbourne, poi Gabriele Dante Rossetti, ora Morris e Tolstoi e Ibsen e Wagner incitano, sentono l'uomo universale e la città di Parigi. Ed inchinandomi al colosso di Zola, fermo nella sua realtà e pure veggente all'a venire ed impeccabile anche ne' suoi errori, noto Baudelaire, il magico precursore, Verlaine, il principe, Moreàs, Huysmans, Caze, Dumur, Dujardin, Mada-

⁴³ Thomas Moore (1779-1852), poeta, compositor e artista irlandês.

⁴⁴ James Macpherson (1736-1796), escritor e tradutor inglês.

⁴⁵ Algernon Charles Swinburne (1837-1909), poeta inglês. No original, "Swenbourne", galicismo.

⁴⁶ Gabriele Dante Rossetti (1828-1882), poeta e pintor pré-rafaelista inglês.

⁴⁷ William Morris (1834-1896), poeta, pintor e pensador inglês.

⁴⁸ Liev Tolstoi (1828-1910), escritor russo.

⁴⁹ Henrik Ibsen (1828-1906), dramaturgo norueguês.

⁵⁰ Richard Wagner (1813-1883), compositor alemão.

⁵¹ Émile Zola (1840-1902), escritor naturalista francês.

⁵² Charles Baudelaire (1821-1867), poeta e teórico de arte francesa.

⁵³ Paul Verlaine (1844-1896), poeta simbolista francês.

⁵⁴ Jean Moréas (1856-1910), poeta grego de expressão francesa.

⁵⁵ Joris-Karl Huysmans (1848-1907), escritor e crítico de arte francês.

⁵⁶ Robert Caze (1853-1886), publicitário e escritor francês.

⁵⁷ Louis Dumur (1860-1933), escritor suíço de língua francesa.

Madame Rachilde⁵⁹, Paul Adam⁶⁰, Mallarmé⁶¹, Poitevin⁶² e Tailhade⁶³, os quais, apesar de retratar as paixões universais como entes em si e quase desprovidas de atributos, capturam-nas em suas obras magistrais de uma forma muito pessoal, suscitadas em personalidades opostas e diversas, abraçando o *névrosisme*⁶⁴, gênio da vida moderna que se eleva à obra magistral pelas turbulências irresponsáveis do delito. Assim, os franceses retratam a sociedade parisiense deste último suspiro de século. E quem mais pessoal que o mago Péladan⁶⁵?

Ultimamente no país esta nova galhardia espiritual comoveu os ânimos, nem por isso os intelectos se demonstraram muito propensos e respeitosos, de modo excessivo, com as importações estrangeiras. A tradição consagrada das musas romanas da decadência⁶⁶ ainda se revive aqui, e se o ímpeto inicial veio de outro lugar, se poetou italicamente. Primeiro, Leopardi⁶⁷, audaz e cético em seu niilismo, que dera forma e alma itálica à ideia germânica de Hartmann⁶⁸. Depois, o próprio Foscolo⁶⁹, clássico por exce-

me Rachildè, Paul Adam, Mallarmè, Poitevin e Tailhade, i quali, pure ritraendo le passioni universali come enti in sè e quasi spoglie di attributi, le fermano nelle loro magistrali opere in modo tutto affatto personale, suscitate in personalità opposte e diverse, abbracciando il nevrosismo, genio della vita moderna che assurge all'opera magistrale dalle turbolenze irresponsabili del delitto: e, francesi, ritraggono la società parigina di questo ultimo anelito di secolo. Chi più personale del mago Peladan?

Ultimamente in patria questa nuova gagliardia spirituale commosse gli animi, nè per ciò l'ingegni si volsero troppo proni e rispettosi oltremodo alle straniere importazioni. Le consacrate tradizioni delle muse romane della decadenza, qui rivivevano ancora e, se l'impeto primo venne d'altrove, si poetò italicamente. Già il Leopardi, ardito e scettico nel suo nikilismo, aveva dato all'idea germanica di Hartmann forma ed anima italica: già lo stesso Foscolo, classico per eccellenza, pure nuovi

⁵⁸ Edouard Dujardin (1861-1949), poeta, escritor e crítico francês.

⁵⁹ Madame Rachilde, pseudônimo de Marguerite Eymery (1860-1953), escritora francesa.

⁶⁰ Paul Adam (1862-1920), romancista francês.

⁶¹ Stéphane Mallarmé (1842-1898), poeta e crítico literário francês.

⁶² Francis Poitevin (1854-1906), escritor francês. Lucini transcreve “Poitevin”.

⁶³ Laurent Tailhade (1854-1919), poeta parnasiano e simbolista francês.

⁶⁴ No original, nevrosismo (*névrosisme*): galicismo, mantido na tradução.

⁶⁵ Joséphin Péladan (1859-1918), escritor e ocultista francês.

⁶⁶ Referência às musas romanas de Dante, em *Vita Nuova*.

⁶⁷ Giacomo Leopardi (1798-1837), poeta e escritor italiano.

⁶⁸ Eduard von Hartmann (1842-1906), filósofo alemão.

⁶⁹ Ugo Foscolo (1778-1827), poeta e escritor italiano.

lência, que também buscou novas formas mais refinadas e espirituais, puríssimo, fazendo refletir nos *Sepolcri* e nas *Grazie*⁷⁰ um pensamento puro, um símbolo. E inclinou a prosa àquela maravilhosa concepção triste e suave, cética e generosa de *Viaggio sentimentale* de Sterne⁷¹, abrindo o campo ao modelo artístico de análise que depois triunfaria no romance psicológico. E agora, detendo-me nos melhores, (não blasfemo ao dizê-lo): eis Aleardi⁷², que superior volta a atenção ao romantismo na época do despertar nacional, como Hugo⁷³, na França, eis Praga⁷⁴, o lombardo Heine⁷⁵, muito esquecido, muito pouco entendido, eis Stecchetti⁷⁶ que acopla Petrarca elegiacamente com o sarcasmo feroz de Baudelaire, cansado do já conhecido e também fraco para conquistar o novo: agora me detenho com prazer no último, em Gabriele D'Annunzio⁷⁷, que na jovem e brilhante existência literária provou com a *Terra Vergine* ao *Piacere* a série de sua evolução e se afirmou poderoso, em seu objetivo, com o *Innocente*⁷⁸.

modi trovava più squisiti e più spirituali, purissimo rifulgendero dai Sepolcri e dalle Grazie che loro assunto era schiettamente un pensiero, un simbolo: e piegò la prosa a quella mirabile concezione triste e soave, scettica e generosa del Viaggio sentimentale di Sterne, aprendo il campo al modo artistico dell'analisi che poi avrebbe trionfato nel romanzo psicologico. Ed ora, fermandomi ai migliori, (nè mi sia bestemia il dire), ecco l'Aleardi che superiore intende al romanticismo nella stagione dei risvegli nazionali come l'Hugo in Francia, ecco il Praga, il lombardo Heine, troppo obliato, troppo poco compreso, ecco Stecchetti che accoppia Petrarca elegiacamente col sarcasmo feroce di Baudelaire, stanco del già conosciuto e pure debole alla conquista del nuovissimo: ora mi fermo volentieri all'ultimo, a Gabriele d'Annunzio che nella giovane e luminosa esistenza letteraria dimostrò dalla Terra Vergine al Piacere la serie della sua evoluzione e si affermò poderoso alla meta coll'Innocente.

⁷⁰ Referência às obras *Dei sepolcri* (1807) e *Le Grazie* (1803-1827), de Foscolo.

⁷¹ Referência à tradução de *A Sentimental Journey through France and Italy*, de Laurence Sterne, empreendida por Foscolo e publicada em 1813 com o título de *Un viaggio sentimentale*.

⁷² Aleardo Aleardi (1812-1878), poeta romântico e político italiano.

⁷³ Victor Hugo (1802-1885), poeta e dramaturgo francês.

⁷⁴ Emilio Praga (1839-1875), escritor e poeta *scapigliato*.

⁷⁵ Heinrich Heine (1797-1856), poeta romântico alemão, o qual Lucini chama de *lombardo*.

⁷⁶ Lorenzo Stecchetti, pseudônimo de Olindo Guerrini (1845-1916), poeta e escritor italiano.

⁷⁷ Gabriele D'Annunzio (1863-1938), escritor, poeta e político italiano.

⁷⁸ Referência às obras *Terra Vergine* (1882), *Il piacere* (1889) e *L'innocente* (1892), de D'Annunzio.

VI.

O simbolismo foi, portanto, hierático, clássico e é pessoal: destruída a ferocidade, ousaram ao amor e à caridade: de Gólgota⁷⁹ desceu às belezas reais dos sentidos e às admiráveis ações humanas, poetando o panteísmo de Spinoza: agora e estas e aquelas se pensa em expandir para o patrimônio a todos em um mundo sem limites e em uma felicidade organizada por ninguém e para ninguém de obstáculo. — Mas eu sei por experiência que a exegese das intenções não revela entendimento, especialmente para esta opereta que o autor vê exagerada tanto pelo longo procurar quanto pelo longo trabalho. E sei também que estas poucas palavras não bastam para refletir o estado atual da nossa forma poética. — Outros estudos e outros alentos serão necessários (como excelentemente ousou Pica⁸⁰ com os precursores franceses) para a sua explicação, e nem mesmo este lugar se presta para isso, onde eu uso versos, e não ensaios críticos, que futuramente, talvez, elaborarei, mas não logo. E quanto mais eu conhecer e compreender, para aqueles que não querem ouvir, nenhum rumor chega, nem mesmo o estrondo de um trovão: eu me calo. Porém, agradeço cordialmente ao amigo Quaglino que, com argúcia, propôs a si mesmo e aos demais a questão: “O simbolismo é arte de decadência?” E

VI.

Il simbolismo adunque fu jera-tico, fu classico ed è personale: distrutta la ferocia, ardirono l'amore e la carità: dal Golgota discese alle bellezze reali dei sensi ed alle mirabili attività umane, poetando il panteismo di Spinoza: ora e queste e quelle si studia di spandere patrimonio a tutti in un mondo senza limiti ed in una felicità organizzata da nessuno ed a nessuno in ostacolo. — Ma io so per esperienza che esegesi di intenzioni non scifra intendimento, tanto più per questa operetta che l'autore vede ingigantita sia pel lungo cercare, sia pel lungo lavoro: e so pure che queste poche parole non bastano a riflettere l'attuale stato della nostra forma poetica. — Altri studi e altre lene occorrono (come il Pica ottimamente osò coi precursori francesi) alla sua esplicazione, nè il luogo qui si presta, che versi porgo, non saggi critici, futuri forse da me su questo argomento, ma non prossimi; e di più so ed intendo, che ad orecchie che non vogliono udire nessun rumore giunge, fosse il rombo del tuono: onde faccio silenzio. Però ringrazio cordialmente l'amico Quaglino quando argutamente propone a sè e ad altrui il quesito: «Il simbolismo è arte di decadenza? E

⁷⁹ Gólgota, nome dado a uma colina em Jerusalém, o mesmo que “calvário”.

⁸⁰ Vittorio Pica (1862-1930), crítico de arte napolitano.

valha-me a sua amizade e o meu estudo
como uma esperança para continuar.

Em IIIj de Abril de MDCCCLXXXIIIj

O AUTOR

*valgami la sua amicizia e il mio studio
come una speranza a proseguire.*

Il IIIj di Aprile del MDCCCLXXXIIIJ.

L' AUTORE

1.2 Para além do símbolo: leitura exegética do manifesto

Epígrafes

Depois da capa e do frontespício, as epígrafes são o primeiro objeto que chamam a atenção na apreciação de um livro. No século XVIII, seu uso vulgarizou-se entre os escritores europeus, e muitos começaram a utilizá-las ao início de suas obras ou em destaque na abertura de um capítulo; frequentemente intrigantes, serviam para enriquecer o sentido da obra. Forma literária simbiótica, meio resumo, meio prefácio, a epígrafe não é imprescindível ao livro, mas se tornou recorrente, fazendo remissão a um antigo uso, comum na Antiguidade clássica, quando as epígrafes eram gravadas em monumentos, pedras ou estátuas. Grandes autores a dispensaram ou dela se utilizaram, e durante a poesia moderna, não foi uma exceção, aliás, se *epigrafo* muito nesse período, e Lucini, ao publicar seu primeiro livro de poesias, e lançar as bases de seu postulado teórico, coloca, como abertura de seu manifesto, duas citações, de dois escritores franceses clássicos: a primeira de Pigault-Lebrun (1753-1835), e a segunda, de Montesquieu (1689-1755).

A primeira epígrafe foi extraída do romance *Mon oncle Thomas*, publicado em Paris, em 1795, por Pigault-Lebrun, romancista e dramaturgo que à época se tornou muito conhecido entre seus contemporâneos, tendo dedicado toda sua vida ao teatro e às viagens. Autor de romances de forte apelo popular, escritos após a Revolução, em muitos livros abordou a injustiça e a corrupção do *ancien regime*. O trecho, retirado do 5º capítulo do livro “Une audience de Police”, descreve: “Sr. Tenente da Polícia: Como assim! Eu governo despoticamente mil e quinhentas garotas e não conseguiria aprisionar Nove Musas que, de todo modo, se parecem com garotas, já que se prostituem com todos?”⁹³.

Lucini, sem citar o autor do trecho, e com certa liberdade poética, maiusculiza a expressão “Nove Musas”, para enfatizar o termo que remete a toda uma longa tradição artística, as nove filhas da deusa da memória, Mnemósine. Isso não sem provocar a “condição moderna” das musas, entregues naquele *fin de siècle* à “prostituição” das artes, isto é, a uma arte que privilegiava uma produção de escassos conteúdos e que se

⁹³ No original, em francês: “Monseigneur: Comment, je gouverne despotiquement quinze cents filles, et je ne contiendrais pas neuf muses, qui pourtant ressemblent assez à des filles, car elles se prostituent à tout le monde”. Cf. PIGAULT-LEBRUN. *Mon oncle Thomas*. 1º tome. Paris: Chez Barba, Libraire, 1799, p. 98.

comprazia com suas “cocottes imbellettate” em terceirizar e compensar as aspirações artísticas de um público “che compra, paga ed ama le proprie debolezze, rispettate e lodate”⁹⁴. E depois, mais adiante, opta por não abreviar o nome de um dos personagens, *Monsieur le Lieutenant de Police*, por apenas *Monseigneur*, conforme o original, para destacar a figura do policial que tem o poder de prender, justamente, as Musas, que até então ocupavam um lugar excelso nas Artes, mas que, na visão dos decadentes em seu confronto com a modernidade, haviam declinado assim como a Literatura.

A segunda epígrafe, do escritor e filósofo Montesquieu, considerado um dos grandes precursores do pensamento iluminista, provém do livro *Lettres persanes*, de 1721, extraída da carta CXXXVII. As cartas consistem num relato imaginário, em formato epistolar, acerca da visita de dois persas a Paris, Rica e Usbeck, durante o reinado de Luís XIV. Durante a estada, ambos descrevem tudo o que veem na capital parisiense em carta aos amigos na Pérsia. Por meio da narrativa, porém, tece-se uma crítica aos costumes franceses e às instituições políticas absolutistas da época. A passagem citada, não fielmente transcrita por Lucini, descreve: “Estes são os poetas, ou seja, aqueles autores cujo trabalho é colocar obstáculos ao bom senso e oprimir a razão sob adornos, como outrora se enterravam as mulheres sob seus enfeites e adereços”⁹⁵.

Na epígrafe de Lucini, apenas consta a variação sintática em “sous leurs ornements et leurs parures”, ao invés de “sous leurs parures et leurs ornements”, como consta no original. Todavia, ao citar uma breve passagem da carta CXXXVII, em que o personagem persa discute uma série de estilos literários, e do papel do poeta em cada um desses estilos, Lucini parece querer evidenciar a condição do poeta na modernidade, cujo trabalho seria “interferir no bom senso” da cultura intelectual de sua época — que para ele se encontrava estagnada — e “oprimir a razão sob adornos” através de uma poesia mais estilizada, própria do gosto decadente, ou uma poesia racional carregada de simbolismos, que mesmo “nova” pudesse remeter à literatura clássica que, por sua vez, também se vestia com “adornos e adereços”, tal como os contemporâneos.

⁹⁴ “Verso Libero”, p. 71.

⁹⁵ No original, em francês: “Ce sont ici les poètes, me dit-il, c’est-à-dire ces auteurs dont le métier est de mettre des entraves au bon sens, et d’accabler la raison sous les agréments, comme on ensevelissait autrefois les femmes sous leurs ornements et leurs parures”. Cf. MONTESQUIEU. *Lettres persanes*. 2º tome. Paris: A. Lemerre, 1873, p. 104.

Assim, se as epígrafes têm a função de provocar a reflexão sobre o tema antes da leitura que a sucede, Lucini, ao utilizar suas breves referências, que remontam, curiosamente, ao período clássico, parece assim proceder. Transparece, de imediato, uma ideia de *décadence dans le lettres*, o declínio das Musas, o momento em que o poeta perde sua aura, isto é, *decai*, tornando-se um “decadente”, para intervir no “bom senso” de público intelectual complacente e “dell’orizzonte limitato”⁹⁶. A ideia de decadência será desenvolvida ao final do 1º Ato do manifesto, e embora Lucini o faça sob um enfoque distinto, remete, obrigatoriamente, às teorizações dos franceses e ao espírito decadente ao final do Oitocentos.

Em linhas gerais, o termo “decadente” é uma metonímia que exprime a paradoxal relação do escritor — o produto mais extremo da civilização naquele momento — com a Modernidade. Ele, anunciando o fim da literatura que havia predominado até aquele momento, declara a poesia necessária e “pura”, insurgindo-se contra as pretensões da arte utilitarista e propedêutica, rebelando-se contra os costumes burgueses, celebrando a individualidade e advogando por uma poética mais refinada. No campo teórico, Georges Vanor, em *L’Art Symboliste* discute a estética decadente a partir das crônicas literárias da época, que promoviam contínuas discussões acerca do grupo propagador da nova estética, batizada de decadente pela crítica e assim assumida:

les poètes de cette école furent désignés comme des révolutionnaires de l’écriture admise, des anarchistes littéraires qui bannissaient les vocables usuels, les termes courants de la langue française et qui s’exprimaient dans un idiome particulier, bizarre, hérissé de racines grecques et d’étymologies latines, encombré de barbarismes, et illisible aux plus audacieux.⁹⁷

E nas palavras, respectivamente, de Sanguineti e Anceschi, sobre Lucini, percebem-se as semelhanças com o “novo espírito criador em arte”, que dominava aquele final de século, não só a vida parisiense, portanto, mas também a vida cultural de Milão:

La posizione libertaria, anarchica e repubblicana [de Lucini], si congiunse tuttavia assai presto a un

⁹⁶ “Verso Libero”, p. 71.

⁹⁷ VANOR, *op.cit.*, p. 13.

raffinato individualismo estético, alimentado da uma rica cultura simbolista, que trovò expressão nelle due ultime raccolte poetiche: *Il libro delle Figurazioni Ideali* e *Il libro delle Immagini Terrene*.⁹⁸

In quegli anni, Gian Pietro Lucini appare figura rilevante della cultura poetica. Egli vien per solito considerato uno scrittore bizzarro e anarchico in cui si trova come un raccordo la “scapigliatura” [...] e nei suoi scritti si troverebbe una singolare interpretazione del simbolismo [...].⁹⁹

Esse era o espírito que o poeta era partícipe, que trazia dilatação e amplitude para o âmbito da experiência poética, vivenciada por toda uma geração, mas especialmente por Lucini que, mesmo isoladamente, elevou a experiência do binômio decadentismo/simbolismo a uma outra esfera, ao teorizá-la sistematicamente, sob um viés pessoal e nacional. As epígrafes antepostas aos *prolegômenas* parecem anteceder, mesmo implicitamente, os temas caros a Lucini que, antes de enunciar apropriadamente as bases de seu manifesto, no 1º Ato da “logomachia di noi giovanissimi [simbolistas] contro li anonimi rincantucciati, paurosi della loro opinione”¹⁰⁰, prevê a polêmica e as controvérsias que seu manifesto pudesse gerar por parte da “crítica oficial”.

Ato I: A Pré-visão

Antes de apresentar assertivamente suas posições, como se esperaria de qualquer manifesto literário, Lucini lança mão de um expediente retórico pouco comum, concedendo ao início do 1º Ato, a palavra aos leitores, os quais o poeta considerava, sem qualquer distinção, adversários da nova corrente. Por isso, inicia com uma primeira objeção: “E costoro diranno: ‘Di quest’arte noi sappiamo il recipe’”¹⁰¹, dissimulando conhecer antecipadamente os argumentos que a crítica faria contra a nova poesia, entre os quais, afirmar conhecer o modo “espúrio” como o simbolismo se originou e saber qual a fórmula de sua

⁹⁸ SANGUINETI, *op.cit.*, p. 161.

⁹⁹ ANCESCHI, *op.cit.*, p. 151.

¹⁰⁰ “Verso Libero”, p. 422.

¹⁰¹ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 16.

“receita”. Segundo Manfredini, o uso desse estrategema literário pela parte de Lucini:

ha un precedente nel lungo prologo preposto da Stecchetti-Guerrini alla raccolta *Polemica* (1878), che inizia, appunto, con la registrazione di una prima obiezione e prosegue secondo i modi di un dialogo – fittizio, dal momento che la parola rimane sempre saldamente nelle mani del Guerrini – tra l’autore e un ‘tu’ diffidente e polemico, il ‘lettor maligno’, avverso ao realismo nell’arte.¹⁰²

Olindo Guerrini (1845-1916), conhecido pelo pseudônimo de Lorenzo Stecchetti, foi um poeta e escritor italiano, além de bibliófilo e estudioso de literatura. Em 1878 publicou dois pequenos volumes (*Polemica* e *Nova Polemica*) que, em linhas gerais, polemizavam com os críticos idealistas, entre os quais Giovanni Rizzi e Luigi Alberti, tendo obtido à época certo reconhecimento. No prólogo de *Polemica*, composto de 54 excertos direcionados ao leitor, este é chamado de “maligno” por criticar, justamente, os poemas naturalistas de Stecchetti (neste caso, seu heterônimo), apoderando-se do discurso. As páginas são importantes porque, de certo modo, teorizam acerca da poesia *verista*, em voga naquele momento. Certamente, a leitura do prólogo teve impacto em Lucini, não só pelo aspecto do leitor maligno, que influenciará sobremaneira a abertura de seu manifesto, mas por praticamente sintetizar, em linhas bastante sintomáticas, as inclinações pessoais e estéticas do poeta milanês:

Eccoti, lettor maligno, la ristampa di un libro che ti farà rizzare la chioma, in capo, se l’hai; intendo la chioma, non il capo. Il libro è cresciuto di mole e d’insolenza, e sento di qui le accuse che tu mi scagli di corrompitore della gioventù e di introduttore di nuovi iddii. Appunto l’accusa del virtuoso Anito contro Socrate. Ma io non sono Socrate e tu non sei virtuoso. Intanto, lettor maligno, sentiamo i peccatacci di questa scuola che tu chiami *nuova*, benchè abbia la barba lunga come il Cantico dei Cantici.¹⁰³

¹⁰² MANFREDINI, *op.cit.*, p. 13.

¹⁰³ STECCHETTI, L. (O. Guerrini). “Prologo”. In. *Nova Polemica*. Bologna: Zanichelli, 1909, p. 11.

Todavia, a ideia de “leitor maligno” nos remete, antes, a Baudelaire, que no poema de abertura de suas *fleurs du mal*, intitulado “Au Leteur”, falou do “hypocrite lecteur”: “Tu le connais, lecteur [...] – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!”¹⁰⁴. À diferença de Stecchetti-Guerrini, cujo “leitor maligno” aparecia como adversário, justamente para polemizar — e assim Lucini o entenderá e o utilizará em seu manifesto — em Baudelaire, o poeta, por ser um exemplo fidedigno do mesmo mal que assola o leitor, neste caso, o tédio, se iguala à sua condição de “hipócrita”, admitindo que o leitor, longe de sua ingenuidade, há de corroborar com ele.

Lucini, assim, prevendo o severo juízo da crítica, que naquele momento se mostrava contrária à nova escola, antes de contra-argumentar alude, ainda no primeiro parágrafo, ao poema cavaleiresco de Ariosto, *Orlando Furioso*, em que o herói Astolfo, usando um cavalo alado com cara de ave, o Hipogrifo, vai até a lua (onde se encontravam todas as coisas perdidas na terra) para recuperar o juízo de Orlando, que fora mantido dentro de uma ampola. O poeta-teórico parece comparar o herói Astolfo com a crítica detratora que, como o “vilão da história”, não precisa ir até a lua para apanhar (isto é, reconhecer) tais ideias, mas pode pescá-las aqui mesmo na terra, tendo a lua apenas como reflexo. Em outras palavras, para a crítica, não é preciso simbolizar ou elevar-se poeticamente, pois os elementos primários de toda poesia — que são o seu *juízo* — já estão aqui.

Em seguida, após a alusão a *Orlando*, Lucini antecipa um primeiro contra-argumento, que se sobressai logo ao início do 1º Ato, quando os leitores acusam que “se l’usare di nomi astratti e lo scriverli con tanto di majuscola [...] vuol dire dar una forma concreta ad un sentimento o ad una virtù”¹⁰⁵, essa tarefa, desde o princípio, é destituída de validade. Em outras palavras, para a crítica, no papel do leitor *maligno* ou *hypocrite*, o uso personificado de maiúsculas evidencia uma nítida contaminação de elementos oriundos das mais disparatadas tradições literárias, sempre ansiosas por um sentimento de infinito demasiado místico, que não faz juz à tradição clássica, além de ser a responsável por fazer com que os simbolistas acreditem “poetare a stupor del pubblico, però che nè il pubblico, nè la critica vorrà prendersi in pace tale beverage disgustoso ed indigesto”¹⁰⁶.

¹⁰⁴ BAUDELAIRE, “Au Leteur”, *op.cit.*, p. 7.

¹⁰⁵ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 16.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*.

A inovação no uso das maiúsculas alegorizantes em substantivos comuns com o objetivo de dar um valor absoluto a certos termos, e imbuí-los de uma maior carga simbólica, foi um dos principais aportes do Simbolismo para a poesia. De forma geral, o uso de letras maiúsculas intermediárias, sem que houvesse qualquer razão gramatical para o seu uso, não era empregado na escrita tradicional. Por isso, a crítica não pouparia esforços para caracterizá-la como um elemento retórico sem qualquer proveito para a poesia, além de acusá-la de “empréstimo”, quando tomada do exemplo francês ou belga.

Lucini, que também usou largamente o recurso gráfico das maiúsculas, sobretudo em sua primeira fase poética, marcada pelo simbolismo, voltará a discutir o tema das maiúsculas na “Epistola apologetica”, em que recorrerá novamente ao artifício retórico de relatar, de maneira quase mimética, os comentários depreciativos do público, um ano após a publicação do *Libro delle figurazioni ideali*:

il pubblico [...] pronuncia e giudica: “Sciocchezze ancora; noi ci troviamo davanti ai soliti simbolismi, senz'altra efficacia che la majuscola ed alli attrezzi di quest'arte o troppo bambina o troppo decrepita, ma non ad una sensazione nuova ad un'estasi, non ad un brivido e né pure ad una noja nuova”.¹⁰⁷

Um segundo contra-argumento levantado por Lucini diz respeito à obscuridade que o termo “simbolismo” carrega consigo e que lhe é inerente. Neste sentido, dirá o leitor que os simbolistas, “gabbano l'insufficienza per preveggenza, l'oscurità per ispirazione, l'impotenza per lavoro astruso e difficile di ragionamento, il nulla per intelligenza e dottrina”, de tal modo que “nè il pubblico, nè la critica vorranno prendersi tanta roba per quella che vien mostrata”¹⁰⁸. A crítica mais comum dirigida às obras simbolistas, naquele momento, era porque não só provocavam o *modus vivendi* da classe intelectual italiana, mas sobretudo porque se diferenciavam muito dos modelos tradicionais, a ponto de serem censuradas como obscuras e extravagantes, resultado da exuberância estética de seus autores, não de uma tradição. Por isso Lucini antecipou, preventivamente, o tema, justificando, na fala do leitor, que a ideia simbolista era inaceitável, uma vez que oculta, detrás da máscara da obscuridade, não só a incapacidade e falta de legitimidade

¹⁰⁷ “Epistola apologetica”, p. XII.

¹⁰⁸ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, pp. 17-18.

poética de seus defensores, como também sua própria vacuidade. De fato, algumas obras simbolistas são bastante herméticas, o que justifica a referência a um estilo caracterizado por certa obscuridade nebulosa, que consiste, não poucas vezes, em uma linguagem de difícil acesso.

Todavia, para os simbolistas, a obscuridade é uma *conditio sine qua non*, uma vez que a realidade se revela de uma forma imprecisa e vaga. E assim sendo, não há a preocupação de nomear os objetos, e sim evocá-los mediante *sugestões* (simbolismo francês) ou *visões alegorizantes* (simbolismo luciniano). A gramática tradicional, a sintaxe lógica, o vocabulário comum, em suma, o material linguístico e gramatical corriqueiro, eram insuficientes para traduzir as novas sensações na poesia que o simbolismo aportava, e que antes eram desconhecidas ou apenas inexpressas. Era preciso inventar uma linguagem nova, recuperando expressões consideradas obsoletas, revivendo outras, cujo rastro semântico ia se desgastando ou se cristalizando. Essa nova linguagem estaria fundamentada numa sintaxe e gramática “psicológicas”, num vocabulário adequado à comunicação de novidades estéticas, pela recorrência a neologismos, combinações vocabulares, emprego de arcaísmos e termos exóticos ou litúrgicos, e ainda de recursos gráficos, como o uso das maiúsculas alegorizantes.

Os neologismos, por exemplo, considerados necessários para expressar as novas ideias pelos simbolistas, serão dicionarizados por Paul Adam (pseudônimo de Jacques Plowet), em 1888, no *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, no qual se reunia cerca de quinhentos deles (termos raros como *abscons, adamantin, bibliopole, clangorer, errance, lactescent, lové, radiance, stagnance, torpide, trépider*, etc...), segundo o argumento que “le plus considérable reproche [isto é, contra essa inovação estética, no plano formal] vise l'étrangeté des termes mis en usage par ces oeuvres. On en conclut à une pernicieuse difficulté de lecture pour quiconque n'est point initié au prestige hermétique des vocables”¹⁰⁹. Em outras palavras, tanto Paul Adam quanto Lucini, ao se deterem sobre tais inovações, saem em defesa delas, “ludibriando”, justamente, a obscuridade pela inspiração, a fim de obter o verso perfeito capaz de exprimi-la.

Ao longo da fala do leitor, que contraria justamente o que postula Lucini, ele encontra espaço para expor as primeiras impressões acerca de sua concepção pessoal de simbolismo: “e codesta idea è l'idea

¹⁰⁹ PLOWERT, Jacques. *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes...* Paris: L. Vanier, 1888, p. I.

simbolica, essa è la primordiale, essa è il cardine ed il polo dell'opera e la emanazione dell'anima umana sorella allo spirito del mondo"¹¹⁰, reconhecendo-se, a partir de então, na arte simbolista, isto é, como parte de todo um imaginário que, para ele, remontava há séculos, não se tratando de algo essencialmente “novo”, no sentido moderno do termo.

Dois anos depois, em “Pro Symbolo”, numa espécie de adendo à passagem ilustrada, Lucini escreve aquela que, provavelmente, representa sua melhor definição de simbolismo, síntese, de um lado, de todo um ambiente artístico e literário internacional, e do outro, amplificação desse mesmo ideário sob uma nova concepção, desta vez, nacional:

Noi staremo in quell'Arte [isto é, o simbolismo] che raffigura vivente ogni idea, ogni movimento, ogni aspirazione, ogni fatto, tutto il Mondo, tutto l'Uomo, tutto il Dio nelle formole archetipe della rappresentazione letteraria.¹¹¹

Frente a essa nova “representação” no âmbito literário, Lucini, na parte final do 1º Ato, encerra em chave de ouro a fala do leitor — ele próprio crítico e detrator das pretensões que o manifesto ousaria externar nos “atos” seguintes — ao dizer que a crítica não levará a sério o que será mostrado, de modo que assim se “farà giustizia. E [se] farà bene”. Valendo-se desse contraponto, criado à própria revelia, Lucini, então, adota o termo que há mais de uma década os críticos literários franceses utilizavam para desqualificar a nova poesia, assim como fizera também seu “leitor maligno” ao longo do 1º Ato: “Or dunque costoro [...] in fronte ci bolleranno di quel marchio che noi stessi ci siamo fabricati e vi stamperanno a lettere arroventate: *Decadenza*”¹¹².

Ao se reconhecer no decadente, por paradoxal que possa parecer, os simbolistas (neste caso, franceses), exigiam o novo, na pretensão de libertar a literatura e as artes das convenções burguesas, conscientes que estavam da desilusão de um século que parecia ter esgotado todas as potencialidades de um romantismo reduzido a cinzas. Mas se de um lado se distinguiam como arte de crise, isto é, de *declínio*, refletindo toda uma época na qual se advertia o refluxo e a falência dos ideais positivistas, por outro, não obstante, refletiam um comportamento dúbio e ambivalente, que sempre os acompanhou. Isso porque, ao mesmo

¹¹⁰ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 17.

¹¹¹ “Pro Symbolo”, p. 118.

¹¹² “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 18.

tempo em que se deparavam com uma sociedade urbano-industrial em processo de declínio irreversível, viam-se também ante os efeitos da moderna racionalidade científica e pragmática, que fazia esta mesma sociedade em queda aparentemente evoluir.

Assumindo por conveniência o epíteto, Lucini parte também da noção de decadência, largamente usada como marca distintiva pelos poetas simbolistas para abrir seu manifesto. Todavia, para o poeta italiano, o ser decadente “enquanto à vida” não significa apenas denunciar um estado de *dégénérescence* e não se reconhecer mais nas formas históricas nas quais o mundo se estrutura, mundo que não responde mais ao modo que o indivíduo — neste caso o poeta que, na concepção baudelairiana, em meio à sociedade moderna, perdeu a “aura” — sente a vida e se coloca em relação com o exterior e com o outro. Para o poeta, como se verá, a decadência é, antes de tudo, parte do processo evolutivo que orienta a vida universal, e essa concepção pessoal ao termo, por vezes subestimado pela forte carga conceitual que comporta, é o diferencial, isto é, o aspecto novo, que as teorias de Lucini aportam para o simbolismo. Diferencial que também carrega uma visão paradoxal da Modernidade, presa ela num misto de ascensão e queda, mas que ousa ir além dela, pois a decadência, para o poeta, é o “fruto piú saporito delle epoche e dei costumi; il pomo che è giunto al suo massimo grado di maturità”¹¹³.

Ato II: A Decadência

Ao início do 2º Ato, Lucini indica em que sentido os simbolistas podem se definir decadentes e o porquê dessa correlação, isto é, do binômio decadente/simbolista por ele retomado. Uma referência importante a essa discussão, praticamente isolada, encontramos no ensaio “Autobiografia”, que integra o livro póstumo *Prose e canzoni amare*, de 1971. Em um pequeno trecho, o poeta aponta, e com acerto, que a confusão existia desde que o médico e sociólogo húngaro Max Nordau (1849-1923) havia publicado *Dégénérescence* (1892), vigoroso ataque aos vícios e à imoralidade de seu tempo e de defesa da “decência nas Artes e na Literatura”. No livro, os poetas simbolistas haviam sido “diagnosticados” como fenômenos aberrantes e anormais, produtos do “excesso de civilização”, causadores de decadência e degenerescência. O estudo de Nordau teve uma considerável projeção internacional,

¹¹³ LUCINI. “Dialogo Notturmo”. In. *Le Nottole ed i Vasi*. Ancona: Puccini, 1912, p. XXXVI.

chegando também à Itália ao final da década de 1890. Ao destacar os fenômenos culturais ao final do século XIX, o médico rapidamente desviou sua pesquisa “sociológica” para descrever o que ele via em termos de doença:

in the fin-de-siècle disposition, in the tendencies of contemporary art and poetry, in the life and conduct of the men who write mystic, symbolic and ‘decadent’ works, and the attitude taken by their admirers in the tastes and aesthetic instincts of fashionable society, the confluence of two well-defined conditions of disease, with which he is quite familiar, viz. degeneration (degeneracy) and hysteria, of which the minor stages are designated as neurasthenia.¹¹⁴

A comparação, não obstante, renderia a Nordau um lugar de destaque em muitos versos simbolistas, motivo pelo qual ele seria constantemente ironizado por toda uma geração que, em parte, aceitou convenientemente o epíteto, para estupor do sociólogo, que então catalogou a “rebelia estética” dos simbolistas como uma anomalia. E Lucini não seria uma exceção na constelação simbolista, ao demonstrar, por sua vez, o equívoco histórico e conceitual do sociólogo ao comparar simbolismo com decadência: “Nordau, in parte, e l’eccessivo Lombroso [...] confermarono nei cervelli miseri l’idea che il Simbolismo è Decadenza e Degenerazione. E famosi storici invero non seppero che significava invece principio, rinascimento”¹¹⁵. É a partir desse “equívoco” que Lucini instaura a discussão acerca do binômio decadente/simbolismo, mostrando-se conhecedor, de fato, da origem da polêmica, e desacreditando Nordau — sob o viés histórico e não necessariamente jocoso — assim como fizera toda a plêiade simbolista.

Já no âmbito poético, a linha que separa as duas correntes de origem francesa, Decadentismo e Simbolismo, é bastante tênue, já que parte dos poetas decadentes se introduziu, sem grandes obstáculos, no imaginário simbolista, e os simbolistas, por sua vez, afinaram conceitos já expressos por aqueles. Assim, enquanto o Decadentismo nascia como reação à escola naturalista, por volta de 1880, na França, o Simbolismo se manifestou e se desenvolveu a partir do Decadentismo, no ano de

¹¹⁴ NORDAU, Max. “Diagnosis”. In. *Degeneration*. London: William Heinemann, 1895, p. 15.

¹¹⁵ LUCINI. “Autobiografia”. In. *Prose e canzone amare*. A cura di I. Ghidetti. Firenze: Vallecchi, 1971, p. 188.

1886. A partir dessa convergência, no campo da poesia, formou-se, em linhas gerais, o Simbolismo.

Isto é, o simbolismo do outro lado dos Alpes, pois Lucini, em solo italiano, aos poucos começava a elaborar profundamente sua teoria acerca do *nostro*, e para isso era necessário ainda introduzir o tema da decadência, por ele considerada uma *conditio sine qua non* para a fundação de seu manifesto, pois as bases dessa fundação necessitavam ser sólidas. Por isso, ao lançar os *Prolegomena*, concebe a noção de Decadência a partir da dimensão diacrônica da História, entendendo-a como o intervalo, ou mesmo a intersecção, que ocorre entre o desfecho de um determinado período histórico (isto é, seu declínio) e a espera por um novo início (o porvir), refletindo, assim, o eterno ciclo do nascimento e morte.

A decadência, assim, passa a ligar-se à concepção heraclitea da existência, que sustenta que o contínuo *transformar* das épocas é causado por um equilíbrio instável sobre o qual se apoiam todas as coisas, de modo que cada oscilação causada por esse mesmo “desequilíbrio” corresponde a uma mudança e à criação de uma nova harmonia entre as partes e o todo¹¹⁶. Nessa sucessão contínua de estados, a decadência se configura, então, como momento necessário de crise, carregado de elementos propícios, permitindo, dessa forma, a passagem de uma civilização à outra, mediante o rompimento com os antigos estatutos sociais — e mesmo os equilíbrios pré-existentes — para possibilitar a introdução de um novo período histórico que, por sua vez, também declinará. Portanto, ela é parte do processo evolutivo que norteia a vida universal, necessária não só à queda das civilizações humanas em seu curso diacrônico pelo tempo, mas à formação e à criação de novos cursos assumidos pela História:

Ma il punto sta nel vedere dove in verità esiste decadenza: o in noi o negli altri o in nessuno? E però sgraziatamente ci siamo detti decadenti e, non essendolo forse, resteremo. Decadenti però non in quanto all’opera, ma in quanto alla vita: decadenti, perchè ogni cosa che ne circonda, scienza, religione, forma politica, economia, si tramutano, nè il tramutarsi è senza una fine, nè la

¹¹⁶ O filósofo pré-socrático Heraclito (c. 535-475 a.C.) partia do princípio de que tudo é movimento, e que nada podia permanecer estático, ou seja, “tudo flui”, “tudo se move”, exceto o próprio movimento. Por suas teorias, recebeu a alcunha de “obscuro”. Cf. SPINELLI, Miguel. *Filósofos Pré-Socráticos. Primeiros Mestres da Filosofia e da Ciência Grega*. 2ª ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2003, pp. 167-271.

fine è senza una morte od una rovina: nè senza morte e putredine havvi nuova vita.¹¹⁷

Esse mesmo parágrafo — que será retomado em *Verso Libero*, em forma abreviada e com algumas breves modificações: “decadenza in quanto lottiamo ad impadronirci di questa sostanza, forma e materia addoppiata colla energia, mentre l’idea tutta ed il mezzo di renderla evidente e sicura, se mancano oggi, verranno trovati domani”¹¹⁸ — demonstra a preocupação de Lucini sobre elucidar a questão. Para ele, tudo *declina*, não só as coisas tangíveis, mas também todas as manifestações culturais e produções intelectuais do homem: a ciência, a religião, a economia, a organização social, as artes, etc. Por outro lado, tudo *se inclina* a um novo curso histórico, como num *eterno retorno*, e daqui Lucini retira a justificativa para esta transformação contínua, mediada pela decadência, que ele identifica com o progresso, com o *porvir*.

Cumprir notar, no entanto, que a transformação a que todas as coisas estão sujeitas, sejam elas científicas, econômicas, políticas ou artísticas, não diz respeito à realidade substancial do mundo, mas apenas ao seu aspecto formal. A vida que dá forma à matéria é, substancialmente, idêntica em si mesma, em todas as etapas históricas, e por isso persiste eternamente, mas perenamente diversa em seu manifestar. Quando uma estrutura alcança sua plena e completa revelação, esta já fora superada, momento em que o mundo, o *entorno*, começa a ser projetado em direção a uma nova estruturação:

Decadenza quindi rispetto a noi, non rispetto alla filosofia della storia, decadenza nel rapporto, in quanto ricerchiamo la sostanza nuova di tutte le cose, la quale non solo abbia informato l’antico modo, ma ora per nuova virtù lo abbatta e ne costruisca uno migliore; decadenza in quanto lottiamo ad impadronirci di questa sostanza, forma e materia addoppiata, mentre l’idea brilla ed il mezzo di renderla evidente e sicura manca, ma verrà trovato.¹¹⁹

A essência do mundo para Lucini parece residir, portanto, na mutação. Na base desse movimento evolutivo, que precede a existência,

¹¹⁷ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, pp. 18-19.

¹¹⁸ “Verso Libero”, p. 500.

¹¹⁹ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 20.

converge, em um primeiro momento, a dialética de matriz hegeliana, cujos princípios destacam o avanço da humanidade mediante um contínuo progresso de criação e destruição das estruturas em que se organiza, no tempo, a vida¹²⁰. Mas o *idealismo decadente* de Lucini parece remeter a outras instâncias, como o exoterismo ou o iluminismo, por exemplo, dando lugar a uma teorização que, em alguns aspectos, se diferencia do sistema elaborado por Hegel. Dentro desse horizonte ideológico, amparado, em parte, pelo idealismo hegeliano, mas que comporta elementos de outras fontes filosóficas, inscreve-se a problemática artística exposta pelo *nostro* nos seguintes termos: então “quale arte, quale rappresentazione grafica o plastica è possibile che sia l’espressione dei tempi nostrì, di questa lotta [...] per il fare nuovissimo?”¹²¹.

O problema é, portanto, entender em qual direção evolui a arte, estando ela própria sujeita às constantes transformações da vida, da qual representa, certamente, sua manifestação mais completa. Dito de outro modo, mesmo a renovação artística está sujeita a esse desígnio, do qual não pode escapar. Isso implica um primeiro momento de negação, a *antítese*, em que o fenômeno — neste caso, o simbolismo — se estabelece a partir de uma ideia de arte que lhe é oposta, fazendo com que ele se defina por aquilo que não é. E depois, em um segundo momento de afirmação, a *tese*, em que se percebe o sentido e a função do fenômeno simbolista e, através da autocrítica, o artista revive logicamente a crise que o modelou e o instigou a considerar as formas por ele escolhidas como as mais aptas para representar a nova ideia do mundo.

Em um segundo momento, além da aproximação com o idealismo hegeliano, a leitura positiva do conceito de decadência, remete, obrigatoriamente, conforme aponta Manfredini, à ideia da evolução das artes, “come discende dalla generalizzazione — condizionata dal presupposto romantico che il finito sia la manifestazione dell’infinito — della dottrina dell’evoluzione biologica di Darwin”, e, por conseguinte, “nei modi del positivismo evolucionistico di Spencer”¹²², em cuja extensa obra o filósofo inglês tratou de aplicar as leis da evolução a

¹²⁰ Para Hegel (1770-1831), a história oferece a chave para a compreensão da sociedade e das mudanças sociais, de modo que o desenvolvimento histórico podia ser equiparado ao de um organismo, em que os componentes exercem funções definidas, mas que, enquanto trabalham, afetam o restante. Isso gera um processo de declínio histórico necessário para se alcançar um novo estágio humano. Cf. LEBRUN, Gérard. *A paciência do conceito*: ensaio sobre o discurso hegeliano. São Paulo: UNESP, 2006.

¹²¹ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 19.

¹²² MANFREDINI, *op.cit.*, p. XLV.

todos os níveis da sociedade humana, abordando, entre outras coisas, o tema da dissolução.

Para Lucini — amparado, desta vez, nos pressupostos spencerianos — lamentar-se do fato que as sociedades passam, de forma incondicional, por fases de decadência, resulta de uma visão inadequada da história da humanidade. Isso porque, se se observa a história como se fosse um organismo, percebe-se que a decadência, nesse sentido, é apenas um dos tantos momentos de um grande processo de evolução alinhado com as leis do progresso. A evolução, para explicar-se a si mesma, necessita que um determinado estado, seja ele biológico, social ou artístico, entre em declínio para dar lugar àquele novo. Dessa forma, a decadência (ou dissolução, segundo Spencer) “è premessa (e promessa) di evoluzione”¹²³, e as Artes, como manifestação humana, acompanham esse processo.

Lucini indicará suas fontes acerca da ideia que na arte se reconhecem os sinais da evolução biológica nas páginas de seu *Verso Libero*: não só Spencer e Darwin serão citados, mas também o italiano Giambattista Vico, por seu aporte filosófico acerca da teoria cíclica da história e da cultura, e o francês Victor Cousin, por seus estudos concernentes à história da filosofia. Contudo, se para a formulação de seu princípio de evolução se inspirará, de um lado, no filósofo inglês, como reconhecerá anos mais tarde: “Ma oggi [...] non è permesso negare, se si dipende da Spencer, il continuo, invincibile, incalzato procedere delle esseri e della ragione, lo svolgersi ed il mutarsi dei fenomeni”¹²⁴, do outro lado, parecerá esquecer a importância dos pressupostos teóricos de Moréas, que também parte do princípio da evolução cíclica das artes, entre elas, da literatura, logo na abertura de seu *Manifeste du Symbolisme*, o que demonstra que essa preocupação era uma constante nos poetas simbolistas, fossem eles franceses ou italianos:

Comme tous les arts, la littérature évolue : évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l’art correspond exactement à la

¹²³ *Idem, ibidem.*

¹²⁴ LUCINI. *Filosofi ultimi*. Roma: Libreria Politica Moderna, 1913, pp. 168-169.

décépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure.¹²⁵

Para o crítico literário francês Pierre Martino, que em 1925 publicou o antológico estudo *Parnasse y symbolisme*, no qual discutia muitos temas afrontados pelas duas escolas por quase meio século, a ideia de um transformar contínuo das civilizações, em que a civilização vindoura assume a precedente para originar uma nova situação, implica num entendimento de progresso que carrega consigo laivos do historicismo e mesmo do positivismo, e de cujo processo evolutivo a arte é apenas um instrumento. O simbolismo de Lucini parece caminhar nesse sentido, ao fundamentar-se, de um lado, na filosofia da história, e de outro, em instâncias neo-iluministas, o que representa, sem dúvida, a novidade luciniana em relação aos enunciados teóricos dos simbolistas franceses, mas que não o impede de convergir, idealisticamente, em alguns aspectos, como o observado por Martino:

On recourut, naturellement, aux images et aux symboles, tout faits qu'offraient les anciennes littératures. L'éducation historique et positiviste du XIX^e siècle avait fini par faire admettre aux gens de lettres que, seules, les vieilles civilisations avaient le pouvoir de créer des symboles. Quelques symboles grecs pouvaient encore servir, bien que les plus significatifs fussent comme discrédités par l'emploi qu'en avait fait la génération parnassienne; mais il y a en avait dont on avait peu usé, et l'on pouvait renouveler quelque peu les autres.¹²⁶

A decadência, em suma, para Lucini, é uma característica positiva no estágio evolutivo, uma “pausa” necessária e fisiológica para o mantimento do processo de mutação inscrito nas coisas, a única arte capaz de sintetizar, e ao mesmo condensar, a expressão dos tempos modernos, de “questo abbattere il finito e l'incatenato per la libertà”. Para D. Valli, no ensaio “Anarchia e aristocrazia: intervento su Lucini”, publicado em 1973, logo após a retomada dos estudos acerca da obra do poeta impulsionados por Sanguineti:

¹²⁵ MORÉAS, *op.cit.*, p. 31.

¹²⁶ MARTINO, Pierre. *Parnasse et symbolisme* (1925). Paris: Armand Colin, 1967, pp. 141-142.

Decadenza per Lucini non assume un significato morale, cioè di decadimento di costumi e di idee, ma è un concetto che implica un atteggiamento di attesa rivoluzionaria. [...] Il salto dall'astratto delle idee morte al concreto della scienza viva non può avvenire senza la pausa cronologica d'una zona neutra, nella quale si riorganizzi il pensiero come un magma sotterraneo che sta lí per prorompere dalle viscere dell'umanità: questa pausa è quella che Lucini chiama decadenza ponendo evidentemente l'accento piú sugli aspetti positivi che su quelli negativi.¹²⁷

Tamanha era a preocupação acerca do tema, que Lucini irá reescrever em *La Prima Ora della Academia*, de 1902, o último parágrafo do 2º Ato, quase como uma citação original, no ensaio “La Licenza”. Nessa nova versão, a modo de autocrítica, retoma o tema de decadência, fala de seu acolhimento à época e de sua projeção nacional, o que evidencia, uma vez mais, o contínuo reelaborar de seu postulado poético:

Mi si rivelò sulla nostra decadenza, in quel tempo che la considerava e l'ammetteva rispetto a noi, ma non a rispetto alla filosofia della storia. Tu [Creatura] non ancora vagivi, né meno io sospettava della tua nascita: e però “[...] ricercava la sostanza di tutte le cose, la quale non solo avesse informato l'antico modo, ma ora, con nuove virtù, lo abbattesse per costruirne uno migliore e lottava per impadronirmi di questo metodo, forma e sostanza addoppiata, mentre l'idea brillava ed il mezzo di renderla sicura mancava, ma si sarebbe trovato”.¹²⁸

Mas essa tentativa, porém, de sempre estar em busca do *novo*, pressupõe, para o poeta das *figurações ideais*, a convicção que qualquer destruição ou inovação de formas carrega a representação de elementos prévios, de modo que, ao se buscar o novo, incondicionalmente, torna-se ao antigo. Esses elementos, por sua vez, se reconhecem no Símbolo que, assim como a humanidade, evolui também através do tempo, e com ela

¹²⁷ VALLI, *op.cit.*, p. 72.

¹²⁸ “La Licenza”, p. 40.

se vê igualmente subjugado às leis biológicas do ciclo da vida, pois “la vita millenaria e persistente in questo organismo complesso e semplice che si chiama Arte, non porta, né consente salti o soluzioni [...] ma, con una perpetua spirale ascendente, segue una continuità infinitamente varia”¹²⁹.

Logo, o símbolo é uma forma arquetípica que traduz, mediante representação e imagens, a substância moral do mundo, e evolui no tempo segundo as leis naturais do contínuo nascer e morrer, atuando distintamente em que cada época que ressurgue.

Ato III: O Símbolo

Na abertura do 3º Ato, o símbolo é definido por Lucini inicialmente como uma forma imemorial imperecível, que não se detém no tempo: “Esistono forme immemoriali indistruttibili”; segundo, como imagem e reflexo da humanidade: “segni percepiti e già svolti”; por último, a máxima representação de suas substâncias morais, de seus vícios e de suas virtudes: “Le attitudini umane, le forze, vale a dire i vizi e le virtù, esistono quindi colla vita”. Enquanto arte de imagens, o simbolismo concretiza as ideias, tornando-as perceptíveis aos sentidos e exprimindo-as mediante figurações, de modo que “il *simbolo* è come l’esistenza: nè l’esistenza manca d’evoluzione, perchè continuo moto, nè come esistenza è privo di meta per quanto *sia*”. Mas a pergunta que permanece, mesmo delucidado o conceito de símbolo em Lucini, é “perchè allora cercando il nuovo si torni all’antico?”¹³⁰.

Ao adotar esse discurso, Lucini postula a existência de formas eternas, de realidades presentes *desde* e *para* sempre, que se situam além do tempo e da memória, quase a constituir uma espécie de mundo platônico das ideias, não encerrado em si mesmo por sua relação direta com o sujeito cognoscente, que *aprende* e *apreende* esse conhecimento. Estas formas perenes, portanto, se apresentam para o poeta como *signos* previamente percebidos e revelados, algo que ele, intuitivamente, já havia tomado conhecimento, sendo o que, de fato, o impeliu a representá-lo sensivelmente através do símbolo. Símbolo que participa, enquanto elemento perene, da natureza das formas imemoriais, sendo ele próprio um *ente*: “Ora, l’immagine è un rapporto dell’ente naturale

¹²⁹ “Verso Libero”, p. 172.

¹³⁰ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, pp. 21-22.

diretto e como tal”¹³¹, sujeito ao mesmo processo de mutação reservado à humanidade e ao curso da história, porém, ao contrário desses, permanecendo substancialmente idêntico.

Para além das mudanças, que o obrigam a assumir sempre novos e distintos significados em cada época que ressurge, o Símbolo afirma, em seu existir, um elemento de permanência que, de um lado, opõe-se à contínua transformação da qual é parte, enquanto do outro, justifica-a. Aqui o símbolo, enquanto existência, permanece estável em relação àquilo que muda. Por paradoxal que possa parecer, em Lucini isso assume um valor ontológico que o projeta em uma dimensão que ultrapassa os limites estreitos da literatura, pois não se trata apenas da adoção de um simples procedimento formal, ou de servir-se de uma instituição literária para daí organizar o material linguístico, mas sim de algo ligado, essencialmente, à esfera do conhecimento. Como elemento de representação, o símbolo, de um lado, garante a percepção dos *entes*, e do outro, permite que o indivíduo possa representar o abstrato dos conteúdos mentais através de imagens alegorizantes: “da questi la rappresentazione, ossia la percettibilità di questi enti astratti al pensiero”, porque “Che è altro arte se non una serie di rappresentazioni; che le rappresentazioni se non una serie di imagini?”¹³².

Dois aspectos importantes emergem dessa discussão, auxiliando numa possível resposta à indagação colocada por Lucini, da imagem como representação máxima da arte: primeiro, a identificação entre o símbolo e as articulações linguísticas, e segundo, a concepção de simbolismo enquanto arte de imagens alegorizantes.

Em primeiro lugar, a identificação entre símbolo e as articulações linguísticas em Lucini parece ocorrer somente em um primeiro momento, propriamente na fase de formação do símbolo, quando este se coloca, precisamente, como o único termo existente na relação que ocorre entre si mesmo e as condições históricas em que atua. Aqui, o símbolo primordial se apresenta como uma espécie de fórmula da substância moral, ao lado de uma fórmula física ou matemática com a qual se designa, na maneira convencional, a relação existente entre os fatores que determinam o fenômeno natural considerado: “e quindi il simbolo primordiale, che è il rapporto della sostanza morale descritta, come la formola fisica e matematica è il rapporto del fatto che vuol esprimere”¹³³. Lucini vai além desta identificação inicial e dá ao

¹³¹ *Idem*, p. 22.

¹³² *Idem, ibidem*.

¹³³ *Idem*, p. 21.

símbolo um valor periodizante, e ao considerá-lo como primordial *antes* e moderno *depois*, não faz mais que aceitar um *devoir* histórico: “Il progresso evolve pel tempo e per la educazione queste prime attitudini, ma tramutandole non le sopprime, come le rivoluzioni riformano la società ma non la annullano; ed allora il símbolo moderno”¹³⁴.

Assim, falar de símbolo moderno, para Lucini, significa necessariamente pressupor um antigo e um futuro, investindo no próprio símbolo uma forte carga de projeção histórica, o que explica, por sua vez, sua predileção pelas teorias de Cousin, que estimularam a investigação histórico-filosófica na França durante o século XVIII, chegando, no século seguinte, até ele. É nas obras que recorrem à arte simbolista, portanto, que o ser humano encontra o reflexo de sua personalidade em perfeita sintonia com as características de sua época: “Civiltà fu sempre come rapporto al già fatto: símbolo nostro è in quanto vogliamo fare”¹³⁵.

Ao insistir no caráter antigo do símbolo, ligado, desde sempre, e de forma indissociável, à representação artística, Lucini parecia pretender acalmar os ânimos da classe intelectual de sua época, ao dizer que a “Arte usò sempre di queste imagini, le piegò alle esigenze del tempo e dell’uomo [...] arte fu eclettica”, e que, por isso, “la sua maestà, per la sua bellezza, per la sua grazia s’impose all’uomo e fu prima scienza di sentimento, storia di sensi, armonia di parole avanti che sorgessero la musica, le scienze e le religioni”¹³⁶.

Segundo a crítica, esse aspecto totalizante é a marca distintiva que caracteriza o chamado simbolismo luciniano do simbolismo europeu, pois enquanto este se *evade*, aquele *irrompe*; enquanto este se *abstrai*, aquele se *totaliza*, de modo que tal concepção ultrapassaria até mesmo as teorizações de seus vizinhos franceses que, via Moréas, não apenas fizeram do simbolismo “un’etichetta che disegna con chiarezza soltanto un’astratta vocazione antirealistica”¹³⁷, mas que também se consideravam o resultado de seu tempo, uma *tendance actuelle*, que surgira historicamente como reação ao Naturalismo e refinamento do Decadentismo: “Nous avons déjà proposé la dénomination du *Symbolisme* comme la seule capable de désigner raisonnablement la

¹³⁴ *Idem, ibidem.*

¹³⁵ *Idem, ibidem.*

¹³⁶ *Idem*, pp. 21-22.

¹³⁷ CARLINO, M; MUZZIOLI, F. “Figurazioni ideali e maschere crudeli”. In. *La letteratura italiana del primo Novecento (1900-1915)*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1986, p. 65.

tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue"¹³⁸.

Moréas, no entanto, três anos após a publicação de seu manifesto, na introdução do volume *Les premières armes du Symbolisme*, compilação por ele mesmo organizada que reunia os principais documentos da escola decadente e simbolista, finalmente reconhecerá que o simbolismo não era uma descoberta exclusiva de seu tempo, não obstante já houvesse teorizado, assim como Lucini, acerca do caráter evolutivo da literatura. Tal reconhecimento — cumpre notar, feito pelo principal teórico do movimento francês — corrobora, ao final, com o ideal luciniano de “simbolismo clássico”, legitimando-o:

Des gens malins m'ont fait observer que le Symbolisme n'est pas une découverte, qu'il a toujours existé. Ils sont bien bons ! Ai-je jamais prétendu le contraire ? [...] Cet art exista de tout temps, il peut produire et il a produit des oeuvres intéressantes. C'est un art que j'appellerai moyen, une manifestation subalterne de l'esprit créateur. Et voilà que le faquin prétend usurper la place du maître. C'est contre cet *art moyen*, contre ce parvenu que le Symbolisme proteste.¹³⁹

Outro aspecto teorizado por Lucini, e rediscutido por Manfredini, diz respeito à concepção de simbolismo enquanto arte de imagens, que torna possível a concretização de ideias expressas mediante figurações. Para a estudiosa, “Data la premessa dell'esistenza di un nesso originario tra simbolismo e immagine, è inevitabile, allora, che si generi confusione tra simbolo e allegoria”, pois, apesar de Lucini tentar sempre aclarar em seus inúmeros ensaios as diferenças entre ambos os termos, “l'ambiguità rimane e non basta contrapporre il simbolo, inteso come natura, vita, energia fisica che ‘promana dalli enti’, all'allegoria”, considerada, por sua vez, “come cultura, astrazione, preconetto, avulsa da qualsiasi relazione con gli enti naturali”¹⁴⁰. Para entender as diferenças colocadas pelo poeta, isto é, o elo entre “forma arquetipa-imagem-representação” exposto no manifesto, é preciso recorrer ao seu livro *Verso Libero*, em que o poeta diz:

¹³⁸ MORÉAS, *op.cit.*, p. 33.

¹³⁹ *Idem*, p. 9.

¹⁴⁰ MANFREDINI, *op.cit.*, p. XXXIX.

Simbolismo [...] è arte libera [...] cioè che adopera dei simboli, o sia delle imagini, per rappresentare le idee [...] ciascun poeta ed artista, che abbia incominciato un suo modo, è simbolista. Ed i Genî, i quali produssero, a loro somiglianza, grandissime ed immortarli personificazioni, sono tali.¹⁴¹

O símbolo, portanto, enquanto traço contínuo das civilizações humanas, é sinônimo de imagem, ou melhor, de representação, indo ao encontro da personificação alegórica. Assim, para Lucini, enquanto o Símbolo

considera una realtà, un fenomeno naturale, un fatto storico, un dogma, una leggenda, un atto personale, e ne distingue, un dopo l'altro, non come intenderebbero li esoterici i tre sensi, ma le mille forze, le mille leggi, i mille rapporti, le mille significazioni, che formano quella entità e che ne promanano per azione e reazione [...]¹⁴²

A Alegoria, ao invés disso, é

un'astrazione della vita; in quella già intervenne, per comporla, un giudizio, una scelta, cioè una operazione retorica. Non promana dalli enti e dalle loro dirette o indirette relazioni, ma da un modo arbitrario di categoria, quindi da un preconceito, il quale applica quella astrazione teorica, per cui, anche contro le leggi fisiche, tenta costruire una sua argomentazione.¹⁴³

Estabelecidas as diferenças, o tema do símbolo nas artes, especialmente, na poesia, seria uma constante em Lucini, ao longo de toda a sua obra. E, procurando responder ainda à indagação inicial acerca do novo que retoma o antigo, isto é, de uma arte nova com raízes no passado, e da decisão de ter ousado estabelecer uma nova poética na literatura do período, Lucini dirá, a modo conclusivo sobre essa questão:

Insomma, quanto si combatte oggi nel simbolismo, non è il metodo antico che [os detratores da

¹⁴¹ “Verso Libero”, p. 504.

¹⁴² *Idem*, p. 212.

¹⁴³ *Idem, ibidem*.

corrente] ammettono, ma l'orgoglio d'averlo fatto rivivere; è la sua novità rivoluzionaria, indipendente e personale; è la decisa dimostrazione di aver voluto creare ex novo, colla semplice scorta della nostra esperienza e della nostra sensibilità rettificata, che non vogliamo accettare.¹⁴⁴

Evidencia-se no discurso de Lucini, isto é, na sua concepção de simbolismo, um forte caráter humanístico, por considerar todo um processo histórico valorizando as ações humanas, e antitranscendente, que não busca superar-se sobre o passado literário, mas, pelo contrário, identificar-se nele, pois, independente das épocas, “símbolo nostro è in quanto vogliamo fare”. Eis de onde parte seu discurso acerca do *nostro* e onde reside sua concepção de “Simbolismo Nostrano”, que o levará a definir três grandes épocas simbolistas que marcaram a história.

Ato IV: Épocas simbolistas

Para Lucini, a história da literatura italiana pode ser dividida em três épocas simbolistas: o Medieval, a Renascença e o Simbolismo. A primeira época vai do último século do Império Romano do Oriente aos primórdios do Renascimento, caracterizada pelo surgimento da “vera arte itálica”, em que surgiram os maiores nomes da literatura nacional, como Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio. A segunda vai do Renascimento (tomando, como partida, os filósofos italianos Marsiglio Ficino e Pietro Pomponazzi), acompanha a difusão do racionalismo (Galileu Galilei e Giordano Bruno, na Itália; Isaac Newton e Baruch Spinoza, no exterior), a literatura francesa libertina do século XVII (Marquês de Sade e Crébillon), a apoteose do iluminismo (Voltaire), o ressurgimento do misticismo (com os *magos* Cagliostro e Franz Anton Mesmer), até a Revolução Francesa (Danton, Robespierre). A terceira e última época, embora indeterminada por estar ainda em seu estágio inicial, corresponde justamente ao período vivenciado por Lucini, entre o final do Oitocentos e as primeiras décadas do Novecentos, marcado pelo Simbolismo.

Esta última “época simbolista”, previamente estabelecida por Lucini enquanto momento histórico, mas indefinida enquanto movimento, é que se pretende reavivar e dar forma no 3º capítulo desta

¹⁴⁴ *Idem*, p. 481.

tese, mediante a configuração de um imaginário comum entre poetas contemporâneos de Lucini¹⁴⁵, típicos de uma época de transição e partícipes daquele novo espírito criador em arte, entendido como o simbolismo. Mas antes disso é preciso entender de que maneira as duas primeiras fases se estruturam, quais são seus principais representantes e suas características literárias em torno do tema em comum.

Como dito, a primeira fase simbolista corresponde ao desabrochar do Renascimento, por volta do século XIV (o *Trecento* italiano, propriamente), época em que, segundo as linhas do manifesto, ressurgiram línguas e povos, em que religiões antigas morreram e novas se instauraram, causando uma renovação de costumes. A arte desse período, fundida no embate das cruzadas, teve sua origem a partir de um “caos literário”, através das lendas que chegavam do Extremo Oriente e das histórias que provinham do Norte; arte que, por seu valor secular, sempre acolheu indistintamente os muitos dialetos nacionais que surgiam por toda a península e que sempre se inclinou a um misticismo intenso, ardente como uma chama e puro como um floco de neve, assim como descreveu metaforicamente Lucini. É uma época em que, desde as *comunas* e igrejas dos vilarejos italianos, ouvia-se despontar “una religione scolastica, una letteratura platonica ed una scienza aristotelica”¹⁴⁶, ao mesmo tempo em que os estudos de humanidades enchiam os palimpsestos de novas descobertas.

Para Lucini, essa época pré-renascentista, que logo irromperá na medieval e que fará nascer uma língua, aporta, inevitavelmente, um período de renovação, isto é, um *stilnovo*, e por isso, representa o triunfo da verdadeira arte italiana, e desde seu princípio, essa arte, para ele, já era simbolista. Arte que deixou como legado à literatura universal figuras como Dante, Petrarca e Boccaccio, os quais Lucini prontamente reconhece como seus *precursores*, pois foram os primeiros a introduzir aquele “símbolo primordial”, que ele, por sua vez, retoma na modernidade, mantendo o ciclo e o mesmo “primado de espírito”, enquanto que a tradição os reconhece como seus *predecessores*, pois os antecedem no tempo e na história, mas associados apenas, na época atual, por algum traço comum, comumente a língua, o rigor filológico, etc.

Por essa caracterização peculiar, cabe agora averiguar, abreviadamente, de que modo ocorre essa *correspondência* entre

¹⁴⁵ Dos poetas selecionados para esta tese, contemporâneos de Lucini foram D’Annunzio, Pascoli e Ceccardo Roccatagliata, enquanto Graf o antecedeu por mais de uma década e Campana – de quem o poeta sequer teve conhecimento – o sucedeu.

¹⁴⁶ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 24.

literatura italiana medieval e simbolismo, idealizada por Lucini dentro de uma concepção não só estética mas também histórico-filosófica. Assim, se Dante e Boccaccio podem ser considerados poetas simbolistas, sabemos o que expressaram com maestria, porém, cabe entender antes porque, para Lucini, eles ocupam a parte mais elevada do Panteão.

Inicialmente temos Dante, considerado o primeiro e maior poeta da língua italiana, definido como “o sumo poeta”. Em linhas gerais, pode-se dizer que seu “simbolismo” se manifestou em suas obras de caráter alegórico, especialmente em *Vita Nuova*, onde a clássica figura de Beatrice representa, por exemplo, a afirmação do simbolismo medieval, segundo o qual o mundo dos valores (transcendência) e o mundo dos fenômenos (imanência) estavam ligados por uma correspondência direta e imediata¹⁴⁷. O que conjuga com a filosofia escolástica da época que sustentava que cada conhecimento, mesmo divino, partia sempre de fenômenos sensíveis para, depois, serem elevados. Tais características, reconhecidas pela crítica e que se aproximam de alguns dos valores estéticos defendidos pela escola simbolista (os aspectos transcendentais, os fenômenos sensoriais), fizeram talvez com que Lucini elencasse Dante em primeiro lugar, considerando-o como o precursor do simbolismo nas letras italianas. Isto sem falar que o “simbolismo” do poeta florentino se manifestou sobretudo através de *alegorias*, que será outra marca do simbolismo luciniano, o que indica uma possível raiz às suas elucubrações estéticas.

Em seguida, ao lado de Dante, nomeia Francesco Petrarca, o poeta do *canzoniere*, que condensa em si todas as experiências da poesia italiana das origens. Em seu *Rerum vulgarium fragmenta* — ou *canzoniere*, expressão que seria retomada no Novecentos por vários poetas modernos com sinônimo de poemário — Petrarca criou um espaço onde a alma do poeta se via pela primeira vez fragmentada, porém, não sem exaltar tal condição, assim como faria um poeta simbolista ao assumir sua decadência para depois exaltá-la. No livro, a intenção do *fragmenta* talvez fosse aquela de alcançar uma linguagem capaz de traduzir as inquietações e os mitos criados/sonhados pelo espírito através da fragmentação dos fatos mais significativos da vida; é um modo de reagrupar aquilo que não está mais unido¹⁴⁸. Podemos entrever aqui onde reside, possivelmente, o “simbolismo” petrarquesco,

¹⁴⁷ DA PRATI, Pino. *Realtà e allegoria nella “Vita Nuova” di Dante*. Sanremo: Bracco, 1963.

¹⁴⁸ PETRARCA, Francesco. *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*. A cura di Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1964.

em sua capacidade de evocação que, uma vez invocada, torna-se símbolo, assim como ocorrera com “Laura” em seu homônimo poema, transformada em imagem simbólica e arquétipo de toda uma geração.

E por fim, encerrando a tríade, Giovanni Boccaccio, que, como romancista e prosador, experimentou também “questa recondita genialità”, manifestando-a sobretudo em *Amorosa visione*, longo poema composto no espírito das tercinas dantescas. Nele, os fatos vividos pela protagonista, *Fiametta* (citada por Lucini no manifesto, pois representa uma de suas personagens mais simbólicas) ocorrem através de um sonho, que resulta o meio pelo qual o poeta recebe uma espécie de revelação e de visão clarificante. O sonho e as visões sobrehumanas remontam à Antiguidade, mas Boccaccio o renova profundamente, dando forma, através desse poema, ao seu imaginário moral-alegórico, utilizando-se também do recurso das maiúsculas alegorizantes¹⁴⁹. Por essa razão, o “simbolismo” de Boccaccio parece aproximar-se de algumas das pretensões dos simbolistas (o sonho como revelação, as visões idealizantes) e mesmo das *figurações ideais* de Lucini (maiúsculas alegorizantes, símbolo vs alegoria).

A segunda época simbolista, que inicia no Renascimento e termina na Revolução Francesa, abarcando mais de cinco séculos de literatura e filosofia europeias, acompanha também o pensamento racionalista, os questionamentos do iluminismo, a libertinagem da literatura francesa e a retomada dos estudos místicos ao final do século XIX. A lista de nomes elencada por Lucini é extensa, mas dentro desse panteão ressoam muitos nomes de poetas, escritores e filósofos italianos que, em maior ou menor grau, contribuíram para a permanência do símbolo na poesia, no pensamento e nas artes, dando forma à segunda fase proposta por Lucini, dividida esta em períodos históricos.

Inicia nos primeiros anos da Renascença, no “século da magnificiência”, isto é, após a renovação estética e de valores estabelecida pela geração anterior do Medievo, cujos princípios se espalharam por toda a Europa. Lucini sustenta a ideia de que o Renascimento foi a “continuazione logica dello svolgimento estetico filosofico e letterario del Medio-Evo”¹⁵⁰, e por isso, como a fase anterior, caracterizada também pelo simbolismo. Período que se inicia com o pensamento do filósofo humanista italiano Marsiglio Ficino, com o “neo-idealismo fenomenico”¹⁵¹ de Pietro Pomponazzi, e com um dos

¹⁴⁹ BOCCACCIO. *Amorosa visione*. A cura di Vittore Branca. Firenze: Sansoni, 1964.

¹⁵⁰ “Verso Libero”, p. 481.

¹⁵¹ “Filosofi ultimi”, p. 168.

nomes mais ilustres do hermetismo, o médico Arnaldo de Vilanova. Já na literatura italiana, com os escritores Poliziano, que revivera o latim na renascença, Ludovico Ariosto, autor do simbólico *Orlando Furioso*, e Torquato Tasso, ele próprio “classico per eccellenza”, e desde o estrangeiro, o filósofo inglês Francis Bacon, um dos mais conhecidos e influentes rosacruz, e os poetas Shakespeare, o maior da literatura inglesa, e John Milton, autor do célebre *Paraíso Perdido*.

Quase ao encerrar o primeiro período, sufocada pela civilização das conquistas e pelo impasse das leis romanas mal assimiladas, uma nova atmosfera começava a se estabelecer em busca de novos horizontes e outros anseios, e vê-se, após a decadência do meio feudal, a ascensão do pensamento racionalista e cientificista, com os precursores Giordano Bruno, Tomaso Moro, Spinoza, Galileu Galilei e Isaac Newton, momento em que “i feticci delle religioni, del classicismo, delle categorie aristoteliche” caem para sempre, dando lugar a um “novo mundo”, em que “la cavalleria più nulla diceva ai sensi”¹⁵². E segundo Lucini, esse segundo amadurecimento estético e de valores foi laborioso: a razão econômica empurrava o corpo enquanto os sentidos e a filosofia aguçavam a mente, e a crítica surgia como um vento poderoso destituindo antigos reinos e derrubando colunas romanas e mitos gregos.

Acerca do elenco de filósofos e cientistas que ocupam as páginas do manifesto, Lucini, anos mais tarde, nas discussões retomadas em *Verso Libero*, comentará a respeito da relação entre simbolismo e *secentismo* italiano:

Certo vi sono affinità col secentismo ed il simbolismo [...]. Giordano Bruno, Galileo, Newton, Bacone, Descartes, Erasmo, Malpighi, Salvator Rosa, Guido Reni, Poussin, furono dei mistici, cioè delli integratori: usarono per ciò processi che interrompevano le scuole, e, per farsi comprendere, di imagini insolite, determinazione delle loro sensazioni raffinatissime e poco comuni.¹⁵³

E acerca dos dois astrônomos italianos, dirá de forma elucidativa:

¹⁵² “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 25.

¹⁵³ “Verso Libero”, p. 450.

Il Galilei, nel tentare il cielo e la fisica, sintetizza ed induce; gli è necessario ricorrere, nell'esposizione del nuovissimo pensiero, al *simbolo per suggerire*: così Giordano Bruno.¹⁵⁴

Nesse ínterim, com a propagação do racionalismo, a própria idealização do amor não resistiu à queda de valores, considerada então um recurso simplório e arte de feiticeiros. Mas isso se renovaria pois o amor, após ser sublimado ao terceiro céu, isto é, à terceira esfera do *Paráiso* dantesco, lugar das almas que fizeram bom uso do amor, desceu, no século XVII, “louco, devastador e ímpio” na pena libertina dos escritores franceses, entre os quais Marquês de Sade, Prosper Jolyot de Crébillon, o “excitante” André Chénier e o “lúdico” Alexis Piron, enquanto Beaumarchais, autor do lendário *Fígaro*, triunfava. E esta arte francesa, destinada ao “sforzo supremo contro le bastiglie dei privilegi”¹⁵⁵, e que já tinha legado à história o poeta humanista Pierre de Ronsard, o escritor aventureiro Pierre de Brantôme e o poeta petrarquesco Agrippa d’Aubigné, conduzirá até as *iluminações* de Voltaire.

É nesse momento que ressurge também o misticismo, com os *magos* Conde Cagliostro, que charlataneava sobre o futuro e a pedra filosofal, o alemão Franz Anton Mesmer, que aplicava a teoria da atração universal acreditando ter descoberto o magnetismo humano, e o escritor francês Jacques Cazotte, que profetizava a guilhotina para as damas e para os filósofos. Com a tríade, porém, o “reino dos lírios dourados”, que parecia inabalável, se desmoronia, dando abertura, então, ao individualismo, marcado pelos ideais da Revolução Francesa e personificados nas figuras de Robespierre e Danton.

Encerra-se, assim, ao final do século XVIII, a 2ª época que, ao condensar em si todo um imaginário político e filosófico, artístico e literário, e reunir grandes nomes da história universal, dando forma a “todo um movimento humano”, foi também simbolista. Época que nos conduz à terceira e última fase a ser evidenciada no 5º Ato dos *Prolegomena*, mas que ainda se encontra nos primórdios, em seu estágio inicial, sendo o próprio Lucini um contemporâneo. No entanto, isso não o impede de caracterizar muitos dos principais poetas do Oitocentos no rol simbolista.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 492.

¹⁵⁵ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 26.

Ato V: Simbolismo Nostrano

Ao iniciar o 5º Ato, Lucini finalmente coloca a questão acerca da italianidade do simbolismo: “attualmente può dirsi adunque italiana, nazionale questa ultima modalit  artistica?” E acrescenta: “S’ella riguarda all’uomo in s  e non ne’ suoi rapporti,   universale: se all’ambiente, regionale”¹⁵⁶. Logo, a terceira época simbolista  , ao mesmo tempo, nacional, enquanto expressão artística que pertenceu a vários países, e universal, no que diz respeito às manifesta es humanas em si. Embora o Simbolismo tenha surgido inicialmente na França, uma vez assumido em solo pátrio, declinou-se *italicamente*, como demonstra o exemplo do jovem poeta Gabriele D’Annunzio, que naquele final de século já despontava como simbolista. Lucini, neste penúltimo ato, estabelece uma espécie de reconhecimento dos grupos e das figuras literárias que se aproximaram do simbolismo naquele período, primeiro, na França, com Baudelaire, Mallarmé e Verlaine, e em seguida, na Itália, partindo de Leopardi e Foscolo, passando por Praga até culminar em D’Annunzio.

Além do aspecto nacional e da universalidade da arte simbolista, Lucini destaca também o pessoal: “S’ella riguarda [...] al tipo distinto, personale”, condi o primária para todo o poeta simbolista, conforme indicavam os preceitos do movimento desde sua origem na França: a manifesta o da vida interior do “eu”, aspirante a uma liberdade absoluta, que somente podia se realizar em nível pessoal. Por isso, Lucini agrega:

N  per questo il genio speciale della razza che in essa si fonde e si esplica perder  de’ suoi attributi speciali, come l’individuo stesso, posto in quelle circostanze generali a tutti, si dimostrer  in quelli atti speciali, per raggiungere un identico fine, quali le peculiarit  del suo carattere gli obbligano e suggeriscono.¹⁵⁷

Tal como os franceses, Lucini defende explicitamente o simbolismo, especialmente sob o viés *personal*, afirmando que o “gênio especial da raça” isto é, a tradi o, não perder  seus atributos frente a essa nova concep o de arte. Pelo contrário, isso evidencia, na consciência desses poetas, uma busca e um repertório comum que, antes de separá-los, une-os, desde a literatura do Medievalo, passando pela

¹⁵⁶ *Idem*, p. 28.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*.

Renascença até chegar na Modernidade, conforme se evidenciou no ato anterior.

Para tanto, nomeia uma série de poetas, da qual se pretende destacar aqueles de maior influência sobre Lucini, mediante comentários tecidos por ele próprio.

Antes de adentrar a literatura francesa e reconhecer o influxo da poesia simbolista em seu postulado, Lucini inicia nomeando o poeta e músico irlandês Thomas Moore, o literato e tradutor inglês James Macpherson, os poetas ingleses Charles Swinburne, Gabriele Dante Rossetti e William Morris, além do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, o compositor alemão Richard Wagner e o escritor russo Tolstoi. Depois, “ajoelhando-se diante do colossal Zola”, para quem o poeta sempre deferiu palavras laudatórias, ao reconhecer que “La funzione zoliana è il nostro simbolo”¹⁵⁸, começa a elencar uma parte significativa da plêiade simbolista francesa, assemelhando-se ao discurso de Moréas em *Le Symbolisme*, quando este indica a filiação da nova escola, nestes termos:

ainsi, pour suivre l'exacte filiation de la nouvelle école, il faudrait remonter jusques à certains poèmes d'Alfred de Vigny, jusques à Shakespeare, jusques aux mystiques, plus loin encore. Ces questions demanderaient un volume de commentaires ; disons donc que Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ; M. Stéphane Mallarmé le lotit du sens du mystère et de l'ineffable ; M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Banville avaient assoupli auparavant.¹⁵⁹

Lucini procederá da mesma forma, reconhecendo inicialmente Baudelaire como o “magico precursore”, provável eco da definição dada por Moréas: “Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel”, seguido do príncipe Paul Verlaine “trovatore di ritmi obliati, usciti dalle cose morte e dalle foglie ingiallite”¹⁶⁰, de Mallarmé, que “si intrattiene coi Fauni dei classici boschi, i quali rianimavano per lui il prodigio di esplicarsi e di

¹⁵⁸ “La Licenza”, p. 57.

¹⁵⁹ MORÉAS, *op.cit.*, p. 33.

¹⁶⁰ “La Licenza”, p. 54.

fremere”¹⁶¹, do escritor Joris-Karl Huysmans, cujo “*Des Esseints* [...] fremere di voluttà e d’impazienza”¹⁶², e do romancista Paul Adam que “scruta i misteri della Folla e non vi si sommerge”¹⁶³. Após elencar o “mágico precursor” e os “alquimistas do verbo”, cita também o escritor Robert de Caze, os escritores simbolistas Édouard Dujardin e Francis Poictevin, a romancista decadente Madame Rachilde (pseudônimo de Marguerite Eymery), os poetas simbolistas Laurent Tailhade e o suíço Louis Dumur, e por fim, o *magos* Joséphin Péladan, fundador da “L’Ordre Cabbalistique de la Rose-Croix”. Para Lucini, todos esses escritores, embora “ritraendo le passioni universali come enti in sè e quasi spoglie di attributi”, fixam-nas “nelle loro magistrali opere in modo tutto affatto personale, suscitate in personalità opposte e diverse”¹⁶⁴, e abraçam, em uníssono, o *névrosisme*, considerado por Lucini como o gênio supremo da vida moderna: “evocatore inquieto ed eccitato [...] turbato dalle arcaiche curiosità”¹⁶⁵. E após elencar toda uma geração de escritores, conclui dizendo que é dessa forma que os franceses, portanto, retratam a sociedade parisiense de sua época, através do Símbolo.

Em seguida, culmina na literatura italiana, afirmando que nos últimos anos esta “nuova gagliardia spirituale”, isto é, o simbolismo, comoveu o ânimo dos literatos que, por sua vez, não se demonstraram muito propensos à importação estrangeira. Isso porque, mesmo se o movimento inicial pelo “símbolo primordial” tenha sido dado pelos franceses, a longa e consagrada tradição das musas romanas da decadência já o confirmava, pois há muito eram poetizadas *italicamente*, e por isso, agora, voltavam a viver, adquirindo uma *vita nuova*. Nesse momento, Lucini opera uma transgressão da história literária “oficial”, na qual residem as bases para a sistematização conceitual rigorosa de sua concepção pessoal de simbolismo, momento em que ele passa a reconhecê-lo como essencialmente italiano, e não necessariamente francês.

O primeiro poeta italiano da 3ª fase simbolista é Giacomo Leopardi, “ardito e scettico nel suo nihilismo”¹⁶⁶, que havia dado forma e alma ao pessimismo de Hartmann em solo nacional, e que segundo Lucini, “avrebbe dunque anticipato il pessimismo hartmanniano, di

¹⁶¹ *Idem*, pp. 54-55.

¹⁶² *La Prima Ora della Accademia*, *op.cit.*, p. 58.

¹⁶³ “La Licenza”, p. 55.

¹⁶⁴ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, pp. 31-32.

¹⁶⁵ “Epistola apologetica”, p. XXIII.

¹⁶⁶ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 33.

derivazione schopenhaueriana, que individua il punto di annullamento dell'individuo non nell'ascesi ma nella morte"¹⁶⁷. Em seguida, nomeia Ugo Foscolo, "classico per eccellenza", a quem Lucini explicitamente elegerá não só como precursor, mas praticamente o seu *alter ego*, aquele que buscou novas formas mais refinadas e espirituais, que fez dos longos poemas *I Sepolcri* e *Le Grazie* um símbolo, que dera à prosa, através de seu *Viaggio sentimentale*, uma tonalidade triste e suave, cética e generosa, "aprendo il campo al modo artistico dell'analisi che poi avrebbe trionfato nel romanzo psicologico"¹⁶⁸. Essa predileção, que coloca Foscolo acima de qualquer outro poeta nacional, se evidencia sobretudo em *Verso Libero*, onde Lucini diz:

Colla Grazie ed i Sepolcri, col Jacopo Ortis, colla personificazione didimea, egli ha imposto le presente e moderna orientazione dell'indole poetica italiana; dimostrò che si poteva essere, nella forma, classico, romantico – cioè attuale ed avvenirista – nel pensiero, liberale ed aristocratico, – poeta e scettico, ammettendo dubio e fede, adorazione e bestemia [...]. Foscolo ha in germe tutti li attributi del simbolismo italiano, avendone riassunti i motivi, come tante perle in una collana, lungo lo svolgersi della nostra lirica. Noi dobbiamo risalire a lui classico-romantico per trovare la nostra indicazione pura e diritta.¹⁶⁹

À continuação, "detendo-se nos melhores", nomeia o poeta romântico Aleardo Aleardi, que "superiore intende al romanticismo nella stagione dei risvegli nazionali"¹⁷⁰, assim como fizera Victor Hugo na França, seguido de Emilio Praga, o único *scapigliato* citado ao longo dos *Prolegomena*, considerado por Lucini um dos primeiros poetas modernos. A introdução de um *scapigliato* entre os simbolistas evidencia o reconhecimento de Lucini e sua aproximação com a Scapigliatura, ele próprio considerado pela crítica um herdeiro direto da escola lombarda, daquele "impeto di un rifacimento estetico e ideologico"¹⁷¹ que ocorrerá exclusivamente na península, a partir da 2^a

¹⁶⁷ MANFREDINI, *op.cit.*, p. 33.

¹⁶⁸ "Prolegomena alle Figurazioni ideali", p. 34.

¹⁶⁹ "Verso Libero", p. 404.

¹⁷⁰ "Prolegomena alle Figurazioni ideali", p. 34.

¹⁷¹ "Verso Libero", p. 526.

metade do século XIX. Em *Verso Libero* dirá que tanto Arrigo Boito e Emilio Praga:

si misero risoluti a distinguersi, a guardare piú in là, a portare toni musicali nuovi, dei colori e delle sfumature inedite della poesia [...]. Essi indovinavano lo stato morale di un Baudelaire, conoscendo la causticità dell'Heine e presentivano una disciplina sicura, di metodi scientifici e razionali: foggiavano, aspettando come un Parnaso italico, un nostro Leconte de Lisle, Carducci, che li avrebbe oscurati col sorgere. Rappresentarono un desiderio di modernismo richiesto dal tempo.¹⁷²

Após o final do 5º Ato, Lucini cita, por fim, os últimos dois poetas italianos: primeiro, aquele que o influenciou a delinear a abertura do manifesto com a ideia do “leitor maligno”, Lorenzo Stecchetti, que no livro *Postuma*, de 1877, une, em sua poesia, o elegíaco Petrarca com o sarcasmo feroz de Baudelaire, anunciando uma arte nova, moderna e libertadora, porém, para Lucini, ainda incipiente para a “conquista do novíssimo”. E depois, por fim, o vate italiano Gabriele D’Annunzio, que “nella giovane e luminosa esistenza letteraria”¹⁷³ afirmou-se entre os grandes do simbolismo nacional, especialmente com os romances *Il piacere* e *L’Innocente*, não obstante sua vasta produção poética¹⁷⁴.

Após nomear entre os poetas “eleitos” Leopardi, Foscolo, Aleardi, Praga, Stecchetti e D’Annunzio, encerra-se o quadro panorâmico do “simbolismo nostrano”, justificado pela convergência de três épocas simbolistas: o Medieval, a Renascença e o Simbolismo. Como análise final, constata-se que, se para Lucini todas estas épocas foram determinadas pela arte simbolista, isso permite assegurar que por detrás desse ideal artístico, na consciência desses poetas, houve sempre um consenso comum acerca do símbolo, considerado pelo poeta o único elemento retórico capaz de aportar consigo nascimento, força e esplendor para uma literatura.

¹⁷² *Idem*, pp. 89-90.

¹⁷³ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 35.

¹⁷⁴ Apesar do reconhecimento inicial, a admiração de Lucini por D’Annunzio se converterá, a partir de 1896, em uma crítica cada vez mais feroz contra o “vate”, especialmente contra o ideal estetizante dannunziano, até a definitiva negação em *Antidannunziana* e *Verso Libero*: “Noi non lo vogliamo per maestro; lo rifiutiamo” (*Verso Libero*, p. 514), e ainda, “Chi lo vuole, dunque, per maestro? Mettiamo all’incanto il maestro della poesia” (*Idem*, p. 515).

Ato VI: Poética simbolista

No último Ato, Lucini define sua concepção de simbolismo, para ele o resultado, ao mesmo tempo, de uma concepção artístico-literária “clássica” e “pessoal”, que aspira a uma felicidade anárquico-igualitária e um mundo sem fronteiras. Apesar disso, expressa seu temor quanto ao manifesto não ser de serventia para a compreensão do *Libro delle figurazioni ideali*, já que o ostracismo dos críticos da época poderia impedir que estes fizessem uma leitura mais adequada e serena. Por outro lado, reconhece que sua tentativa de formalizar os elementos originalmente “italianos” de seu projeto “non bastano a riflettere l’attuale stato della forma poetica”, mas que “altri studi e altre lene occorrono”¹⁷⁵ para sua explicação, assim como ousou o crítico de arte Vittorio Pica, “tra i primissimi ad informarci delle nuove tendenze forestiere nelle arti e nella letteratura”¹⁷⁶, com a publicação do livro *All’Avanguardia*, de 1890, que trazia uma série de ensaios sobre as novidades francesas.

O teórico do movimento italiano, então, finaliza o manifesto agradecendo ao amigo e poeta Romolo Quaglino não só pelo valioso prefácio, mas por ele, sabiamente, propôr a si mesmo e aos futuros leitores dos *Prolegomena* a questão que marcará, de um lado, sua poesia de orientação simbolista, ao discutir se “il simbolismo è arte di decadenza?”¹⁷⁷, e de outro, sua vasta obra de teorização, ao questionar se “può dirsi adunque italiana, nazionale questa ultima modalit  artistica?”¹⁷⁸.

Como se verá a seguir, essa mesma indagação levantada por Lucini sobre a “italianidade do simbolismo” e sua preocupação em fundar as bases para o movimento na península será, mais de meio século depois, uma constante no Novecentos através da crítica literária de Mario Luzi e Ruggero Jacobbi, cujas contribuições no campo teórico e historiográfico buscam responder à mesma questão, isto é, se o Simbolismo italiano, de fato, existiu, ou foi apenas uma “tentação”¹⁷⁹.

¹⁷⁵ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 36.

¹⁷⁶ “Verso Libero”, p. 654.

¹⁷⁷ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 36.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 28.

¹⁷⁹ Parafraçando o livro de Elena Fumi, *La tentazione simbolista*. Pisa: Giardini, 1992, em que a autora apresenta uma série de ensaios sobre o simbolismo francês e belga, e comenta também sobre o postulado teórico de Lucini e sua contribuição à literatura italiana.

2. ANTOLOGIAS SIMBOLISTAS NA ITÁLIA: UM PROJETO NACIONAL

Ao longo da história, o universo das antologias (palavra que deriva do grego *ἄνθος*, “flor”, e *λέγω*, “recolher/ler”, e que significa, literalmente, “guirlanda de flores”) se ampliou, adotando novos formatos e recebendo outros nomes análogos como florilégios, crestomatias, seletas, coletâneas, parnasos, analectos, cancioneiros, etc. A cada um desses formatos correspondia uma função diversa. E o formato mais comum de antologia, como hoje o conhecemos — e que nos interessa diretamente neste estudo —, é aquele que surgiu maciça e indiscutivelmente na Europa durante o século XIX, quando a antologia tornou-se uma ferramenta ideal para a construção estética e a difusão das escolas literárias. Pela abordagem histórica e crítica literária intrínsecas, através delas a noção de clássico se ampliou e a modernidade, por consequência, se fez reconhecer mais rapidamente. Desde então, muitas se converteram em pontos de referência, à medida que afirmavam a existência de um patrimônio coletivo, contribuindo, assim, para a fundação de uma identidade.

Já no século XX, foram essenciais para o desenvolvimento da poesia e da crítica que, desde então, passaram a utilizá-las como instrumentos de difusão e canonização de autores, especialmente através das chamadas histórias das literaturas que, em suma, são grandes compêndios de toda a literatura de um país condensada, sem falarmos dos manuais escolares e das antologias traduzidas no exterior. E nas últimas décadas têm se caracterizado pela tentativa de interpretar e periodizar a literatura moderna e contemporânea, haja vista o grande número de antologias publicadas atualmente, das quais 2/3 sem referem a seleções de poesia, o que indica a inclinação do gênero em querer manter vivo a memória daqueles poetas raramente editados ou pouco conhecidos do público leitor.

A questão autoral das antologias, isto é, se o compilador ou organizador é o autor ou não da obra condensada, sempre foi uma questão bastante debatida também, mas é sabido que, desde o advento das antologias no século XIX, o autor de uma antologia é, legalmente,

autor em sentido pleno, e goza de direito da propriedade sobre sua obra desde 1869, direito reafirmado pela Convenção de Berna em 1886¹⁸⁰.

Para Emmanuel Fraisse, professor da Universidade de Sorbonne e um dos maiores estudiosos do tema na atualidade, cujas pesquisas investigam como a antologia se mantém, através dos tempos, como uma observadora constante dos fatos literários e como sua história se tornou inseparável daquela literária, a antologia supõe um olhar histórico sobre o literário que, por sua vez, modifica as condições de transmissão e a relação com os textos, tanto no ambiente escolar e fora dos seus limites. Enquanto *obra* tem a capacidade de propor uma reflexão sobre os efeitos estéticos dessa organização de textos literários, historizando etapas e registrando fatos. Por isso, não é uma forma vazia, pois, independente de sua organização, suscita sempre um conteúdo. Logo, toda antologia literária deve ser analisada como uma leitura criadora, uma mediação suscetível de definir, ou até mesmo de fundar, uma identidade coletiva, uma literatura, ou um aspecto do campo literário. É por essa razão que, segundo Fraisse:

L'anthologie est un ouvrage imprimé, recueil ordonné et raisonné de textes littéraires empruntés et fidèlement cités de manière à exprimer l'unité ou la diversité d'une littérature, d'un thème ou d'une époque littéraires, mettant en valeur des passages mémorables, excellents, caractéristiques ou curieux.¹⁸¹

Em outras palavras, a antologia, como objeto fundador de uma identidade, resulta, culturalmente, na afirmação de um determinado grupo acerca de uma realidade coletiva, e literariamente, de uma tendência estética ou de uma escola literária. Assim, desempenha um papel literário e também ideológico, pois, ao refletir e estabelecer cânones, acaba por definir e interpretar a literatura sob determinada perspectiva, uma vez que é “dans le rassemblement de textes que s'opèrent concrètement le bornage, l'invention et l'inscription d'un aspect du champ littéraire”¹⁸². E o autor, por sua vez, assume o duplo papel de herdeiro e contrabandista, reivindicando um patrimônio que lhe dá o direito de revisita-lo para transmiti-lo às gerações futuras.

¹⁸⁰ Sigo as orientações de Emmanuel Fraisse em: “L'anthologie littéraire, éléments de définition”. In. *Les anthologies en France*. Paris: PUF, 1997, pp. 71-79.

¹⁸¹ FRAISSE, *op.cit.*, p. 98.

¹⁸² *Idem, ibidem*.

Segundo Fraisse, a antologia tem a função de tirar determinados textos do esquecimento e revigorá-los. Para sua organização, o autor considera fundamental, portanto, a inserção de paratextos (isto é, os verbetes) que acompanhem a seleção, e que deverão atuar como mediadores da leitura, oferecendo indicações de leitura. Nas antologias citadas, por exemplo, de Verlaine a Pica, de Luzi a Jacobbi, encontramos desde prefácios, informações sobre os autores, notas da edição, glossário e bibliografia, todos elementos paratextuais de importância na constituição de uma obra antológica, que se caracterizam por serem facilitadores da leitura. Através deles, o leitor pode sanar suas dúvidas, contextualizar as histórias, além de procurar outras fontes para complementar as leituras realizadas e ampliar seu leque de conhecimento.

As antologias se constituem, portanto, em um *corpus* variado de textos (excertos, fragmentos, trechos, passagens, ou mesmo textos integrais, como no caso das obras divididas em volumes) com finalidades diversas. E procuram fazer o levantamento desse *corpus* de modo preciso, pois foram compiladas mediante o princípio de qualidade, de representatividade, e organizadas para a finalidade informativa ou estética. Assim, a função da antologia não seria apenas mostrar, mas também valorar.

Através de exemplos históricos e contemporâneos, Fraisse expõe sua teoria acerca da funcionalidade das antologias. Espelho de uma cultura nacional, elas permitiram a Alemanha e a Itália de existir antes mesmo da criação dos estados unitários. E principalmente nas duas últimas décadas do século XIX, época dos manifestos e dos cenáculos, se fizeram muito presentes, influenciando toda uma geração, entre elas, a antologia de Verlaine, *Les poètes maudits*, largamente difundida e traduzida à época, e *Letteratura d'eccezione*, de Vittorio Pica, que se tornou muita conhecida no meio artístico-literário italiano daquele então. Tanto a antologia de Verlaine quanto a de Pica (o mesmo ocorrendo, no século seguinte, com a de Luzi e Jacobbi), partem do ponto de vista do autor, de uma escolha pessoal, o que, segundo Fraisse, indica o olhar de um leitor excepcional, isto é, daquele leitor que se propõe organizar um *corpus* com o objetivo de compartilhar com seus leitores seus gostos, críticas e referências literárias.

A pesquisa de Fraisse se situa, assim, nos confins da crítica literária, da história da edição e da história das disciplinas, e nos permite entender — além de indicar mecanismos de análise — o projeto por detrás das antologias mencionadas para este estudo. Para ele, ao se *antologizar*, consequentemente se faz crítica literária, pois toda

antologia oscila entre retrospectiva e manifesto, memória e criação, construindo, perpetuando e difundindo os cânones literários através dos tempos. Em suma, a antologia é um gênero pedagógico, cívico, pelo simples fato que ela cria um mundo simples e ordenado, habitado por um *petit reste* selecionado a partir de uma literatura específica. Como tal, ela abre caminhos promissores que ligam a história literária à história da leitura àquela do ensino das *belles lettres* francesas ao final do século XIX, ensino que se espalhou pela Europa e pelo Novo Mundo. Pois,

Pour une large part, cet enjeu renvoie à la définition du “peuple” pris à la fois comme auteur collectif et comme public destinataire de la littérature nationale dont l’anthologie a la prétention de donner le reflet. [...] Cette affirmation de l’identité littéraire de la nation ou du groupe – souvent en relation avec le monde de l’école – est pour partie une des causes du développement, mais aussi de la critique opérée face à la forme anthologique.¹⁸³

Para o autor de *Sous l’invocation de saint Jérôme*, Valery Larbaud, o território das antologias não tem limites. Ao longo da história das *seletas* inúmeros têm sido os critérios pelos quais os textos que as compõem têm sido selecionados e articulados, seja por autor, um recorte nacional, uma época, um estilo, um gênero, podendo os critérios, nessa gama de opções, se cruzarem. Larbaud sublinha que um pouco de tudo já se fez, mas isso não é nada em comparação com o que ainda poderá ser feito se irmos “au fund de l’inconnu pour trouver du nouveau” (Baudelaire). E a busca por esse “novo”, continua o autor, pode “orientar as pesquisas e levar a preciosas descobertas”¹⁸⁴.

Isso porque toda antologia tem uma função; é movida por um projeto, por um princípio compilador, evidenciado em paratextos ou não, explícito ou não. E esta, pode-se dizer, é uma função própria das antologias nacionais e das antologias traduzidas. Estas últimas funcionam como agentes de transposição cultural, da literatura estrangeira, sendo indispensáveis nos estudos culturais literários dos

¹⁸³ FRAISSE, *op.cit.*, pp. 130-131.

¹⁸⁴ LARBAUD, Valery. *Sob a invocação de São Jerônimo: ensaios sobre a arte e técnicas de tradução*. Tradução de Joana Angélica. São Paulo: Mandarim: 2001, p. 187.

países que as recebem, justamente por acolher o “estrangeiro” e trazer o “novo”.

Disso, depreende-se que a proposta implícita das antologias perpassa dois níveis: primeiro, por servir ao estudo orientado da obra de um autor específico que, pela extensão da obra ou exigências de tempo e publicação, obriga a uma seleção de parte ou excertos significativos dessa obra — ou então uma seleção feita a partir de um “coletivo de vozes” reunidos em torno de um imaginário em comum —, característica esta própria das antologias nacionais; depois, por servir à divulgação de textos publicados em línguas estrangeiras menos acessíveis a um dado público, característica esta própria das antologias traduzidas.

Para o ensaísta e crítico literário T.S. Eliot, que tratou do complexo processo de canonização na literatura por meio das seletas, uma antologia

que se justifica por si mesma, é aquela que inclui poemas de autores [...] que permanecem inéditos e cujos livros não são ainda suficientemente conhecidos. Tais coletâneas têm um valor particular tanto para poetas quanto para leitores, ou porque apresentam a obra de um grupo de poetas que possuem algo em comum, ou porque a unidade de seu conteúdo corresponde àquela que é dada pelo fato de todos os poetas pertencerem à mesma geração literária.¹⁸⁵

Eliot observa que as antologias são úteis e necessárias, projetos que têm a capacidade de condensar vastos períodos. Para ele, toda antologia eterniza pois, além de nos oferecer uma grande diversidade de escritores e poetas, possibilita também tomar conhecimento daqueles poetas menos conhecidos que, geralmente, não são aclamados pela crítica, ficando isolados do circuito da crítica literária, mas que nem por isso deixam de ter representatividade, pois muitas são as vozes literárias por reavivar. Acrescenta também que é importante ler diferentes autores e conhecer os estilos e gêneros, assim como tantos outros aspectos convergentes e divergentes entre si, algo que só as antologias podem ilustrar.

¹⁸⁵ ELIOT, T.S. “O que é poesia menor”. In. *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 57.

Para Eliot, que também se orientou enquanto poeta a um simbolismo baudelairiano, o que faz com que a poesia contemporânea sobreviva é o tempo e a tradição. É importante ler as produções literárias atuais, sem esquecer, no entanto, da anterior, a poesia clássica; pois o que foi consagrado pela tradição não deve ser esquecido. As antologias, por essa razão, são importantes para a história da humanidade, desde os antigos analectos, na Grécia Antiga, às recentes e contínuas Histórias da Literatura, e é por causa delas que as literaturas grega, latina e chinesa sobreviveram ao longo dos séculos, chegando até os dias atuais.

Outro aspecto importante apontado por Eliot é o fato das antologias reunirem em uma só obra um grupo específico de escritores que possuem uma característica em comum, isto é, que pertencem “à mesma geração literária”. A antologia proposta no 3º capítulo deste estudo caminha nesse sentido, mediante a qual se procura oferecer uma mostra significativa, embora pequena, da poesia simbolista produzida na Itália, partindo dos pressupostos teóricos de Lucini acerca de uma “época simbolista”, do estabelecimento da corrente na Itália — enquanto cânone instituído pelas antologias — e da recente crítica literária italiana, que tem se voltado ao estudo do simbolismo, não só nos poetas modernos mas nos clássicos. E o objetivo implícito é promover a poesia e os poetas dessa tendência, através da tradução ao português desses autores. Nesse sentido, conjuga com o exposto acima, acerca do caráter funcional das antologias que, em linhas gerais — e considerando as colocações de Fraisse e Eliot — buscam oferecer ao leitor, mediante um aparato crítico, sempre uma nova e importante aquisição, tal como se evidencia nos projetos antológicos de Pica, Luzi e Jacobbi, por exemplo.

Eis onde reside o ponto chave das antologias, como de toda poesia: possibilitar a descoberta de algum poeta cuja obra ainda não é conhecida e que aposta na curiosidade do leitor, pois os fragmentos nela reunidos podem criar o desejo de conhecimento da obra integral de um autor específico, ou outras obras do mesmo período, ou mesmo outros textos daquele gênero. A função das antologias, portanto, é a de exigir do leitor uma atenção que o leve a respeitar a obra integral. Na melhor das hipóteses, uma antologia deverá conduzir o leitor ao estudo ou à leitura da obra integral de um dado poeta. Ou, como aponta Fraisse, toda obra antológica proclama, de bom grado, a sua vontade de fazer com que se leia menos, e se afirma como meio de fazer com que se leia mais. Ler menos, reduzindo uma obra a um excerto suficiente; ler mais, remetendo à totalidade da obra.

As antologias publicadas na Itália caminham nesse sentido, e uma vez analisadas no conjunto, evidenciam um grande projeto nacional por

uma “poética simbolista” que se tornou um apelo e uma preocupação constante desde o manifesto de Lucini. Tais projetos colocam em evidência não só a dimensão do “movimento” mas a importância do influxo simbolista na poesia italiana do chamado *Otto-Novecento*, influxo que pretendia revigorar a poesia italiana, fazendo-a absorver aquelas mesmas características já exaltadas e assimiladas pela poesia *d’oltralpe*, mas, desta vez, sob um viés *nostrano*.

No quadro literário nacional, a importância dessas antologias pode ser resumida na constante pesquisa em torno do pormenor em comum e na abrangente seleção que aportam em suas páginas, o que levou a um resultado sem precedentes na história da literatura do país, já que o simbolismo, no sentido canônico do termo, não fora devidamente estabelecido ou reconhecido pelas grandes histórias da literatura italiana. Por isso, tais obras são importantes para se entender o que foi o simbolismo na Itália, além de comprovar que houve um “movimento” no país, antes, uma “movimentação”, que forma um corpo comparável, pela qualidade e interesse, aos movimentos francês, russo e brasileiro, por exemplo. E o estudo desse grande projeto nacional por um “simbolismo nostrano” demonstra que houve um fenômeno de vasos comunicantes, e não importação forçada ou diletantismo.

Tampouco se pode dizer que a crítica e a história literária permaneceram estacionárias no tocante ao Simbolismo. Pelo contrário, com suas repercussões inevitáveis no terreno didático, a existência dessas grandes antologias comprova que, mesmo um pequeno grupo de críticos literários, entre os quais Pica (um dos fundadores da Bienal de Veneza), Luzi (exímio antologista) e Jacobbi (reconhecido crítico do Novecentos), manteve-se curioso o suficiente para procurar aqueles textos e autores que, no conjunto, oferecem um panorama muito mais amplo daquele que se percebe à primeira vista, especialmente por tratarem do simbolismo, isto é, de um “movimento” que se estabeleceu por vias secundárias e que se processou, em sua maioria, por meio de documentos raramente reeditados.

Partindo, portanto, das definições apontadas por Fraisse acerca da funcionalidade das antologias e das duas modalidades que as perpassam, nacional e estrangeira (via tradução), é possível evidenciar que as compilações de Verlaine e Jacobbi, por exemplo, se inserem dentro da primeira modalidade, pois se constituem em duas seleções nacionais, cujos autores foram compilados dentro de uma mesma perspectiva, não só literária (isto é, simbolista) mas subjetiva (uma vez organizada segundo critérios pessoais), enquanto que as seleções de Pica e Luzi se inserem dentro daquele contexto estrangeiro, pois ambos os críticos,

além de organizarem o material de seus respectivos estudos, foram também os tradutores (neste caso, Luzi) e comentadores (Pica, via paráfrase).

Les poètes maudits, a antologia organizada por Verlaine entre 1884/1888, marca o início da tradição das antologias simbolistas, e servirá não só de inspiração para o *Letteratura d'eccezione*, de Pica, como condicionará o modo de análise e a maneira de apresentação dos poetas. Na antologia, Verlaine celebra os poetas “decadentes” que recém haviam abandonado o Parnaso comentando seus poemas mais significativos e incluindo anécdotas pessoais dos poetas com os quais convivera, e que serviam para lhes inculcar ainda mais uma “aura” de malditismo. Seu trabalho rapidamente se tornaria uma referência na Europa e mesmo nos países do Novo Mundo, tornando internacionalmente conhecidos e traduzidos Corbière, Rimbaud e Mallarmé. A ele se reconhece também o mérito de antologizar autores célebres que poderiam ter sido esquecidos ou tardamente reconhecidos, entre os quais, o próprio Rimbaud, cuja efêmera obra literária transformaria toda a poesia ocidental. Assim, sua antologia, enquanto projeto nacional que visa estabelecer uma tendência e divulgar poetas desconhecidos, resulta num dos maiores êxitos do gênero, pois soube acompanhar o advento das antologias justo no momento em que passaram a ser referência, tornando-se, por coincidência, a maior referência daquele período.

Adentrando o terreno italiano, uma década após a 2ª edição dos *Poètes maudits*, em 1898, na cidade de Nápoles, o crítico de arte e divulgador literário, Vittorio Pica, organiza e publica a antologia *Letteratura d'eccezione*, uma seleção de poetas simbolistas franceses que incluía, além do próprio Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Maurice Barrès, Anatole France e Francis Poictevin. Audaz defensor da modernidade contra todo tipo de academicismo, Pica se encontra entre os primeiros na península a traduzir, publicar e divulgar o simbolismo francês, do qual registrou não só as inovações estéticas mas também discutiu sua importância naquele *fin de siècle*; fenômeno que inicialmente chamou de “arte aristocrática”, para só depois reconhecê-la como simbolista. Nos moldes de Verlaine, comentou e parafraseou os autores selecionados, legando uma obra única que abriria o campo para as antologias futuras.

A designação “literatura de exceção”, por sua vez, sublinha a tentativa de Pica de definir a estirpe de escritores simbolistas que, naquele então, não representavam mais a “regra”, e sim a “exceção”. Em outras palavras, era um modo mais sutil de descrever os mesmos “poetas

malditos” verlainianos por “poetas de exceção”. Sua antologia ocupa, assim, uma página importante para compreender a difusão dos ideais simbolistas na Itália, justamente após o manifesto de Lucini, que, vale lembrar, o reconheceu nas últimas linhas de seu manifesto, como aquele que havia ousado romper as barreiras do provincianismo cultural fortemente enraizado no pensamento da sociedade italiana da época e buscado o “novíssimo”. De fato, pelo seu vasto conhecimento da arte e da literatura estrangeiras, Pica promoveu uma espécie de renovação da cultura artística italiana, através da difusão de todas as formas de arte mais inovadoras possíveis, como o Naturalismo, o Simbolismo e o Japonismo.

Em carta à poetisa Neera, pseudônimo de Anna Zuccari Radius, escreverá acerca da função do crítico e das novas tendências de arte, o que exemplifica bem sua inclinação pela literatura francesa, e por consequência, pelo simbolismo:

il primissimo dovere di un critico è di non fermarsi ad una formula rigida d'arte, di studiare, con comprensiva simpatia, le più svariate tendenze d'arte, appoggiando sopra tutto quelle che rappresentano un tentativo d'innovazione e che come tali sono osteggiate dai conservatori, derise dagli opportunisti, incomprese dalla folla.¹⁸⁶

Mais de meio século passaria até que o crítico literário Mario Luzi, ele próprio organizador de várias antologias e reconhecido pela crítica como um poeta de influência simbolista, publicasse *L'idea simbolista*, a primeira antologia a reconhecer, explicitamente, o influxo do simbolismo na poesia italiana e advertir a falta de uma delimitação historiográfica mais precisa acerca da corrente na península. Publicado pela Garzanti em 1959, o volume traz uma série de traduções acrescidas de comentários tecidos pelo próprio Luzi, além de elencar, pela primeira vez, poetas nomeadamente italianos entre os Eleitos do simbolismo: D'Annunzio, Pascoli, Dino Campana e Arturo Onofri.

O material selecionado é bastante substancial, pois oferece uma exímia seleta de poetas estrangeiros e nacionais que compreende todo um cosmo que vai da tradição romântica-simbolista até os chamados poetas pós-simbolistas pertencentes às últimas gerações do Novecentos, evidenciando que o influxo do simbolismo foi mais abrangente do que

¹⁸⁶ FINOTTI, Fabio. *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*. Il carteggio Vittorio Pica-Neera. Firenze: Olschki, 1988, p. 149.

se previa inicialmente. O estudo é dividido em cinco seções: *Prolegomeni, Il cammino del simbolismo, I maestri del simbolismo, Parallelo inglese e L'epoca simbolista*. Embora Lucini não tenha sido incluído na antologia, percebe-se de imediato, de um lado, que os títulos “Prolegomeni” e “L’epoca simbolista” aludem aos postulados teóricos do poeta milanês, enquanto que, por outro, Luzi parece encarnar literalmente o ideal baudelaireano do poeta tradutor/decifrador¹⁸⁷, já que assina parte das traduções do volume, e assim como Lucini, demonstra uma predileção pelos franceses e ingleses, além de um forte apelo historiográfico.

Ao prever a surpresa que tal antologia causaria no público leitor italiano da metade do século XX, devido à falta de uma delimitação historiográfica mais convencional acerca do fenômeno simbolista, Luzi sabiamente declara ao início de sua seleta:

È possibile che il lettore di questa antologia si meravigli dello scarso rispetto che essa mostra di avere per la delimitazione storiografica convenzionale del fenomeno simbolista. È una falsa apparenza. [...] Meritava conto descrivere quel processo e seguire, sia pure per sommi capi, le varie fila che concorrono all'estetica simbolista. Ciò permette [...] vedere il simbolismo per quello che è [...] un sistema d'idee e un sistema espressivo.¹⁸⁸

E por fim, a antologia mais recente publicada, e que representa a síntese de todo um projeto nacional, *L'Italia simbolista*, estabelecida a partir do material póstumo deixado pelo crítico literário Ruggero Jacobbi, organizado pela estudiosa Beatrice Sica e prefaciado pela historiadora Anna Dolfi. Ao valorizar não só o aspecto comunicativo dos textos e dos autores selecionados, mas também sugerir paralelos entre autores muito diversos e distantes entre si, a antologia abarca quase um século da história literária italiana, apresentando 48 autores inseridos, em sua maior parte, dentro da tradição simbolista-surrealista. Dentre os poetas elencados, além dos unânimes D’Annunzio e Pascoli, estão Arturo Graf (que assim como Lucini também escreveu um

¹⁸⁷ Ao refletir sobre a poesia contemporânea, Baudelaire dirá “qu’est-ce qu’un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n’est un traducteur, un déchiffreur?” Cf. BAUDELAIRE. “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains”. In. *Œuvres Complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968, p. 325.

¹⁸⁸ LUZI, *op.cit.*, p. 5.

importante ensaio teórico acerca do simbolismo)¹⁸⁹ e Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (ao lado de Pica, um dos primeiros tradutores e cultores dos franceses)¹⁹⁰.

Publicado pela editora La Finestra, em 2003, o volume, além de apresentar apenas poetas italianos, mediante comentários tecidos por Jacobbi, traz também uma seção de textos críticos, sendo dividido em três partes: a primeira, dedicada à poesia, a segunda, à narrativa, e a última, à crítica literária. Representa, em suma, uma consistente antologia de revisitação do *Otto-Novecento*, sob o viés simbolista, conjugando com aquele mesmo ideal que foi uma busca não só de Luzi ou de Jacobbi, mas de toda uma geração. Porém, como o material restara inacabado nos arquivos do crítico, sem portar um título definitivo, nem mesmo provisório, Anna Dolfi propôs o título de *L'Italia simbolista*, o qual, segundo ela, era o único capaz de designar, conforme as predileções pelos movimentos de vanguarda de Jacobbi, aquele período de transição entre o Oitocentos e o Novecentos:

Per questo, a dispetto delle mancanze italiane nei confronti dello scacchiere europeo, mi è sembrato che il titolo di queste pagine non potesse essere che *L'Italia simbolista*: giacché il simbolismo era quanto Jacobbi avrebbe voluto dagli scrittori dal nostro paese per quel periodo delicato di transizione tra secoli ai quali chiedeva pari europeismo e modernità.¹⁹¹

Analisados no conjunto, estes três projetos antológicos, que compreendem um período de mais de um século (1898-2003), corroboram com os pressupostos levantados por Fraisse, primeiro, acerca das antologias que atuam como constantes observadoras dos acontecimentos literários através das décadas e cuja história se tornou indissociável daquela literária. Como se pode perceber, é assim que os projetos de Luzi e Jacobbi se orientam: ao observar um fato literário específico, neste caso, o simbolismo, imprescindivelmente tornam-se referência obrigatória aos estudos da corrente na península, passando a

¹⁸⁹ Refiro-me ao ensaio de Arturo Graf, “Preraffaelliti, simbolisti, ed esteti”, publicado em 1897, no periódico “Nuova Antologia”, e reunido, junto a outros ensaios, no homônimo livro publicado em 1898, pela Loescher.

¹⁹⁰ Ceccardo Roccatagliata incluiu em seu primeiro volume de poesias *Il libro dei frammenti*, de 1895, traduções de Verlaine e Rimbaud, vertidas a partir dos *Poètes maudits*.

¹⁹¹ DOLFI in JACOBBI, *op.cit.*, p. VIII.

fazer parte de sua história, representando a herança de um legado anterior.

Isso leva ao aspecto seguinte, aquele dos organizadores responsáveis por compilar o material selecionado que acabam por assumir, ao mesmo tempo, o papel de herdeiros e o de contrabandistas, ao reivindicar uma herança que lhes outorga o direito de revisitar o passado literário e transmiti-lo às gerações futuras, cumprindo, assim, o principal papel das antologias: o de tirar do esquecimento determinados textos e autores e revigorá-los, publicando-os novamente. Conforme Fraisse¹⁹², os organizadores das antologias não são apenas autores, mas leitores excepcionais que se propuseram a organizar um *corpus* com o intuito de compartilhar com o público leitor suas predileções, críticas e referências literárias, e tanto Luzi como Jacobbi são reconhecidos como grandes críticos literários e antologistas.

Em síntese, se as antologias procuram observar constantemente os *feitos* literários, e propor uma reflexão sobre os *efeitos* estéticos dos textos selecionados, na Itália, as antologias de Pica, Luzi e Jacobbi evidenciam historicamente um percurso claro. Percurso que se iniciou ao final do século XIX, timidamente, como uma “literatura de exceção”, mas que, meio século depois, começou a vislumbrar uma “ideia simbolista”, até o definitivo reconhecimento de uma “Itália simbolista”, o que indica um grande projeto nacional, iniciado por Lucini em 1894, impulsionado por Pica em 1898, retomado por Luzi em 1959 e revisitado por Jacobbi em 2003.

No entanto, este estudo não inclui, devido à dimensão da obra, dividida em dois grandes volumes, a análise da antologia *Dal simbolismo al déco*, organizada pelo crítico literário e estudioso da obra de Lucini, Glauco Viazzi, publicada em 1981 pela Einaudi. Viazzi já havia publicado anos antes a seleção *Poeti italiani simbolisti e liberty* (1972), que serviu de inspiração para esta segunda antologia, publicada em dois volumes, e que representa o mais abrangente e completo estudo acerca da poesia simbolista na Itália publicado até hoje. Apresenta uma seleção rigorosa e uma releitura da poesia italiana entre a última década do século XIX e as primeiras do século XX, e se destaca por incluir aqueles poetas de “menor envergadura” e de orientação simbolista. A antologia se divide em cinco grupos: *Ideosimbolisti, Esteti, Simbolisti; Verso il Liberty; Mistici, Orfici, Esoterici; Elegiaci e Intimisti; Dal Liberty all'art déco*, e apresenta uma seleção com mais de 60 poetas,

¹⁹² FRAISSE, *op.cit.*, p. 98.

redefinidos segundo uma visão bastante pessoal de Viazzi acerca da poesia italiana do período¹⁹³.

Todavia, sua menção neste estudo é indispensável, pois juntamente com as demais antologias, assenta definitivamente a crítica acerca do Simbolismo na Itália, de modo que podemos considerá-lo como uma das correntes mais influentes do país, por dois aspectos: o fato de ser constantemente recolocado em pauta pela crítica literária nacional e de seus autores serem seguidamente revisitados, como se pretende evidenciar no 3º capítulo.

Assim, se o simbolismo à época de Lucini foi considerado um corpo estranho na literatura italiana (na visão da “crítica detratora” de Lucini), e se no Novecentos parece não ter causado nenhuma influência na linha normal da evolução literária — conclusão que um estudo pouco aprofundado facilmente chegaria, já que as histórias literárias não estabelecem um período entendido como tal —, parece que a história do simbolismo na península, se considerarmos o aporte das antologias, pode ser explicado atualmente de um modo mais coeso e substancial, e não fragmentário e superficial, pois, em suma, a crítica literária italiana soube reconhecer a existência de uma corrente que, segundo Lucini, desde suas origens, sempre foi *itálica*. Por conseguinte, parece que tais antologias, mesmo implicitamente, procuram responder, cada uma à sua maneira, a tal indagação, pois, como diria Anna Dolfi, “leggere un’antologia è come leggere un testo critico; ogni scelta [...] rivela un percorso, indica una direzione”¹⁹⁴, e no caso das seletas mencionadas, o percurso delineado é claro e o objetivo bastante preciso.

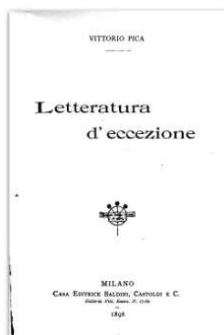
Quanto à escolha dos poetas selecionados que comporão a breve antologia no 3º capítulo, a saber, Lucini, Arturo Graf, Roccatagliata Ceccardi, Dino Campana, Giovanni Pascoli e Gabriele D’Annunzio, cabe uma última observação no que diz respeito ao número selecionado, isto é, seis. E por que não um número maior? Inicialmente, a pretensão era reunir mais de uma dezena de autores, mas a partir da pesquisa e da seleção inicial, percebeu-se que uma seleção mais abrangente fugiria do escopo da reflexão proposta para esta tese. Depois, não seria útil apresentar muitos autores, um poema de cada um e algumas linhas bibliográficas para dar suporte apenas à proposta antológica. Por esse motivo, considerou-se melhor restringir escolhas e incluir no estudo, além dos poetas selecionados, as antologias antes mencionadas que, ao

¹⁹³ VIAZZI, Glauco. *Dal simbolismo al déco*. A cura di G. Viazzi. Torino: Einaudi, 1981. A análise da antologia de Viazzi resulta, atualmente, num projeto paralelo restrito ao estudo das antologias italianas.

¹⁹⁴ DOLFI in JACOBBI, *op.cit.*, p. IV.

lado das principais obras de orientação simbolista de cada um desses poetas, são também testemunhas da presença da corrente na Itália e, portanto, igualmente passíveis de serem antologizadas.

2.1 *Letteratura d'eccezione*, de Vittorio Pica



Ao finalizar o manifesto, Lucini prontamente reconhece na figura do crítico Vittorio Pica como o primeiro literato a ousar desprovincializar, através de seu vasto conhecimento da arte estrangeira e sua simultânea divulgação, a arte italiana, liberando-a de um pesado preconceito nacionalista, abrindo-a, assim, às novas tendências literárias e artísticas que eclodiam na Europa, alguns anos após a reunificação da Itália. Do ponto de vista histórico-literário, o reconhecimento de Lucini ressalta a sintonia entre os dois literatos que, em uníssono, conjugavam os mesmos ideais estéticos, mediante uma visão moderna, e não mais enraizada no passado, das artes e da literatura, sem falar de seus interesses e preferências literárias, que abarcaram um leque muito amplo, além de terem escrito numerosos artigos e ensaios em defesa da arte simbolista. Por isso, Lucini alude que outros estudos e outros alentos tornar-se-iam imprescindíveis para a delucidação da corrente na península, alento que iniciara, segundo ele, com Pica já em meados da década de 1880¹⁹⁵, e que culminaria na publicação da antologia *Letteratura d'eccezione*, em 1898, complementando um longo projeto de divulgação da literatura decadente e simbolista francesa em solo italiano que durara mais de uma década, e que coube a Lucini, sapientemente, registrar.

Na Nápoles pós-unificada, que recém havia perdido o título de capital do reino e suportava todas as consequências dessa derrota, uma série de atividades culturais agitavam, por outro lado, o antigo *capoluogo*, em todas as áreas, não perdendo para nenhuma grande

¹⁹⁵ “Prolegomena alle Figurationi ideali”, *op.cit.*, p. 36.

cidade da Itália, como a Milão de Lucini, por exemplo. É nesse ambiente cosmopolita que desponta a figura de Pica (1862-1930), em 1882, quando obteve reconhecimento ao ganhar um concurso literário promovido pelo semanário romano “Fanfulla della Domenica”, segundo ele, naquele período, “il migliore e più diffuso giornale letterario d’Italia”¹⁹⁶, com um ensaio sobre os irmãos Edmond e Jules de Goncourt¹⁹⁷. Em seguida, começa a publicar uma série de artigos intitulada *I moderni bizantini*, acerca da recente literatura decadente francesa para a “Gazzetta Letteraria”, cujo material, anos mais tarde, serviria de inspiração para a elaboração de sua antologia *de exceção*.

A enorme difusão dessa série, da qual se destaca um ensaio sobre Mallarmé, publicado em 1886, lhe abriu as portas aos maiores periódicos de vanguarda internacionais de então, entre os quais a “Revue contemporaine” e a “Cravache parisienne”. Em janeiro de 1887, o napolitano recebia do amigo Verlaine um soneto inédito de Rimbaud, “Poison Perdu” (hoje de autoria incerta, atribuído também ao poeta Germain Nouveau), o qual imediatamente indicou ao amigo Félix Fénéon para que o publicasse em sua revista simbolista, a “Cravache parisienne”¹⁹⁸. No mesmo mês, o escritor Édouard Dujardin, precursor da técnica do fluxo de consciência, indicou-o como colaborador ao jornal “Revue indépendante”, quando seu novo diretor, o crítico de arte Théodor de Wyzewa, o definiu como “um dos mais sutis críticos de nossa época”:

M. Vittorio Pica insérait dans la *Gazeta letteraria* [...] une décisive et complète étude sur l’oeuvre de M. Mallarmé. J’insisterai mieux sur ce travail lorsqu’il sera réédité dans le prochain volume *I Moderni Byzantini* de M. Pica. Aujourd’hui je dois simplement exprimer mon chagrin de ce que la seule appréciation sérieuse, intelligente, des efforts de ce très noble poète français ait été faite en hiver 1887, après vingt ans, et par un écrivain italien.¹⁹⁹

¹⁹⁶ PICA, V. *Votre fidèle ami de Naples: lettere a Edmond de Goncourt (1881-1896)*. A cura di Nunzio Ruggiero. Napoli: Guida, 2004, p. 68. A passagem se encontra numa carta endereçada a Edmond de Goncourt, datada de 5 de novembro de 1882.

¹⁹⁷ *Idem*, “Edmondo e Giulio de Goncourt”. In. *Fanfulla della domenica*, IV, 45, 5 nov, 1882, pp. 4-5.

¹⁹⁸ *Idem*, “Un sonnet inédite de Rimbaud”. In. *La Cravache parisienne*, VIII, 401, 27 ott, 1888, p. 1.

¹⁹⁹ A passagem se encontra na resenha de Wyzewa ao livro do jornalista siciliano Giuseppe Pipitone Federico, *Il naturalismo contemporaneo in letteratura. Impressioni e note* (Palermo:

Este interesse, que inicialmente se alimentava de textos e traduções, tornou-se mais maduro a partir de sua primeira viagem a Paris, em 1891. Pica foi sobretudo um *passeur* entre Nápoles e Paris, e suas longas estadas na capital francesa o levaram a conhecer, entre outros, o pai do Naturalismo, Émile Zola, os simbolistas Verlaine e Mallarmé, com o qual manteve intensa correspondência, e muitos outros poetas e escritores do *fin de siècle* parisiense. Em poucos anos, se tornaria no tradutor oficial de Mallarmé na Itália e o primeiro crítico italiano a citar em sua constante busca pelo novo, Rimbaud, o que indica sua marcada predileção pela literatura francesa contemporânea, o que contribuiu, sobremaneira, ao diálogo entre as duas culturas, só comparável, possivelmente, aos intentos de Lucini.

Em junho de 1891, o jovem Pica, com pouco mais de 30 anos, já gozava de grande reputação graças à publicação de um ensaio sobre Mallarmé, que havia sido recebido com entusiasmo e apenas sido traduzido ao francês²⁰⁰. Pode-se dizer, sem margem de erro, que o ambiente simbolista o acolheu como um companheiro de viagem. Seu conhecimento acerca da literatura francesa contemporânea era de primeira mão, tanto que é o único literato italiano, em 1885, que “potesse permettersi il lusso di confezionare su un semplice quotidiano locale, il ‘Napoli’, un raffinato florilegio decadente, con pezzi inediti e rari di Goncourt e Mallarmé, de Camille Lemmonier e Francis Poictevin”²⁰¹. Na edição de 14 de junho de 1885 do periódico, apresentou ao público leitor italiano dois excertos dos irmãos Goncourt, duas poesias de Mallarmé, “Placet” e “Apparition”, duas prosas de Lemmonier e Poictevin intituladas, respectivamente, “Vision du soir” e “Mysticité”.

Por conseguinte, Pica é o primeiro literato a se desterritorializar na Itália pós-unitária, a ultrapassar suas fronteiras e conhecer pessoalmente grandes nomes da literatura francesa, e não é à toa que Lucini reconheça nele o mesmo “elemento revolucionário” que o impeliu igualmente a buscar o novo no estrangeiro, ambos visionários de uma modernidade que determinaria as primeiras décadas do Novecentos. Positivista de formação, diretor e fundador de inúmeras

Sandron, 1886), na seção “Les livres”, do periódico *La Revue indépendante*, t. I, gen 1887, p. 15.

²⁰⁰ Cf. “Les Modernes Byzantins. Stéphane Mallarmé”. In. *La Revue indépendante*, t. XVIII, n. 52, pp 173-215, e n. 53, pp.1891, pp. 315-360, ambos de 1891. A versão original fora publicada em: “I moderni bizantini IV. Stéphane Mallarmé”. In. *Gazzetta Letteraria*, X, 47, 48 e 49, respectivamente, de 20 e 27 nov. e de 4 dic, 1886, pp. 377-379, 387-390 e 393-396.

²⁰¹ RUGGIERO in PICA, *op.cit.*, p. 11.

revistas, crítico de prestígio, tradutor dos simbolistas franceses, conhecedor de sibaritismo, japonismo e impressionismo, e exercido funções institucionais importantes na organização da vida artística do início do século XX, resulta numa das figuras intelectuais mais interessantes de todo o panorama cultural napolitano, e por extensão, daquele italiano, entre o *Otto-Novecento*. Seu interesse pela arte contemporânea se evidencia também por sua efetiva participação na Bienal de Veneza, da qual foi um dos cofundadores em 1895, e secretário-geral de 1910-1927, tarefa que exerceu não sem fomentar críticas, mas que o permitiu se aproximar de artistas e movimentos os quais prontamente difundiu e testemunhou.

Sua presença na revista de arte e literatura “Emporium”, publicada em Bergamo pelo Instituto Italiano de Artes Gráficas, foi também muito importante para a consolidação de sua crítica artística, com a qual começou a colaborar em 1895 (ano de fundação) até se tornar codiretor em 1898. Em seus mais de 200 artigos publicados na revista, o que se destaca é sua constante valorização dirigida a toda forma de arte, em todas as suas manifestações. De fato, ele se interessou, especialmente, pelas artes aplicadas e gráficas, promovendo a renovação da cultura artística italiana através da divulgação de todas as produções possíveis de arte mais inovadoras. Por isso, sustentava que o dever primário do crítico era o de não encerrar-se a uma fórmula rígida de arte, mas de analisar, com compreensiva simpatia, as mais diversas formas artísticas, dando atenção sobretudo àquelas acusadas pela crítica conservadora de obscuras e extravagantes²⁰².

Eis onde reside seu interesse pelo simbolismo, e sua quase filiação ao movimento, que desde o início, desde Paris, o aceitou entre seus Eleitos. Filiação, aliás, reconhecida não só por Lucini em seu *Verso Libero*, ao dizer que Pica se encontra “Tra i primissimi ad informarci delle nuove tendenze forestiere nelle arti e nella letteratura”²⁰³, como na 2ª edição da antologia de Glauco Viazzi, *Poeti italiani simbolisti e liberty in Italia*, de 1971, em que surpreendentemente o crítico figura entre os poetas selecionados com a tradução de um fragmento de Mallarmé²⁰⁴, a mesma que o consagrara quase um século antes na “Gazzetta Letteraria”.

Defensor da modernidade contra qualquer forma de academicismo, o limite de sua crítica artística e literária pode ser

²⁰² Cf. FINOTTI, *op.cit.*, p. 149.

²⁰³ “Verso Libero”, p. 654.

²⁰⁴ Cf. *Poeti italiani simbolisti e liberty in Italia*. A cura di G. Viazzi e V. Scheiwiller. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1971.

entendida como a de um “diletante” que, ausente de discurso acadêmico e de um dispositivo metodológico, optou apenas por seguir o curso de seus interesses, privilegiando os temas mais atuais e as leituras mais inovadoras. Se de um lado esse diletantismo o levou à certa “superficialidade” de julgamento crítico na compreensão dos fenômenos artísticos, como aponta parte da crítica, já que se limitou à literatura francesa, por outro, contribuiu para romper verdades preestabelecidas que incorriam nas artes italianas naquele período, já que a literatura e as artes na península se demonstrariam, em alguns casos, mais sediciosas que suas vizinhas francesas, como no caso da experiência futurista.

Por seu vasto aporte artístico, tornou-se portador de uma teoria estética pessoal que, não obstante, direcionou toda sua atenção à atividade de fruição, ignorando a condição produtiva. Aqui reside o ponto chave de seu pensamento estético assim como o limite crítico de suas reflexões: ter prestado muita atenção à questão artística apenas no que se refere ao fenômeno de fruição, sem vincular o problema também ao aspecto produtivo, igualmente central e precursor de novas tendências e linguagens; isso, considerando a ótica das novas tendências artísticas que se desenvolveram na Itália na primeira década do século XX.

Para Pica, o problema da arte e da necessidade estética reside somente na capacidade de determinar a fidedignidade do valor da obra, no sentido de sua relação/confronto com seu apreciador e não com o produtor. A atenção pelo Sibaritismo ou pelo Japonismo sublinha esta particular visão em que a atitude formal é mais verdadeira que o aspecto de construção da obra, isto é, de sua estrutura²⁰⁵. Deste modo, vale muito mais a concentração dos diversos aspectos eidéticos do que a significação dos aspectos construtivos.

Pica, autônoma e conscientemente escolheu a crítica pura, imergindo, primeiro, no Naturalismo, e depois passando à defesa *ad continuum* do Decadentismo. Deste modo, teorizou uma espécie de aristocracia da arte que, nas suas intenções, tê-la-ia protegido da mercantilização e degradação de valor estético para o econômico. Por isso, parece conjugar com os ideais estéticos defendidos pelos simbolistas, desde Baudelaire a Moréas. Vale lembrar que nos termos do teórico do movimento, a arte devia ser pensada como uma fusão de elementos sensoriais e espirituais e cuja função era “revestir a ideia com formas sensíveis”. É possível compreender o simbolismo não só como

²⁰⁵ PICA, V. *Sibaritismo, naturalismo, giaponismo*. A cura di N. D’Antuono. Napoli: ESI, 1995.

uma reação ao cientificismo — que acompanha o desenvolvimento da sociedade industrial da segunda metade do século XIX — mas também ao processo de mercantilização da arte. Contra as associações frequentes entre arte, objeto e técnica, os simbolistas sublinham um ideal estético amparado na expressão poética e lírica. E assim entendeu Pica, cuja mesma visão o levou a anular toda forma de provincianismo, seja linguístico ou literário, para recuperar aquela dimensão de modernidade que ele considerava uma forma de trâmite entre a obra e o seu eventual apreciador.

Pode-se afirmar, por isso, que um excesso de escrúpulo de consciência o levou a limitar seus estudos somente à literatura contemporânea francesa, em particular, àquele tipo de produção artística que buscava o novo a todo custo. Esta originalidade natural, instintiva, orgânica, que não mostra nenhum esforço, nenhuma intenção deliberada para ser tal, que não arquiteta antecipadamente teorias que devem regulá-la ou justificá-la, que se manifesta genialmente, vivendo, trabalhando, isto é, produzindo a obra de arte mais conforme aos seus meios de criação, era o que interessava a Pica, que disso estava convencido. Essa sua predileção, ele a manifesta moderadamente através de seus ensaios críticos, através do estudo daquelas obras literárias por ele chamadas de *exceção*. Se sua antologia, que representa o ápice de todo um vasto projeto de divulgação, surge como divulgadora de uma nova literatura de *exceção*, é uma *exceção* o próprio autor, que se formou dentro de uma especialidade da crítica literária e artística, sem nunca invadir outros campos.

Após seu exórdio enquanto crítico de arte das novas tendências artísticas, seus ensaios críticos publicados em inúmeras revistas na Itália e no exterior, e por fim, suas traduções e epistolário com grandes nomes da literatura francesa, em 1890 o crítico publica seu primeiro livro *All'Avanguardia*, uma seleção de textos com as mais recentes novidades francesas nas artes e na literatura. Conforme observa Nunzio Ruggiero, organizador do epistolário entre Pica e Edmond de Goncourt:

Da questa svolta derivano gli scritti sui *Moderni Bizantini*, confluiti in parte nel volume *All'Avanguardia* del 1890. Nel corso del decennio successivo, alcuni di essi, riscritti e aggiunti ai nuovi, definiscono la fisionomia più omogenea e compatta, a cominciare dal titolo, del suo secondo libro, *Letteratura d'eccezione*, edito nel 1898.²⁰⁶

²⁰⁶ RUGGIERO in PICA, *op.cit.*, p. 32.

É propriamente esse primeiro livro ao qual Lucini se refere nos *Prolegomena*. Pica, que já havia feito conhecer ao público italiano a arte japonesa (*L'arte dell'Estremo Oriente*, 1894), os impressionistas (*Gli impressionisti francesi*, 1908), dedicou-se também a divulgar os escritores franceses do Naturalismo, dos quais “pagine bellissime [e] simboliche addirittura si possono citare nei romanzi di Flaubert, dei Goncourt ed anche di Zola”²⁰⁷, e os decadentistas/simbolistas, de Verlaine a Mallarmé, reunidos no volume *All'Avanguardia*, no qual reelaborou alguns ensaios da série “I moderni bizantini”, publicados durante o último lustro na “Gazzetta Letteraria”. Esse mesmo material, isto é, a série acerca dos modernos bizantinos, como ele designara os simbolistas franceses, acabaria servindo de inspiração para sua futura antologia, cujo projeto Pica vinha idealizando desde 1887²⁰⁸, mesmo antes da publicação de sua primeira coletânea de textos.

Publicada em Milão, pelos editores Baldini e Castoldi, em 1898, a antologia *Letteratura d'eccezione* apresenta seis longos e detalhados estudos sobre Verlaine, Mallarmé Barrès, Anatole France, Poictevin e Huysmans. Os textos são conduzidos com extraordinária precisão, mesclando a biografia dos poetas à parte crítica, com longas e oportunas citações retiradas, grande parte, dos *Poètes maudits*, de Verlaine. A falta de uma introdução ao texto, no entanto, à primeira vista, surpreende, devido ao conteúdo “inédito” da obra, mas se justifica, em parte, pelos comentários tecidos ao longo das análises, que auxiliam a delucidar a proposta implícita por trás da antologia, já que não apresenta elementos paratextuais.

A questão que emerge, num primeiro momento, diz respeito à autoria do título. Não foi Pica a cunhar o termo, não obstante o reconhecimento amigável de Benedetto Croce quando escrevera: “*Poesia di eccezione* è stata battezzata quella del Mallarmé e degli altri simili a lui (dall'italiano Pica, che inventò e dié per titolo a un suo libro quella formola...)”²⁰⁹. É sabido que o romancista franco-suíço Édouard Rod, antes mesmo de Pica, havia comentado em um ensaio intitulado propriamente *La letteratura d'eccezione*, publicado em 1884, no periódico “*Fanfulla della Domenica*”²¹⁰, no qual introduzia a fórmula

²⁰⁷ PICA, *op. cit.*, 1898, p. 120.

²⁰⁸ PICA, V. *Vittorio Pica: Un visionario tra Napoli e l'Europa*. A cura di Nicola D'Antuono. Roma: Carocci, 2002, p. 24.

²⁰⁹ CROCE, B. *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*. 6ª ed. Bari: Laterza, 1955, pp. 327-328.

²¹⁰ ROD, Édouard. “La letteratura d'eccezione”. In. *Fanfulla della domenica*, VI, n. 29, 20 lug 1894, p. 1.

que revelava ao público italiano, não sem polêmicas, os novos modelos do decadentismo francês.

Para Ruggiero, no entanto, nem mesmo Rod foi o responsável por cunhar o termo, pois Luigi Capuana, vinte anos antes desse debate, já havia feito referência na resenha ao livro de *Les frères Zenganno*, ao destacar a sintomática propensão dos irmãos Goncourt em privilegiar os casos literários incomuns: “Non è solo da oggi che l’arte va in busca di eccezioni. Tutta la storia delle sue più splendide creazioni è una storia non interrotta d’eccezioni, una più grande dell’altra”.²¹¹ No entanto, ainda a propósito da cunhagem do termo, Ruggiero acrescenta que “la ricerca, insomma, dovrebbe risalire ancora più a monte”²¹², e que uma possível origem se encontraria em Ferdinand Brunetière, adversário do naturalismo e crítico da “Revue des deux Mondes”, que em 1882 escrevera: “Le propre du romantisme c’est l’étude de l’exception. M. de Goncourt n’a jamais étudié que des exceptions”²¹³. De todo modo, a referência direta de Pica fora, indubitavelmente, o ensaio de Rod, publicado no mesmo periódico do qual era assíduo colaborador.

Como em um mosaico, em sua antologia Pica analisa os fragmentos poéticos e trechos críticos para expor onde reside a *exceção* literária nos poetas elencados, e estes mesmos fragmentos ele os transforma, praticamente, em uma obra de arte. Assim, mediante uma leitura mais atenta e rigorosa, percebe-se que os comentários — que *a priori* se assemelham a uma resenha crítica — resultam, na verdade, em peças de arte, dotados de um valor estético único, seguindo a grande tradição de crítica artística iniciada por Baudelaire, no “Salon de 1846”. No ensaio, o poeta das *fleurs du mal* anuncia os conceitos de crítica poética, isto é, da crítica que deve exprimir todas as sensações transmitidas pela obra a ser estudada, a fim de “exprimées par tous les moyens que contiennent les arts”, a saber, a “Intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini”²¹⁴. Vê-se, por exemplo, em Pica, que suas resenhas iniciam e terminam sempre do mesmo modo e com as mesmas modalidades descritivas, frequentemente extraídas daquilo que o seu olhar encontra — normalmente imagens de beleza natural ou geográfica — colhidas naquele único instante em que são vistas e descritas.

²¹¹ CAPUANA, L. *Studi sulla letteratura contemporanea*. I serie di saggi critici. Milano: Brigola, 1880, p. 87.

²¹² RUGGIERO in PICA, *op.cit.*, p. 33.

²¹³ BRUNETIÈRE *apud* RUGGIERO in PICA, *op.cit.*, p. 33.

²¹⁴ BAUDELAIRE, *op.cit.*, p. 230.

A inspiração *d'oltralpe* é de imediato reconhecida por Pica, indicando a influência da antologia verlainiana na elaboração da sua “versão” itálica, logo na abertura do primeiro estudo do florilégio, dedicado a Verlaine. A referência aos *poètes maudits* é elucidativa, pois trechos significativos da antologia serão utilizados por Pica para compor a estrutura modular de seu estudo, de modo a determinar também, no sentido baudelairiano do termo, o estilo peculiar dos comentários biográficos por ele tecidos e a análise dos trechos poéticos, mais sintomáticos e menos analíticos. Esse *novo* olhar crítico se evidencia nos trechos a seguir:

Un'eccezione bisogna però farla pei *Poètes maudits*, il volume con cui il Verlaine presentò ad un ristretto pubblico di raffinati Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, tre aristocratici poeti di decadenza, ignoti o disdegnati dalla folla, ma idolatrati invece, specie i due ultimi, da quei pochi che ne intendono e ne gustano le bellezze eccezionali ed un pò morbose. Questi tre poeti, ai quali, in una nuova edizione, aggiungeva Marceline Debordes-Valmore, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam e Pauvre Lelian, anagramma del suo nome, egli, li chiama *maledetti...*²¹⁵

Questo libro [...] riesce interessante per la scelta piena di buon gusto delle poesie citate e commentate con un caldo entusiasmo che ci rivela le grandi affinità intellettuali che egli ha con i poeti da lui presentati e ci fa scorgere chiaramente quale sia l'altiero suo ideale artistico, entusiasmo di cui egli stesso dice, alla fine della sua breve prefazione: “quant à mon enthousiasme, aimez-le, tant mieux pour moi; ne le comprenez pas, tant pis pour vous!”²¹⁶

Ao descrever a antologia, Pica, como escritor de vanguarda, como crítico de arte em sintonia com o seu tempo, revela seu interesse por um gosto artístico mais refinado, o qual deve se revestir de um ideal “altaneiro”, voltado, não obstante, aos aspectos mórbidos e psicológicos.

²¹⁵ PICA, *op. cit.*, 1898, pp. 77-78.

²¹⁶ *Idem*, pp. 78-79.

Ao falar do entusiasmo de seu vizinho francês, acaba por externar também a mesma excitação que persuadiu aquele. Ele não nega, por exemplo, que Mallarmé elevou seu estilo poético à completa obscuridade e que seus apreciadores estavam equivocados em admirá-lo lá onde ele resultava incompreensível²¹⁷. Contudo, essa obscuridade que se impunha na poesia simbolista, isto é, de uma poesia mais hermética e “pura”, era para ele, ao mesmo tempo, translúcida, de modo a seduzi-lo fortemente, e determinar sua crítica artística. Com isso, Pica quer dizer que Mallarmé será aos pósteros mais incompreensível do que fora em vida pelos seus apreciadores, mas que, nem por isso, seu sonho de esteta iria morrer para sempre com ele, pois será novamente retomado, seja no verso, no romance ou no drama, por alguém que saberá lhe dar uma forma mais orgânica e viva.

Esse discurso, aparentemente ambíguo, em valorar e, ao mesmo tempo, indicar as possíveis deficiências das novas tendências, será uma constante em Pica. O mesmo dirá dos parnasianos, por exemplo, ao afirmar que eles queriam, de todo modo, exilar a paixão pela poesia, permanecer distante do tumulto da vida contemporânea que fervia ao seu redor e dedicar-se exclusivamente ao culto exagerado da forma, até o detrimento da ideia, e que, por isso, estavam equivocados. Mas seu altruísta e quase religioso amor pela arte produziu uma perfeição de feitura do verso nunca antes alcançado pelas *belles lettres* francesas. Sua impassibilidade deliberada, assim como todos os seus excessos, desapareceram, abrindo as portas para novas experimentações, de modo que suas realizações técnicas, em sua maior parte, permaneceram. Assim, se Gauthier, Leconte de Lisle e Banville nada mais dizem enquanto poetas, por outro lado, o verso francês não poderá mais apagar a profunda impressão que suas obras legaram, neste caso, à poesia²¹⁸.

Seu discurso sobre a literatura decadente/simbolista não é diferente. Para ele, na suposta artificialidade do decadentismo francês há algo de espontâneo que o torna interessante, isto é, há, pelo menos, uma necessidade lógica de circunstâncias particulares que lhe outorgam uma expressão de sinceridade em todas as suas manifestações. Isso ocorre porque, não obstante suas estranhas exagerações e esquisitices semânticas, deixam detrás de si algo que sobrevive, e que talvez não teria sobrevivido sem a estranheza desses exageros. Assim que, para ele, “la poesia, essendo, per sua natura, sintetica, aristocratica e seletrice,

²¹⁷ *Idem*, p. 118.

²¹⁸ *Idem*, pp. 9-10.

non soltanto prestasi assai bene al simbolismo, ma vi guadagna una mirabile grandiosità²¹⁹.

A preferência pela literatura francesa manifestada por Pica é também bastante discutida. O crítico, embora tenha se dedicado a estudar inúmeros artistas italianos, de pintores a gravuristas, para a revista “Emporium”, por mais de duas décadas, pouco se manifestou no sentido de indicar uma literatura decadente *nostrana*. O que se deduz, a partir de seus comentários, é que se tal literatura existisse, esta se daria por contágio, isto é, por sugestão *nevrótica*, já que os decadentes italianos seriam derivações ou imitações — na poesia e na prosa — dos decadentes estrangeiros, e como imitadores, importariam a morbidez, mas lhe alterariam o caráter, exagerando nas más virtudes e denegrindo as boas. Pica parece se referir ao esteticismo que impregou o decadentismo italiano, cujo porta-voz era o poeta Gabriele D’Annunzio, embora, de todo modo, as derivações, isto é, as imitações, não pareciam lhe interessar. Coincidentemente, D’Annunzio é o único poeta italiano moderno a ser citado em toda a antologia, tal como Lucini o fizera em seu manifesto, quase como uma referência obrigatória: “Capitoli infine che dalla sintesi assorgono al simbolo potrei citarne anche nei libri [...] del nostro Gabriele d’Annunzio”²²⁰.

Cabe agora entender de que forma o crítico aplica a qualidade de *literatura de exceção* à produção dos poetas e escritores selecionados, isto é, quais características aponta neles como sendo “desviantes” do padrão literário convencionalmente aceito, que foge às regras representando a “exceção”, e sobretudo, qual seu entendimento acerca do simbolismo, já que ele foi o primeiro divulgador, enquanto crítico, e cultor, enquanto apreciador, da corrente na península, ocupando um lugar de destaque, mesmo para Lucini?

No estudo sobre Mallarmé, Pica distinguirá dois tipos diferentes de simbolismo, no intento de caracterizar sobretudo aquele novo simbolismo mais refinado que surgia, retomado pelos franceses, frente àquele simbolismo vulgar, isto é, de ordem popular. Para ele, “l’uno è volgare e deriva dal bisogno innato che ha il popolo, ricco di fantasia, ma di mediocre o nessuna elevatezza intellettuale”, de querer representrar materialmente aquilo que pertence ao mundo moral, no intuito de compreendê-lo. Esse baixo simbolismo — e aqui se percebe o tom aristocrático com que Pica trata o assunto —, no entanto, é aquele que “ravvilisce il pensiero, che ne raffrena e limita il volo” do vulgo,

²¹⁹ *Idem*, pp. 118-119.

²²⁰ *Idem*, p. 120.

tornando-o inepto, incapaz de se elevar sobre as próprias representações, ao mesmo que tempo que “è esso che spinge le plebi al feticismo ed arma la mano giustiziera degli iconoclasti; è esso che ispira le abituali enfatiche e puerili similitudini dei poetucoli da dozzina”²²¹.

Já o simbolismo elevado — e nestas linhas se resume toda sua compreensão acerca da nova tendência, via as teorizações, sobretudo, de Mallarmé — é aquele que:

guida l'uomo, mercè imagini sapientemente prescelte, dal mondo materiale al mondo spirituale; un simbolismo austero e ieratico, che, sovente, trovata l'immagine definitiva, non si attarda in superflue dilucidazioni, ma, magicamente suggestivo, affida alla perspicace mente dei lettori il mandato di esplicarne il mistero, di diradare le tenebre e di ricavarne l'idea generatrice; un simbolismo che è una scelta ed una sintesi nell'istesso tempo, giacché, trascurando tutti i fatti e tutti i personaggi volgari ed inutili della comune esistenza, esso presceglie un avvenimento sintetico, in cui palpiti qualche eterna ed immutabile idea, od una creatura, che in sé riassume i caratteri essenziali di tutto un gruppo umano, che sia ciò che si suole chiamare un prototipo; un simbolismo, infine, che narra la eterna e tragica istoria dell'anima umana e che nei fatti sparsi scovra le verità supreme.²²²

Parafraseando, para o crítico, o simbolismo é o barqueiro do Hades que conduz o ser humano do mundo material àquele espiritual, por meio de *imagens* (ou *figurações ideais*, no sentido luciniano do termo) cuidadosamente selecionadas. Um simbolismo austero e hierático (Lucini, no desfecho do manifesto, também caracteriza o simbolismo como era hierático e classicista) que não se detém em delucidações supérfluas, mas que, através de evocações e sugestões, outorga aos seus leitores ideais o obséquio de eles próprios delucidarem o mistério, desfazer as trevas e encontrar a ideia primária que se oculta por detrás do símbolo. Esse simbolismo, na visão de Pica, significa, ao mesmo tempo, uma escolha e uma síntese, uma vez que, ao ignorar os fatos e os personagens comuns e supérfluos da existência ordinária, opta por um

²²¹ *Idem*, p. 117.

²²² *Idem*, pp. 117-118.

evento sintético, no qual palpíte, eterna e imutável, ao menos uma ideia, que sintetize em si mesma aqueles aspectos essenciais que caracterizam todo grupo humano, e o que comumente chamamos de protótipo. Em suma, um simbolismo que narre a eterna e trágica história da alma humana, em todos os sentidos, e que nos eventos traçados, descubra a verdade suprema.

É assim que, para o *crítico*, e não propriamente o *cultor* Pica, que aqueles “giovani poeti e romanzatori conosciuti sotto la comune [...] denominazione di simbolisti”²²³, se agitaram, artística e literariamente, naquele *fin de siècle*; agitação que, como se percebe, envolveu não só a capital parisiense ou a Milão de Lucini, mas também a efervescente e cosmopolita Nápoles, desde suas origens, sempre aberta ao estrangeiro, e da qual Pica demonstrava ser um filho legítimo. Ruggero Jacobbi, autor da antologia *L'Italia simbolista*, define o espírito internacionalista do crítico, ao dizer que “i rapporti con l'Europa si vanno rinsaldando grazie ad instancabili intermediari come il napoletano Vittorio Pica, che divulga nei suoi saggi la *Letteratura d'eccezione* dilagante in Europa”²²⁴.

Os jovens poetas e escritores aos quais Pica se refere como parte da plêiade francesa, que se reuniam “in un grazioso salottino di via Roma”²²⁵, na casa de Mallarmé, são, além do próprio poeta das *divagations*, Verlaine, Barrès, France, Poictevin e Huysmans. A cada um desses autores, Pica outorga a qualidade de obras *de exceção*, destacando, a partir da leitura de seus principais livros, o aspecto “desviante” e a condição privilegiada em que se situam dentro do panorama literário finissecular. A “exceção”, na natureza e, por consequência, nas artes, pode ser entendida — a partir dos comentários tecidos isoladamente por Pica ao longo da antologia — no desenvolvimento de certas qualidades que permaneceram ocultas ou sufocadas nos seres e nas criaturas comuns.

E essa mesma “exceção” se manifesta em Verlaine, por exemplo, através da musicalidade e da cor sugerida pelas palavras, ou então através da idealização das formas, uma vez transformadas em símbolos daquele grande sonho chamado realidade. Acerca do amigo epistolar, Pica dirá que:

²²³ *Idem*, p. 97.

²²⁴ JACOBBI, Ruggero. *L'avventura del Novecento*. A cura di Anna Dolfi. Milano: Garzanti: 1984, p. 265.

²²⁵ PICA, *op. cit.*, 1898, p. 116.

La varietà e la vaghezza dei ritmi, la ricchezza affascinante delle assonanze, la maestrevole armonia del verso fanno meravigliosamente risaltare la profonda e languida tristezza del contenuto. Oh, la musica [...] del Verlaine è indimenticabile! È una musica allettatrice e carezzevole, che lascia indovinare tutto un inedito mondo psicologico; è una musica soavemente melanconica, magica assopitrice del dolore ed ispiratrice di sogni dolcemente tristi, di visioni trascendentali.²²⁶

Já ao analisar um fragmento da única peça que Mallarmé escrevera, *Hérodiade*, o crítico revela sua inclinação pelo gosto decadente, pelo mórbido, além de apontar no poeta das *divagations*, como “exceção”, sua constante busca pelo raro, pelo refinado. Nestas linhas se resume a proposta de sua antologia, além de nos oferecer uma imagem nítida da fisionomia de crítico do próprio literato napolitano:

Intendo benissimo che, alla prima lettura di questo frammento di poema, anche gli spiriti sottili e comprensivi – degli spiriti mediocri e dommatici non è neppure il caso di parlare – debbano rimanere un po’ smarriti e sentire una specie di ostilità contro il linguaggio prezioso, le metafore strane, le immagini arditissime di questo dialogo in versi, e sopra tutto contro la generale intonazione sibillina; ma se lo rileggeranno attentamente e pazientemente si sentiranno a poco a poco conquistare da un arcano fascino e si convinceranno che anche quelli che a bella prima paiono difetti contribuiscono possentemente al mirabile effetto totale.²²⁷

Contudo, resultam um pouco menos evidentes as razões pelas quais Pica elencou entre as obras literárias de *exceção* aquelas de Barrès, de France, de Poictevin e de Huysmans, embora tenha lançado elementos textuais para tal. Isso porque, nestes, a exceção não diz respeito à forma, mas ao conceito por eles idealizado.

No escritor e político Maurice Barrès, consagrado como o “príncipe da juventude”, sua *exceção* residiria, segundo Pica, na teoria

²²⁶ *Idem*, p. 46.

²²⁷ *Idem*, pp. 146-147.

do “culto do eu”, baseado no individualismo, na busca por novas experiências e na satisfação plena dos sentidos. Pois, em seus primeiros três livros, o escritor desenvolveu sua “ingegnosa teoria metafísica del Culto dell’Io”, que se apresenta “sotto i magnifici veli del simbolismo estetico”²²⁸. Já no dandi Francis Poictevin, autor de romances caracterizados pela chamada “escritura artística”, destaca como *exceção* o estudo daquilo que nele há “di vago, di misterioso nell’intimità dell’anima”, cujos elementos o auxiliaram a “passare inconsapevolmente dall’osservazione semplice e sincera ad una specie di arbitrario acrobatismo metafisico”²²⁹.

Em seguida, comenta acerca da obra de Anatole France, e dele destaca aquela “egoistica civetteria cerebrale”²³⁰ de crítico literário, especialmente sua ironia, sua observação crua, sua contínua propensão ao paradoxo e ao diletantismo filosófico, enquanto que de Huysmans, o autor do célebre personagem decadente *Des Esseintes*, destaca, como exceção, a irrequieta tristeza da consciência religiosa, manifestada em sua “particolare predilezione pei siti i quali hanno un’evidente apparenza di tristezza, predilezione che [...] manifesta l’influenza del pessimismo sul suo gusto artistico”²³¹.

Exceções de forma e de conceito, reflexões e derivações de especulações filosóficas, era dessa forma, bastante complexa, que o simbolismo *arrivava* desde Paris não só para Pica mas para todo público italiano ao qual ele forneceu por mais de duas décadas com notícias de primeira mão acerca de tudo o que ocorria de inovador em solo francês, em se tratando de arte e literatura. Por essa razão, é difícil definir em uma única expressão o inteiro volume do *Letteratura d’eccezione*, pois a própria obra resulta, no quadro em que se encontra inserida, numa “exceção”. De todo modo, ao lado do manifesto de Lucini, representa uma obra singular, única no momento em que fora publicada, responsável por introduzir a fórmula que revelaria ao público italiano, polemicamente, os novos modelos do simbolismo francês.

A figura original do literato napolitano se percebe por detrás de seus próprios comentários, que externam, de um lado, seu ceticismo, e do outro, suas ambições de sonhador visionário. Suas pesquisas no campo literário e divulgação da arte estrangeira ampliam a perspectiva crítica ao espaço histórico-geográfico da área de contato entre Paris e Nápoles, entre a França e a Itália, do qual Pica representa a tradição

²²⁸ *Idem*, p. 217.

²²⁹ *Idem*, p. 312.

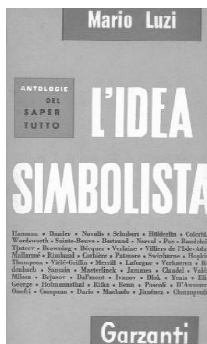
²³⁰ *Idem*, p. 253.

²³¹ *Idem*, p. 354.

cultural cosmopolita e um dos paradigmas da modernidade. Sem o entusiasmo e a busca pelo novo e pelo exótico, que o conduziram através da literatura decadente francesa e da arte do Extremo Oriente, tais estudos literários e artísticos, por novas formas e novos processos, seja por meio da palavra, do desenho ou das cores, talvez não existiriam, e uma lacuna se abriria num dos períodos mais férteis da literatura italiana.

Pica representa a máxima expressão desse período, ao apresentar um percurso que, indiscutivelmente, abriu a literatura nacional ao estrangeiro, desprovincializando-a sem, com isso, descaracterizá-la. Sua antologia de exceção reflete, por fim, o pensamento de um autor que em vida foi o centro de um vasto panorama de interesses e orientações, cultivados com a paixão de um crítico e *literato de exceção*, e por isso, apreciado por muitos, como Lucini, Croce e Montale.

2.2 *L'idea simbolista*, de Mario Luzi



Em 1934, ao terminar de compor os poemas de seu primeiro livro, durante uma viagem a Milão, o jovem poeta Mario Luzi se deteve em Modena para entregar ao editor Guanda uma cópia de seus escritos. Embora tímido e relutante em ler, a pedido do editor, os próprios poemas, Luzi os recitou. E o entusiasmo de Guanda foi tal que Luzi deixou-lhe o manuscrito original, o que evidencia a confiança que o editor depositou no poeta florentino que, anos mais tarde, seria reconhecido como um dos maiores do Novecentos e um dos críticos literários mais influentes de sua geração. *La barca*, publicada no ano seguinte, em 1935, terá pronta aprovação de vários poetas, de Carlo Bo a Carlo Betocchi, mas antes de tudo Giorgio Caproni, de quem Luzi se tornará um grande amigo. O sucesso do livro levará o poeta a rever os poemas para uma segunda edição, ao qual se seguiram, entre os mais importantes livros de sua primeira fase poética, *Avvento notturno* (1940) e *Quaderno gotico* (1947), ambos considerados dentro da linha do chamado hermetismo florentino²³².

Durante este período, Luzi segue a linha “órfica” pertencente à poesia moderna que tem como arquétipo Mallarmé, a quem o poeta dedicou inúmeros estudos²³³, e que retrocede até Coleridge e seu romantismo visionário, além de refletir o influxo do surrealismo francês, especialmente em Paul Éluard. Não obstante a influência estrangeira, a

²³² Sigo as indicações bibliográficas de: LUZI, Mario. *Tutte le poesie*. 1º vol. Milano: Garzanti, 1999.

²³³ Cf. LUZI, M. *Studio su Mallarmé*. Firenze: Sansoni, 1952. Para Luzi, Mallarmé significava o início da própria modernidade, o ponto de origem das discussões do pensamento e do espírito contemporâneo.

primeira poesia de Luzi retoma também a grande tradição italiana do Novecentos, quase que implicitamente, ao invocar, por exemplo, a poesia de Dino Campana e Arturo Onofri. *Avvento notturno*, caracterizado também pela presença surrealista, pela força de seus hendecassílabos, é um livro que traz de volta, por outro lado, o decadentismo *liberty* italiano do início do século, menos acentuado, obviamente, mediante o uso de paisagens lunares, de cidades espectrais, de mármore e pedras preciosas, além de inúmeras quimeras, um dos principais símbolos poéticos do Novecentos. Essa atmosfera que se aproxima, em parte, do idealismo místico de Onofri e Campana, retoma também, graças ao uso de um léxico estilizado, as sugestões dannunzianas, não sem deixar de manter a exaltação humanística-toscana, comum nos poetas do entorno literário florentino.

Após se mudar de Castello para Florença, onde se laureou em Literatura Francesa e de cujo curso, anos mais tarde, se tornou catedrático na Facoltà di Scienze Politiche di Firenze, encontrou no clima cultural da cidade a linfa para completar a sua formação, frequentando os cafés literários e travando amizade com outros escritores e críticos literários, entre os quais Carlo Bo e Oreste Macri. Os anos entre-guerras foram para Luzi um período de intensa atividade lírica e poética: colaborou assiduamente para inúmeras revistas de vanguarda, entre as quais “Il Frontespizio”, “Letteratura”, e especialmente “Campo di Marte”, impressa por Enrico Vallecchi, época em que começou também sua carreira como docente em Parma.

Seu contato com os intelectuais florentinos se mantém, de escritores a editores, e ao final da década de 1950, o poeta, já reconhecido como um exímio ensaísta, publica pela Garzanti sua antologia inédita *L'idea simbolista*, em 1959, momento em que entra na casa editorial milanesa e que se inicia a grande parceria com Livio Garzanti. Depois disso, vasta foi sua produção literária, que marca os estágios e a evolução de um itinerário situado entre os mais férteis e substanciais do Novecentos italiano.

Mas é precisamente sua antologia simbolista que importa contextualizar neste estudo, cuja obra será determinante para a consolidação de uma *ideia*, ao menos inicial, acerca do verdadeiro influxo do simbolismo na Itália. Além de sua poesia retomar parcialmente o simbolismo, Luzi escreverá uma série de ensaios sobre a corrente, apontando sempre a importância exercitada pelo simbolismo acerca dos êxitos da poesia moderna. Em “La strada del simbolismo”,

contido na seleção de ensaios críticos *La naturalezza del poeta*²³⁴, após definir o simbolismo como “un acquisto di coscienza del lavoro d’invenzione genialmente riuscito ai poeti anteriori fino a desumerne un sistema d’idee e un sistema espressivo”²³⁵, chegava a uma gênese distinta, embora coesa, do nova escola, ligando-a diretamente a Novalis, para o qual o símbolo não era “un elemento intermedio tra la verità e la sua rappresentazione, né equivalente, né paralelo [...] ma provocava ‘un’attività spontanea”²³⁶, isto é, uma força implícita e criativa, capaz de gerar uma nova poesia. Para o crítico, esta moderna noção do símbolo tinha, por exemplo, operado em Coleridge “come forza suggestiva, attiva, inversa alla cristallizzazione [...] propria del simbolo tradizionale”²³⁷, e não é por acaso que o escritor inglês fosse um dos autores estrangeiros mais traduzidos por Luzi, e por ele considerado um daqueles românticos escrutadores do mistério, situado nas origens do simbolismo europeu.

Em sua constante busca pelas origens da poesia moderna, Luzi não deixou de reconhecer também em Baudelaire a importância de seu papel em trazer “nel rapimento teorico e nel sogno imperterritito dei primi romantici una drammatizzazione e dunque una dialettica che inaugurarono quella modernità”²³⁸, cuja essência era constituída metade pelo “transitório” e pelo “contingente”, e a outra, pelo “eterno” e “imutável”. Este último conceito também encontrará espaço e expressão nas teorias de Luzi acerca da criação poética, ao argumentar que a “poesia, immersa nel tempo, lavora a strappare alle immagini del tempo la loro temporalità”, representando o “regime di quest’eterno presente”, já que não “c’è poesia di forte respiro che non partecipi non dico dell’idea (che è cosa di diverso ordine) ma del senso operante e non finito del tempo”²³⁹.

Para Luzi, como se percebe, passado e presente se alinham, assim, em um tempo dilatado especial, quase bergsoniano, que se constituiria como o presente de todos os tempos, a saber: a Modernidade. Nesta ótica, a poesia não apenas retoma o passado, resgatando-o da sua eterna condição de lembrança, mas o insere novamente, desta vez, no presente. Evidencia-se, assim, um contínuo

²³⁴ LUZI, M. *La naturalezza del poeta. Saggi critici*. Milano: Garzanti, 1995, pp. 90-107. Neste ensaio, Luzi reelabora parcialmente o texto introdutivo da antologia de 1959.

²³⁵ *Idem*, p. 90.

²³⁶ *Idem*, p. 93.

²³⁷ *Idem*, p. 94.

²³⁸ *Idem*, p. 95.

²³⁹ *Idem*. “La creazione poetica”. In. *La naturalezza del poeta, op.cit.*, p. 148.

intercâmbio entre passado e presente, pois, enquanto uma imagem distante no tempo podia ser transposta ao presente imediato, uma emoção capturada agora poderia, por sua vez, ser deslocada em uma “lontananza apparente”.

Nesta linha de continuidade entre passado e presente, Luzi não deixava, porém, de considerar também a perspectiva do futuro — sendo a poesia, por definição, também “profecia”, especialmente em Rimbaud e Campana —, que ele considerava fundamental, a ponto de afirmar que “la tensione stessa del linguaggio poetico non sarebbe stata pensabile senza lo spazio del futuro”, enquanto a poesia tende naturalmente ao futuro “come il moto creativo di cui partecipa”²⁴⁰. É inevitável, neste ponto, aludir às analogias com os postulados teóricos de Lucini, que também depositava na função poética um “porvir”, não a considerando um fim em si, e que argumentava que a poesia, isto é, seu estado presente, significava, inexoravelmente, um retorno ao passado. Assim, enquanto para o poeta das *figurações ideais* o símbolo é como a existência, sempre em contínuo movimento, e não por isso, privado de um objetivo, e o simbolismo um movimento que concretiza as ideias, tornando-as perceptíveis aos sentidos, para Luzi:

La poesia è da vedere incarnata, inscritta, nel mondo della natura, nei fenomeni, nella vita frammentaria. Per me la poesia è scritta nelle cose e il poeta deve solamente saperla leggere. Per me il discorso che non può avere la sua identificazione con il visibile e il sensibile non ha validità poetica, non è poesia. Il discorso poetico deve partire da qualcosa di concreto e tornare al concreto, addirittura identificarvi. Si parla di simbolismo nella poesia; ma i simboli [per me] non sono da ritrovare in cose particolari, in aspetti selezionati e privilegiati, diciamo così, del mondo [...], ma in tutta la realtà umana e cosmica nella quale è immerso l'uomo.²⁴¹

Para Luzi, o simbolismo representava o ponto crítico do pensamento e da alma europeia, uma vez que de seus princípios poéticos básicos se originaram inúmeros caminhos e ramificações que deram

²⁴⁰ *Idem*, p. 147.

²⁴¹ CASOLI, Claudio. *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società in cui viviamo. Colloqui con scrittori d'oggi*. Roma: Città Nuova Editrice, 1969, pp. 90-91.

origem a outras manifestações, entre as quais, o hermetismo. Logo, para ele, conforme escreve em uma carta a Giacinto Spagnoletti, datada de 1952, “la poesia [...] che non presume il simbolismo non è poesia moderna”²⁴². Essa preocupação constante por definir o simbolismo na poesia moderna, evidencia-se, no entanto, não só em sua primeira fase poética, mas também com a série de ensaios e estudos sobre o simbolismo e, principalmente, com sua antologia, que marca o início de suas elucubrações acerca do movimento. Essa aproximação e reconhecimento do simbolismo leva-o a elencar em *L’idea simbolista* quatro poetas conterrâneos seus, o que indica seu olhar atento ao *nostrano*, perceptível no contínuo paralelo que buscou traçar entre Mallarmé e Pascoli, em seu estudo e retomada da obra de Dino Campana na década de 1970, e também em suas discussões com o crítico Giacinto Spagnoletti acerca do influxo da poesia simbolista.

Publicada em 1959, pela Garzanti, *L’idea simbolista*, ao lado de seus estudos críticos anteriores *L’Opium chrétien* (1938), sobre o escritor François Mauric, ou *L’inferno e il limbo* (1949), sobre Dante, do qual se tornou um grande estudioso, representa um de seus trabalhos mais inovadores, pelo contexto em que se insere e, sobretudo, pelo tema abordado. Por outro lado, apresenta-nos um Luzi que, encarnando o ideal baudelaireano do tradutor/decifrador, verte, ao lado de um grupo de tradutores, vários poetas da antologia: Schubert, Coleridge, Sainte-Beuve, Baudelaire, Valéry e Rubén Darío.

Para Luzi, era possível que o leitor de sua antologia se surpreendesse com a falta de uma delimitação historiográfica mais convencional acerca do fenômeno simbolista, para o qual o crítico parece oferecer uma nova leitura mas que, segundo ele próprio, não é verdadeira. Era preciso, para ele, descrever o inteiro processo, desde os românticos aos pós-simbolistas, e averiguar os vários nomes que se orientaram pela via simbólica, pois “ciò permette in primo luogo di rappresentare abbastanza unitariamente il moto che agita, tende e sommuove nel profondo l’anima poetica dell’Ottocento”²⁴³, e permite, igualmente, porém de modo mais estreito, “di vedere il simbolismo per quello che è, un acquisto di coscienza del lavoro d’invenzione genialmente riuscito ai poeti anteriori, fino a desumerne un sistema d’idee e un sistema espressivo”²⁴⁴. Para Luzi, não só o percurso do simbolismo não se limitava à literatura francesa, assim como sua origem

²⁴² O epistolário entre Luzi e Spagnoletti, constituído de 163 cartas, se encontra disposto no arquivo da Fondazione Schlesinger, em Milão. Data da consulta: junho de 2012.

²⁴³ LUZI, M. *L’idea simbolista*, *op.cit.*, p. 5.

²⁴⁴ *Idem, ibidem*.

poderia ser encontrada em muitos poetas de outras gerações, especialmente nos românticos alemães, e cujos vestígios também se achavam em solo italiano, ao contrário do que parecia afirmar, até então, a crítica literária da época. De modo que, na visão totalizante, desta vez, de Mario Luzi, este “è il cammino stesso del simbolismo”²⁴⁵.

Luzi entende o simbolismo via o ideal romântico que, segundo ele, representa a fase central, isto é, a mais pertinente e audaz, que lhe servira de base. Segundo ele “è possibile oggi vedere il simbolismo nella prospettiva più generale del grande moto romantico [...]. I respinti, i ricacciati dall’orgoglioso miraggio romantico, che perpetuano la catena dei ribelli e degli inconciliabili, sono della famiglia dei simbolisti”²⁴⁶. Mas enquanto os românticos se esgotam em seus destinos pessoais, mesmo exemplares, os simbolistas traduzem seu orgulho poético em um pensamento mais criativo. É uma distinção possível, menos quando, “in una generale temperie di ‘decadenza’”, continua Luzi, “le differenze di fondo si livellano e una diffusa sensibilità simbolistica si mescola con la tenuta del personaggio psicologico e empirico scrittore; [...] in rivolta contro la rimpicciolita società borghese che la comprime”²⁴⁷.

Segundo Luzi, o ideal romântico dos alemães, de Novalis e Schubert, por exemplo, ilumina com mais claridade os caminhos percorridos pelo simbolismo desde antes seu aparecimento na França; princípios de um ideal que culminarão, ao final do século XIX, no *rêve* mallarmeano, em suas teorizações gnosiológicas e estéticas, e logo na poética de Verlaine e no “delirio di onnipotenza” de Rimbaud. Luzi, ao longo das cinco seções de sua antologia, refaz esse percurso, trilhando uma aproximação entre a escola romântica do século XVIII, especialmente a inglesa e a alemã, com o simbolismo francês, resultado das teorizações de Baudelaire acerca da arte, ele próprio um romântico, e de seu encontro com Allan Poe, que aportaram um novo alento à poesia, transformando o simbolismo, inicialmente clássico (ou romântico), em um simbolismo moderno, estabelecido pelos grandes poetas franceses, de Verlaine a Mallarmé.

Assim, se os filósofos da natureza românticos afirmavam que a unidade cósmica se cumpria no espírito humano e colocam no sonho ou no inconsciente, ou ainda no involuntário, o momento e o modo da revelação daquela unidade, e a linguagem da poesia passa a ser considerada o instrumento dessa revelação, se compreende porque Luzi

²⁴⁵ *Idem*, p. 6.

²⁴⁶ *Idem*, *ibidem*.

²⁴⁷ *Idem*, pp. 6-7.

considerava Mallarmé o cume da experiência romântica. Luzi aponta como principal característica entre as duas escolas, isto é, entre os simbolistas e os filósofos da natureza, a dualidade entre sonho e realidade. Conforme argumenta, tanto estes quanto aqueles afirmam a mesma unidade cósmica que se realiza no espírito humano, e atribuem ao sonho, ou então, ao inconsciente, o momento e o modo de sua revelação. Assim, ao mesmo tempo, “il linguaggio della poesia viene considerato come lo strumento proprio di codesta rivelazione dell’unità del mondo che esiste nello spirito e che lo spirito ritrova nelle apparenze sensibili ed episodiche come in simboli”²⁴⁸. Em linhas gerais, os românticos procuram a todo o custo a evasão, quer no sonho, quer no exotismo, quer num passado sempre idealizado. Mas é no sonho que seus ideais, por assim dizer, se concretizam. Esse ideal será uma busca constante nos simbolistas, desde a célebre sentença de Mallarmé: “Suggérer, voilà le rêve”²⁴⁹, ampliando, então, a concepção romântica, que se limitava ao destino do poeta entregue a uma única condição, não a um *devir*, como nos franceses.

E essa busca pelo sonho, para Luzi, nos românticos alemães, se vê em Schubert, no qual “la dottrina delle corripendenze si trova enunciata”²⁵⁰; em Kant, que atribuiu à voz poética “virtù simboliche e allusive a idee e sentimenti d’un più alto significato”²⁵¹, ou ainda em Novalis, que “precisa mirabilmente la nozione di simbolo... nel grande discorso cosmologico dei filosofi della natura”²⁵². Nestes, e sobretudo em Novalis, o símbolo não é um elemento intermediário entre a verdade e a sua consequente representação, nem mesmo um seu equivalente ou paralelo, mas como uma força implícita e criativa que impele o espírito romântico e que neles “provoca un’attività spontanea”²⁵³. Por conseguinte,

L’intelligenza del simbolismo, come principio poetico moderno e categoria storiografica definita, risiede in codesta distinzione, chiaramente formulata da Novalis tra il simbolo intrinseco al

²⁴⁸ *Idem*, p. 7.

²⁴⁹ MALLARMÉ, S. “Enquête sur l’évolution littéraire”. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 869.

²⁵⁰ LUZI, M. *L’idea simbolista*, *op.cit.*, p. 8.

²⁵¹ *Idem*, p. 9.

²⁵² *Idem, ibidem*.

²⁵³ *Idem, ibidem*.

linguaggio creativo e il simbolo descritto dalle
retoriche tradizionali.²⁵⁴

Para Luzi, retomando Novalis, aqui se origina a “ruptura” entre a representação por símbolos, típica da estética medieval, e o simbolismo clássico, mais ideológico. Todavia, segundo o antologista, “medioevale o classico, il simbolismo appare al confronto un’operazione intellettuale esterna ai mezzi propri della poesia che in un certo modo le sono subordinati o concorrenti”, sendo, por isso, “connaturale con il mezzo poetico, implicito alle sue facoltà”²⁵⁵. Por conseguinte, para Luzi, não seria possível falar de simbolismo no sentido historiográfico convencional (cujos mesmo princípios sustentava Lucini, ao argumentar acerca do “símbolo primordial”, e que o simbolismo não era o resultado de seu tempo, mas um retorno ao antigo, ao clássico, e mesmo medieval), uma vez que “si è detto con verità che il simbolismo inteso a individuare l’elemento o il principio poetico nella sua essenza e creare il linguaggio pecualire della poesia, indipendente da quello di qualsiasi altro ordine di attività intellettuale”²⁵⁶.

Resumindo, para Luzi, que nas duas primeiras partes de sua antologia intituladas “Prolegomeni” e “Il cammino del simbolismo” se deteve nos românticos alemães e ingleses, “dalla sublime sintesi e profezia di Hölderlin [...] alla rete medianica di occulto e aparente intrecciata da Coleridge”²⁵⁷, todos, em unísono, carregam consigo aquela nova noção do símbolo como força sugestiva e ativa, contrária à cristalização, que é uma característica própria do símbolo tradicional; são eles que agregam aquele primeiro elemento idealístico, que será uma constante nos franceses.

Todavia, é na figura de Baudelaire, cuja “intelligenza critica, l’intuizione estetica, il vigore istinto creativo”²⁵⁸, através de sua dramática espiritualidade e de seus postulados teóricos que esta matéria chamada simbolismo, caracterizada por Luzi como “cocente, balenante, non assestata”²⁵⁹, tomará forma e movimento, responsável por determinar o êxito, décadas depois, da escola simbolista, que suplantará e ostentará a mesma totalidade, em âmbito internacional, alcançada pelo

²⁵⁴ *Idem*, pp. 9-10.

²⁵⁵ *Idem*, p. 10.

²⁵⁶ *Idem*, *ibidem*.

²⁵⁷ *Idem*, p. 11.

²⁵⁸ *Idem*, *ibidem*.

²⁵⁹ *Idem*, *ibidem*.

Romantismo, enquanto tendência estética a reformular as artes e a literatura em quase toda sua extensão.

Luzi reconhece no poeta das *fleurs du mal* aquela concepção poética que, passada a época dos românticos, abriu as portas do intelecto ao inconsciente, justamente como uma “immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universels”²⁶⁰. Neste momento, o Verbo, que rege o verso, passa a reger também o poeta, que se orienta conforme as sensações ofertas pela Natureza primária para, em seguida, transpô-las em palavras, metáforas ou imagens emblemáticas. “Intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini”²⁶¹, escrevia Baudelaire no “Salon de 1846”, anunciando em parte os conceitos e a linguagem que, no ideário simbolista, alcançariam um significado mais acentuado, em comparação com a geração literária anterior, o Romantismo. Por isso, para Luzi:

Il puro dato estetico del resto non solo tende in Baudelaire a un’ardita precisione ma, sull’esempio di Poe, assume quel carattere di lucida praticità che non verrà meno mai più nell’evoluzione poetica francese e sul quale si fonda la poetica simbolista. Il suo radicale dilemma finito-infinito si risolve nella postulazione del finito di un’arte esatta, coscientemente elaborata, strappata al caso; nella quale tuttavia ogni tipico procedimento debba affondare nel regno dell’*universale analogia*: metafore, similitudini, epiteti; ed evocare dunque l’infinito.²⁶²

Luzi, por sua vez, reconhece igualmente em Mallarmé um dos principais teóricos do movimento que, ao ocupar-se quase que exclusivamente de seu poema, “Un coup de dés”, quase como uma ideia fixa, havia-o simbolizado e traduzido em uma linguagem sugestivamente simbólica. Uma vez que sua poesia e sua prosa se

²⁶⁰ BAUDELAIRE, *op.cit.*, p. 464. A citação se encontra no ensaio “Théophile Gautier”, texto exemplar que provavelmente delineou os percursos do simbolismo, uma vez que explica as características que a poesia deveria ter aos olhos do poeta. Ao lado desse *portrait* é possível elencar outros textos que sugerem uma *ideia simbolista*, como “Notes sur des œuvres de Poe” e “Notes nouvelles sur Edgar Poe”. Em relação à crítica, é importante destacar o “Salon de 1846” e o “Salon de 1855”, que constituem os principais documentos para a compreensão de uma “teoria poética” baudelaíriana.

²⁶¹ *Idem*, “Salon de 1846”, *op.cit.*, p. 230.

²⁶² LUZI, M. *L’idea simbolista*, *op.cit.*, p. 12.

caracterizam pela musicalidade, pela experimentação gramatical e por um pensamento refinado e repleto de alusões, para Luzi, Mallarmé soube se utilizar sabiamente dos símbolos para expressar sua visão de mundo através da sugestão, mais que da descrição, pois “nei componimenti focali di Mallarmé tutto è simbolo, ciò dipende dal fatto che egli aveva cominciato con il rendere simbolica la persona del poeta e l’atto stesso del poetare”²⁶³.

Tal como Pica, que descreve o ambiente no qual se reuniam os jovens poetas simbolistas, em torno da figura de Mallarmé, Luzi fará alusão à mesma situação, ao dizer que, uma vez delineado o percurso do simbolismo, cabia, então, aos jovens discípulos da escola lançar manifestos, compor tratados, definir as orientações da nova estética, isto é, definir o novo verbo poético que se instaurava nas letras francesas e na Europa. “Seguire codesta attività teorica e polemica specialmente negli anni tra il 1886 e il 1888” significava, decididamente, “entrare nel cuore dell’età e della cultura simbolista, sentirne il vigore di propulsione intellettuale e spirituale, misurarne nello stesso tempo la inafferrabilità ideologica”²⁶⁴.

Luzi argumenta que não foram poucos os teóricos que tentaram, cada um a seu modo, e comumente em oposição, interpretar o sentido e o programa da nova escola, entre os quais René Ghil, Gustave Khan e Jean Moréas, por exemplo, e que este aspecto totalizante (isto é, a existência de uma poesia e sua conseqüente teorização), já era uma premissa do movimento. Por essa razão, a característica que melhor define a cultura estética daquele período, para Luzi, é o constante esforço dos teóricos do movimento, muitos dos quais poetas, em buscar uma possível definição de símbolo, o mesmo procedimento teórico adotado por Lucini, por exemplo. Isso significa que a orientação geral em direção a uma forma de arte transcendental era mais forte que a consciência crítica que a sustinha, independente de suas constantes elucubrações.

Em seguida, Luzi menciona também Rimbaud e Verlaine, os chamados “alquimistas do verbo”, os que melhor souberam interpretar, na poesia, as formulações poéticas de Baudelaire. Isso porque, para Luzi, Verlaine “applica sempre più decisamente la metamorfosi musicale delle emozioni, fino a esprimere per questa via l’essenza ineffabile dell’anima e il mistero dei suoi legami con il mondo”²⁶⁵,

²⁶³ *Idem*, p. 17.

²⁶⁴ *Idem*, *ibidem*.

²⁶⁵ *Idem*, p. 19.

enquanto que em Rimbaud “l’urto delle associazioni impensabili, il potere magico della parola ultrareale, superoggettiva, dei suoni, dei ritmi s’inseriscono nel cerchio della ricerca simbolista”²⁶⁶.

Após definir a linhagem de poetas e escritores pertencentes à escola simbolista, desde o romantismo alemão, passando pelos franceses, e antes de exemplificar os 42 poetas que fazem parte de sua antologia, também reunidos mediante uma concepção pessoal, mas inseridos dentro de um mesmo imaginário em comum, como manda todo projeto antológico, Luzi, de modo a responder às indagações suscitadas pelo seu próprio projeto, diz: “Che cosa possiamo riconoscere di sostanziale al movimenta simbolista, che si arrovela in teoriche e si espande con abbondanza crescente in volumi di versi?”²⁶⁷.

No intuito de evidenciar os elementos que contribuiram para a totalidade poética e teórica da nova tendência ao passo de alguns poucos anos, o crítico elenca cinco “dados inalienáveis”: em primeiro lugar, “il ritorno alla fede originaria dei padri romantici nel valore universale della creazione poetica; la necessità sentita di idealizzare l’emozione soggettiva fino a toccare l’infinito”²⁶⁸. Em segundo: “il grande sforzo di sintesi, al di là della sparsa sensibilità decadente, sottinteso nel ricondurre a un principio la percezione del mistero e dell’al di là delle cose; e a un metodo l’espressione di essa”²⁶⁹. Em terceiro: “la riscoperta del potere proprio dell’atto poetico di rivelare e di creare il rapporto tra essenza e apparenza”²⁷⁰. Em quarto lugar: “il tentativo di applicare metodicamente il potere simbolico che ha il linguaggio [...] di evocare e ricreare codesto rapporto: e il tentativo che ne conseguì di sciogliere il linguaggio della poesia da ogni schema di comunicazione utile e logica, fino a ricondurlo alla potenza di suggestione pura che ha la musica, a ritrovare i suoi ritmi creativi”²⁷¹. E por fim, o quinto elemento: “il formarsi di una immaginazione aprioristica del rapporto qui sopra ricordato e dunque di una decorazione, di un armamentario, di un clima, simbolisti”²⁷².

Todos esses elementos marcam o êxito da nova concepção poética e artística, que “nella sua acezione preziosa, così come nella sua intonazione crepuscolare, [...] dominò la nuova letteratura europea

²⁶⁶ *Idem*, p. 21.

²⁶⁷ *Idem, ibidem*.

²⁶⁸ *Idem, ibidem*.

²⁶⁹ *Idem*, pp. 20-21.

²⁷⁰ *Idem*, p. 22.

²⁷¹ *Idem, ibidem*.

²⁷² *Idem, ibidem*.

ben oltre i limiti cronologici del movimento. Il campo d'osservazione diventa sterminato"²⁷³. De modo que, para Luzi, é preciso reconhecer que o chamado inicial tenha se originado na França, já que os exemplos franceses conservam toda a substância daquele momento, tanto no campo poético quanto no teórico. Todavia, esse chamado também pôde ser ouvido de outras partes, de outros países, não só da Inglaterra de Coleridge ou da Alemanha de Novalis, mas também da Itália de Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli e Dino Campana. Eis onde reside a proposta inovadora de Luzi por uma poética simbolista *nostrana*, ao incluir, pela primeira vez, numa antologia simbolista, poetas nomeadamente italianos e identificá-los como tais, sem o receio de cometer uma incongruência histórica, já que, originada do classicismo:

sembra che l'idea simbolista sia stata sviluppata in tutta l'estensione del suo ciclo, mentre poetiche mediate dal simbolismo tengono il campo in Europa e in America. Non intendiamo pensare soltanto a Jimenez e a Machado, a Yeats e a Eliot, a Rilke e a George, a Pascoli e a Onofri: implicazioni simboliste sono al fondo di tutta la poesia moderna. [...] Il significato di questa storia, che è la storia di una idea e insieme di una disperata tentazione dello spirito moderno, comincia forse ad apparirci chiara.²⁷⁴

Luzi, como se percebe, lança a “ideia” que tomará forma nos projetos antológicos subsequentes, de G. Viazzi e Ruggero Jacobbi, ao dizer que a história do simbolismo na Itália, com sua antologia, talvez possa ganhar uma melhor configuração, e não resultar mais obscura. Ao citar um verso de Valéry, conclui o texto de apresentação da antologia, antes de iniciar as seções do livro: “Le vent se lève. Il faut tenter de vivre!” È il grido nel quale si conclude la storia dell'idea simbolista; è anche la risposta che scriveremmo qui [...]: vivere nella vita, parlare nella lingua...²⁷⁵.

Em seguida, a fim de organizar periodicamente os poetas de orientação simbolista, Luzi os reúne em cinco seções correlatas: “Prolegomeni”, que além de aludir diretamente ao manifesto simbolista

²⁷³ *Idem, ibidem.*

²⁷⁴ *Idem*, pp. 24-25.

²⁷⁵ *Idem*, p. 26.

de Lucini, embora sem indicá-lo, apresenta uma seleção sem contornos precisos, incluindo os filósofos e poetas alemães J. G. Hamann, F. Xaver von Baader, Novalis, Schubert e Hölderlin, os quais ilustram aquele impulso inicial em direção ao simbolismo “senza di che le deduzioni ulteriori” traçadas por sua “antologia sarebbero inconcepibili”²⁷⁶.

Na seção seguinte, “Il cammino del simbolismo”, que ecoa no título de seu quase homônimo ensaio intitulado “La strada del simbolismo”, antes mencionado, elenca um grande número de poetas, de Coleridge a Poe, de Sainte-Beuve a Nerval, de Bécquer a Baudelaire, abraçando toda aquela geração romântica em que a reflexão e a atenção subjetiva do eu se fez mais presente, e “dove codesta realtà è assunta in sè, nelle sue figure e nei suoi movimenti, come un rapporto implicito e oggettivo con il tutto”²⁷⁷. Apesar da limitação, Luzi acrescenta que tais indicações não esgotam a inclusão de outros nomes, já que o rol de escritores românticos é visivelmente maior.

Em seguida, em “I maestri del simbolismo”, Luzi identifica que aqui reside o centro nevrálgico de todo o movimento, momento em que a ideologia inicial dos românticos se transforma em uma condição espiritual única, não obstante os variados destinos. “Essa ritrova negli esempi di Poe e di Baudelaire e nella potente suggestione wagneriana tutta l’energia e la fede nella supremazia dello spirito che le servono a contrastare il passo al positivismo e ai suoi aspetti borghesi”²⁷⁸. As diversas manifestações, muitas vezes contrastantes, podem ser consideradas, no conjunto, nesta tentativa de reinterpretação do verbo romântico e de retomada da poesia através do ceticismo parnasiano e do pessimismo individualista dos decadentes. Nesta seção, incluem-se: Verlaine, Villiers de l’Isle-Adam, Mallarmé, Rimbaud e Corbière, praticamente todos os poetas que fizeram parte da antologia de Verlaine que, com seus “*Poètes maudits*, [...] fece istintiva opera di giustizia anche riguardo al suo linguaggio carico e suggestivo”²⁷⁹.

Assim como Lucini, que demonstra uma forte predileção pelos poetas e filósofos ingleses, da época vitoriana, Luzi também abre uma seção dedicada aos próprios, intitulada “Parallelo inglese”, com C. Patmore, G. M. Hopkins, F. Thompson e Swinburne, no qual a doutrina poética do simbolismo, isto é, a capacidade de alusão e a virtude musical, se manifesta com maior evidência²⁸⁰.

²⁷⁶ *Idem*, p. 29.

²⁷⁷ *Idem*, p. 53.

²⁷⁸ *Idem*, p. 91.

²⁷⁹ *Idem, ibidem*.

²⁸⁰ *Idem*, p. 131.

A última e definitiva seção, que encerra o panorama traçado por Lucini, e que novamente faz eco ao postulado de Lucini acerca de uma “Época simbolista” — e que nos interessa propriamente neste estudo —, apresenta poetas de várias nacionalidades: franceses, russos, ingleses, alemães, espanhóis, gregos e, por fim, italianos. Para Luzi, todos esses poetas, no conjunto, determinaram esse período fértil de inovações formais (entre as quais, o verso livre), no qual nasce uma concepção inédita de poesia, que se realiza, sobretudo, no axioma mallarmeano: “tout reprendre à la musique”, e como consequência, se estabelece uma época caracterizada por uma “diffusa sensibilità modulata in una musica insinuante e incantatoria, una spiritualità giocata su elementi simbolici di repertorio”²⁸¹.

Segundo Luzi, é difícil para o historiador literário dizer qual tendência ou manifestação artística da cultura finessesecular escapou do domínio simbolista, assim como ocorrera com a escola anterior, o romantismo. E embora a escola tenha praticamente se dissolvido no último decênio do século XIX, nos primeiros anos do Novecentos, seu influxo ainda era latente, especialmente pelo suporte das teorias bergsonianas acerca da intuição que reavivaram seu esforço e sua busca, num momento em que parecia estar desaparecendo. É nesse momento que, segundo Luzi, fala-se de neossimbolismo ou pós-simbolismo, momento em que a própria noção de poesia se transforma, no sentido clássico do termo, mediante a experiência poética de cada um desses poetas. Além das fronteiras francesas, por toda a Europa, “il simbolismo si innesta sulle tradizioni letterarie e culturali e ne ravviva la forza creativa, favorisce costruzioni poetiche singolari”²⁸², de modo que seria impossível, na visão de Luzi, descrever o fenômeno simbolista em toda a sua extensão e metamorfose. Por isso que, em sua antologia, Luzi se limita a ilustrar os personagens principais dessa movimentação e de cada singular nação, entre as quais, a península.

Sobre o simbolismo italiano — o que possivelmente representa as primeiras linhas acerca do influxo da corrente na Itália após o *Verso Libero* de Lucini, de 1908 —, o crítico dirá, rompendo as delimitações historiográficas conhecidas, e inserindo o simbolismo dentro do contexto do *Otto-Novecento*:

In Italia il difficile equilibrio pascoliano tra simbolismo evocativo spontaneo e simbolismo

²⁸¹ *Idem*, p. 147.

²⁸² *Idem*, p. 148.

intenzionale ed ideologico; l'appropriazione dannunziana di motivi decadenti e simbolistico-wagneriani da *Poema Paradisiaco* all'*Alcyone* nell'ordine della parola-musica; l'appassionato orfismo cosmico di Onofri; la stupenda suggestione di colore e musica del verso di Campana che insegue un esaltante mistero nelle immagini della vita stessa.²⁸³

Conforme a tradição, inicialmente identifica Pascoli, que “per vie istintive attuò um genere di poesia nel quale si possono riconoscere gli orientamenti spirituali ed estetici del simbolismo”²⁸⁴, depois D’Annunzio, que “nel giuoco incessante delle assimilazioni, quella del simbolismo”, favoreceu “la nascita di quelle trasfigurazioni musicali del sensibili”²⁸⁵ (cumpre notar que o poeta de *Alcyone* é referido também por Lucini e Pica); em Arturo Onofri, no qual resulta evidente aquele “ideale mallarmeano di una poesia che mediante le analogie e i suoni suggerisca l’unità cosmica”²⁸⁶, e por fim, em Campana, cujo intento poético era “creare ‘una poesia europea musicale colorita’, immettere ‘il senso dei colori che prima non c’era nella poesia italiana’”²⁸⁷. Pode-se dizer que estas são as primeiras linhas a reconhecer a influência do simbolismo nestes poetas, uma vez que, naquele então, D’Annunzio e Pascoli eram considerados os maiores poetas do Decadentismo (definição que perdura na maioria das histórias literárias), Onofri inserido dentro do Frammentismo²⁸⁸, enquanto que Campana mal havia sido retomado pela crítica, restando “inclassificável”.

Eis os primeiros indícios de uma “Época simbolista”, ansiada não só por Luzi, que assim intitulou a seção dedicada aos seus conterrâneos, mas por Lucini, que deixou em aberto a configuração dessa mesma época para estudos futuros. Ao final do manifesto, Lucini afirmou que sua tentativa de formalizar os elementos originalmente “itálicos” de seu projeto ainda não eram suficientes para refletir o estado atual da poesia

²⁸³ *Idem, ibidem.*

²⁸⁴ *Idem*, p. 216.

²⁸⁵ *Idem*, p. 220.

²⁸⁶ *Idem*, p. 228.

²⁸⁷ *Idem*, p. 230.

²⁸⁸ O Frammentismo é uma tendência literária, correlata ao Simbolismo, que se desenvolveu durante as primeiras décadas do Novecentos, ligada às doutrinas irracionistas que prevêm a construção da obra literária não por meio de um conjunto organizado de eventos e situações, mas por meio de um mosaico de fragmentos, de imagens ou de episódios não ligados entre si. Cf. SORRENTINO, Andrea. *Il frammentismo nella letteratura italiana del Novecento*. Roma: Azienda editoriale italiana, 1950.

naquele momento, mas que outros estudos e outros alentos far-se-iam necessários para delucidar essa época, tal como ousara Vittorio Pica, e agora, nitidamente, Mario Luzi. Mesmo que o poeta florentino não elenque em suas páginas Lucini, as alusões titulares e a mesma concepção de projeto por uma poética simbolista italiana, resultam evidentes. Implicitamente, Luzi retoma o ideal de Lucini, mais de meio século depois, dando continuidade ao seu projeto, caracterizando sugestivamente a busca pelo simbolismo na Itália como uma *ideia*.

Por fim, vale lembrar que ainda em vida, o poeta de *Quaderno gotico*, ao ser ele próprio antologizado pelo crítico tarantino Giacinto Spagnoletti na antologia *Poeti del Novecento*, publicada pela Mondadori, em 1952²⁸⁹, sentiu-se contrariado ao se ver “catalogado” como poeta hermético, ao exemplo de Montale e Ungaretti, definição estendida até mesmo aos seus colegas e amigos: Alfonso Gatto, Alessandro Parronchi e outros, etiquetados como Luzi como meros “prodotti ungaretto-montaliani”, uma definição que, à luz do que se observou até agora, era para o poeta uma verdadeira contradição nos termos.

É nesse contexto que se insere a observação de Luzi segundo a qual “la poesia [...] che non presume il simbolismo non è poesia moderna”, e percebe-se que é em nome apenas deste princípio que Luzi se mostrava disposto a aceitar a definição, ou categoria, de “hermético”, pois, conforme escrevera, em tom bastante assertivo, para Spagnoletti, de quem era amigo, “se questo nome deve esistere, deve indicare senz’altro la poesia moderna”²⁹⁰. Um termo, portanto, que Luzi aceitava com muita dificuldade e certa distinção, apenas em uma perspectiva de sinonímia e intercâmbio com a definição de “poesia moderna”, e que esta fizesse relação ao simbolismo, e não na forma programática utilizada por Spagnoletti em seu estudo antológico.

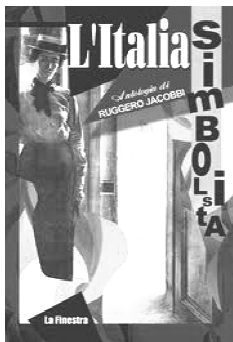
Luzi, ao lado de Lucini e Pica, que ao final do Oitocentos iniciaram o percurso pelo simbolismo, representa, desta vez, a máxima expressão do Novecentos, ao apresentar um percurso, ou melhor, uma “estrada simbolista” que, indiscutivelmente, reconheceu o influxo da corrente na poesia nacional, sem, com isso, descaracterizá-la. Seus ensaios e estudos acerca do simbolista refletem, em suma, uma *ideia*, além de representar uma síntese de sua primeira fase poética, própria de um poeta pós-simbolista, e sua busca constante por uma definição de símbolo, e cuja antologia se converteria num marco de todo um projeto

²⁸⁹ SPAGNOLETTI, Giacinto. *Poeti del Novecento*. Milano: Mondadori, 1952.

²⁹⁰ Carta escrita entre jan/fev de 1952. Sobre o epistolário, conferir nota 242, p. 128.

nacional, iniciado ao final do século XIX e retomado, justamente, por uma das figuras-chave da poesia do Novecentos.

2.3 *L'Italia simbolista*, de Ruggero Jacobbi



No denso volume *L'avventura del Novecento*, antologia que reúne uma série de ensaios históricos, críticos e filosóficos de Ruggero Jacobbi, é justamente Mario Luzi que escreve o texto de apresentação, reconhecendo o talento multiforme de um dos personagens mais prodigiosos da cultura italiana do último século²⁹¹. Desde sua morte em 1981, grande parte de sua obra crítica e literária, que havia permanecida esparsa, inconclusa ou mesmo não publicada, foi retomada pela historiadora Anna Dolfi, que reestabeleceu a produção poética de um autor quase inédito²⁹², e que, coincidentemente, manteve um constante diálogo com o Brasil. Ao lado do cosmopolitismo de Pica, da totalidade poética de um Lucini e da engenhosidade crítica de Luzi, que vimos até agora, Jacobbi representa a continuidade dessa geração de críticos literários italianos propensa continuamente ao estrangeiro, mas sempre com um olhar voltado decisivamente ao *nostrano*. De fato, devido a essa abertura, um patrimônio de tradições e de imaginários constantemente atualizado irrompia em sua crítica, assim como nos demais, sugerindo e infundindo novas formas expressivas.

Poeta, tradutor, ensaísta, historiador, antologista, cenógrafo, diretor de teatro e de cinema, radialista e televisivo, falar de Jacobbi é falar do Novecentos, já que o também crítico literário representa, ao mesmo tempo, a condensação e a síntese de toda um inteiro período cultural e literário, na Itália, e um dos pioneiros, no Brasil, do moderno

²⁹¹ JACOBBI, *op.cit.*, 1984, p. 5.

²⁹² Além de *L'Avventura del Novecento* (1984), Anna Dolfi organizou, *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* (1987), *Lettere 1941-1981. Carteggio tra Ruggero Jacobbi e Oreste Macrì* (1993), *L'eclittico Jacobbi: percorsi multipli tra letteratura e teatro* (2003), entre outros.

teatro paulista quando em 1946 fora convidado, junto a outros cenógrafos italianos, a patrocinar a modernização do teatro brasileiro²⁹³.

Antes de embarcar para o Brasil, na península frequentou a Faculdade de Letras de Roma, sem concluí-la. Depois de haver frequentado o Centro Experimental de Cinematografia (1938-39), se transferiu para Florença, capital da literatura de vanguarda e um dos mais ativos centros da cultura italiana e europeia daquele período. Ali se tornou crítico de cinema e de teatro, escrevendo para revistas como “Quadrivio” e “Circoli”, nas quais aproveitava também para publicar artigos e ensaios sobre poetas e escritores, especialmente de sua geração, como Alfonso Gatto e Ardengo Soffici. Todavia, de grande importância foi seu encontro com os herméticos florentinos da revista “Campo di Marte”, editada por Gatto e Vasco Pratolini, e para a qual havia também colaborado Luzi.

É a partir de sua imersão nesse fértil ambiente toscano que para o crítico, dono ele próprio de um espírito internacionalista — Jacobbi aderiu ao antifascismo participando da Resistência do final da 2ª Guerra e politicamente foi um homem de esquerda, sem afiliar-se a nenhum partido —, a literatura estrangeira e as novas formas de artes se abrem para ele, momento em que começou a madurar a ideia de que o trabalho literário deveria corresponder a uma função ética e civil, e não meramente intelectual.

Por volta de 1946, ocorre, então, a verdadeira mudança em sua vida, com sua partida ao Brasil, acompanhando uma turnê da companhia de Diana Torrieri, da qual é diretor artístico, e em cujo país encontraria um terreno fértil para a sua criatividade. Pertencente à geração de encenadores italianos que chegaram ao Brasil nos anos 1950, como Luchino Visconti e Vito Pandolfi, se envolveria em diversas experiências no panorama teatral nacional, especialmente no Teatro Popular de Arte e no Teatro Brasileiro de Comédia, se integrando perfeitamente à cultura do país. Aqui exerceu inúmeras atividades desde cenógrafo, roteirista de cinema, crítico de teatro e cinema, além de organizar inúmeros recitais de ópera tanto de dramaturgos nacionais quanto estrangeiros, por ele traduzidos ao português e adaptados. Em 1949, passou a dirigir a companhia de Procópio Ferreira e em 1953 fora contratado para dirigir filmes na extintas companhias cinematográficas Vera Cruz e Maristela.

²⁹³ Sobre a passagem do crítico italiano pelo Brasil, siga as indicações biobibliográficas do detalhado estudo de: RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: Presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002; na Itália, siga as indicações de Anna Dolfi em: JACOBBI (1984, 1987, 2003).

Em 1958, aceitou o convite da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e transferiu-se para Porto Alegre, assumindo a coordenação do Departamento de Arte Dramática. Imediatamente, iniciou um ambicioso programa de formação de atores, exercendo forte liderança sobre o teatro local, ao mesmo tempo em que realizava inúmeras conferências sobre teatro e colaborava como crítico de teatro em jornais pelo país. Após permanecer 14 anos no Brasil e morar em capitais como o Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, retornou para a Itália, em 1960, exercendo as mesmas atividades que o haviam consagrado em terras brasileiras.

Todavia, continuou fortemente ligado ao Brasil, atuando como uma espécie de embaixador informal da cultura brasileira na Itália, tendo publicado, na península, textos fundamentais sobre o teatro e sobre a poesia brasileira, através da antologia *Lirici brasiliani dal modernismo a oggi* (1960), por ele traduzida e comentada, que contribuiu na difusão de muitos autores brasileiros ainda desconhecidos do público leitor italiano. Publicou, nesse período, *Teatro in Brasile* (1961), em cuja introdução reinvoca aquela sua “segunda Europa” e traduz as *Metamorfoses* (1964) do poeta Murilo Mendes, com o qual manteve uma estreita relação de amizade. Na última década de vida, continuou a trabalhar com tradução, publicando uma nova antologia de Mendes, *Poesia libertà* (1971), uma nova seleção de poetas nacionais, *Poesia brasiliana del Novecento* (1973), além de traduzir a *Invenção de Orfeu* (1982), de Jorge de Lima, vasta obra de dez mil versos na qual demonstrou “un esempio di trascreazione poetica”, conforme escreveu a amiga e historiadora literária ítalo-brasileira Luciana Stegagno Picchio²⁹⁴. Sua vasta experiência com a cultura brasileira lhe renderia, não obstante, em 1980, a cátedra de Literatura Brasileira, na Universidade de Roma.

À literatura italiana dedicou uma série de antologias, das quais se destacam *Poesia futuristica italiana* (1968), na qual propõe uma visão original do futurismo e de Marinetti, e sobretudo *Campo di Marte: trent'anni dopo. 1938-1968* (1969), vasto material que recria o clima dos anos vividos pelo escritor em primeira pessoa e que analisa profundamente os momentos mais significativos daquela experiência cultural florentina²⁹⁵. Após seu retorno, em meados da década de 1970, é

²⁹⁴ PICCHIO, L. S. “Ruggero Jacobbi e ‘Invenzione di Orfeo’”. In. *Stilb*, set-ott 1982, n. 11, p. 59.

²⁹⁵ *Campo di Marte* foi uma revista artístico-literária quinzenal, fundada em Florença, em agosto de 1938. Era dirigida e impressa por Enrico Vallecchi, tendo como redatores A. Gatto e V. Pratolini. A antologia jacobbiana citada recria o clima entorno da revista que teve apenas

sabido, começou a elaborar uma série de projetos antológicos acerca da literatura italiana, momento que nos interessa particularmente neste estudo e que nos conduzirá aos pormenores da elaboração e publicação de sua antologia simbolista póstuma.

Seu interesse pelo simbolismo e pelo hermetismo, assim como pela maioria das vanguardas do Novecentos, entre elas o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, em suma, sua grande capacidade de síntese em interpretar todo um período, não apenas ao historizá-lo mas, sobretudo, contextualizá-lo, muitas vezes, sob novas perspectivas, é um dos pontos que mais emergem de sua vasta obra literária. Em suas análises, o eclético Jacobbi discute o ideário dessas correntes traçando ligações com o pensamento marxista e com a psicanálise, assim como o irracionalismo e a projeção no mundo onírico, que remetem a alguns elementos próprios do romantismo, por exemplo.

Jacobbi define particularmente duas linhas poéticas, simbolismo e surrealismo, cujas escolas não só internamente apresentam um aspecto transicional entre si, sendo uma decorrente da outra, mas também temporal, uma vez que a primeira se situaria nas últimas décadas do Oitocentos e a outra, nas primeiras do Novecentos. Por isso, segundo o crítico, “ormai non c’è più da illudersi: nessuno inventa niente. La poesia d’oggi, anche quella dei più giovani, anche quella più apparentemente svincolata, non è che la continuazione della grande avventura che si mise in moto col simbolismo e che trovò il suo punto di coagulo estremo nell’esperienza surrealista”²⁹⁶. Como se percebe, Jacobbi deliberadamente vincula a poesia do Novecentos ao simbolismo, depositando nele, e logo no surrealismo (seu apogeu estético, por assim dizer), a caracterização de um inteiro período, cuja definição (apoiada em seu contínuo historizar e conhecimento da literatura do *Otto-Novecento*) nenhum crítico, aparentemente, havia ousado até então atribuir.

Essa concepção histórico-literária, no entanto, apesar de comportar uma visão pessoal a partir do constante processo de historizar a literatura italiana ao qual se dedicou Jacobbi por décadas, é perfeitamente plausível, pois consegue atribuir antes um referencial para uma época delicada da literatura italiana, o período entre o *Otto-Novecento*, constantemente caracterizado como complexo e conturbado,

um ano de existência. Cf. JACOBBI, “*Campo di Marte*” *Trent’anni dopo 1938-1968*. Firenze: Vallecchi, 1969.

²⁹⁶ JACOBBI *apud* DOLFI, *op. cit.*, 1984, pp. 11-12. A citação se encontra na premissa da antologia jacobbiana e a citação original em: JACOBBI. “La costanza della voce poetica”. In. *Stilb*, 1983, 16/18.

suspenso entre italianidade e europeísmo. Jacobbi, ao reconhecer o influxo do simbolismo não mais como uma “exceção” (como idealizava Pica) ou uma “ideia” (como pretendia Luzi), e organizar uma antologia com autores unicamente italianos, parece assentar a busca pelo símbolo, ou antes, possibilitar que leituras análogas sejam feitas em prol da definição do período, conforme suas orientações (que, em suma, retomam a crítica de Luzi, Lucini e Pica, porém, mais substancialmente).

Para Jacobbi, na transição entre o Oitocentos e o Novecentos há um nexos profundo entre as duas poéticas, isto é, o simbolismo e o surrealismo, para ele consideradas correlatas, e “non solo la poesia d’oggi è pieno Novecento, ma chissà il prossimo secolo quanto Novecento si porterà dietro”²⁹⁷. Esta aproximação com o binômio simbolista/surrealista, segundo Anna Dolfi, “ideia certo mediata non solo dalla cultura francese, ma anche da quella sudamericana moderna”, representa “l’ossessione continua delle pagine critiche di Jacobbi [...] l’idea guida che muove alla rilettura degli autori e dei testi”²⁹⁸. Dito de outro modo, é um elemento chave para a compreensão da totalidade de sua proposta crítico-literária, da qual se evidencia as linhas de sua formação cultural — simbolismo e hermetismo, orfismo e surrealismo — que, não por acaso, se encontram na base das elaborações poéticas do *Otto-Novecento*.

No capítulo “L’area simbolista”, Jacobbi, além de discorrer sobre o influxo do simbolismo francês ao final do século XIX, se detém também em investigar seu correlato italiano, por ele identificado na poesia do florentino Enrico Nencioni (1837-1896), cuja poesia “appartiene interamente all’area neoclassica del primo simbolismo... velato de mistero e d’ombra”²⁹⁹, do bolonhês Enrico Panzacchi (1840-1904), que “ebbe ad annettersi completamente i portati del parnassianesimo e, per conseguenza, del simbolismo”³⁰⁰, do poeta bilíngue nascido no Egito, Agostino John Sinadinò (1876-1956), que “riassumere la *voluntas* generale dei simbolisti italiani... con gli esempi francesi”³⁰¹, do romano Sergio Corazzini (1886-1907), cuja “conoscenza diretta dei poemi in prosa di Mallarmé e di Rimbaud... lo aiutarono... ad approdare al verso libero”³⁰², e por fim, do milanês Gian Pietro Lucini,

²⁹⁷ *Idem*, p. 12.

²⁹⁸ DOLFI, *op. cit.*, 1984, p. 12.

²⁹⁹ JACOBBI, *op.cit.*, 1984, p. 266.

³⁰⁰ *Idem*, p. 269.

³⁰¹ *Idem*, p. 296.

³⁰² *Idem*, p. 303.

por ele considerado “il primo punto di forza e pensiero simbolista”³⁰³ na Itália. A acuidade nesta breve seleção de poetas, que praticamente assume a estrutura *ipsis litteris* de uma antologia, e a leitura sem *máculas* de poetas praticamente desconhecidos, evidencia a abertura crítico-literária à proposta simbolista que, mesmo de origem estrangeira, impulsionou a literatura finissecular italiana, pois, segundo Jacobbi:

l’adesione di molti alle proposte radicali del simbolismo europeo [...] non è solamente una trasformazione della tecnica letteraria, ma si presenta come una riforma dell’uomo a partire dalla parola, la quale viene così sacralizzata e investita di poteri che diremmo magici o, più semplicemente, sapienziali. Persino l’adozione del verso libero, che sembra un fatto puramente formale, indica questa sicurezza interiore di poter fare della parola poetica un evento controllabile a volontà [...] perché contiene in sé la possibilità orfica di pronunciarsi come verbo, di agire sulle cose.³⁰⁴

Segundo Jacobbi, era importante que se compreendesse o simbolismo em toda sua vastidão, fosse ela nacional ou estrangeira, o que não significa dizer que era mero resultado de empréstimo mas sim de um ambiente internacional, cujas orientações estéticas foram capazes de criar, no espírito geral de toda uma geração de poetas e escritores, uma profusão variada de novas sensações e sentimentos, autorizando uma utilização da palavra, isto é, do Verbo, antes desconhecida, não só na música como no âmbito dos significados. Ao contrário da crítica “detratora” ao final do século XIX, que considerava a proposta simbolista obscura e seu assentamento em solo italiano desnecessário, para Jacobbi o simbolismo não só se fez presente, mas resultou numa transformação da técnica literária que se alastrou também nos poetas itálicos, investindo-os de poderes semânticos. A adoção do verso livre, por exemplo, que *a priori* poderia parecer algo meramente formal, teve grande importância na península também, sobretudo através das teorizações de Lucini, que justificava ser o verso livre uma contribuição italiana.

³⁰³ *Idem*, p. 277.

³⁰⁴ *Idem*, pp. 261-262.

Além disso, o crítico acrescenta também que a experiência simbolista italiana se ligou não só a Mallarmé e a Rimbaud, que forneceram duas vias extremas e substancialmente diversas de ação poética, mas também a Moréas, que contribuiu com o aporte teórico. Assim, naquela complexa fase de transição entre dois séculos, essa é a atmosfera que, para Jacobbi, predomina no quadro literário italiano ao final do século XIX e que determinará os feitos artísticos e literários na primeira quinzena do século seguinte. Para ele, a melhor definição de simbolismo talvez tenha sido dada pelo poeta francês Francis Vielé-Griffin, autor de *Les cygnes* (1885-87), que concluía que a poesia era, indiscutivelmente, sinônimo de simbolismo, uma vez que simbolizar é criar uma nova entidade ideal, seja através de sugestões ou analogias, e que essa seria a função única da poesia, mesmo implicitamente³⁰⁵.

Não obstante a referência gálica, imediatamente reconhece a versão itálica na figura de Gian Pietro Lucini que, segundo ele, representa aquele mesma totalidade alcançada pelos franceses, de modo que “a tale proposito è forse l’ora di dare la parola a Gian Pietro Lucini che di questa vicenda sarà un protagonista particolarmente animoso, fervido, anzi ‘il’ protagonista, sul piano della critica e della polemica”³⁰⁶. Aqui, as vozes de Lucini e Jacobbi, separadas por quase um século, e ambas ansiosas, em unísono, por um simbolismo *nostrano*, se encontram, não só no reconhecimento de Jacobbi em considerar Lucini o primeiro poeta da corrente em solo italiano, mas na capacidade visionária de Lucini em ter previsto que alguém, em um futuro próximo, ousaria reescrever a história do simbolismo na Itália.

As analogias estão postas à luz. Todavia, novamente como Lucini, outra confluência entre os dois críticos salta aos olhos. Assim como Lucini, que afirmava a ligação entre Simbolismo e Scapigliatura, e reconhecia na figura de D’Annunzio o primeiro poeta a *decair* simbolicamente, Jacobbi caminha na mesma direção, ao afirmar que: “Due paradisi perduti, due terre originarie e lontane ha il simbolismo all’italiana: la Milano della Scapigliatura e la Roma della ‘Cronaca bizantina’”³⁰⁷. Uma primeira possível origem do simbolismo itálico se encontraria, assim, na geração *scapigliata*, o primeiro “paraíso perdido”, que havia se embebido, embora tardiamente, do satanismo byroniano e se influenciado com as recentes elucubrações poéticas de Baudelaire, porém, sem se desvincular de alguns dos elementos próprios da escola

³⁰⁵ *Idem*, p. 262.

³⁰⁶ *Idem*, p. 263.

³⁰⁷ *Idem*, p. 264.

romântica. O segundo “paraíso”, por sua vez, teria sua origem “da una costola del Carducci, cioè del suo parnassianesimo ultimo e del suo colorito gusto decorativo, unito a un innegabile sentimento della natura”, momento em que “era nata l’esperienza bizantina che a Roma [...] aveva propiziato l’esplosione del giovane talento di Gabriele D’Annunzio”³⁰⁸.

Aos poucos, Jacobbi opera uma espécie de desprovincialização destes poetas, isto é, de Lucini e D’Annunzio, ao afirmar, à continuação, que após a publicação de *Myricae* (1891), de Pascoli, “il giuoco è fatto”³⁰⁹, e as relações com a Europa, por fim, se estabelecem através de um diálogo constante, graças, especialmente, aos esforços de Vittorio Pica, “il primo che divulga... la *Letteratura d’eccezione* dilagante in Europa”³¹⁰, em solo italiano. Por conseguinte, para Jacobbi resulta claro que a passagem entre o Oitocentos e o Novecentos deve ser analisada pelo viés do simbolismo e do uso *nostrano* da cultura europeia:

Sappiamo che dall’Europa, e da un uso particolare delle tradizioni italiane, nel senso autorizzato dai messaggi europei, ci vennero o il nazionalismo... il socialismo... il pragmatismo... e tutto il resto che ogni storia della cultura registra. Ma per ciò che riguarda la storia della poesia l’evento che si chiama simbolismo, nient’altro che simbolismo, e si estende a figure e raggruppamenti diversissimi, dall’estetismo dei veri e propri *décadents* [...] alla elegia provinciale dei cosiddetti crepuscolari; da impeti di violenza espressionista, applicata su di un reale improvvisamente distorto, all’esoterismo e teosofismo di circoli sparsi in tutta la penisola...³¹¹

Uma vez mais, Jacobbi atribui ao simbolismo a máxima caracterização daquela época, redefinindo-a praticamente, assim como queria Lucini. Para Anna Dolfi, percebe-se, nessa passagem — já desprovida daquele antigo receio que uma crítica idealista como tal

³⁰⁸ *Idem*, p. 265. “Cronica Bizantina” foi uma revista quinzenal, fundada em Roma, em 1881, de caráter literário, artístico e político, para a qual colaboraram muitos poetas da geração de 1880, como Carducci, Pascoli e D’Annunzio que fora acolhido com entusiasmo, e onde praticamente iniciou sua fase simbolista/decadente.

³⁰⁹ *Idem*, *ibidem*.

³¹⁰ *Idem*, *ibidem*.

³¹¹ *Idem*, p. 587. A citação se encontra no apêndice referente às notas da antologia *L’avventura del Novecento*.

pudesse comportar — como o “simbolismo fosse per Jacobbi una sorta di categoria moderna *a priori*, un metro sul quale decidere delle capacità innovative, sul quale verificare perfino le false attribuzioni, gli equivoci simbolisti profilatisi fino alla grande guerra”³¹². É por isso que elenca em sua breve antologia disposta em “L’area simbolista”, Nencioni, Panzachi, Sinadinò, Corazzini e Lucini entre os poetas eleitos da nova poesia, que retomavam o exemplo francês mas *à la italiana*, o que permitiu um constante diálogo com a cultura europeia. Após identificar também no Crepuscularismo e no Futurismo uma continuidade das pretensões simbolistas no Novecentos, para o crítico a última geração simbolista seria, por fim, o Hermetismo, visto nas figuras exemplares de Campana, no qual “tutto è determinato dall’avventura del verbo, dalla sua disordinata alchimia”³¹³, e de Arturo Onofri, “un poeta tutto teso all’affermazione del trascendente e dell’irrazionale”³¹⁴.

Entre os poetas estudados por ele se encontram também o lusitano Fernando Pessoa, de quem apreciava o uso dos heterônomos e a fragmentação do “eu”, e Mallarmé, através do qual retomou muitas das discussões dos franceses necessárias à formulação de sua crítica acerca do simbolismo *nostrano*. No Brasil, vale lembrar que encenou duas peças “simbolistas”: a encenação da polêmica peça *A Ronda dos Malandros*, de John Gay, em 1949, banida pela censura, e que incluía versos de Cruz e Souza, abasileirando o enredo que, originalmente, fazia de Londres uma indústria da exploração da mendicância, e depois, em 1954, quando pôs em cena a tragédia pastoril de Gabriele D’Annunzio, *La figlia di Iorio*, com Cacilda Becker no elenco. Como se pode deduzir, pelas indicações de leitura, é o simbolismo que move o crítico, do qual, anos mais tarde, ele próprio se tornará um dos principais estudiosos e antologistas, ao lado de Pica e Luzi, tornando-se, por sua vez, uma indicação.

Em um artigo publicado alguns meses antes da publicação de *L’Italia simbolista*, em 2003, Beatrice Sica, a organizadora da volumosa antologia jacobbiana, comenta sucintamente os passos que a levaram reorganizar o material antológico, encontrado entre os papéis datilografados e nos rascunhos de Jacobbi. Além desse projeto, Sica identificou em meio àquele “materiale spesso incompleto [...] e abbandonato in un disordine che solo per Jacobbi poteva avere un

³¹² *Idem*, p. 589.

³¹³ *Idem*, p. 443. A citação se encontra no capítulo “Il cammino della poesia”, que inclui também Onofri e Girolamo Comi.

³¹⁴ *Idem*, p. 453.

senso”³¹⁵, mais dois projetos de antologia, documentados — não obstante as dezenas de páginas dispersas e o fato de terem permanecido inacabados — em modo suficientemente legível, a ponto de, no caso da antologia simbolista, ser reorganizado. No artigo, a autora tece domentários acerca dos três projetos (dos quais, nos interessa o último), a saber: a primeira, a antologia para a Vallecchi; a segunda, para a Mondadori, com a colaboração do crítico Pratolini; e a última, da qual não foi possível individuar o nome do editor. Embora os “tre progetti ci appaiono in maniera molto diversa l’uno dall’altro, non solo per le differenze strutturali e di impianto che è dato intuire”, ao mesmo tempo, “in tutti e tre si ritrovano alcune costanti del discorso e del metodo critico di Jacobbi”³¹⁶.

A antologia para a Vallecchi, a única da qual se preserva um contrato datado de 1975, previa a publicação de cinco volumes, dedicados, cada um, a uma quinzena do Novecentos, justamente de 1900 a 1975. A seleção dos textos de quase uma centena de autores permaneceu incompleta, mas dos esboços se evidencia, particularmente, o tratamento analítico rigoroso operado por Jacobbi, pois, além de um ensaio crítico de abertura, e antes da seleta propriamente dita, cada volume deveria trazer uma cronologia histórico-literária, organizada ano após ano, segundo a data de publicação dos textos analisados. A intenção de Jacobbi, apesar das indicações de sua casa editorial para organizar a literatura criativa e a crítica militante do Novecentos, decidiu reunir um conjunto de vozes diversas que contribuíssem para a formação e consolidação da cultura e da história desse período.

O segundo projeto, a antologia para a editora Mondadori, em colaboração com Pratolini, trazia provisoriamente o título *Dal '70 al '70*, e pretendia cobrir as últimas três décadas do Oitocentos e todo o Novecentos, isto é, até a década de 1970. Eram previstos dois volumes, cada um dedicado a meio século de história literária. Destes, só restou material relativo ao primeiro volume, do qual permaneceram o índice e os esboços das introduções históricas e dos ensaios críticos. Quanto à estrutura da antologia, Sica aponta a atenção de Jacobbi pelas datas, que buscam delinear com exatidão o curso da história literária, assinalando os momentos mais significativos, desde a origem dos fenômenos poéticos e as raízes sob as quais se afirmam as poéticas do Novecentos.

³¹⁵ *Idem*, p. 16.

³¹⁶ SICA, Beatrice. “Tra le carte di Jacobbi: progetti di antologia”. In. *L’eclittico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*. Roma: Bulzoni, p. 86.

Por fim, há evidências de um terceiro e vasto projeto antológico, argumenta Sica, reportado em uma série de folhas datilografadas pelo crítico, situado, provavelmente, entre a antologia pela Mondadori e a Vallecchi. À diferença destas, o material remanescente desta terceira antologia é infinitamente superior e completo se comparado às demais, e parece indicar um projeto desvinculado de pretensões editoriais, em outras palavras, “un’antologia come davvero la pensava e la voleva Jacobbi”³¹⁷. A antologia pretendia abarcar as últimas três décadas do Oitocentos até a época de Jacobbi, mas, desta vez, seria dividida em seções temáticas, conforme os gêneros de escrita, e a cronologia não seria baseada no ano de publicação das obras ou em acontecimentos históricos, mas na data de nascimento dos autores selecionados, à cada geração. Assim, reunindo desde poetas a prosadores, de críticos a ensaístas, de escritores de vanguarda a escritores políticos, previa-se a publicação de dois volumes, cada um contendo cinco seções. Destes, apenas o primeiro conservava um material significativo, já que o segundo jamais fora realizado: apresentava as introduções por autor completas e a seleção dos textos para as três primeiras seções, enquanto para as demais, a quarta e a quinta, apenas o elenco dos autores³¹⁸.

As seções concluídas elencam os autores nascidos entre 1810 e 1870, e além das introduções sobre a vida e obra de cada autor, comumente concisas, apenas as datas de nascimento e morte são mencionadas abaixo do nome dos autores. Nas primeiras duas seções, além de uma série de figuras canônicas, notam-se as presenças unânimes do pescarese Gabriele D’Annunzio, que “lascia da parte non solo la soluzione verista ma lo stesso contagio parnassiano e fa il suo ingresso deciso nel mondo europeo del simbolismo”³¹⁹, e do romanholo Giovanni Pascoli, que se “muove nella direzione indicata da Poe... nella mitizzazione di cose quotidiane che assumono... presagi cosmici... [e] nella soluzione musicale... a Verlaine”³²⁰.

Ao mesmo tempo, Jacobbi elenca autores normalmente esquecidos nas histórias literárias, entre eles o ateniense de escrita italiana Arturo Graf, “approdato per istinto di poeta nei paraggi dello sfumato simbolista, di una nuova liquidità e ombrosità della parola”³²¹, e o ortonovese Ceccardo Roccatagliata, que “si mette a colloquiare con il simbolismo europeo da pari a pari, seguendo la migliore indicazione

³¹⁷ *Idem*, p. 93.

³¹⁸ *Idem*, pp. 93-94.

³¹⁹ JACOBBI, *op.cit.*, 1984, p. 216.

³²⁰ *Idem*, p. 155.

³²¹ *Idem*, p. 567.

pascoliana”³²². A atenção a autores menos renomados, aos quais muitas vezes Jacobbi dedica maior espaço do que convencionalmente se atribuiria, não sem deixar de relevar aqueles de maior envergadura, indica a postura do crítico em saber validar tudo aquilo que o *Otto-Novecento* produziu de mais significativo e inovador, e para isso, juízos críticos de *maior* ou *menor* não fazem parte desse processo. Conforme observa Beatrice Sica, a adoção desse critério desprovido de prejuízos escolásticos:

non si tratta soltanto di letteratura, o di critica letteraria, o di estetica; il discorso di Jacobbi tocca da vicino la filosofia e la storia come operazione di conoscenza, e la politica, soprattutto, come interpretazione della realtà, dei fatti del momento e, più in generale, dell'uomo. All'originalità delle scelte antologiche e dell'ottica adottata si accompagna quella del taglio dei cappelli introduttivi, che sono brevi ed essenziali, ma estremamente ricchi, densissimi. Relegando altrove, come si diceva, le notizie biobibliografiche puramente informative, Jacobbi entra immediatamente nel vivo discorso, tocca senza indugi il punto che gli interessa.³²³

Por conseguinte, os textos selecionados por Jacobbi, seja na escolha ou na própria leitura, refletem, antes de tudo, os eventos humanos, aquilo que cada poeta ou escritor é enquanto essência e não enquanto produto disso. E considerando que o destino de cada ser humano não é algo predestinado, pois é ele próprio que o constrói, atribuindo-lhe substância e forma, Jacobbi opta por instituir, na análise comparativa entre os autores, não só as prováveis ligações mas também os confrontos, não só as analogias mas as antecipações, não só as repetições mas as repercussões, sempre em torno do tema em comum. A intenção do crítico, parece, é de continuamente levantar hipóteses que ainda não foram feitas, em suma, um modo de refazer as estradas alternativas que nunca foram percorridas.

Por isso, o crítico considera especialmente o aspecto comunicativo dos textos, não obstante sua heterogeneidade, uma vez que a antologia abarcaria cem anos de história literária. Essa valorização se percebe, sobretudo, na rede de relações entre os diversos autores que

³²² *Idem. L'Italia simbolista*, p.112.

³²³ *Idem. L'avventura del Novecento*, p. 95.

integram a antologia, pois, no plano estético, “non si tratta di influenze di pensiero o di stile... ma di relazioni umane nella storia, si vorrebbe dire, attraverso la scrittura”³²⁴, enquanto que no viés crítico, “l’operazione si traduce nella creazione di legami, nel suggerire parallelismi, tra autori anche molto diversi e distanti ma che hanno condotto, in fondo, lo stesso tipo di ricerca artistica o hanno avuto una analoga vicenda umana”³²⁵.

Assim, dos três projetos organizados por Jacobbi, apenas este último apresentava um único e homogêneo projeto de antologia, pois do material que permanecera conservado “si può ricavare un’immagine sufficientemente chiara della forma che avrebbe avuto l’antologia”³²⁶, à qual era prevista uma ampla e crítica introdução, seguida da seleção, com os textos introdutórios acerca dos autores e os excertos. Por outro lado, não se conhecem, continua Sica, as razões do abandono desse projeto por volta de 1974, embora as muitas atividades de Jacobbi tenham sido um fator predominante, e também porque, nesse mesmo ano, iniciou a elaborar o projeto da antologia pela Vallecchi. De todo modo, o material que permanecera conservado nos arquivos pessoais do crítico fornecem indícios suficientes do “eterno *work in progress* che è stato per Jacobbi lo studio del Novecento”³²⁷.

É a partir desse material que Beatrice Sica organiza a antologia *L’Italia simbolista*, publicada em 2003 pela editora trentina La Finestra. Como o material não trazia um título definitivo, o título da antologia fora atribuído por Anna Dolfi, a principal estudiosa do autor na atualidade. Para ela, o mencionado título era o único capaz de sintetizar as predileções de Jacobbi, uma vez que o simbolismo (tal como se percebe no capítulo “La strada del simbolismo”) era como o crítico gostaria de ter interpretado (ou definido) aquele período de transição entre o Oitocentos e o Novecentos. Por isso, para Dolfi, como “la sua predilezione andava ai movimenti d’avanguardia per quanto avevano di disubbediente, di propositivo”, especialmente pelo simbolismo, “il titolo non suo di una *sua* antologia di queste forti elezioni doveva conservare le tracce”³²⁸.

A antologia simbolista jacobbiana traz uma seção de poesia, outra de narrativa e uma terceira com ensaios críticos. Os autores são organizados cronologicamente a partir da data de nascimento, e os anos

³²⁴ *Idem*. “Materiale per una antologia”. In. *L’Italia simbolista*, *op.cit.*, p. XXXVI.

³²⁵ *Idem*, pp. XXXVI-XXXVII.

³²⁶ *Idem*, p. XXIII.

³²⁷ DOLFI, *op.cit.*, 1984, p. 17.

³²⁸ DOLFI, *L’Italia simbolista*, p. VIII.

são os mesmo dos esboços, do início do Novecentos até a década de 1970. Através dos textos e excertos dos 48 autores selecionados, “è evidente che quel che interessa a Jacobbi è far vedere la lenta, inevitabile evoluzione di un secolo”³²⁹, cujas “scelte si allargano e si fanno più personali e creative”³³⁰, como manda toda antologia, segundo Fraisse. Todavia, das quatro seções da edição de 2003, a saber: 1) Dal Prati a Ceccardo; 2) Dal Rovani alla Deledda; 3) Dal De Sanctis al Gentile; e 4) Dai futuristi ai metafisici, nos interessa particularmente a primeira, que inclui grande parte dos poetas de orientação simbolista situados ao final do Oitocentos e início do Novecentos.

Após um século em busca de uma ideia, a antologia de Jacobbi, embora não se limite a elencar em suas páginas somente poetas, mas também escritores, ensaístas e críticos literários — e na qual se percebem as ausências de Lucini e Campana, por exemplo —, representa a síntese de todo um projeto nacional por uma poética simbolista. Todavia, mesmo após delinear um percurso aparentemente plausível, o estudo deixa claro que o mesmo não carrega consigo uma conclusão definitiva, mas sim fornece subsídios à reflexão para futuros estudos acerca da corrente na península e de seu verdadeiro influxo. Como se buscou evidenciar ao longo deste capítulo, a reafirmação da existência e presença de uma poesia simbolista *nostrana* sempre ocorreu mediante uma série de projetos antológicos, considerado um modo bastante coeso de reagrupar aquilo que se encontrava disperso e afirmar uma unidade nacional, e esse processo em Jacobbi não é distinto. Por essa razão, Dolfi sustenta que “leggere un’antologia è come leggere un testo critico; ogni scelta [...] rivela un percorso, indica una direzione”. É esse o caminho que percorre, segundo ela, o antologista Jacobbi, que não era um literato de contentar-se com produtos previamente elaborados ou com propostas evidentes, pois:

A dispetto del tempo passato dagli abbozzi/progetti di antologia, le indicazioni di quel geniale anticonformista che fu Jacobbi continuano a proporci un Novecento per qualche verso inedito, potremmo quasi dire, se la cosa non rischiasse di suonare paradossale, in qualche misura poco italiano. Poco italiano per la costante nostalgia di quanto diversamente si era fatto altrove, per la pertinace denuncia di un’assenza

³²⁹ *Idem*, p. XII.

³³⁰ *Idem*, *ibidem*.

per la ricerca di quello che nella nostra cultura avrebbe potuto essere diverso se altra fosse stata da noi la storia civile, politica, letteraria, se altra fosse stata la tradizione. Ogni autore Jacobbi legge per trovare quanto, in quello che c'è, va o avrebbe potuto andare in una direzione europea: è su questa base che segnala limiti non solo individuali ma collettivi, è a partire da questo punto che evidenzia possibilità. Da qui nascono le sue scoperte... le sue àncore di salvataggio... la sua solidale comprensione.³³¹

Em suma, Jacobbi parece sintetizar toda a crítica literária anterior a ele que se dedicou a resgatar o símbolo, não apenas se mostrando aberto ao estrangeiro, como fizera Pica, ou advertindo o influxo deste na poesia nacional, como fizera Luzi, mas, finalmente, aceitando-a como um dos princípios de renovação da própria poesia italiana, renovação que fora muito além do próprio simbolismo, uma vez que deu origem a uma série de correntes estéticas em solo italiano sem precedentes em outros países, como o Crepuscularismo e o Futurismo. Não é à toa que suas indicações de leituras parecem continuamente propor um Novecentos inédito, pois o crítico nunca esgota suas referências, que se encontram, sobretudo, naquelas figuras literárias que se orientaram também ao estrangeiro, mas que por tal orientação foram em parte negligenciadas; é nesse ambiente — ironicamente não reconhecido à época de Lucini e Pica — no qual se move magistralmente Jacobbi, de onde ele revela suas descobertas e onde ancora sua visão histórico-literária, que se transforma em crítica, e reconhece os esforços daqueles que ousaram sustentar esta visão à época de seu embate inicial, pois precursores existem em todos os períodos.

Para Dolfi a antologia jacobbiana organizada por Sica representou a concretização de todo um projeto, que restituiu aos leitores o próprio Jacobbi, mas, acima de tudo, que fez “ricordare che l'idea, il privilegio, simbolista”, é o fio condutor que liga incondicionalmente Jacobbi àquela “generazione che del simbolismo aveva fatto un grande mito generazionale (si pensi all'*Idea simbolista* di Luzi, alla linea romantico-simbolista tante volte evocata da Macrí)”³³², dois contemporâneos seus que se dedicaram ao simbolismo, o primeiro,

³³¹ *Idem*, pp. IV-V.

³³² *Idem*, p. XIII.

a uma *ideia*, o segundo, a uma *realidade*³³³. Apesar de conclusivo, o percurso do simbolismo na Itália não encerra aqui. Assim como Lucini, que previu que outros estudos far-se-iam necessários para se entender a dimensão do simbolismo na Itália, da chamada “época simbolista” (por ele idealizada e reiterada por Luzi), em uma passagem significativa de sua vasta obra, Jacobbi afirmou que “un riepilogo come questo non sopporta conclusioni”, já que “esso tende, anzi, a fornire materiale (storicizzandoli il più possibile) alla riflessione e alle conclusioni altrui”³³⁴. Como se percebe, a busca pelo símbolo ainda não é definitiva, e deve continuar. E boa parte dessa procura reside na transição entre o Oitocentos e o Novecentos, conforme sugeriu Jacobbi em sua constante pesquisa pelo *novo*, assim como *nova* também foi sua concepção acerca desse período que, magistralmente, através de sua crítica anticonformista, deixou de se apresentar como algo complexo, imutável, para assumir a qualidade de dinâmico.

A seguir, com base no manifesto de Lucini, em que o poeta idealiza a existência de uma possível “época simbolista” em solo italiano, ideal corroborado pela crítica de Luzi e Jacobbi que acenam igualmente para a mesma direção, busca-se expor, mediante uma breve antologia crítica e poética, os reflexos simbolistas na poesia italiana.

³³³ Referência ao estudo de Oreste Macrí: *Realtà del simbolo: poeti e critici del novecento italiano*. Firenze: Vallecchi, 1968.

³³⁴ JACOBBI *apud* DOLFI, *L'Italia simbolista*, p. XIV. A passagem refere-se à antologia *Campo di Marte*, *op. cit.*, cuja crítica pode ser estendida aos demais projetos antológicos de Jacobbi.

3. REFLEXOS SIMBOLISTAS NA POESIA ITALIANA: A 3ª ÉPOCA LUCINIANA

A partir da crítica de Mario Luzi, o problema da delimitação, ou mesmo presença, do Simbolismo na Itália, adquiriu uma nova dimensão, culminando nos trabalhos de Glauco Viazzi e Ruggero Jacobbi. Muitas vezes idealizado, e consequentemente antologizado, a partir de uma leitura exclusivamente pessoal, o simbolismo italiano — seja na afirmação da escola como matriz do Novecentos, como afirmavam Lucini e Jacobbi, seja na aceitação como estética secundária no quadro geral do *Otto-Novecento*, conforme apontam as histórias das literaturas mais convencionais — parece atuar isoladamente dentro de um vasto panorama, o que explica a predileção desses críticos pela tema em comum, uma vez que o mesmo não se esgotou plenamente, estando aberto à reflexão, e mesmo historização. E esta condição de isolamento, por raro que possa parecer, foi durante décadas uma *conditio sine qua non* para a sua existência, já que se manifestou, grande parte, por meio de obras tornadas raras ou escassamente reeditadas.

Todavia, como se buscou evidenciar, tanto o manifesto de fundação do simbolismo, os *Prolegomena* de Lucini (apenas retomado a partir de 1970 por Viazzi), quanto as antologias analisadas (de Luzi e Jacobbi, elaboradas a partir da segunda metade do século XX em diante), contribuíram sobremaneira ao amadurecimento de novas perspectivas para a concepção *nostrana* de simbolismo, não só no plano poético, mas especialmente do ponto de vista teórico. Elaboradas de maneira isolada, por assim dizer, nos *subterrâneos* da literatura, pela pena anticonformista de três grandes figuras literárias, num período que compreende pouco mais de um século (Lucini, 1894; Luzi, 1959; Jacobbi, 2003), estas antologias são, inegavelmente, a referência não só histórico-literária, necessária à busca pelos “reflexos simbolistas” proposta por este estudo, mas teórica, uma vez que possibilitam, através de seus postulados, estabelecer a existência do simbolismo na península, sem a necessidade de recorrer às elucubrações francesas, o que, até então, se fez necessário.

Do discurso de Lucini, Luzi e Jacobbi, mesmo implicitamente, se apreende a discussão latente acerca de muitos dos problemas propostos pelo chamado simbolismo *nostrano* que, se analisados devidamente,

podem auxiliar na configuração, de fato, de uma “época simbolista”, ou mais precisamente, da chamada “3ª época” luciniana. E os problemas, em ordem estreita, são significativos: em primeiro lugar, qual a origem do simbolismo italiano e seus componentes? Quais suas relações com o simbolismo europeu, particularmente o francês? Quais suas delimitações históricas e temporais? Quais são os representantes dessa geração? E, por fim, quais as contribuições estéticas, no plano poético e teórico, dos poetas que se orientaram sob seus postulados, mesmo durante uma breve estação?

Como visto, parte desses problemas foram abordados pela crítica, desde os *Prolegomena*, no qual Lucini propõe a elaboração de uma “teoria da italianidade do simbolismo”, indicando uma possível gênese e os elementos histórico-filosóficos para sua configuração; na antologia *Letteratura d'eccezione*, organizada por Vittorio Pica, obra responsável por introduzir a fórmula que revelaria, não sem polêmicas, os novos modelos do simbolismo francês ao público italiano; em seguida, no Novecentos, *L'idea simbolista*, em que Luzi propõe uma delimitação histórica *senza misura* para o fenômeno simbolista e nomeia, pela primeira vez, poetas italianos no rol da nova tendência; e na seleta *L'Italia simbolista*, em que Jacobbi vincula a poesia do *Otto-Novecento* ao simbolismo, considerando-o o único modelo capaz de sintetizar todo um vasto período que se estende por mais de meio século. No conjunto, todos esses estudos contribuíram à abertura de novos horizontes, discutindo a relação entre autor e história, entre arte e documento, e buscando estabelecer a presença simbolista na Itália, o que isoladamente, pelo que se depreende, resultou não ser possível, pois apenas projetaram uma ideia, que nunca fora devidamente formalizada no conjunto.

Por conseguinte, traçar uma história de como o conceito de Simbolismo foi sendo, através das décadas, redimensionado e *aclarado* (uma vez que era visto como *oscuro*), implica, necessariamente, refazer o percurso, em uma zona previamente delimitada, da história da crítica, inicialmente oitocentista, com Lucini e Pica, e novecentista, com as experiências pós-idealistas de Luzi e Jacobbi. Isso porque, quando se faz história da crítica, se faz também história da cultura literária e das concepções críticas.

Após a leitura dos projetos antológicos, percebe-se que a consciência acerca da autonomia do Simbolismo amadureceu consideravelmente, não obstante a inconsistente negação dos valores da escola geralmente promovida ao final do século XIX por uma classe intelectual aburguesada que, no plano nacional, não compactuava com

as importações estrangeiras e com o jogo de influências europeias que se acusava naquela tradição. Esse preconceito escolástico durou, considerase, até meados da primeira metade do século XX, quando o simbolismo era ainda considerado um “corpo estranho”, antes um movimento secundário, no cenário literário italiano. E se até esse período parecia ser o menos explicável das correntes era porque, sob sua égide, se originaram e se desenvolveram autonomamente em solo italiano, o Decadentismo, o Crepuscularismo, o Futurismo, o Frammentismo e o Hermetismo, o que o tornou praticamente uma manifestação estética de segunda ordem.

Porém, as antologias analisadas, incluindo aquela de Glauco Viazzi, apontam para outra direção, ao afirmar que o simbolismo *nostrano*, embora não tendo se constituído como um movimento de vasos comunicantes, operou, na verdade, por detrás das principais tendências de vanguarda da época, sendo antes sua principal matriz, e não uma estética secundária. Ao apresentar muitos aspectos imprevistos e de se opor, via estatuto, à tradição literária, contrariava a linha “oficial” da evolução literária da Itália recém-unificada, o que provavelmente levou ao seu “apagamento” das páginas das histórias literárias, momento em que passou a ser subentendido. Contudo, superado o período que se considerava estéril e que se imaginava não ter deixado vestígios significativos no panorama geral do Novecentos, em 1959 Luzi retomaria a discussão do simbolismo com sua antologia, impulsionando os estudos posteriores, que o tomariam como exemplo (Viazzi e Jacobbi). Essa nova concepção da autonomia histórica do Simbolismo proposta por Lucini, Luzi e Jacobbi se dá através de uma crítica que, implicitamente, retoma as concepções uma da outra, mesmo sem se referenciar, lançando as bases de um projeto nacional por uma concepção *nostrana* do simbolismo.

Assim, na busca por uma definição itálica da corrente, uma vez traçados os paralelismos com as teorizações dos franceses, evidencia-se que as bases para a fundação do chamado simbolismo *nostrano* foram também estabelecidas desde a terra das “musas decadentes”. Se os postulados de Moréas e as inovações estéticas de Baudelaire e Mallarmé definem o simbolismo francês e lançam as diretrizes do movimento enquanto manifestação artística internacional, os preceitos levantados por Lucini, Pica, Luzi e Jacobbi, definem, por sua vez, a complexa estética em solo italiano, fornecendo os elementos para a teorização de sua *italianidade*. É, portanto, através de seus postulados, que se estabelece, no plano teórico, o simbolismo *nostrano*, e se confirma o vaticínio de Lucini quando, ao final dos *Prolegomena*, reconheceu que

sua tentativa de formalizar os elementos originalmente itálicos de seu projeto ainda não eram suficientes para refletir o estado da forma poética naquele momento e que outros estudos seriam imprescindíveis para se entender o verdadeiro influxo da corrente na península, na tentativa de definir, em suma, a “época simbolista”. O primeiro a ousar teria sido Vittorio Pica com sua antologia de exceção; depois Mario Luzi, que em seu estudo afirmou que a história do simbolismo — que é a história de uma ideia e de uma desesperada tentativa do espírito moderno — começava, por fim, a tomar uma forma mais precisa; e por fim, Jacobbi, que também concluiu que outros estudos seriam necessários para se entender a dimensão do simbolismo na Itália, ao dizer que uma antologia nunca encerra em si mesmo conclusões definitivas, e sim abre espaço para futuras reflexões.

Logo, uma vez reconhecidas as linhas teóricas do chamado simbolismo *nostrano* e evidenciada a ênfase histórico-literária pela delimitação de uma “época simbolista” italiana, discute-se, antes de apresentar a antologia propriamente dita, os motivos que levaram ao suposto ofuscamento da corrente na península e que levaram a suposta crítica “detratora” apontada por Lucini a opor-se ao simbolismo. Em outras palavras, busca-se averiguar em que instâncias os poetas de orientação simbolista foram submergidos pela primaridade da opinião literária nacional então predominante à época, contribuindo, assim, à aparente marginalização da tendência na península. Isso, mesmo frente às inúmeras polêmicas levantadas por Lucini e vários outros documentos, especialmente as revistas modernas, que noticiavam o influxo e a presença da corrente no país.

No primeiro capítulo evidenciou-se que Lucini, frente à acusação dos detratores de a nova escola se tratar de um produto de “empréstimo”, de nítida filiação francesa, em seu manifesto respondeu mediante a elaboração de um grande projeto por uma poética simbolista nacional, em que convidava os italianos a abandonar as vias do “poetare italicamente” para percorrer o caminho da poesia simbolista e atribuía a todos os grandes poetas do passado a definição de simbolistas, comentário que levou, possivelmente, os opositores do movimento e os conservadores intelectuais da época a adverti-lo como um perigo.

Por outro lado, a crítica mais comum feita às obras simbolistas naquele momento era porque não só provocavam o *modus vivendi* da classe intelectual italiana, mas sobretudo porque se diferenciavam muito dos modelos tradicionais, sendo censuradas como obscuras ou extravagantes, resultado do gosto estético de um único autor, não de uma tradição. Por isso Lucini antecipou o tema no 1º ato de seu

manifesto, justificando, na fala do leitor hipócrita, que a ideia simbolista era inaceitável, uma vez que oculta, detrás da máscara da obscuridade, não só a incapacidade e falta de legitimidade poética de seus defensores mas também sua própria vacuidade. Cumpre notar que a presença da figura do detrator era uma característica dos manifestos simbolistas, desde Moréas, fruto, provavelmente, de uma tentativa preventiva de autodefesa, uma vez que a geração decadente anterior, da qual o simbolismo representa sua evolução, fora enormemente atacada pela crítica, que tratou de “degenerá-la”. Esse receio se impôs tanto no manifesto de Moréas quanto no manifesto de Lucini, que puderam prever as acusações que lhe seriam imputadas. Ironicamente, logo após a publicação do *Libro delle figurazioni ideali*, o simbolismo de Lucini seria acusado pela crítica como mera “arte de exceção” ou resultado de um “temperamento especial”, a tal ponto de o próprio poeta achar que havia perpetrado um atentado anarquista³³⁵.

Segundo a estudiosa do Novecentos, Rita Fantasia, que tratou de entender como o simbolismo exerceu influência mesmo sem receber qualquer atenção por parte da crítica e do público intelectual de então, para um fenômeno à época visto como um “empréstimo”, de origem francesa, parece que o terreno para o simbolismo italiano já estava preparado à sua recepção, mesmo marginal, pois

In Italia la penetrazione e la diffusione delle idee decadenti e simboliste avviene per vie secondarie e sotterranee, a causa della carica sovversiva e rivoluzionaria in esse contenute ed essenzialmente rivolte contro la società borghese, accusata di aver riportato ogni attività pratica e intellettuale dell'uomo sotto l'egida della legge di mercato, uniformando ad essa ogni valore morale, politico, sociale e artistico.³³⁶

É propriamente contra esta redução operada pela burguesia que se desencadeia a reação simbolista em quase todos os aspectos criativos da vida humana, especialmente no âmbito das artes, em que o produto artístico, fruto de uma contínua elaboração do *artifex* e de um lento e progressivo trabalho de refinamento da técnica e da sensibilidade, era arrematado pelo mercado, que apenas considerava seu valor econômico.

³³⁵ “Pro Symbolo”, p. 115.

³³⁶ FANTASIA, Rita. “Il simbolismo in Italia”. In. *Poesia e Rivoluzione: simbolismo, crepuscolarismo, futuris-mo*. Milano: FrancoAngeli, 2004, p. 51.

O dinheiro, assim, tornava-se a única medida de peso, fazendo com que a arte fosse estimada e valorizada não mais por seus atributos específicos, mas por seu peculiar valor mercantil, e assim, deslocada do âmbito das belas artes para aquele meramente econômico.

Tais protestos, por natureza emblemáticos, no entanto, como não poderia deixar de ser, gerariam uma forte reação nos críticos da escola, isto é, nas classes conservadoras intelectuais que tinham como principal interesse obstruir a circulação livre e incontrolada das novas ideias poéticas que chegavam do estrangeiro, ou então exercitar algum tipo de coerção sobre elas, direcionando-as a estruturas que, incapazes de reagir, não teriam a possibilidade de questionar o poder político e econômico do qual gozavam mas, pelo contrário, teriam contribuído para reforçá-lo e justificá-lo. Por conseguinte,

La diffusione del simbolismo in Italia coincide, quindi, proprio con la fase d'assestamento e consolidamento dell'egemonia borghese che avviene sia attraverso azioni governative protezionistiche, miranti a salvaguardare i ceti industriali ed agrari dalle difficoltà nascenti dalla libera concorrenza straniera, al fine di costruire solide ed autonome strutture imprenditoriali, sia intraprendendo una politica di conquista coloniale, sia combattendo l'avanzata del proletariato rurale che, soprattutto in Lombardia, iniziava ad organizzarsi sindacalmente e politicamente, sia con l'attuazione di un accorto programma di sorveglianza dei canali di diffusione culturale, quali la scuola e la stampa.³³⁷

Em vista desse quadro cultural nada favorável, especialmente para as ditas “importações estrangeiras”, percebe-se que a recepção das obras dos poetas de orientação simbolista não foram de imediato aceitas porque,

esorbitando dai modelli tradizionali, sono osteggiate dalla critica accademica, bollate da questa come oscure e stravaganti, frutto dell'esuberanza dell'autore, che, pur consapevole di non concordare né con le leggi, né con i canoni, né con il gusto dominanti, sa che le proprie

³³⁷ *Idem*, pp. 51-52.

creazioni sono depositarie di quelle verità e di quei valori che saranno chiaramente intelligibili a tutti solo in un prossimo futuro.³³⁸

Um dos poetas que fizeram parte da “lista legra” da classe intelectual de época, e que previu que suas criações, no campo teórico e literário, só seriam inteligíveis num futuro próximo, foi, indubitavelmente, Gian Pietro Lucini, que corresponde a uma das tentativas mais polêmicas ocorridas em solo italiano que se opôs à ordem estabelecida de então a fim de reconquistar aquela mesma perspectiva totalizante a qual tendia o próprio simbolismo. Conforme já se abordou, frente ao inabalável idealismo de seu pensamento, o acolhimento reservado às suas obras não foi nada favorável. Pelo contrário, nem mesmo é possível falar de boicote explícito, já que suas obras foram deliberadamente ignoradas por mais de meio século, até ser devidamente reavaliadas e reinseridas dentro do mesmo sistema literário que o havia excluído, o mesmo destino que sofreria, por exemplo, Dino Campana, outrora considerado um *menor* e hoje uma das maiores vozes poéticas do Novecentos.

Deduz-se que a tentativa de ofuscar o pensamento de Lucini, além de uma deliberada desconsideração de suas atividades como crítico e literato, fazia parte de uma estratégia cultural precisa, que visava excluí-lo do consenso literário da época. Estratégia que se revelou bastante eficaz, já que todos os escritos do poeta não foram mais reeditados, não passando, muitas vezes, da 1ª edição, organizada e financiada, na maioria das vezes, pelo próprio autor, em tiragens limitadas. Da condição de relegado, Lucini apenas seria resgatado décadas após a sua morte, por Anceschi, Sanguineti e Viazzi, que em seus estudos aprofundaram o conhecimento das escolhas fenomenológicas do autor, especialmente aquelas teóricas, imprescindíveis, hoje, para este estudo.

Lucini denuncia também a transformação dos meios de produção e de difusão cultural da época, antes voltados ao enriquecimento e desenvolvimento cultural, mas que haviam sido substituídos por mecanismos de depauperação e de falsificação, sempre em detrimento da própria cultura que, uma vez sujeita a fins econômicos, era reduzida drasticamente em sua essência artística, restando apenas o invólucro, graças a um “pubblico, che compra, paga ed ama le proprie debolezze,

³³⁸ *Idem*, p. 67.

rispettate e lodate”³³⁹. É através desse meio que o poder político se utiliza para exercitar uma ação de controle sobre os intelectuais de então, e por consequência, sobre os cidadãos. Contra essa lógica artística de mercado, Lucini proclama a intenção de resistir, de não retroceder, e afirma o princípio inviolável da autonomia individual, em nome do qual o artista pode criar livremente conforme os modelos e as formas que deseje, não tendo que se adaptar ou se sujeitar.

Reconhecida hoje a importância da sua atividade crítico-especulativa, se questiona, então, qual foi o fator desencadeante da obstinada determinação da classe intelectual da época em isolar não apenas Lucini, relegando-o a uma posição marginal em relação à chamada linha oficial da literatura, quase a ponto de apagar sua memória. Examinando sua vasta obra se constata que seu empenho não se limitou ao âmbito estritamente literário, já que a renovação da qual falava muitas vezes não dizia respeito somente às estruturas formais e às técnicas expressivas de vários gêneros da tradição — recente ou passada — mas investia também no campo civil e político. É fácil identificar como seu discurso é permeado por uma implacável e corrosiva crítica contra as instituições monárquica-clericais da Itália umbertina, sobretudo porque o constante objeto de seus ataques é justamente aquela figura do burguês que se compraz em representar-se como um herói jovem e vigoroso, pronto para lançar-se à conquista, mas que, ao contrário disso, na realidade cotidiana, revela-se inepto e vil. Vale lembrar que o interlocutor natural da geração literária ao final do Oitocentos era essencialmente o público burguês, o mesmo que tinha o poder de acolher ou rechaçar, e como todo poeta simbolista, Lucini optou pelo confronto, a ponto de elaborar toda uma teoria para defender sua ideia que, mesmo décadas depois, “incomodaria” a crítica literária, impelindo-a a reavaliar e refazer o percurso do simbolismo no país.

Apesar do visível discurso *pro symbolo* de Lucini, as discussões acerca da presença do movimento na península se limitariam quase que exclusivamente aos nomes de Pascoli e D’Annunzio, considerados, por muito tempo, os principais eixos poéticos em torno dos quais se movimentou a poesia *fin de siècle*. Ao retomarem e se apropriarem de elementos já largamente usados pelos franceses — como a adoção da analogia e do símbolo enquanto instituições privilegiadas do discurso poético, a inquietação frente ao mistério e a acuidade perceptiva dos sentidos, pronta a captar qualquer oscilação da alma do poeta —, acabaram por contribuir, de modo determinante, à mudança do gosto do

³³⁹ “Verso Libero”, p. 71.

público burguês e sua aproximação com essa nova sensibilidade artística, exercitando uma forte atração especialmente nas novas gerações que, impacientes e ansiosas por mudanças, almejavam libertar-se do pragmatismo literário da tradição para lançar-se, quase sem obstáculos, às novas experiências.

Cumprir notar, no entanto, que aquela mesma ação de controle exercitada sobre Lucini também incorreu sobre as obras de Pascoli e D'Annunzio, por terem ambos entrado na área simbolista europeia. Mas como se explica a negação daquele e a aceitação destes? Rita Fantasia fornece uma informação valiosa para a compreensão desde particular em questão, ao dizer que “l'accoglienza benigna riservata alle loro opere dalla collettività borghese, si spiega con il fatto che essi avevano smorzato la carica distruttiva e rivoluzionaria delle nuove idee, mediandole contemporaneamente con la tradizione classica”³⁴⁰. Assim, enquanto Pascoli ligava aquela nova sensibilidade a uma temática rupestre, essencialmente bucólica, assumindo no âmbito político e social uma postura “pietistica che, in nome di un generico socialismo umanitario, giungeva perfino a sposare la causa nazionalistica”³⁴¹, D'Annunzio, por sua vez, fornecia, através de suas obras, uma densa e singular mitologia que colocava à disposição, “sia della grande che della piccola borghesia, soprattutto impiegatizia”³⁴², uma tipologia de homem forte e refinado que, em virtude da sensibilidade e de seus dotes poéticos excepcionais, impunha a sua própria vontade ao público burguês, “crogiolato nelle comodità della piccola casa del piccolo cervello, dell'orizzonte limitato”³⁴³, como criticava, por sua vez, Lucini.

Como se percebe, é através de uma silenciosa e eficaz pressão exercitada sobre as figuras literárias da época, especialmente aquelas mais corrosivas, que se estabelece uma ordem, um modo de se comportar, a favor de um conformismo pelo bem estar social que não fosse interrompido pelas novas correntes estéticas. É especialmente através destas duas formas, radicalmente opostas, que os ideais simbolistas se propagam na península. Isto é, de um lado, através da poética de D'Annunzio e Pascoli que, sem incorrer em estrangeirismos exóticos, possibilitaram a consolidação de uma poética nova, desprovida, no entanto, de aspectos subversivos, sendo imediatamente acolhida. De outro lado, através da poesia e dos postulados teóricos de Lucini que, ao contrário daqueles, privilegiava e promovia uma nova

³⁴⁰ FANTASIA, *op.cit.*, p. 52.

³⁴¹ *Idem, ibidem.*

³⁴² *Idem, ibidem.*

³⁴³ “Verso Libero”, p. 71.

concepção poética, de caráter muitas vezes anárquica e cosmopolita, sendo imediatamente rechaçada.

Embora esse quadro tenha permanecido inalterado por décadas, a presença do simbolismo na Itália, como indica o panorama traçado, não se encerra nas proposições estéticas de D'Annunzio e Pascoli, uma vez que a presença “incômoda” de Lucini é o suficiente para refazer esse mesmo quadro. Depois de várias sondagens no terreno do simbolismo italiano, auxiliadas, sobremaneira, pelas antologias, verificou-se a existência de um significativo movimento, sua extensão e real difusão. De fato, não obstante a contribuição do pescarese e do romanholo, ao lado deles encontramos uma série de poetas menos conhecidos, por vezes, os verdadeiros precursores, por outras, verdadeiros diletantes. “Di fatto, sotto la comune matrice”, conforme define acertadamente Fantasia, “sono unificati, in un'unica etichetta, esteti, mistici, simbolisti, preraffaelliti, parnassiani, sensualisti”³⁴⁴.

Síntese de uma realidade bastante complexa que conserva, não obstante, muitos aspectos abstratos, ainda assim é possível delimitar a “área simbolista” entre 1880 e 1915, uma “presença” de mais de três décadas que nos faz entender porque Ruggero Jacobbi, por exemplo, teve a pretensão de definir o Novecentos como a verdadeira época simbolista, há muito idealizada por Lucini e Luzi. O momento simbolista compreende, assim, outras personalidades, menos conhecidas, certamente, mas fortemente exemplares, que a crítica mencionada, em parte, conseguiu retomar, de Arturo Graf a Ceccardo, de Dino Campana a Arturo Onofri. Já as antologias ajudaram a ver, concretamente, como o simbolismo foi um momento da história literária italiana, que se originou nas últimas décadas do Oitocentos e que se estendeu ao longo do Novecentos, exercendo influência por um vasto período, apesar das incertezas que pairavam sob a nova escola, o que parece ter sido insuficiente, uma vez que a mesma fora acolhida por um grande número de poetas que, em suma, acabariam por enriquecer a condição poética do Novecentos até o Hermetismo.

Disso, depreende-se que, ao reduzir a realidade literária a alguns modelos convencionais (como ocorreria se limitássemos o simbolismo a D'Annunzio e Pascoli), corre-se o risco de se ignorar elementos funcionais necessários para a configuração e a compreensão dessa mesma realidade. As antologias de Luzi e Jacobbi, conforme abordado, denunciam a falta de uma definição que represente, de forma mais substancial e não aleatória, a complexidade daquela época, se se

³⁴⁴ FANTASIA, *op.cit.*, p. 50.

considera que a tradição literária italiana valeu-se do influxo estrangeiro para revigorar-se e evoluir internamente. Essa crítica, que propunha, de todo modo, um Novecentos inédito, marcado pelo Simbolismo, é visível sobretudo na crítica de Jacobbi que, em linhas gerais, argumentava que a história da literatura do *Otto-Novecento* poderia ter sido diferente se a tradição literária tivesse, de fato, se orientado em outras direções, especialmente aquela europeia, espaço de onde o crítico revela suas descobertas e onde ancora sua visão histórico-literária, antes uma concepção pessoal que se tornou em uma crítica substancial e necessária.

Assim, se de um lado o centro de elaboração da nova corrente fora notoriamente a França, de onde, por mais de um século, chegavam as propostas culturais destinadas a renovar a poesia e as artes, em toda a Europa; se de um lado se estabeleceu um constante diálogo com a literatura francesa e com os principais nomes da corrente simbolista por parte de um significativo número de poetas itálicos, através de traduções e resenhas críticas; se de um lado todo estudo acerca do simbolismo tenha que, obrigatoriamente, reconhecer sua gênese francesa, com base nas idealizações de Baudelaire e em seu contato com Poe, retomadas depois por Verlaine e Mallarmé; se de um lado, no plano teórico, é preciso referenciar os principais manifestos da corrente francesa como documentos originários que, embora não apresentem um estatuto fixo constituído de regras rígidas, e sim um conjunto de definições que abarcam o maior número de elementos possíveis, promoviam múltiplas adesões; de outro lado, é possível, como buscou se comprovar, encontrar uma possível gênese do simbolismo em solo italiano a partir da elucubrações de Lucini em seu manifesto de fundação, os *Prolegomena*, sem necessariamente fazer alusão ao manifesto de Moréas; é possível reconhecer também que houve um diálogo constante entre a França e a Itália, sobretudo através das revistas e de publicações simbolistas isoladas, sem que isso descaracterizasse ou diminuísse a qualidade da literatura nacional, já que a busca pelo símbolo, ou melhor, pelo ato de simbolizar, sempre fora uma constante na península, desde as musas decadentes romanas, passando pela alegoria medieval e pela simbologia da Renascença, até o seu *eterno retorno* na Modernidade.

Uma vez refeito o percurso da via *nostrana*, que ao mesmo tempo se liga mas se desassocia de seu correlato transalpino, evidencia-se que, se na literatura francesa o reconhecimento imediato do nascimento de uma nova concepção literária e artística se manifestou não só através do *Manifeste du Symbolisme* ou de revistas como “Le décadent” ou “La Revue wagnerienne”, na Itália ocorreu um processo semelhante, pois

revistas como “Cronaca Bizantina” e “Fanfulla della Domenica”, por exemplo, também contribuíram significativamente para a renovação dos ideais estéticos nas artes e na poesia na Itália pós-unificada, além de defender um esteticismo peculiar que passou a tomar consciência de si, indicando exemplos inequívocos, essencialmente itálicos, dessa mesma tentativa de dar margem à modernidade, algo que era resultado de um ambiente internacional, e não exclusivo de uma nação. E se considerarmos a Scapigliatura como um movimento anterior ao simbolismo — seu “éden perdido”, como sustentava Jacobbi — ver-se-á que a corrente na Itália possui uma gênese própria, independente da francesa.

Logo, se colocamos em confronto ambos os simbolismos, veremos que uma definição histórica e unívoca para ambos resulta numa quase tarefa impossível, já que ao longo de sua duração, sofreram inúmeras modificações, retratações e polêmicas que eclodiram em dissídios e rupturas, originando correntes análogas e um contínuo promover de revistas e periódicos literários que seguiam lado a lado a evolução das novas correntes. Por isso, para além dos paralelismos que se possam traçar, é possível individuar alguns aspectos essenciais e partilhados entre as duas escolas, a saber: o conceito de símbolo, a relação que este estabelece com o objeto e a ideia, os temas e as imagens prediletas usados pelos mesmos poetas, etc. Fora isso, não é possível comparar a dimensão do movimento francês e sua dinâmica com aquele italiano, muito mais limitado e que não excedeu as próprias fronteiras, já que não se impôs numa perspectiva internacional, e sim nacional. Especialmente em Lucini que, de forma proposital, almejava a constituição de uma “teoria da italianidade do simbolismo”, praticamente reafirmada por Jacobbi, e o estabelecimento de uma “época simbolista” em solo pátrio, retomada por Luzi. Por paradoxal que possa parecer, foi justamente essa abertura ao estrangeiro, essa orientação em direção às inovações europeias que, segundo a crítica de Lucini e Jacobbi, transformou a poesia do Novecentos, a ponto de torná-la incomparável com qualquer outra literatura nacional do mesmo período; um Novecentos que é, ao mesmo tempo, clássico e moderno, entendido dentro da uma concepção simbolista não necessariamente canônica, mas no sentido do símbolo antigo que retorna no novo, conforme os pressupostos de Lucini.

Portanto, na breve antologia de poetas apresentada a seguir, pretende-se preencher, com base no percurso exposto, essa lacuna acerca de uma suposta “época simbolista”, e evidenciar que esta foi, de fato, uma realidade, ainda contemporânea ao próprio Lucini. O

reconhecimento dessa época, uma vez acalmados os ânimos que caracterizaram o final do Oitocentos, se confirmaria, meio século depois, com Luzi, Viazzi e Jacobbi. Conforme já abordado, na análise do período compreendido entre 1880 e 1915 foi possível verificar a existência de uma “área simbolista” significativa na qual se encontram os poetas Graf, Pascoli, D’Annunzio, Lucini, Ceccardo e Campana. Estes, por reclamarem o retorno do símbolo primordial na poesia moderna, e por retomarem elementos típicos da tradição clássica italiana mesclando-as com as recentes inovações da poesia europeia, podem ser considerados como parte do “Simbolismo Nostrano” de Lucini, ou da chamada “3ª época” simbolista proposta nas linhas de seu manifesto, já que todos, em uníssono, refletem um mesmo imaginário em comum.

No entanto, à diferença dos projetos antológicos de Luzi e Jacobbi, a antologia proposta não fora elaborada a partir de um viés pessoal, e sim crítico. Isto é, as escolhas não partiram de uma leitura pessoal, considerada por Emmanuel Fraisse um dos momentos constitutivos de todo projeto de antologia. O objetivo, na verdade, é evidenciar, através de diferentes vozes críticas, junto com o aporte das antologias analisadas, o diálogo comum em torno da “área simbolista” proposta por Jacobbi, o que, por sua vez, possibilitará a configuração da chamada “época simbolista”, idealizada por Lucini e Luzi, sem incorrer, assim, numa possível escolha inadequada para o estudo em questão, já que os critérios adotados não são pessoais, mas crítico-historiográficos.

Advoga-se, portanto, neste estudo, a ideia da antologia como leitura crítica, que tem a função de definir, ou antes, delinear um percurso historiográfico significativo acerca de uma identidade coletiva, mediante um repertório não só de textos e autores, mas também de crítica literária. Eis onde reside a diferença deste estudo: partir antes da crítica literária para o estabelecimento da antologia e não de uma seleção pré-estabelecida para estabelecer uma via crítica. Em outras palavras, a crítica acompanha o antes e o depois: primeiro se estabelece o conceito de “simbolismo nostrano”, e segundo, busca-se antologizar os “reflexos simbolistas na poesia italiana” com base neste mesmo conceito. O objetivo implícito é ir descrevendo, historiando, e, na medida do possível, interpretando.

Estruturalmente, o formato dos verbetes segue os modelos antológicos de Mario Luzi (1959) e Ruggero Jacobbi (2003), e a ordem cronológica segue a data de nascimento dos poetas: Graf (1848), Pascoli (1855), D’Annunzio (1863), Lucini (1867), Ceccardo (1871) e Campana (1885). Todavia, foram adotados alguns critérios específicos quanto à escolha dos poetas e dos poemas selecionados.

Para a escolha dos poetas, conforme exposto na Introdução, o critério adotado foi o de reunir uma parte significativa dos que partilharam da poesia simbolista na Itália no período de maior abrangência da estética no país, especificamente entre 1880 e 1915, entre o *tardo Ottocento* e o *primo Novecento*, começando com a experiência poética de Arturo Graf e sua *Medusa* (1ª ed., 1880), e finalizando com o exórdio poético de Dino Campana e seus *Canti Orfici* (1914). No entanto, para se chegar a esse consenso, partiu-se de dois pontos norteadores, que auxiliaram no processo de seleção:

a) quanto à escolha dos poetas, verificaram-se inicialmente as ocorrências nas histórias literárias italianas e nas antologias analisadas acerca de cada um deles. Com base neste material, os poetas mais mencionados são: Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli (ambos presentes em Luzi e Jacobbi), Dino Campana (presente em Luzi) e Gian Pietro Lucini (ausente nas antologias, mas presente em Anceschi, Sanguineti e Viazzi), seguidos de Arturo Graf e Ceccardo Roccatagliata (presentes em Jacobbi). O resultado dessa análise prévia permitiu a seleção desses poetas e não outros, pois resultaram ser os mais recorrentes, cada qual, porém, apontando para uma característica em particular;

b) em seguida, verificou-se a disponibilidade de material bibliográfico atualizado, em edições críticas e de caráter filológico, indispensáveis no processo interpretativo e tradutório. A seleção dos poetas que integram a seleta fora feita a partir de uma extensa análise crítica que teve como critério norteador as edições críticas mais recentes (edições fac-símiles, especialmente) acerca de cada um desses autores, no tocante, exclusivamente, à sua fase simbolista. Para Gian Pietro Lucini, a crítica de Manuela Manfredini (2005); para Arturo Graf, de Anna Dolfi (1990); para Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, de Francesca Corvi (2005); para Dino Campana, de Renato Martinoni (2003); para Giovanni Pascoli, de Pier Vincenzo Mengaldo (2010); e para Gabriele D'Annunzio, de Federico Roncoroni (2007). Para a seleção dos 18 poemas que integram a antologia, foram consultadas as edições originais, isto é, as primeiras edições de *Medusa* (1880), de Arturo Graf; *Il Libro delle figurazioni ideali* (1894), de Lucini; *Il libro dei frammenti* (1895), de Ceccardo Roccatagliata; os *Canti Orfici* (1914), de Dino Campana; *Myricae* (1891), de Pascoli; e *Poema paradisiaco* (1893) e *Alcyone* (1904), de D'Annunzio, disponíveis nas bibliotecas nacionais de Florença, Roma e Milão, e nos arquivos pessoais dos poetas, quando se fez necessário (Lucini, Campana e Mario Luzi).

Já a escolha dos textos foi norteada pelos seguintes critérios:

a) quanto à escolha das obras, o critério adotado foi o da obra mais comentada e reeditada na Itália, caso daquelas das quais foram selecionados os textos. Dentre as produções simbolistas de cada poeta, a historiografia italiana comumente aponta para aquelas mais significativas, que constituem um ponto-chave para a compreensão do chamado “Simbolismo Nostrano”, e que se caracterizam, grande parte, pela inovação ou ruptura frente às formas clássicas da tradição, típico das obras simbolistas;

b) quanto à seleção dos poemas, tomou-se como critério aqueles mais comentados nas antologias e nas edições críticas utilizadas, seguido daqueles que melhor condensam o imaginário simbolista dos autores em questão, no intuito de evidenciar onde os elementos franceses e itálicos convergem entre si, dando forma ao chamado “Simbolismo Nostrano”. Todos os poemas, traduzidos por mim, são dispostos em modo bilíngue, conforme as edições de apoio. E tendo em vista que apenas *uma* das três composições reunidas de cada poeta será analisada com maior acuidade, registra-se que as demais composições foram selecionadas, igualmente, a partir dos critérios constantes acima. Os poemas são os seguintes:

Arturo Graf: “Mare interno” (Mar interior), “Il vascello fantasma” (O barco fantasma) e “Mistero” (Mistério), de *Medusa* (1880);

Giovanni Pascoli: “Il tuono” (O trovão), “Novembre” (Novembro) e “L’assiuolo” (O mocho), de *Myricae* (1891);

Gabriele D’Annunzio: “Un sogno” (Um sonho) e “I poeti” (Os poetas), de *Poema paradisiaco* (1893) e “La pioggia nel pineto” (A chuva no pinheiral), de *Alcyone* (1904);

G. P. Lucini: “I sonetti della Chimera” (Os sonetos da Quimera) e “Il preludio” (O prelúdio), do *Libro delle figurazioni ideali* (1894), e “Un tísico alla luna” (Um tísico à lua), de *Le Antitesi e Le perversità* (1970, póstumo);

Ceccardo Roccatagliata: “Colloquio sentimentale” (Colóquio sentimental), “Werther” (Werther) e “I volti dolorosi” (Os rostos dolorosos), do *Libro dei frammenti* (1895);

Dino Campana: excerto de “La Notte” (A Noite), “La petite promenade du poète” e “La Chimera” (A Quimera), dos *Canti Orfici* (1914).

Com base nessa seleção, buscar-se-á evidenciar como o simbolismo *nostrano* elaborou muitos dos motivos e conflitos já expressos pelos vizinhos franceses, utilizando-se dos mesmos instrumentos de pesquisa no campo poético que lhe permitiram adentrar também nos territórios do inconsciente e do mistério, e de chegar à compreensão do Absoluto, mesmo de um Absoluto negativo que consente de apoderar-se de uma totalidade. Ao constatar uma situação de perda do ser humano nos confrontos da vida e da natureza, buscaram superar tal estado de separação a fim de reestabelecer aquela mesma relação originária e sintonia perdida entre o indivíduo e o mundo, mas, desta vez, sob um viés itálico, pois podiam contar com toda uma tradição que, em suma, lhe forneceria subsídios necessários para tal idealização. Dante e Foscolo, Carducci e Leopardi, não são nomes de pouca monta, e por isso Lucini os reconhece prontamente como os pais do simbolismo moderno, mestres da *alegoria*, pois nem só de *baudelairismos* sustenta-se um simbolismo de viés nacional. De modo que, a concepção *nostrana* de simbolismo apresenta finalidades e intenções que a diferenciam parcialmente de seu correlato francês, não significando sua gênese mas um impulso necessário que fez com que o ideal simbólico fosse retomado naquela fase de transição entre os séculos XIX e XX, tal como o antigo que retorna no novo, ou o novo que evoca o antigo.

3.1 Arturo Graf (1848-1913)³⁴⁵



Poeta e historiador literário, Arturo Graf nasceu em Atenas, em 19 de janeiro de 1848. De família abastada, o pai, Adolfo Graf, era comerciante, e a mãe, Serafina Binni, de sensível cultura, dona de casa. Em 1851, transferiu-se para Trieste, na Itália, juntamente com a família, e logo para Braila, na Romênia. Na pequena cidade romena, onde permaneceria anos isolado, começou a se interessar por poesia e música, fazendo do lugar um ambiente propício à sua natureza, sempre propensa à reflexão e à melancolia. Em 1863, no entanto, decide retornar à Itália, dessa vez a Nápoles, à época grande centro de vida cultural e mundana, onde se inscreveria na Faculdade de Direito.

Na capital napolitana, além de conhecer uma vida dividida entre as esperanças e as ilusões próprias de um jovem estudante, entrou em contato com o agitado mundo intelectual da época, para ele até então desconhecido, momento em que passou a frequentar os ambientes literários e a escrever para periódicos como o “Nuova Antologia”, além de fundar, juntamente com outros literatos, o “Giornale storico della letteratura italiana”, editado até os dias atuais. Em 1870, após graduar-se em Direito, percebeu que a carreira forense nada tinha a ver com suas aspirações, e assim, ao não encontrar um trabalho adequado à sua formação, decidiu retornar, embora contrariamente, a Braila, e trabalhar no antigo comércio da família.

³⁴⁵ As referências sobre a vida e a obra de Arturo Graf foram obtidas a partir das seguintes edições: GRAF, A. *Medusa*. A cura di Anna Dolfi. Modena: Mucchi, 1990, pp. XXIII-XXXI; JACOBBI, R. *L'Italia simbolista*. A cura di Beatrice Sica e introduzione di Anna Dolfi. Trento: La Finestra, 2003, pp. 54-58.

Em novembro de 1874, com a ajuda financeira do amigo Vittorio Mendl, seu primeiro editor, transferiu-se para Roma, inserindo-se novamente nos ambientes literários, e obtendo, em seguida, a livre docência em Literatura Italiana, com tese sobre Leopardi, e depois em Literaturas Neolatinas, o que lhe abriu as portas da universidade. No mesmo ano, foi chamado à Universidade de Turim para ensinar literatura neolatina e, no ano seguinte, literatura italiana, começando, assim, “la sua carriera di professore brillante ed appartato, suadente e solitario”³⁴⁶, em uma das cidades mais importantes da Itália recém-unificada. Após a entrada na universidade, deu início a um longo projeto de pesquisa acerca da história literária italiana, dedicando-se a uma série de estudos literários e dramáticos, além de escrever importantes ensaios sobre Foscolo, Dante e Leopardi, e inúmeras pesquisas sobre lendas e mitos medievais.

Em 1880, após já ter lançado três livros de poesia, *Poesie* (1863), *Versi* (1874) e *Poesie e Novelle* (1876), publicou seu mais significativo livro intitulado *Medusa*, pelo editor Ermano Loescher, cuja obra, ao passo de uma década, seria reeditada três vezes. A obra situa-se em uma posição bastante singular no cenário literário da época, por apresentar uma esfera pouco explorada pela poesia naquele momento, isto é, a esfera do mistério, que ecoava, essencialmente, em dois elementos baudelairianos, de um lado, o *inconnu* (isto é, o desconhecido que oculta o novo, e impele o poeta em sua busca), e de outro, o *spleen* (que determina o estado de ânimo, e por consequência, de criação poética).

Por anteceder obras significativas do simbolismo que ainda seriam publicadas na França, e também pela complexidade metafórica de seus versos, que lhe consentiram dar forma a uma atmosfera obscura, própria de um “autêntico filho da Noite”³⁴⁷, e retomar um dos mitos mais emblemáticos da tradição literária, “in *Medusa* egli sembra operare secondo i modi della poetica dell’irrazionale”³⁴⁸, colocando-se, assim, frente a uma situação antes desconhecida, que abriria espaço para novas técnicas literárias e novas intuições para a poesia do Novecentos. Embora envolta em uma aura de mistério, a *medusa* de Graf é considerada, após os *scapigliati*, a primeira obra a se abrir às influências europeias³⁴⁹.

O aspecto que se ressalta em sua poesia é o duelo entre a vida e a morte, a primeira entendida como um mistério, a outra, como sentido

³⁴⁶ DOLFI, Anna. “Arturo Graf, spleen, lirismo e malinconia”. In. *Medusa, op.cit.*, p. XXIV.

³⁴⁷ Segundo a leitura de Hélène Tuzet, em: *Le cosmos et l’imagination*. Paris: Corti, 1965.

³⁴⁸ ANCESCHI, *op.cit.*, p. 60.

³⁴⁹ *Idem, ibidem*.

trágico que faz parte da existência. Por isso, a exigência por novas imagens, por uma nova mitologia, que o levaram a dramatizar os eventos humanos sobre o cenário macabro dos mitos antigos. Para Anceschi, essa postura irracional e intuitiva adotada por Graf, fez com que ele projetasse na poesia suas obsessões mais profundas, trazendo à luz as zonas mais recônditas e obscuras da psique, numa época ainda marcada fortemente pela realidade do *verismo*. Essa imersão, porém, ocorre laboriosamente através do olhar petrificante de sua *medusa*, que parece querer anular quem dela ousa se aproximar, pois através dela, Graf

dice, avvolge tutti i pensieri della poesia, e nascono “inni venenati”, il cui senso si svela in una tipica oscura simbologia negativa di “teschi”, di “tombe”, e “torva luna”... tra un gusto di torinese *liberty* e certi modi scapigliati.³⁵⁰

Essa simbologia obscura, por sua vez, refletia um sentimento de negação no que diz respeito à impossibilidade de resgate de uma época marcada por ideais positivistas, que já começava, política e civicamente, a ruir, e frente à qual a própria poesia, e nem mesmo a ciência, já não eram capazes de oferecer uma esperança. Era contra esta época qualificada como “racional” que Graf, no plano poético, se rebelava, e por isso sua predileção pelas atmosferas obscuras, especialmente sepulcrais e de desolação, que poderiam lhe abrir as portas do inconsciente. Segundo Anna Dolfi, responsável por revitalizar a obra do autor na década de 1990 e republicar, após cem anos, sua iconográfica *medusa*, foi sobretudo o aspecto da obscuridade — recurso poético típico da escola simbolista — ao qual Graf se deteve com maior atenção, o que o levou a potencializar o uso dos instrumentos técnicos a fim de renovar sua própria poesia e proporcionar uma releitura, sempre em chave simbólica, dos antigos mitos. Por isso,

Delle tre componenti del simbolismo [...], l’*oscurità*, la *suggestione*, la *musicalità*, non è un caso – e nei nomi di Rimbaud, Mallarmé, Verlaine – che da Graf fosse avversata e tenacemente soprattutto la prima, quella che oltre i temi poteva potenziargli e mutargli, sul modello francese, l’uso degli strumenti tecnici e portarlo alla

³⁵⁰ *Idem*, p. 246.

riduzione della componente narrativa e all'analogia, e di lì all'invenzione di nuove e variate immagini oltre la rilettura in chiave simbolica delle immagini del passato.³⁵¹

Como se percebe, seu simbolismo aponta, de um lado, para uma poesia tipicamente melancólica que reúne elementos do Romantismo da metade do século XIX, e por outro, deixa entrever vislumbres de uma sensibilidade pré-decadente, por antecipar temas próprios do Decadentismo italiano. O livro, assim, assume o significado de um *mistério anterior* no cenário literário nacional e mesmo europeu, e apresenta uma consistência, enquanto volume poético, só comparada às *Fleurs du mal* de Baudelaire, do qual parece resultar uma correspondência direta. “Infinito”, “Rimembranza”, “Angoscia”, “Mistero”, “Rovina”, “Corvo” são alguns dos títulos que partem de sua poesia e que obedecem à retomada de um imaginário poético bastante peculiar, em que se destaca o uso recorrente de analogias, a sugestão de novas e variadas imagens, os acentos de profunda e desesperada tristeza, a mitologia prevalentemente alusiva.

Em Graf, a analogia se transforma no instrumento de maior aquisição dos objetos, uma vez que possibilita dilatar os significados mais ocultos da palavra até alcançar relações imprevisíveis. A equivalência direta com o inconsciente, a atmosfera densa de imagens foscas e a melancolia pulsante, da qual o primeiro Graf se faz porta-voz, são observadas claramente em seu discurso poético. Incluído na antologia simbolista de Jacobbi, Graf é descrito pelo crítico como um caso literário difícil de ser “catalogado”, já que para compreendê-lo é preciso “trarci fuori dal gorgo delle nostre abitudini accademiche”,³⁵² a fim de entender suas predileções pelo *oscuro* e suas inclinações pelo *inconsciente*:

Greco e mitteleuropeo [...], il Graf interrogava fantasmi schellinghiani, ombre insorte dall'inconscio secondo Hartmann, presagi “neri” di teosofia novecentesca [...]. Nel Graf... il mondo si sfalda da una parte di misticismo... che si porta dietro una storia affannosa e nobile d'interrogazioni a ciò che non risponde, al nulla della

³⁵¹ DOLFI, *op.cit.*, 1990, p. XIII.

³⁵² JACOBBI, *op.cit.*, 2003, p. 54.

presenza tentata senza gli strumenti essenziali della leggerezza e della gioia.³⁵³

Composta por mais de uma centena de poemas, os versos do volume, em sua maioria, exprimem uma vontade obscura do eu lírico em querer descer mais abaixo, força que o atrai, que o move, simbolicamente, aos mares sem horizontes nos quais se inclina o *topos* trágico de sua viagem³⁵⁴. Do conjunto da obra (isto é, da 1ª edição), os poemas “Mare interno” (Mar interior), “Il vascello fantasma” (O barco fantasma) e “Mistero” (Mistério), ilustram esse percurso. Imersos no complexo de motivos que caracterizam sua fase simbolista, podem ser considerados os mais emblemáticos do poeta, uma vez que reúnem, no conjunto, diversos elementos de seu imaginário poético, a saber: a melancolia e a angústia, a incerteza e o temor, e o mar como símbolo de abismo profundo e, portanto, reflexo da alma do poeta. Destes, o soneto “Mistero” (Mistério) será analisado com maior acuidade, pois, além de apontar para aspectos formais mais regulares, gira em torno de uma temática exclusivamente *sombria*, que, por sua vez, condensa o conteúdo das demais composições, de onde se pode extrair os primeiros indícios de sua iconografia simbólica.

No soneto “Mare interno” (Mar interior), o poeta apresenta as analogias entre o *eu* do poeta — sempre propenso a declinar — com o mar — considerado um abismo profundo. Embora se sinta espiritualmente soberbo, virtude que “rimanda a quella sublimità del sentire [...] alla quale solo si addice l’eccezionalità, anche della malinconia”³⁵⁵, sentimento comum entre os românticos, mesmo assim o poeta se inclina em sua direção, absorvendo, através de suas ondas salobres e de sua enorme vastidão, um sentimento de desolação, de “vuoto totale, a delineare la chiusura radicale al mondo esterno nel *gouffre* melanconico in cui si dibatte l’*io* poeta”³⁵⁶. A analogia entre o âmago do poeta, vasto e profundo como o mar, se dá através do uso de um vocabulário que não por acaso se liga estreitamente à metáfora do mar interior, isto é, do eu que submerge, que cai no abismo “profundo, oculto, perdido”, em meio a uma atmosfera de “terror”:

³⁵³ *Idem, ibidem.*

³⁵⁴ DOLFI, *op.cit.*, 1990, p. XX.

³⁵⁵ *Idem*, p. 30.

³⁵⁶ *Idem, ibidem.*

MAR INTERIOR

A minh'alma soberba é como um mar,
vasto e profundo, sem som, e sem ira;
as ondas eleva como o olho gira,
nem terra ao longe deixa divisar.

Nas ondas amargas, o frio luar, 5
no encurvado céu, com terror se mira,
e sobre elas o aquilão nunca expira,
fortuitos duelos sabe suscitar.

Em tenebroso horror, nas profundezas, 10
encerra os restos de um perdido mundo,
do iníquo destino oculta as obras;

idades submersas, proas imersas,
inúteis tesouros jogados no fundo,
uma infinidade de coisas mortas.

MARE INTERNO

*L'anima mia superba è fatta un mare,
vasto, profondo, senza suon, senz'ira;
si stende il flutto quanto l'occhio gira,
né terra alcuna all'orizzonte appare.*

*Dall'incurvato ciel nell'onde amare 5
la fredda luna con terror si mira,
e mai sopr'esse l'aquilon non spira
suscitator di fortunose gare.*

*Giù nel profondo, in tenebroso orrore, 10
chiude gli avanzi d'un perduto mondo,
occulta l'opre dell'iniqua sorte;*

*città sommerse, inabissate prore,
inutili tesor buttati al fondo,
tutta una infinità di cose morte.*

(*Medusa*, p. 30)

Seguindo o tom intimista, em “Il vascello fantasma” (O barco fantasma) vemos surgir a figura sinistra da Medusa, símbolo de horror, a acompanhar a viagem do poeta pelos mares de chumbo, onde naufraga

seu *eu* lírico. É mediante a combinação de três elementos-chave, a saber, mar/barco/Medusa, que o poeta reconstrói sua visão da lenda do navio fantasma condenado a navegar com sua carga cheia de mortos. Lenda muito estimada pelos simbolistas, primeiro, por reprender aquele “cammino che del *Voyage* baudelairiano ha... il definitivo richiamo alla morte”³⁵⁷, quando o poeta das *fleurs du mal* proclama a Morte como sua velha capitã e que “le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre”³⁵⁸, e segundo, por aludir àquele “componente di vitale visionarietà che era del *bateau ivre* rimbaudiano”, quando o poeta das *illuminations* diz que: “J’ai vu le soleil bas taché d’horreurs mystiques...Toute lune est atroce et tout soleil amer”³⁵⁹. Postas à luz, as passagens intertextuais de Graf são importantes, especialmente sob o ponto de vista histórico, pois indicam que em 1880, ano de publicação da 1ª edição de *Medusa*, o poeta já tinha conhecimento dos franceses, antecipando até mesmo os ensaios de Vittorio Pica. Graf, então, nestes termos narra as vicissitudes do barco fantasma, condenado a navegar *ad aeternum*, em sua tentativa jamais alcançada de adentrar o porto:

O BARCO FANTASMA

Eu vi, eu vi, eu vi! um mar de chumbo
sem qualquer voz ou onda: no Ocidente
o sol morrente ensanguentava o céu,
as nuvens se dilacerando ao fundo.

Eu vi, eu vi! o obscuro abismo, eu via, 5
Vinha empurrando, seguia informe,
o flanco enorme o sol circundava,
um monstro do Apocalipse parecia.

Lá longe, vede! Em tudo se coroa 10
o casco negro; enrolada e enegrecida
na popa pendida há uma bandeira,
sinistra se ergue uma Medusa à proa.

Brilham como lâminas vivas sobre
árvores desmesuradas; por negras

³⁵⁷ *Idem, ibidem.*

³⁵⁸ Cf. BAUDELAIRE. “Le Voyage”. In. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1861, p. 312.

³⁵⁹ Cf. RIMBAUD. “Bateau ivre”. In. *Oeuvres*. Paris: Société du “Mercure de France”, 1898, pp. 93 e 96.

covas troneiras cintilam em dupla
fila os canhões de cor de cobre. 15

Na proa, na popa, dos mastros altivos
às grossas cordas, estão empilhados,
às centenas agarrados os marinheiros,
exaustos, pálidos, envelhecidos. 20

O capitão, com marinheiros demais,
escrutando o céu, examinando o morto
pélago, um porto em vão espiando, o porto
sempre invocado e alcançado jamais.

Assim, o alto barco navega e erra, 25
e se às vezes a névoa no horizonte
simula um monte, cansado e ofegante
se alça o grito: Terra, terra, terra!

Mas logo o erro os espíritos subjuga:
o fantasma se esvai: hórrida e grave 30
a negra nave em sua jornada avança,
e a Esperança detrás dela se afoga.

IL VASCELLO FANTASMA

*Io lo vidi, io lo vidi! un mar di piombo
senza voce, senz'onda: in occidente
il sol morente insanguinava il cielo,
le bige nubi lacerando a strombo.*

*Io lo vidi, io lo vidi! i cupi abissi 5
venia premendo, procedeva stanco,
l'enorme fianco arrotondava al sole,
pareva un mostro dell'Apocalissi.*

*Laggiù, guardate! In ogni parte sua
negro lo scafo; avviluppata e nera 10
una bandiera penzola da poppa,
bieca si drizza una Medusa a prua.*

*Splendon vestiti di lucenti lame
gli alberi smisurati; per le nere 15
cave troniere luccicano in doppia
fila i cannoni di color di rame.*

*A prora, a poppa, in cima agli alti fusti,
ai gran canapi, su, stanno ammucchiati,
stanno aggrappati i cento marinai,
estenuati, pallidi, vetusti.* 20

*Il capitan coi cento marinai,
scrutando il cielo, investigando il morto
pelago, un porto invan spiando, il porto
sempre invocato e non raggiunto mai.*

*Così l'alto vascel naviga ed erra,
e se talor la nebbia all'orizzonte
simula un monte, stanco ed affannato
si leva il grido: Terra, terra, terra!* 25

*Ma breve error gli spiriti soggioga:
si dilegua il fantasma: orrida e grave
la negra nave in suo cammin procede,
e la Speranza dietro a lei s'affoga.* 30

(*Medusa*, pp. 68-69)

Por fim, no soneto “Mistero” (Mistério), o poeta, imerso em uma atmosfera *claramente noturna*, após uma pergunta inicial que se perde em uma dimensão desconhecida, talvez um mar de infinitas proporções do qual ele não consegue divisar o horizonte, tenta desvendar um fato proibido tanto a si mesmo como para os demais. Escrito dentro do complexo imaginário grafiano, o soneto petrarquesco³⁶⁰, apesar de seu conteúdo aparentemente insondável, permite adentrar em um âmbito onde a compreensão não se mostra de forma tão evidente: o âmbito ocupado pelo arcano. Esta leitura consente que se aclare, em um primeiro momento, uma parte do mistério implícito no soneto, quando o poeta diz:

MISTÉRIO

Ó velho, ó triste, ó desditado mundo,
quem me revela o teu fatal segredo?

³⁶⁰ Estrutura do poema: soneto de uso petrarquiano bastante regular, conhecido como “soneto italiano” no sistema métrico português, composto por quatorze versos hendecassílabos. Fórmula rítmica: *abba, baba, cdc* e *ede*. Ritmo: predominantemente jâmbico, com acentos principais de 4ª, 8ª e 10ª.

Em vão, repito-me, ai de mim, o enredo,
em vão o olhar é que em teu ventre afundo.

Em vão me faço do pensar um veto, 5
em vão eu fujo, em vão de ti refundo;
lasso, aflito, agourento, irrequieto,
eu sinto desde teu mar ir ao fundo.

À cada dia a dolorosa queixa 10
me aperta o coração; a infausta cura
o anelo espírito aspirar não deixa.

Um frio pavor me investe e me arrebatá;
eu sucumbo de medo e de amargura;
teu mistério inexpugnável me mata.

MISTERO

*O vecchio, o tristo, o sciagurato mondo,
chi mi rivela il tuo fatal secreto?
Invano, ahimé, l'inchiesta mia ripeto,
invan lo sguardo nel tuo grembo affondo.*

*Invan mi faccio del pensar divieto, 5
invan da te rifuggo, invan m'ascondo;
stanco, afflito, sgomento, irrequieto,
io gir mi sento del tuo mare al fondo.*

*Ogni dì più la dolorosa ambascia 10
il cor mi stringe; la funesta cura
lo spirito anelo respirar non lascia.*

*Un freddo orror m'investe e mi conquide;
io d'angoscia mi muoio e di paura;
l'inespugnabil tuo mister m'uccide.*

(*Medusa*, p.72)

Para Graf, o mundo representa o mistério supremo, a grande metáfora universal, que jamais responde ao inquerito perpétuo de seu indagador, que insiste revelar seus segredos mundanos. Na impossibilidade de obter uma resposta, o poeta repete em vão a mesma pergunta, como se estivesse frente a um abismo sem fim, e por mais que evite penetrar o olhar no íntimo do mundo, por mais que evite dirigir o

pensamento em direção ao seu mortal segredo, afastando-se e escondendo-se, a força desse mistério resulta ser maior, ressoando obscuramente em seu íntimo.

Em seguida, novamente aparece o mar, em direção do qual, visivelmente confuso, ele se sente inclinado. A cada momento passado, como se fosse abraçado pela morte, seu coração começa a apertá-lo e seu espírito atormentado não o deixa respirar. Ofegante, percebendo a angústia originada pela frustração da aspiração primária que buscava uma resposta, o poeta sente ser invadido por uma sensação de horror que seduz seu ânimo. Mas, em um estado de apreensão devido a uma possível revelação, o poeta acaba desfalecendo porque o mistério é incapturável, ou seja, é o que imprime o solene ritmo do palpitar de seu próprio coração, em outras palavras, aquele que dita os cantos das sombras que o fizeram indagar constantemente.

Essa leitura confirma a intenção de Graf de não se limitar à mera descrição das coisas mundanas, mas de ir além da ordem aparente delas, através da sugestão, penetrando no mistério para colher as correspondências entre o mundo visível — que pode ser percebido pelo olho humano — e aquele invisível — que pode ser apreendido pelo espírito: a suprema dualidade realidade/sonho. Assim, mais que indagar, o poeta procura se aproximar do mistério quando diz que “eu sinto desde teu mar ir ao fundo”, procura fazer com que seus olhares se encontrem no *mar plúmbeo* por qual navegam. Mar que para Graf significa a “singolare immagine metaforica dell’abisso mortuario ove tutto si nasconde rivelandosi per frammenti”³⁶¹. Por essa razão, sente-se nele submergir com a intenção de entrever o sublime enigma do além que atrai ao mesmo tempo em que atormenta seu debilitado coração.

No soneto, é possível observar o valor simbólico e a linguagem usada por Graf, inicialmente no uso de adjetivos que exprimem estados de ânimo. Ao longo dos versos, elenca um vocabulário seletivo para exprimir uma vasta gama de sensações: em um dado momento se sente *cansado*, *aflito*, *agourento*, *irrequieto*, enquanto seu espírito é convalescente de uma *dolorosa queixa*. Ao mesmo tempo, um *pavor frio* surge e lhe incute uma pesarosa *amargura*, e o mundo, por consequência, é acusado de *velho*, *triste*, *desditado*, aquele que causara sua queda inicial.

Ao final, envolto no mistério que dá nome à composição, o poeta sublinha que um fatal segredo deve ser revelado, ser *reconhecido*, porque ele em vão parece penetrar *no ventre*, no íntimo do mundo, em

³⁶¹ *Idem*, p. 22. A citação se encontra nas notas ao poema “In chiesa”, de Graf.

busca de uma visão mais clara, mas tal segredo se apresenta como um *mar* infinito, de *inexpugnável* mistério. É na passagem que evidencia uma espécie de evasão que, intrínseca e gradativamente, se revela uma tentativa de aproximação do poeta com o mistério que lhe atrai por causa de seu ânimo genuinamente propenso à *queda*: percebe-se que continuamente o poeta proíbe o seu *pensar* em direção ao arcano, mas que, ao mesmo tempo, ora se aproxima, ora se afasta, ora se esconde dele, enquanto o arcano surge subitamente, e lhe *investe*, lhe *arrebata*, e ao fim, de maneira metafórica, aniquila-o em vida. Cumpre notar que o mistério não é revelado, e a mesma atmosfera que abre o soneto, encerra-o, e conduz o poeta para fora dali, oferecendo-lhe um outro mistério, talvez ainda maior. De modo que a aparente atmosfera, rica em alusões e significados simbólicos, constitui o tema fundamental da composição.

Essa impossibilidade de comunicação lógica entre os homens proposta pelo soneto grafiano, percebe-se, é a mesma que animou os bardos simbolistas em sua visão que tudo deve ser transformar e ser puro mistério. Por essa razão, em vão o poeta repete a mesma pergunta, em vão afunda o olhar no ventre do mistério em busca de uma resposta, perguntando a quem pertence as chaves para abrir as portas do mistério, pois passado o tormento aparente, vê que quem fecundou aqueles versos com a chama ideal de todos os mistérios mais entranháveis foi justamente ele, o “legítimo filho da noite”, como propunha Hélène Tuzet. As próprias palavras do poeta proferidas num curso sobre literatura italiana em janeiro de 1877, na Universidade de Turim, auxiliam na delucidação do *mistério* acerca da poesia de Graf e de sua figura enquanto poeta:

Ora la poesia vive in gran parte di mistero: ella ha bisogno d'una certa oscurità e di una certa dubbiezza, perchè la fantasia non si esercita liberamente se non sulle cose dubbie ed oscure; ell'ha bisogno del mito, perchè nel mito integra idealmente e fantasticamente le cose, e perchè senza integrazione ideale e fantastica non v'è poesia.³⁶²

Após *Medusa*, ainda sob os desígnios do simbolismo, Arturo Graf escreveu *Dopo il tramonto* (1890) e *Le danaidi* (1897), não sem

³⁶² GRAF, A. *Dello spirito poetico de' tempi nostri: prolusione al corso di letteratura italiana* (letta addì 22 gennaio 1877 nella R. Università di Torino). Torino: Loescher, 1877, p. 12.

deixar como legado dois controversos ensaios publicados em livro, *Crisi letteraria* (1888) e “Preraffaelliti, Simbolisti ed Esteti” (1898), ambos publicados pelo editor Loescher, nos quais discute a “crise literária” de sua época, ao afirmar que a natural vocação da literatura é alternar os sistemas e os próprios módulos poéticos, mas que nos tempos modernos essa vocação se acelerou de forma incontrolada, culminando, após a passagem do Romantismo, na geração “dei *decadenti*, dei *simbolisti*, degli *impressionisti*”, que “affermano che la poesia deve avere un senso recondito, anzi più sensi reconditi, nascosti l’un dietro l’altro, e che solo gl’iniziati sono in grado di scoprire e d’intendere”³⁶³.

Nestes ensaios, Graf adverte uma reação geral contra o “positivismo filosófico”, em nome de um novo conceito idealista promovido pelas novas escolas literárias, que promoviam um renascimento da alma poética, rebelando-se contra o Naturalismo e o Realismo, e reclamando o sentido de mistério na poesia. Apesar de reconhecer nessas novas escolas os princípios que fizeram que com que a literatura de sua época se “movimentasse”, mesmo assim, traziam consigo uma “anarchia che reca dentro di sé la crisi”³⁶⁴, não mais regras ou modelos, descaracterizando-a. Apesar de sua poesia operar, ao mesmo tempo, segundo os critérios da poética do irracional, no discurso do Graf-teórico se evidencia, paradoxalmente, um apelo ao cientificismo, contradição que, segundo Anceschi, representa naturalmente a crise literária, e por consequência pessoal, de um poeta próprio de seu tempo, e que, mesmo sob este ângulo, é significativa para a compreensão da época.

Após uma crise mística, entre o espírito racional e o mundo irracional do Graf-poeta, ocorrida nos primeiros anos do século XX, converteu-se ao cristianismo — crise mística que ocorrera com uma dezena de outros poetas simbolistas, cumpre notar — e escreveu o ensaio *Per una fede* (1906). Como se percebe, a crise mística que o perseguia desde o seu exórdio poético continuou, o que exemplifica sua condição como um dos primeiros poetas italianos a suscitar impressões arcanas e indistintas, através de uma imediata intuição das coisas em sua essência misteriosa, e de tentar um percurso “onírico e reale, accompagnato da un’ansia di disperazione e di fuga e da una noia romantico/decadente”³⁶⁵, sem precedentes naquele período.

³⁶³ *Idem. La crisi letteraria*. Torino: Loescher, 1888, p. 7.

³⁶⁴ *Idem, ibidem*.

³⁶⁵ DOLFI, *op.cit.*, 1990, p. XII.

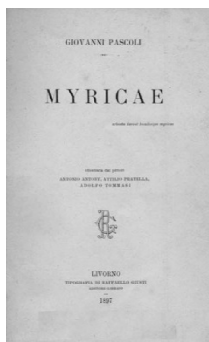
Como é sabido, Graf não foi um poeta simbolista por excelência, mas após refazer seu primeiro percurso poético, seria possível, então, falar de simbolismo referindo-se à sua poesia, retomando o exemplo de Jacobbi que o incluiu em sua antologia? As imagens que partem de seu *canzoniere* sugerem a retomada de um imaginário no qual se evidencia o influxo literário europeu ao qual o poeta se demonstrou propenso e legitimamente precursor, deixando como legado uma obra ao mesmo tempo fascinante e solitária, mas particularmente significativa no quadro cultural nacional de sua época, que seria responsável por abrir as portas do inconsciente ao Novecentos.

Arturo Graf morreu em Turim, em 31 de maio de 1913.

Obras poéticas de orientação simbolista: *Medusa*. Torino: Loescher, 1880; *Dopo il tramonto*. Milano: Treves, 1890; e *Le danaidi*. Torino: Loescher, 1897.

Obras teóricas sobre o simbolismo: *La crisi letteraria*. Torino: Loescher, 1888; *Foscolo, Manzoni, Leopardi. – Preraffaelliti, simbolisti ed esteti. – Letteratura dell'avvenire*. Torino: Loescher, 1898.

3.2 Giovanni Pascoli (1855-1912)³⁶⁶



Poeta e professor, Giovanni Pascoli nasceu em San Mauro di Romagna, em 31 de dezembro de 1855. De família abastada, teve a vida marcada desde o início por uma série de mortes na família, a começar pelo pai, Ruggero Pascoli, administrador da Torre dos Príncipes de Torlonia, assassinado em circunstâncias nunca esclarecidas, e depois a irmã, Margherita, e a mãe, Caterina Allocatelli Vincenzi. As tragédias ocorridas no seio de sua família marcarão profundamente sua poesia, culminando, anos mais tarde, na formalização dos elementos da chamada poética do *fanciullino*, por ele teorizada. Iniciou os estudos primários no vilarejo de Urbino, onde permaneceu por nove anos, transferindo-se com os irmãos, em seguida, para Rimini e Florença, onde concluiu os estudos.

Após conseguir uma bolsa de estudo, inscreveu-se na Universidade de Bolonha, no curso de Letras, onde foi discípulo de Giosuè Carducci. Na mesma época, conheceu o ativista político Andrea Costa, quando passou a frequentar o movimento internacionalista da agitada capital bolonhesa. Em 1879 foi preso por participar de uma manifestação política, e liberado após um parecer favorável de Carducci. Após esse incidente decidiu dedicar-se apenas aos estudos, graduando-se em 1882 em Literaturas Clássicas, com tese sobre a métrica na poesia

³⁶⁶ As referências sobre a vida e a obra de Giovanni Pascoli foram obtidas a partir das seguintes edições: PASCOLI, G. *Myricae*. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo e note di Franco Melotti. Milano: BUR, 2010, pp. 71-79; e *L'idea simbolista*. Milano: Garzanti: 1959, pp. 220-227.

do grego Alceu de Metilene. Após se formar, começou a lecionar latim e grego nos liceus de Matera, Massa e Livorno.

Enquanto estudava, interessou-se pela literatura estrangeira, sobretudo francesa, quando conheceu a revista parisiense “Revue des deux mondes”, que o pôs em contato com o movimento simbolista, com a leitura dos textos de Mallarmé e com a chamada “filosofia do inconsciente”, de Karl von Hartmann. Ao mesmo tempo, começou a compor os primeiros versos, movendo-se, assim, “nella direzione indicata da Poe e poi da Maeterlinck”, sobretudo na mitização de coisas cotidianas que “assumono all’improvviso il significato di presagi cosmici, baleni spaziali, accenni dell’ultraterreno”, enquanto que “nella soluzione musicale finisce per avvicinarsi soprattutto a Verlaine”³⁶⁷, o que indica desde cedo suas inclinações.

Em 1889 iniciou uma intensa colaboração com a revista florentina “Vita Nova”, na qual começou a publicar suas primeiras poesias que, dois anos depois, comporão a 1ª edição de *Myricae*, volume que traz uma série de composições simbolistas que evocam a paisagem da infância do poeta vivida na Romanha em confronto com o luto familiar que havia marcado sua vida. O livro terá uma série de reimpressões e edições, em 1894, 1897 e a definitiva, em 1900, com 156 poemas, e sua influência no quadro literário nacional será notável. Escreveu também, sob influência simbolista, os livros *Primi poemetti* (1897) e *Canti di Castelvecchio* (1903), nos quais se entrelaçam, no plano do significado, os temas biográficos de sua vida com as incertezas próprias de um poeta partícipe da crise existencial do Novecentos.

Por volta de 1894, em Roma, conheceu o poeta Gabriele D’Annunzio, ao lado de quem será citado constantemente a partir de então. No ano seguinte, se transferiu para Castelvecchio de Barga, quando então foi chamado para ensinar grego e latim na Universidade de Bolonha, depois em Messina e Pisa. Nesse ínterim, publicou a série de ensaios acerca da obra de Dante, do qual era exímio estudioso, *Minerva oscura* (1898), *Sotto il velame* (1900) e *La mirabile visione* (1902). Em 1905 assumiu a cátedra de literatura italiana na Universidade de Bolonha, ocupando o cargo de seu antigo mestre Carducci.

As composições de *Myricae* aparentemente se apresentam como pequenos quadros de vida rupestre, com breves anotações que capturam uma cor, um som, mas, na realidade, estes símbolos espontâneos e não

³⁶⁷ JACOBBI, R. “A che punto siamo col Pascoli”. In. *L’avventura del Novecento, op.cit.*, p. 155.

pré-concebidos, são aqueles mais sugestivos, porque se ligam à personalidade inconsciente do poeta, ao seu mundo interior. Acometido pelo drama familiar, e ao perceber o mistério que se oculta por detrás dos fatos cotidianos, em sua poesia Pascoli tende a dizer as coisas não como são, mas como as sente. Como uma criança com medo da escuridão, o “poeta fanciullino” se retrai frente ao mistério da realidade e frente à morte, criando, através da poesia, uma tênue rede de símbolos capaz de protegê-lo. Entre esses símbolos, o mais importante é aquele da “casa-ninho”, em cujo microcosmo se está seguro. A maior parte das composições de *Myricae* nasce justamente da oposição ninho vs realidade externa: de um lado, as conotações positivas (calor, doce, sonho), de outro, as negativas (frio, amargo, realidade). Incluído na antologia simbolista de Luzi, do poeta romanholo o crítico destacará o “difficile equilibrio tra simbolismo evocativo spontaneo e simbolismo intenzionale ed ideologico”³⁶⁸ em que ele se amparava, acrescentando que Pascoli,

Per vie istintive attuò un genere di poesia nel quale si possono riconoscere gli orientamenti spirituali ed estetici del simbolismo, per quanto la tentazione amplificatrice del suo umanesimo ottocentesco lo sponga al pericolo dell’eloquenza e del compiacimento linguistico.³⁶⁹

Os elementos espirituais e estéticos do simbolismo que remetem à escola francesa, dos quais fala Luzi, referem-se a uma série de elementos emblemáticos usados por Pascoli: entre os símbolos pascolianos mais frequentes estão o campo, os pássaros e as flores. Os campos evocam uma atmosfera de sonho, no intuito de reavivar a memória feliz da infância; as flores, especialmente aquelas fora de época, aludem a uma vida que pode florescer ilusoriamente em paisagens invernais; e os pássaros, por sua vez, se ligam à ideia recôndita do ninho, e nestas, as aves noturnas adquirem uma conotação ainda maior, já que a coruja e o mocho, através de seu prolongado canto, parecem pressagiar a morte.

E por fim, outro tema simbólico, e um dos mais recorrentes, é o diálogo com a morte que assume um significado inteiramente singular, quando o poeta, mediante o verbo poético, tenta revivificar o passado e dar vida àquilo que não existe mais, o que resulta em uma experiência

³⁶⁸ LUZI, *L’idea simbolista*, p. 148.

³⁶⁹ *Idem*, p. 216.

mística, símile aos contos virgilianos e dantescos, em que o poeta, assim como Eneias e Dante, vive a experiência do diálogo com os mortos e os interroga acerca de seu destino e de sua vida. Presente também na antologia jacobiana, do crítico veneziano receberá o seguinte comentário e reconhecimento como um grande poeta simbolista, à altura de seus contemporâneos estrangeiros:

Fra tutto il complesso della sua sensibilità che portava, fin dal principio, ad imprevedibili esiti culturali, nelle *Myricae* il sonetto *Il bove* spinge all'estremo il processo d'identificazione con l'oggetto [...] ma persino alla fine d'un innocente strambotto si può trovare di colpo un parallelismo con Mallarmé [...]. Bisognerà dire che il Pascoli non fu un Mallarmé solamente perché non aveva alle spalle Baudelaire bensì Carducci? [...] Quello ch'era prodigioso, piuttosto, nel Pascoli, era il dono lirico, che ne faceva un assoluto contemporaneo dei grandi poeti stranieri "dal suo angolo".³⁷⁰

Jacobi levanta uma questão importante no reconhecimento de Pascoli como um poeta simbolista *de per si*, sem que este, necessariamente, tenha que ser ancorado junto a um poeta francês para concorrer ao panteão simbolista, ao argumentar que Pascoli foi um grande poeta não por ter nas costas Baudelaire, mas sim seu compatriota Carducci, e que isso o torna, em absoluto, um dos maiores poetas simbolistas a nível internacional. Sua influência na poesia do Novecentos será tamanha que Pascoli irá transcender sua própria condição de poeta, e fará escola, inspirando toda uma geração de poetas, entre os quais Ceccardo Roccatagliata, poeta de orientação pascoliana, que retoma o chamado "simbolismo bucólico". Anceschi, em seu estudo sobre as poéticas do Novecentos, deteve-se também na poesia de Pascoli e, além de apontar suas raízes, afirmou que a poesia italiana, após sua passagem, e devido à sua enorme influência, passou a tratar o símbolo sob duas formas distintas, porém, bastante precisas. Assim que, do poeta romanholo dirá:

In lui continuano motivi romantici (l'irrazionalità dell'operare poetico o l'idea della struttura

³⁷⁰ JACOBBI, *L'Italia simbolista*, pp. 59-60.

simbolica della natura) e anche vi è come una eco vaga di simbolismo (la poesia pura nella sua forza rivelatrice, analogica)... In ogni modo nella poesia italiana che venne dopo Pascoli i modi di trattare il simbolo furono prevalentemente due: o il simbolo si è manifestato come una maniera di *allusione analogica*... oppure come una maniera di forzare gli oggetti, di caricarli intensamente di emozioni...³⁷¹

Composto por 156 composições (isto é, a edição definitiva, de 1900), nos versos de *Myricae* a palavra e a frase poética tendem a perder em significado e ganhar em alusão, o que equivale dizer que estas, antes que denotar, conotam ou evocam. Disso, constata-se que o simbolismo pascoliano se articula mediante duas vias: uma que compreende símbolos intencionais, através do uso de elementos retóricos (o *poemetto*, por exemplo), e outra, símbolos espontâneos, como o ninho e os ambientes rupestres. Sendo assim, “Il tuono” (O trovão), “Novembre” (Novembro) e “L’assiuolo” (O mocho) são três das inúmeras composições que sintetizam boa parte dos elementos pascolianos por excelência, como o tema do ninho, das intempéries e da morte, que dialogam entre si, mediante analogias e alusões. Destas, *L’assiuolo* (O mocho), pela forte carga semântica e por representar uma composição chave de todo o complexo imaginário de Pascoli, será analisada com maior atenção.

No poema “Il tuono” (O trovão), Pascoli descreve um relâmpago que, de modo ensurdecedor, retroa na noite, liberando toda sua força violenta, aterrorizando os humanos, entre elas a criança que chora com medo na noite escura. Aqui, “le immagini richiamano il fragore del tuono e la parola si riduce spesso a puri valori fonici”³⁷², evidenciando os aspectos rítmicos do poema, que têm implicações diretas em sua estrutura formal. À continuação, “la scena è complicata da sollecitazioni simboliche”³⁷³: frente à imagem ameaçadora da natureza se contrapõe a figura da mãe, que procura acalantar o filho, o que a torna um símbolo de proteção e de paz serena, enquanto o mundo exterior é visto como uma ameaça, simbolizado pelo trovão que, como todos os eventos atmosféricos violentos, é para Pascoli símbolo de uma ameaça

³⁷¹ ANCeschi, *op.cit.*, pp. 84-85.

³⁷² PASCOLI, *Myricae*, p. 304.

³⁷³ *Idem, ibidem.*

misteriosa. Em contraste com o drama do mundo externo, encontramos a casa e o berço, isto é, o “ninho”, tema clássico da poesia pascoliana:

O TROVÃO

E na negra noite como o vazio,
de repente, co’ a fraga que com tudo
rui, o trovão ribombou inesperado:
ribombou, rechaçou, rolou mudo,
e calou, e remarejou refrato, 5
e logo esvaiu. E um canto delicado
de mãe, e o mover de um berço, se ouviu.

IL TUONO

*E nella notte nera come il nulla,
a un tratto, col fragor d’arduo dirupo
che frana, il tuono rimbombò di schianto:
rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo,
e tacque, e poi rimareggiò rinfranto, 5
e poi vanì. Soave allora un canto
S’udì di madre, e il moto d’una culla.*

(*Myricae*, p. 305)

Em “Novembre” (Novembro), Pascoli aborda um dos temas mais recorrentes de sua poesia: a morte. O título alude ao penúltimo mês do ano que, no hemisfério norte, anuncia o fim do outono e a chegada do inverno, em outras palavras, marca o fim das ilusões primaveris. Ao mesmo tempo em que o poeta fala da vida, imediatamente anuncia a presença da morte. Por isso, a primeira impressão do poema é que se está diante uma paisagem primaveril, em que um simples “giorno sereno di novembre richiama l’immagine della primavera e riporta quasi il profumo degli albicocchi in fiore”³⁷⁴, mas isso é só uma ilusão, pois a poesia é ambientada em novembro, quando os “rami sono spogli, il cielo senza voli e nel silenzio saddensano impressioni malinconiche”³⁷⁵, de modo que os odores e as cores manifestados no poema passam a ser percebidos não com os sentidos mas com a imaginação. Ao início do

³⁷⁴ *Idem*, p. 272.

³⁷⁵ *Idem*, *ibidem*.

poema descreve-se uma paisagem tipicamente primaveril, em que persistem imagens de luz e cor, porém, à continuação, a paisagem se modifica, tornando-se autunal, fazendo alusão à morte. Ao fim, tudo silencia, e apenas algumas rajadas de vento e um leve barulho de folhas caindo se ouvem ao longe, já que é chegado o momento da mais fria estação, o inverno, que o poeta considera a “estação dos mortos”:

NOVEMBRO

O ar está brilhando, e o sol claro
que tu buscas, os damascos florentes,
e do espinheiro o perfume amaro
no coração sentes...

Mas secos estão os frutos, e a flora 5
magra marca de tramas o sereno,
e vazio está o céu, e oco agora
parece o terreno.

Silêncio, ao redor: algumas rajadas, 10
ouves distante, e de jardins e hortos,
um cair de folhas. É a temporada,
gelada, dos mortos.

NOVEMBRE

*Gemme l'aria, il sole così chiaro
che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,
e del prunalbo l'odorino amaro
senti nel cuore...*

*Ma secco è il pruno, e le stecchite piante 5
di nere trame segnano il sereno,
e vuoto il cielo, e cavo al piè sonante
sembra il terreno.*

*Silenzio, intorno; solo, alle ventate, 10
odi lontano, da giardini ed orti,
di foglie un cader fragile. È l'estate,
fredda, dei morti.*

(*Myrica*, p. 272)

A atmosfera de “L’assiuolo” (O mocho), no entanto, é uma das mais intensas e sugestivas de toda a poesia pascoliana, e uma das composições mais comentadas do autor: nela, as imagens se sucedem, aparentemente, sem qualquer ordem lógica, como revelações imprevistas que pouco a pouco se tornam mais profundas. O fio condutor é o verso onomatopéico do mocho que, ao repetir seu canto em tom lamentoso, parece concentrar toda a tristeza da existência que revela um mistério fatal: a morte. É um poema³⁷⁶ que requer uma atenção especial seja pelo aspecto formal seja pelo conteúdo:

O MOCHO

Onde estava a lua? que inteira
na aurora de perla sumia,
e a amendoeira e a macieira,
p’ra vê-la, se erguiam, parecia.
Chegavam rajadas de lampos 5
ao longe de um nimbo sombrio;
chegava uma voz lá dos campos:
pio...

As estrelas todas brilhando
na névoa de leite eram raras: 10
sentia eu o mar balouçando,
sentia um frufu entre as xaras;
sentia por dentro um tormento,
o eco de um grito que se ouviu.
Soava distante o lamento: 15
pio...

Nas lúcidas copas vibravam,
em todas, suspiros de vento:
os gafanhotos agitavam
finíssimos sistros de argento 20
(tinidos em portas não vistas
que não se abrirão mais a fio?...);
e um pranto de morte se avista...
pio...

³⁷⁶ Estrutura do poema: composto por três estrofes de sete versos eneassilábicos seguidas de um estribilho final (*ritornello*). Esquema rímico: *ababcdcd*, composto de um pé binário e dois ternários (jâmbico + anapésticos), com acentos fixos de 2ª, 5ª e 8ª.

L'ASSIUOLO

*Dov'era la luna? ché il cielo
notava in un'alba di perla,
ed ergersi il mandorlo e il melo
parevano a meglio vederla.
Venivano soffi di lampi* 5
*da un nero di nubi laggù;
veniva una voce dai campi:
chiù...*

*Le stelle lucevano rare
tra mezzo alla nebbia di latte:* 10
*sentivo il cullare del mare,
sentivo un fru fru tra le fratte;
sentivo nel cuore un sussulto,
com'eco d'un grido che fu.*
Sonava lontano il singulto: 15
chiù...

*Su tutte le lucide vette
tremava un sospiro di vento:
squassavano le cavallette
finissimi sistri d'argento* 20
*(tintinni a invisibili porte
che forse non s'aprono più?...);
e c'era quel pianto di morte...
chiù...*

(*Myricae*, pp. 264-265)

Em linhas gerais, o tema da poesia é a “rievocazione di una notte lunare presentata da un aggregarsi di sensazioni”, mas a paisagem noturna “nasconde un segreto simbolismo rivelato dal grido dell’assiolo”, que ecoando desde os campos “diventa un singulto e infine un pianto di morte”³⁷⁷. Assim, na 1ª estrofe, o poeta descreve uma paisagem noturna onde, inicialmente, prevalece o sentimento de fascínio: o céu noturno está claro como a aurora e as árvores parecem erguer-se para vislumbrar a lua que está oculta entre as nuvens. Após o relampejar de um nimbo distante, ecoa uma voz que vem do campo: a do mocho, com seu canto triste e soturno, *chiù*. Na estrofe seguinte, ainda sob um céu claro com poucas estrelas, o poeta se põe a escutar o

³⁷⁷ PASCOLI, *Myricae*, p. 264.

balanço do mar, o murmúrio das folhas, mas seu coração, atormentado pelo canto de antes, lhe faz imergir em lembranças do passado, enquanto o mocho, lá do campo, novamente pia, parecendo imitar a própria voz de seu coração em tormento.

Toda essa atmosfera é perturbada não por relâmpagos ou pela névoa, mas por uma voz que se eleva nos campos: a do mocho. Uma voz que, aparentemente, parece de passagem, mas de estrofe em estrofe se transforma em algo mais penoso, até chegar a um “pranto de morte”. Nos últimos versos, enquanto o vento sopra sobre a copa das árvores, alguns gafanhotos, ao agitar as asas, parecem tocar “finíssimos sistros de prata”, antigo instrumento musical egípcio usado nos ritos fúnebres e que produzia um som estridente igual ao dos gafanhotos, e tinidos iguais ao bater de uma porta; porta que para o poeta pode não mais se abrir, porque, abrindo-se, poderia explicar o mistério da vida. E esse mistério é a morte, cuja sensação é dada pela voz do mocho, ave noturna que, em italiano, é também chamada de *chiù*, pelo canto que emite repetitivamente à noite. Segundo a crença popular de então, na região da Toscana, seu canto era considerado um anúncio de desgraça e morte.

Percebe-se, nesta e nas demais composições, que Pascoli estava convencido de que a poesia podia superar a representação objetiva, ordenada e racional da realidade (típica entre os escritores realistas e em Carducci, seu mestre), no sentido de que cada coisa oculta um significado muito profundo, que os instrumentos da razão não podem indagar. Nos poemas, tanto o canto misterioso do mocho presagiando a morte quanto o pavor resultante da queda abrupta do relâmpago são anunciadores de algo arcano, que cabe ao poeta decifrar. É por causa dessa visão analógica da realidade que Pascoli é considerado, desde então, um poeta simbolista, porta-voz das incertezas de sua época, daquele sentimento de desconfiança na ciência, no progresso e na cultura positivista que marcaram o final do século XIX. Logo, é evidente a influência de Mallarmé, Baudelaire e do simbolismo francês, pois símbolos, de fato, são o relâmpago que rasga a escuridão da noite, o canto inquietante e misterioso de um pássaro noturno, o ninho aquecido e protegido, entre outros. Em Pascoli, os dados objetivos da realidade se empossam de significados simbólicos e alusivos, introduzindo-nos no mundo interior do poeta que, por sua vez, busca desvelar o sentido do mistério que envolve o universo, o que gera uma espécie de cosmoagonia.

O resultado desse profícuo contato com a poesia transalpina, sobretudo nos nomes de Mallarmé e Maeterlinck, será a poética do

*Fanciullino*³⁷⁸, ensaio publicado em 1897 em três números da revista florentina “Il Marzocco”³⁷⁹, dividido em 20 sucintos capítulos, em que o poeta expressa suas ideias estéticas e reflexões sobre a poesia. Nele, afirma que em todos os humanos se encontra um músico *fanciullino*: “è dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi... ma lagrime ancora e tripudi suoi”³⁸⁰, que ele identifica com o sentimento da poesia, mesmo se a idade adulta e a luta pela vida impeçam de escutá-la. O *fanciullino* do qual fala Pascoli é, portanto, uma metáfora na qual confluem o valor cognitivo, a linguagem e a identificação da poesia com um momento de conhecimento primordial e “eterno”; poesia que se destaca pela intuição do inconsciente e o convite à redescoberta da infância através da evocação e das lembranças mais primitivas: “Ma quindi noi cresciamo, ed egli [a poesia] resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia; noi ingrossiamo e arrugginiamo la voce, ed egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello”³⁸¹.

A função cognitiva liga-se, portanto, à convicção, típica do simbolismo, de que a realidade apenas se revela na sua essência mais profunda através da intuição, permanecendo inacessível ao questionamento filosófico e científico. Por consequência, a linguagem da poesia descobre o mundo como se fosse novo: “tutto come per la prima volta”³⁸², trazendo à luz as *correspondances* antes ocultas, que ecoam nos postulados poéticos de Baudelaire. A poesia de Pascoli, de fato, procede em modo alógico, mediante analogias e símbolos que se situam além da ordem aparente das coisas.

A experiência poética de Pascoli, nascida a partir de uma concepção pessoal de sua própria vida, uma vez que reúne vários aspectos de sua biografia, rompe também, ao lado das teorizações de Graf e Lucini³⁸³, por exemplo, com o clima da tradição classicista italiana e se aproxima, a seu modo, das experiências do simbolismo europeu, o que o levou a sugerir um novo modelo poético na península, e com êxito. Em uma entrevista concedida ao crítico literário Ugo Ojetti

³⁷⁸ PASCOLI, “Il Fanciullino”. In. *Giovanni Pascoli: Pensieri e discorsi*. Bologna: Zanichelli, 1907, pp. 1-55.

³⁷⁹ Os primeiros capítulos do ensaio foram publicados em três números do *Marzocco*, de 17 gennaio, 7 marzo, 11 aprile, de 1897.

³⁸⁰ PASCOLI, “Il Fanciullino”, p. 1.

³⁸¹ *Idem, ibidem*.

³⁸² *Idem*, p. 5.

³⁸³ No conjunto, o manifesto de Lucini, os *Prolegomena*, e os ensaios críticos *Preraffaelliti, Simbolisti ed Esteti e Il Fanciullino*, respectivamente, de Graf e Pascoli, dialogam, mesmo sob perspectivas distintas, acerca da poesia simbolista e seu influxo na poesia moderna.

em setembro de 1894³⁸⁴, Pascoli expõe suas convicções acerca da poesia, mostrando-se propenso à ideia da poesia como intuição e comentando sobre a necessidade de um “svecchiamento del lessico poetico per un rinnovamento della poesia italiana”, ao argumentar que:

La poesia non è in ogni caso razionalità, non procede per sillogismi, e non è nemmeno logicità, non tende a convincere la mente (anzi può dar come un abbacinamento che distrae dalla pura razionalità); e neppure è moralità... Anzi, tutta diretta e tutta visiva. E dunque, il segreto della poesia non sta nella rima o nel verso, ma in una improvvisa rivelazione del mondo che rinasce ogni volta, ogni qualvolta venga veramente veduto.³⁸⁵

Ao dizer que a poesia não procede por silogismos, e que seu segredo reside numa imprevista revelação do mundo, percebe-se que estamos diante de uma sensibilidade poética inteiramente nova e moderna, de uma ideia de poesia que há profundas relações com o simbolismo, e que rompe com a visão clara e lógica do mundo, ordenada e enquadrada segundo um esquema de hierarquias e categorias precisas. A experiência poética de Pascoli se insere, com traços originais, no panorama do simbolismo/decadentismo europeu e da própria poesia italiana, inserindo-se naquele contexto do “simbolismo clássico”, proposto por seu contemporâneo, Lucini. Sua linguagem, por vezes arcaizante, destaca-se por uma espécie de musicalidade evocativa, segundo o modelo dos poetas Verlaine e Mallarmé, rica de vibrações sonoras e vozes onomatopeicas, mas também por acentuar o valor analógico da palavra, já que para Pascoli a analogia, enquanto figura de retórica, resultava num instrumento que permitia uma maior aquisição dos objetos, o que lhe possibilitava, no plano poético, dilatar os significados mais ocultos da palavra até alcançar relações imprevisíveis.

Após sua fase simbolista, encerrada com os *Canti di Castelvecchio*, Pascoli escreveu os *Poemi conviviali* (1904), em que efetua uma releitura dos antigos mitos da tradição clássica, e os livros *Odi ed Inni* (1906), *Nuovi poemetti* (1909), *Poemi italici* (1911) e *Poemi del Risorgimento* (póstumo, 1913), nos quais investe em argumentos

³⁸⁴ Cf. OJETTI, Ugo. “Giovanni Pascoli”. In. *Alla scoperta dei letterati*. Milano: Fratelli Bocca, 1899.

³⁸⁵ PASCOLI apud PETRUCCIANI, Mario et al. *Materiali critici per Giovanni Pascoli*. Edizioni dell’Ateneo, 1971, p. 32.

históricos e civis. Suas *Prose* foram reunidas no volume de 1903, *Miei pensieri di varia umanità*, e depois em *Pensieri e discorsi*, de 1907.

Doente de cirrose hepática, doença que lhe havia sido diagnosticada em 1908, Pascoli morreu em Bolonha, em 6 de abril de 1912, e foi sepultado na capela ao lado de sua casa em Castelvechio de Barga.

Obras poéticas de orientação simbolista: *Myricae*. Livorno: Giusti, 1891; *Primi poemetti*. Firenze: Il Marzocco, 1897; e *Canti di Castelvechio*. Bologna: Zanichelli, 1903.

Obras teóricas sobre o simbolismo: “Il Fanciullino”. In. *Giovanni Pascoli: Pensieri e discorsi*. Bologna: Zanichelli, 1907, pp. 1-55.

3.3 Gabriele D'Annunzio (1863-1938)³⁸⁶



Poeta, narrador e dramaturgo, Gabriele D'Annunzio nasceu em Pescara, em 12 de março de 1863. Filho de uma família abastada, o pai, Francesco Paolo, era proprietário de terras, e a mãe, Luisa Benedectis, de uma família tradicional da região. Durante os estudos primários em Prato, aos dezesseis anos de idade, publicou seu primeiro livros de poesias, *Il primo vere* (1979), a partir do qual, após o seu precoce reconhecimento, começou a colaborar em jornais literários da época. Em 1881, após se inscrever na Faculdade de Letras, se transferiu para Roma, onde deu início à sua agitada vida feita de viagens, amores e leituras, aliada a uma intensa atividade jornalística e literária.

Na capital, conheceu o ambiente dos salões, as mulheres da aristocracia e o mundo literário da época, entre os quais, o poeta Carducci. Nesse período, que caracteriza sua “fase romana”, colaborou para diversos periódicos como o “Cronaca Bizantina”, para o qual escrevia crônicas mundanas, e o “Fanfulla della Domenica”, onde iniciou publicando seus contos de cunho naturalista, ao mesmo tempo que se projetava como a principal figura da vida cultural romana, usufruindo do mercado livreiro e jornalístico como ninguém, ao orquestrar em torno de seus livros espetaculares iniciativas publicitárias. Desta fase são os livros *Canto novo* (1882), *Intermezzo di rime* (1883), *L'Isotteo* (1886) e *La Chimera* (1890), que se encerra com a publicação

³⁸⁶ As referências sobre a vida e a obra de Gabriele D'Annunzio foram obtidas a partir das seguintes edições: D'ANNUNZIO, G. *Poesie*. A cura di Federico Roncoroni. Milano: Garzanti, 2007, pp. VII-CLXXVIII; e *L'Italia simbolista*. A cura di Beatrice Sica e introduzione di Anna Dolfi. Trento: La Finestra, 2003, pp. 80-102.

do romance *Il piacere* (1889), considerado um dos mais importantes textos do decadentismo italiano, em que D'Annunzio contrapõe o amante das belas artes, que procura fazer da própria vida uma obra de arte e que vive entre objetos raros e preciosos, com o homem rústico e vulgar, ao retomar e imitar o célebre romance de Huysmans, *A rebours*.

Em 1891, fugindo dos credores devido às dívidas acumuladas, partiu para Nápoles, onde passou a escrever para jornais locais como o “Corriere di Napoli” e o “Mattino”, além de levar uma vida menos dispendiosa. Em 1893 publicou *Poema paradisiaco*, livro que exercerá uma notável influência na poesia do início do Novecentos e que, ao lado de *Il piacere*, evidencia a influência do simbolismo europeu, em particular Verlaine e Maeterlinck, e introduz na península o Decadentismo, de cuja corrente o poeta é considerado o precursor. É, portanto, “durante il soggiorno napoletano”, que “d’Annunzio compì il suo ‘massimo sforzo rinnovativo’, in vista di una ‘determinante apertura europea’”, quando “maturò pienamente la sua adesione al simbolismo”³⁸⁷, fase que se encerrará, por sua vez, com a publicação em 1903 de *Alcyone*, em que o poeta celebra a natureza em todo o seu poder de sugestão e evocação.

Com *Poema paradisiaco*, livro publicado pela casa editorial Treves, composto de 53 poemas, D'Annunzio assenta sua poesia sobre um novo tipo de linguagem, valendo-se de um filão artístico-literário que teve grande êxito em toda a Europa, a poesia decadente que, por sua vez, retomava o pré-rafaelismo e o wagnerismo centro-europeu. Com isso, o poeta tenta se acercar dos motivos e das inovações simbolistas em voga à época, através do uso incessante de sugestões semânticas e evocações temporais. O título é uma alusão à acepção latina de “paraíso”, isto é, de “jardim”, onde não se cultivam, porém, “flores do mal”, mas do “bem”, uma vez que o tom da obra é mais “leve” se comparado ao exemplo francês, e a linguagem, embora inovadora, mais simples, isenta de preciosismos linguísticos, o que explica o estilo coloquial e confidencial da maioria das composições. Nelas, a natureza se apresenta como serena, pacífica, isenta de paixões, e onde são recorrentes os motivos como a melancolia e recordos nostálgicos, o passado irrecuperável e doce, a pureza da língua. Para Jacobbi, que dedicou inúmeras páginas ao poeta, o “tema concretíssimo della *vanitas vanitatum*... illumina e governa il *Poema Paradisiaco*”, o livro com qual D'Annunzio “lascia da parte non solo la soluzione verista ma lo stesso

³⁸⁷ RONCORONI, *op.cit.*, p. XXIX.

contagio parnassiano e fa il suo ingresso deciso nel mundo europeo del simbolismo”³⁸⁸.

Composto de 88 poemas, com *Alcyone* (1904) o poeta retoma a experiência simbolista que havia marcado seu livro anterior. O título faz alusão a uma das plêiades do antigo mito grego, Alcione, transformada em ave marinha³⁸⁹. Nele, realidade humana e natureza se fundem, trocando de atributos: ao longo dos versos, o “eu lírico” busca se metamorfosear na Natureza, utilizando não a razão, mas os sentidos, no intuito de colher tudo o que nela pulsa para alcançar a única dimensão divina que conhece: aquela dada pela capacidade sugestiva do Verbo. Por essa razão, o livro é considerado um triunfo do esteticismo (sensação corpórea) e do vitalismo (alegria desenfreada por viver), e segundo Jacobbi, “*Alcyone* non è un libro recuperabile col semplice registro della memoria, ma può essere iscritto in un campo più vasto”, em que “l’esperienza simbolista allude alle ultime ragioni della liricità come proposta di un modo assoluto di restituzione dei sentimenti”³⁹⁰.

Como se percebe, a experiência simbolista de D’Annunzio e seu encontro com a poesia francesa foram determinantes para a consolidação de sua poesia. Não é por mero acaso que o poeta é o único a ser elencado em todas as antologias simbolistas, de Pica a Jacobbi, sendo incluso citado no manifesto de fundação do simbolismo, os *Prolegomena*, quando Lucini diz que D’Annunzio, em sua “giovane e luminosa esistenza letteraria dimostrò dalla *Terra Vergine* al *Piacere* la serie della sua evoluzione e si affermò poderoso alla meta coll’*Innocente*”³⁹¹, situando-se entre os grandes do simbolismo internacional. Ou então, na antologia de Pica, *Letteratura d’eccezione*, em que o crítico, analisando a influência da escola a nível europeu, argumenta que “Capitoli infine che dalla sintesi assorgono al simbolo potrei citarne anche nei libri [...] del nostro Gabriele d’Annunzio”³⁹². Todavia, será na antologia luziana que o poeta passará a ocupar o Panteão simbolista, ao lado dos compatriotas Pascoli e Campana:

³⁸⁸ JACOBBI, “D’Annunzio”. In. *L’avventura del Novecento*, *op.cit.*, p. 216. A citação se encontra no subcapítulo 4, “Note sul ‘Poema paradisiaco’”.

³⁸⁹ *Alcyone* faz parte de um vasto projeto que incluía sete volumes, intitulado *Laudi*, cada um indicando uma das plêiades. No entanto, apenas cinco volumes foram publicados e concluídos: *Maia*, *Elettra*, *Alcyone*, *Merope* e *Asterope*, exceto *Taigete* e *Celene*. *Alcyone* corresponde ao 3º volume.

³⁹⁰ JACOBBI, “D’Annunzio”, *op.cit.*, p. 221.

³⁹¹ LUCINI, “Prolegomena alle Figurationi ideali”, p. 35.

³⁹² PICA, *Letteratura d’eccezione*, *op.cit.* p. 120.

Nel giuoco incessante delle assimilazioni, quella del simbolismo, riconoscibile fino dal *Poema Paradisiaco*, doveva produrre gli effetti più durevoli e più felici, favorendo la nascita di quelle trasfigurazioni musicali del sensibile, che formano la bellezza del suo capolavoro: l'*Alcyone*.³⁹³

Segundo Luzi, “l’appropriazione dannunziana di motivi decadenti e simbolistico-wagneriani” ocorreu principalmente “nell’ordine della parola-musica”³⁹⁴, dada a atenção do poeta em querer antes capturar o som das coisas do mundo, de buscar a sua origem, pois, através de seus poemas simbolistas, toda uma gama de percepções, ritmos, sons e cores, emerge, revelando a trama do livro, essencialmente musical, em que as palavras são selecionadas não pelo seu conteúdo, mas por seu valor fonético; percebe-se que, ao longo de todo o livro, há uma cadência rítmica que tenta se impor sobre a própria visão ou o sentimento poético. Por outro lado, devido à adesão do poeta às tendências irracionalistas e ao misticismo estético, seu verso também é visionário, metamórfico, pois também se vale dos recursos da analogia e da sugestão, da intuição e do pressentimento, sempre na tentativa de fundar uma nova poética da realidade. Incluído na antologia de Jacobbi, para o crítico,

La temperie lirica dannunziana è l’unica, da noi, a cui davvero convenga la qualifica di “decadente”, dando a questa parola il senso francese, restrittivo nel tempo e nella tematica [...] La sua [poesia] è... interrogazione perpetua del decadere e corrompersi delle cose, sempre alla ricerca della necropoli, della *città del silenzio*, della *figura di cera*, degli *aspetti dell’ignoto*. Sono titoli definitivi, e se ad essi aggiungiamo la parola *notturno*, avremo il vero paesaggio dell’anima per D’Annunzio.³⁹⁵

Embora D’Annunzio tenha, por um lado, assimilado com maestria as tendências correlatas do Simbolismo/Decadentismo europeu, por outro, ignorou completamente o aspecto revolucionário da nova escola³⁹⁶ — nos nomes de Verlaine, Baudelaire e Mallarmé — e o

³⁹³ LUZI, *L’idea simbolista*, op.cit., p. 220.

³⁹⁴ *Idem*, p. 148.

³⁹⁵ JACOBBI, *L’Italia simbolista*, op.cit., p. 80.

³⁹⁶ Cf. FANTASIA, op.cit., p. 52.

misticismo gnoseológico (isto é, a concepção da poesia como instrumento de conhecimento do mundo ultrassensível). De fato, D'Annunzio se situa numa outra esfera, essencialmente estética, mediante uma concepção única da arte e da poesia como criação de beleza, em absoluta liberdade de motivos e formas. Apesar dessa limitação, é o único poeta a ser citado em todas as antologias simbolistas italianas por ter criado um estilo de vida e de arte próprios, estilo que após seu *trionfo* passou a ser designado como “dannunzianesimo”, um fenômeno cultural de clara orientação simbolista, originado a partir de sua própria experiência literária. Por “dannunzianesimo” se entende as inclinações estéticas de D'Annunzio que influenciaram a vida prática, literária e política dos italianos de seu tempo, e uma inteira geração de poetas, originando também, como era comum à época, muitas controvérsias e contendas literárias³⁹⁷.

Devido à sua extraordinária habilidade em plasmar os gostos e as tendências literárias europeias que lhe foram contemporâneas, desde o Realismo passando pelo Decadentismo, e nestas o Esteticismo, o Sensualismo, o Vitalismo, o *Panismo* e o *Ulissismo* —em maior ou menor grau, estéticas correlatas do Simbolismo — sua inteira produção poética, especialmente aquela escrita durante sua juventude, carece de uma definição precisa, já que o poeta mudou continuamente de orientação estética. Todavia, conforme apontam em uníssono, Lucini e Pica, Luzi e Jacobbi, sua experiência no simbolismo é o elemento distintivo de sua poesia, que o levou a introduzir em solo italiano uma linguagem poética mais livre e discursiva, fundada sobre a música. Segundo Federico Roncoroni, organizador de suas *Poesie* pela Garzanti, essa nova forma de poetizar proposta pelo poeta,

sarebbe stato costituito, come si diceva, dalla lezione simbolista che, entrata tra il 1890 e il 1892 a far parte del bagaglio culturale del d'Annunzio... [o que] dimostra come l'acquisizione di nuovi modelli sia stata determinante e risolutiva e, soprattutto, pregna di futuro. Infatti, l'adozione di un linguaggio sciolto e discorsivo, eppure ricco di riflessi musicali... e il ricorso ad alcuni espedienti espressivi tipici dei poeti simbolisti, come l'*enjambement*, la ripresa a distanza di singoli nessi, la ripetizione della medesima parola-

³⁹⁷ A principal delas, possivelmente, com o próprio Gian Pietro Lucini: Cf. LUCINI. *Antidannunziana*. Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1914.

immagine, la ripercussione all'interno dei versi di rime e di assonanze... danno ai versi l'intima risonanza che era per lo più mancata alle vecchie raccolte.³⁹⁸

Compostos por mais de uma centena de poemas e escritos num intervalo de uma década, os livros *Poema paradisiaco* e *Alcyone* concentram, no conjunto, os elementos mais significativos da produção poética de D'Annunzio durante sua fase simbolista. O primeiro se destaca por apresentar uma poesia mais convalescente, em que o poeta se sente extenuado e desiludido com a vida, aspirando à pureza e a bondade; o segundo, uma poesia mais instintiva, em que o poeta busca dissolver-se e fundir-se com as forças da natureza, para sentir-se parte da vida cósmica. “Un sogno” (Um sonho) e “I poeti” (Os poetas), selecionados a partir do *Poema paradisiaco*, e “La pioggia nel pineto” (A chuva no pinheiral), de *Alcyone*, são as composições que permitem, em parte, colher esses mesmos elementos, em busca dos reflexos simbolistas na poesia de D'Annunzio. A última composição, no entanto, “La pioggia nel pineto” (A chuva no pinheiral), é talvez uma das mais conhecidas de toda a sua obra poética, onde se adverte a busca por uma palavra mais sugestiva e musical, e uma poesia que busca evocar os mistérios através de uma atmosfera sentimental refinada e objetos reduzidos a símbolos de uma realidade mais profunda: o indizível das coisas e do íntimo, aberto apenas à intuição, ao pressentimento.

Inicialmente, temos o poema “Un sogno” (Um sonho), em que o poeta narra seu devaneio através de uma alameda silenciosa, repleta de enormes ciprestes que tocam o céu perolado. Sem poder ouvir os próprios passos, uma tênue tristeza o invade, quando então alcança um vilarejo desconhecido, há muito envolto em mistérios. Ao seguir pela mesma alameda emudecida, seu pensamento logo se abstrai, e logo o poeta se vê como uma sombra, isto é, vê toda sua vida passar como uma sombra, dolente, incerta e inominável. O próprio título e o desenvolvimento revelam a vaguidéz do sonho, que conduz o poeta a uma espécie de revelação. Esse é o tipo de tema preferido pelos simbolistas: a vida interior, o ilógico, o vago. Não há descrição mas sugestão de imagens: uma alameda escura cheia de ciprestes num vilarejo remoto, e uma sombra que se projeta, isto é, o próprio poeta. D'Annunzio vale-se da mesma estrategema dos franceses, no sentido de que a poesia deve evocar (a sombra) e não nomear (o poeta):

³⁹⁸ RONCORONI, *op.cit.*, pp. CIV-CV.

UM SONHO

Eu não ouço pela alameda muda
meu pés por onde o Sonho me conduz.
Faz-se a hora do silêncio e da luz.
E o céu um velário perlado desnuda.

Tocam os ciprestes com suas escuras 5
pontas este céu: imóveis, sem pranto;
mas estou triste, e nem são um tanto
tristes os ciprestes das sepulturas.

A vila ao redor é desconhecida, 10
quase informe, por antigo mistério
habitada, onde meu pensar aéreo
se perde, na alameda emudecida.

Eu não ouço meus passos. Eu sou como 15
sombra; minha dor é como uma sombra;
toda minha vida é como uma sombra
vaga, incerta, indistinta, sem nome.

UN SOGNO

*Io non odo i miei passi nel viale
muto per ove il Sogno mi conduce.
È l'ora del silenzio e de la luce.
Un velario di perle è il cielo, eguale.*

*Attingono i cipressi con oscure 5
punte quel cielo: immoti, senza pianto;
ma sono tristi, ma non sono tanto
tristi i cipressi de le sepolture.*

*Il paese d'in torno è sconosciuto, 10
quasi informe, abitato da un mistero
antichissimo, dove il mio pensiero
si perde, andando pe 'l viale muto.*

*Io non odo i miei passi. Io sono come 15
un'ombra; il mio dolore è come un'ombra;
è tutta la mia vita come un'ombra
vaga, incerta, indistinta, senza nome.*

(Poema paradisiaco, pp. 122-123)

No poema em versos livres “I poeti” (Os poetas), D’Annunzio narra a odisseia vitoriosa da estirpe dos poetas desde tempos remotos ao presente, e sua projeção num futuro incerto, pois é através da poesia que a alma sempre se manifestou e se fundiu. No passado, os poetas atuaram ao lado de impérios gloriosos, cantando os mistérios e os amores vividos, mas ao despertar do sono secular, viram-se diante de outros tempos e outras vozes, uma confusa querela de lamentos, e frente a esta época silenciaram, até que o sonho uma nova aurora fizesse ressurgir. D’Annunzio exemplifica o sonho eterno dos poetas, pois sempre que uma nova época se aproxima, esta anuncia também, inexoravelmente, uma nova morte para a poesia, fazendo-os se questionar se algum dia eles voltarão. Para os poetas, no entanto — e assim se encerra o poema —, as auroras sempre ressurgem sobre os cumes mais opressores. Já no imaginário simbolista, a aurora (e as sinonímias, alba, alvor, alvorada) representa o nascimento de uma nova visão, que se dá através da atmosfera etereal da manhã; significa uma espécie de crepúsculo às avessas, dado pelo nascimento e não pela morte do dia:

OS POETAS

O sonho de um passado distante, de uma ignota
estirpe, e de remota
fábula nos Poetas luz. Aos Poetas obscuro
é o sonho do futuro.

Qual, contra auras adversas, uma fronde divina, 5
uma chama divina,
que na vida resplende
a Alma, se distende,
depois fundida pende.

Hóspedes fomos (Ó tu que me amas: te lembras? 10
Estava nas tuas veias
o Ritmo), hóspedes fomos em impérios de glória.
Nativa é a memória
em nós, de flores ardentes em cavos alabastros
como tangíveis astros, 15
dos mistérios vividos,
dos amores fruídos,
dos aromas bebidos.

Em qual noite purpúrea fechamos os olhos? Qual 20
fora na hora fatal
o nosso Deus? De qual portentosa ferida

exalamos a vida?

Talvez pós um massacre de heróis? Sob o profundo
céu de um leito profundo?

Nossos espólios fera 25
resguardava a Quimera
noite púrpura que era.

E ao brusco despertar do sono secular
nós vimos radiar

um outro céu; ouvimos outras vozes, e cantos; 30
nós ouvimos os prantos
humanos, os humanos prantos que toda a Terra
em seu círculo encerra.

Ouvimos as inanes 35
queixas, uivos insanos
e as blasfêmias imanes.

Ouvimos taciturnos a querela confusa.

Mas na alma reclusa
o antiquíssimo sonho, que flutuava por ora,
teve uma nova aurora. 40

Vivemos; e enganamos a vida recordando
dita morte, cantando
os mistérios vividos,
os amores fruídos,
os aromas bebidos. 45

Ora vale o silêncio: alto silêncio. Obscuro
é o sonho do futuro.

Nova morte nos espera. Mas em que dia supremo
ó Fado, voltaremos?

Quando os Poetas ao mundo cantarão sobre cordas 50
de ouro o hino concorde:

– Ó tu que o sangue oprime,

Homens, sobre os cumes

Resplende a Alva sublime!

I POETI

Il sogno d'un passato lontano, d'una ignota

stirpe, d'una remota

favola nei Poeti luce. Ai Poeti oscuro

è il sogno del futuro.

Qual contro l'aure avverse una chioma divina,

una fiamma divina,

tal ne la vita splende

5

*l'Anima, si distende,
in dietro effusa pende.*

*Ospiti fummo (O tu che m'ami: ti sovviene?
Era ne le tue vene* 10

*il Ritmo), ospiti fummo in imperi di gloria.
Nativa è la memoria
in noi, dei fiori ardenti su dai cavi alabastri
come tangibili astri, 15
dei misteri veduti,
degli amori goduti,
degli aromi bevuti.*

*In qual sera purpurea chiudemmo gli occhi? Quale
fu ne l'ora mortale* 20

*il nostro dio? Da quale portentosa ferita
esalammo la vita?
Forse dopo una strage di eroi? Sotto il profondo
ciel d'un letto profondo?
Le nostre spoglie fiera 25
custodì la Chimera
ne la purpurea sera.*

*E al risveglio improvviso dal sonno secolare
noi vedemmo raggiare* 30

*un altro cielo; udimmo altre voci, altri canti;
udimmo tutti i pianti
umani, tutti i pianti umani che la Terra
nel suo cerchio rinserra.
Udimmo tutti i vani
gemiti e gli urli insani 35
e le bestemmie immani.*

*Udimmo taciturni la querela confusa.
Ma ne l'anima chiusa*

*l'antichissimo sogno, che fluttuava ancòra,
ebbe una nuova aurora. 40*

*E vivemmo; e ingannammo la vita ricordando
quella morte, cantando
dei misteri veduti,
degli amori goduti,
degli aromi bevuti. 45*

*Or conviene il silenzio: alto silenzio. Oscuro
è il sogno del futuro.
Nuova morte ci attende. Ma in qual giorno supremo,
o Fato, rivivremo?*

*Quando i Poeti al mondo canteranno su corde
d'oro l'inno concorde:
- O voi che il sangue opprime,
Uomini, su le cime
splende l'Alba sublime!*

50

(*Poema paradisiaco*, pp. 161-164)

Em “La pioggia nel pineto” (A chuva no pinheiral), apresenta-se um processo simbiótico, ou metamórfico, que os dois protagonistas, isto é, o poeta e Hermíone, sofrem ao caminhar pelo bosque após uma chuva estival. Ao longo do poema, D’Annunzio descreve os sons produzidos pela natureza, como o rumor da chuva, das árvores e dos animais. É dividida em quatro estrofes³⁹⁹, que descrevem os vários momentos do processo metamórfico, que os levará a se fundir na natureza circundante. A primeira etapa é aquela do silêncio, fundamental para afastar-se do mundo humano e perceber os sons “não humanos” da natureza:

A CHUVA NO PINHEIRAL

Cala. Nas soleiras do bosque não ouço palavras que dizes humanas; mas ouço palavras mais novas que falam gotículas e folhas raianas.	5
Escuta. Chove por nimbo isolados. Chove nos tamarizes salobres e mirrados, chove nos pinos escamosos e hirtos, chove nos mirtos divinos,	10 15
nas giestas fulgentes de brotos contidos, nos zimbros nutridos de bolotas olentes, chove em nossos rostos	20

³⁹⁹ Estrutura do poema: poema em versos livres, composto de quatro estrofes de 32 versos cada, num total de 128 versos. Cada estrofe é formada por versos de várias medidas, desde trissílabos, hexassílabos a eneassílabos.

silvosos,
 chove em nossas mãos
 desnudas,
 em nossas vestes
 ligeiras, 25
 nas frescas ideias
 que a alma alude
 novela,
 sobre a fábula bela
 que ontem 30
 te iludiu, que hoje me ilude,
 ó Hermíone.

Ouve? A chuva cai
 na solitária
 verdura 35
 com um crepitar que dura
 e varia no ar
 segundo as frondes
 mais raras, menos raras.

Escuta. Responde 40
 ao pranto o canto
 das cigarras
 que o pranto austral
 não amedronta,
 nem o céu cinerício. 45

E o pino
 tem um som, e o mirto
 outro som, e o zimbro
 outro ainda, instrumentos
 diversos 50
 sob inumeráveis dedos.

E imersos
 estamos no espírito
 silvestre,
 de arbórea vida viventes; 55
 e o teu rosto ébrio
 está mole pela chuva
 como uma folha,

e as tuas copas
 exalam como 60
 as claras giestas,
 ó criatura terrestre
 que tem nome
 Hermíone.

Escuta, escuta. O acorde das aéreas cigarras pouco a pouco mais surdo faz-se sob o pranto que cresce;	65 70
mas um canto ali se mescla mais rouco que de longe sobe, pela úmida sombra remota. Mais surdo e mais frouxo se alenta, se apaga. Somente uma nota ainda treme, se apaga, ressurge, treme, se apaga. Não se ouve voz do mar.	75 80
Ora se ouve em toda a fronde rumorejar a argêntea chuva que purifica, o rumorejo que varia segundo a fronde mais densa, menos densa. Escuta. A filha do ar está muda; mas a filha do limo distante, a rã, canta na sombra mais funda, quicá onde, quicá onde!	85 90
E chove nos teus cílios, Hermífone.	95
Chove nos teus cílios negros e então pareces chorar mas de prazer; não branca mas quase feita virente, pareces da cortiça sair. E a vida inteira é em nós fresca olente, o coração no peito é como pêssego intacto, entre as pálpebras os olhos são como fontes entre as ervas, os dentes nos alvéolos são como amêndoas acerbas. E seguimos de brenha em brenha,	100 105 110

ora juntos ora soltos
 (e o verde vigor rude
 nos enlaça os maléolos
 nos intrinca os joelhos)
 quicá onde, quicá onde! 115
 E chove em nossas faces
 silvanas,
 chove em nossas mãos
 desnudas,
 em nossas vestes 120
 suaves,
 nos frescos pensares
 que a alma revel alude
 novela,
 sobre a fábula bela 125
 que ontem
 me iludiu, que hoje te ilude,
 ó Hermíone.

LA PIOGGIA NEL PINETO

*Taci. Su le soglie
 del bosco non odo
 parole che dici
 umane; ma odo
 parole più nuove 5
 che parlano gocciole e foglie
 lontane.*
*Ascolta. Piove
 dalle nuvole sparse.
 Piove su le tamerici 10
 salmastre ed arse,
 piove su i pini
 scagliosi ed irti,
 piove su i mirti
 divini, 15
 su le ginestre fulgenti
 di fiori accolti,
 su i ginepri folli
 di coccole aulenti,
 piove su i nostri volti 20
 silvani,
 piove su le nostre mani
 ignude,
 su i nostri vestimenti
 leggieri, 25*

*su i freschi pensieri
 che l'anima schiude
 novella,
 su la favola bella
 che ieri 30
 t'illuse, che oggi m'illude,
 o Ermione.*

*Odi? La pioggia cade
 su la solitaria
 verdura 35
 con un crepitio che dura
 e varia nell'aria
 secondo le fronde
 più rade, men rade.*

*Ascolta. Risponde 40
 al pianto il canto
 delle cicale*

*che il pianto australe
 non impaura,
 né il ciel cinerino. 45*

*E il pino
 ha un suono, e il mirto
 altro suono, e il ginepro
 altro ancóra, stromenti
 diversi 50*

*sotto innumerevoli dita.
 E immersi
 noi siam nello spirto
 silvestre,
 d'arborea vita viventi; 55*

*e il tuo volto ebro
 è molle di pioggia
 come una foglia,
 e le tue chiome
 auliscono come 60
 le chiare ginestre,
 o creatura terrestre
 che hai nome
 Ermione.*

*Ascolta, ascolta. L'accordo 65
 delle aeree cicale
 a poco a poco
 più sordo*

*si fa sotto il pianto
 che cresce; 70*

*ma un canto vi si mesce
 più roco
 che di laggiù sale,
 dall'umida ombra remota.*

Più sordo e più fioco 75
*s'allenta, si spegne.
 Sola una nota
 ancor trema, si spegne,
 risorge, trema, si spegne.*

Non s'ode voce del mare. 80
*Or s'ode su tutta la fronda
 crosciare
 l'argentea pioggia
 che monda,
 il croscio che varia* 85
*secondo la fronda
 più folta, men folta.
 Ascolta.*

*La figlia dell'aria
 è muta; ma la figlia* 90
*del limo lontana,
 la rana,
 canta nell'ombra più fonda,
 chi sa dove, chi sa dove!*

E piove su le tue ciglia, 95
Ermione.

*Piove su le tue ciglia nere
 sì che par tu pianga
 ma di piacere; non bianca
 ma quasi fatta virente,* 100
*par da scorza tu esca.
 E tutta la vita è in noi fresca
 aulente,
 il cuor nel petto è come pèsca
 intatta,* 105
*tra le pàlpebre gli occhi
 son come polle tra l'erbe,
 i denti negli alvèoli
 son come mandorle acerbe.*

E andiam di fratta in fratta, 110
*or congiunti or disciolti
 (e il verde vigor rude
 ci allaccia i mallèoli
 c'intrica i ginocchi)*

chi sa dove, chi sa dove! 115
E piove su i nostri vólti

silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti 120
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella 125
che ieri
m'illuse, che oggi t'illude,
o Ermione.

(*Poesie*, pp. 398-404)

O poema inicia com o poeta que convida Hermíone, a *donna* amada e que o acompanha, a ficar em silêncio, para juntos escutarem a “voz do bosque”, isto é, os sons da natureza que os circunda no pinheiral, e sentir-se parte dele. O tema desenvolvido é aquele da simbiose, no sentido de associação íntima, entre o ser e a natureza; natureza que convida os seres humanos a viver a vida como uma “fábula bela”, a seguir as intuições dos sentidos, abandonando-se a uma plenitude vital que somente ela pode expressar. Esta é a atmosfera que dá ritmo ao poema, e em que se anuncia o tema principal da composição: a *escuta* dos sons e das sensações que a natureza é capaz de criar. Enquanto a natureza parece lhe sussurrar alguma coisa, o poeta, ao voltar-se a Hermíone, pede-lhe para escutar a chuva que cai nos “mirrados” tamarizes, espécie de arbustos ornamentais “salobres” que crescem próximos aos pinheirais no litoral toscano, onde é ambientado o poema. Em seguida, o poeta novamente a observa e percebe que seus olhos são como fontes d’água, que seus cabelos assumem uma forma distinta, molhados pela chuva, enquanto ela própria parece esverdear, como se fosse uma ninfa que surgira dos bosques.

Além dos tamarizes, chove nos mirtos, plantas consideradas “divinas” na Grécia Antiga, dedicadas ao culto de Vênus; nas flores das giestas que brilham sob a chuva que cai e as reaviva “fulgentes”; nos zimbros, plantas que exalam um aroma bastante peculiar. E chove também em seus “rostos silvosos”, em suas “mãos desnudas”, em suas “vestes ligeiras”, momento em que se inicia a metamorfose dos dois seres humanos que gradualmente se transformam em substância arbórea; e a chuva que até então caía nas folhas, agora cai no poeta e em sua amada, e seus corpos começam a se fundir, a penetrar na natureza. Nos

últimos versos, o poeta fala de uma “fábula bela”, que pode significar tanto a vida quanto o amor, seguido da evocação que encerra não apenas essa, mas as demais estrofes: “ó Hermíone”; nome antigo e musical que nos remete a Hermíone, filha de Menelau e Helena, segundo a mitologia clássica grega.

O vocábulo “chove” representa a palavra-chave da composição, reiterado muitas vezes com o escopo de produzir o rumor da chuva. Sua repetição no poema, um caso típico de anáfora, exerce uma importante função rítmica, assim como estrutura sintática da composição, disposta em versos breves, com muitas reiteraões. Tais elementos, juntamente com as assonâncias frequentes, parecem destacar os sons e a harmonia da queda da chuva. É uma composição em que D’Annunzio se utiliza, sobretudo, dos recursos do chamado fonossimbolismo, o qual “è svolto con estrema abilità... eccessivamente elaborato nella ricerca di una musicalità ad effetto”⁴⁰⁰, em que “il tema dei suoni e delle voci della pineta sotto la pioggia riesce quanto mai suggestivo”, pois, de fato, “la lirica è tutta una musica”⁴⁰¹. Especialmente no poema em questão, é onde se pode vislumbrar o melhor exemplo de “simbolismo fonético”, que significa a propriedade que os sons linguísticos possuem, de simbolizar, mediante suas propriedades acústicas e de articulação, o valor semântico que veiculam. Em suma, é um poema livre, fundado essencialmente na capacidade musical das palavras e em imagens naturais.

Por retomar uma série de elementos próprios do simbolismo europeu, desde o esteticismo e o sensualismo que dominam seu “período romano” com o romance *Il piacere*, ao estilo lânguido ao mesmo tempo discursivo que dominam os versos *paradisíacos*, em D’Annunzio — que era leitor assumido de Verlaine, Rodenbach e Maeterlinck, e também um de seus primeiros divulgadores, ao lado de Vittorio Pica, ao publicar em 1887 a nota *Bibliografia*, no jornal “La Tribuna”, em que elencava uma série de obras da recente poesia francesa — percebe-se o constante diálogo intertextual com vistas, porém, a um simbolismo mais estetizante, estabelecido sobre o valor estético do verbo e sobre a música. É dele também uma das melhores definições de poesia simbolista, encontrada na voz do personagem Andréa Spirelli, seu *alter ego*, no romance autobiográfico *Il piacere*, em que o poeta define sua concepção pessoal acerca daquele novo modo de se fazer poesia que se impunha ao final do século XIX:

⁴⁰⁰ RONCORONI, *op.cit.*, p. 393.

⁴⁰¹ *Idem, ibidem.*

Il verso è tutto. Nella imitazione della Natura nessuno strumento d'arte è più vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obediante, sensibile, fedele. Più compatto del marmo, più malleabile della cera, più sottile d'un fluido, più fragrante d'un fiore, più tagliente d'una spada, più flessibile d'un virgulto, più carezzevole d'un murmure, più terribile d'un tuono, il verso è tutto e può tutto. Può rendere i minimi moti del sentimento e i minimi moti della sensazione... definire l'indefinibile e dire l'ineffabile... abbracciare l'illimitato e penetrare l'abisso... può rappresentare il soprano, il soprannaturale, l'oltramirabile... inebriare come un vino, rapire come un'estasi; può nel tempo medesimo possedere il nostro intelletto, il nostro spirito, il nostro corpo; può, infine, raggiungere l'Assoluto.⁴⁰²

Após *Alcyone*, a poesia de D'Annunzio declinou em direção à oratória, à celebração, com os volumes *Merope* (1912) e *Asterope* (1914-18), que integravam o projeto original das *Laudi*, dedicando-se também a compor inúmeras peças de teatro, entre as quais *La figlia di Iorio* (1904), *La nave* (1907) e *Fedra* (1909), e os romances *Forse che si forse che no* e *Il Notturmo* (ambos de 1910). Pela vasta obra, D'Annunzio foi um dos poetas mais conhecidos de sua época, fazendo escola. Entre 1879 a 1938 produziu milhares de páginas, centenas de livros, desde poesia, romance, teatro, orações e confissões, e durante sua fase simbolista, situada entre 1889 e 1904, impôs a si mesmo a exigência de criar uma nova linguagem, em favor de um mundo espiritual elevado e único, o que o levou a ser considerado o vate do Decadentismo e o precursor do Crepuscularismo, o que o define, *stricto sensu*, como um poeta simbolista, segundo Luzi e Jacobbi.

Em 1910, fugindo novamente dos credores, D'Annunzio partiu para Arcachon, na França, onde permaneceria até 1915 com a explosão da 1ª Guerra, quando então retornou à Itália para participar da propaganda de intervenção do Estado Italiano, juntando-se às fileiras do fascismo. Com o fim da guerra, abandonou a vida política e mundana, afastando-se em sua residência no Lago de Garda, onde faleceu subitamente em 1º de março de 1938.

⁴⁰² D'ANNUNZIO, G. *Il piacere*. Milano: Mondadori, 2012, p. 142.

Obras poéticas de orientação simbolista: *Il piacere*. Milano: Treves, 1889 (romance); *Poema paradisiaco-Odi navali*. Milano: Treves, 1893; e “Alcyone”, in. *Laudi*, vol. II. Milano: Treves, 1904.

3.4 Gian Pietro Lucini (1867-1914)⁴⁰³



Poeta, crítico e narrador, Gian Pietro Lucini nasceu em Milão, em 30 de setembro de 1867. De família abastada, o pai, Ferdinando Augusto, republicano e garibaldino, era tesoureiro do Banco de Milão, e a mãe, Luigia Crespi, filha de um industrial da região. Desde a infância, sua casa era frequentada por muitos literatos, amigos de seu pai, quando conheceu alguns expoentes da Scapigliatura, como Giuseppe Rovani e Emilio Praga, contato que, anos mais tarde, exerceria notável influência em sua obra literária, indicando suas raízes itálicas. Ainda aos nove anos de idade lhe foi diagnosticado tuberculosa óssea, doença que o acompanharia por toda a vida, levando-o a longos períodos de convalescença, e que também iria merecer sua atenção em sua *autobiografia*⁴⁰⁴.

Após terminar os estudos primários na capital milanesa, em 1888, se transferiu a Pádua, onde se inscreveu na Faculdade de Direito, época que marca seu encontro com o poeta Romolo Quaglino, ao lado de quem promoverá uma via italiana do simbolismo, e o filósofo Giulio Lazzarini, que o influenciará nos debates acerca das questões filosóficas. São anos também de intensa atividade literária: em 1888 começa a publicar seus primeiros escritos, o conto *Spirito ribelle*, publicado em capítulos no periódico milanês “Gazzetta Agricola”, o qual será

⁴⁰³ As referências sobre a vida e a obra de Gian Pietro Lucini foram obtidas a partir das seguintes edições: LUCINI, G. P. *Il libro delle figurazioni ideali*. A cura di Manuela Manfredini. Roma: Salerno Editore, 2005, pp. LXV-LXVIII; *Per una poetica del Simbolismo*. A cura di Glauco Viazzi. Napoli: Guida, 1971.

⁴⁰⁴ Cf. LUCINI. “Autobiografia”. In. *Prose e canzone amare*. Firenze: Vallecchi, 1971, pp. 85-120.

reelaborado resultando no romance político, *Gian Pietro da Core*, de 1895; compõe os primeiros sonetos (*Soneti di Gloriana*, *Sonetti della Chimera* e *Madrigali Alessandrini*), publicados respectivamente nas páginas do “Gazzetta Letteraria” e do “Cronica d’Arte”, em 1890 e 1891, os quais constituirão o núcleo central de seu primeiro livro; e esboça as primeiras tentativas em versos livres, do qual se tornará um assíduo defensor. Em 1892, formou-se em Direito pela Universidade de Pádua, cuja profissão jamais exerceria, dedicando-se unicamente à literatura, escolha que o impeliu a levar uma vida com grandes dificuldades econômicas.

Após anos escrevendo para uma série de periódicos literários, entre os quais o “Domenica Letteraria”, iniciou uma obra de divulgação e defesa da literatura simbolista sem precedentes na península, que se iniciou com a publicação de seu primeiro volume de poesias, *Il libro delle figurazioni ideali*, editado em 1894 pela editora Galli di C. Chiesa-F. Guindani. O livro inclui o primeiro e único manifesto conhecido e reconhecido do simbolismo italiano, os *Prolegomena*, em que o poeta lança as bases para a sistematização conceitual de sua ideia de “simbolismo nostrano”, que será aprofundada, com maior rigor e não menos polêmica, nos ensaios: “Epistola apologetica” (1896), em que reivindica a definição de simbolista aos grandes poetas do passado, na tentativa de estabelecer um simbolismo essencialmente pátrio; “Pro Symbolo” (1896-1897), em que retoma as discussões acerca do simbolismo *nostrano* e reconhece sua ligação com a poesia simbolista europeia da época; “Del poeta, dell’arte e della vita” (1898), em que discute acerca da intuição artística e do papel do poeta como visionário, até a publicação do *Verso Libero* (1908), tratado poético que consiste numa vasta síntese de seu pensamento teórico por duas décadas, e que reúne muitos de seus textos publicados anteriormente. Ao lado desses ensaios, publica em 1898 seu segundo livro de poesias, também de orientação simbolista, *Il libro delle imagini terreni*.

Sua poesia se destaca não apenas por se ligar à poesia *scapigliata*, ao retomar o gosto pelas bizarrias estilísticas, o apego pela exasperação e pela revolta, mas também à poesia de Baudelaire e Mallarmé, que lhe possibilitaram dar forma a uma poesia que oscila entre classicismo italiano e simbolismo europeu, antecipando muitas das inovações e teorizações que marcariam a poesia do Novecentos. A intenção de Lucini era conciliar, no plano poético e teórico, classicismo e romantismo no simbolismo, gerando uma espécie de “classicismo simbolista”, ou então, “simbolismo clássico”, por ele entendido na

noção de “simbolismo nostrano”⁴⁰⁵. Assim, se de um lado sua prosa já se destacava por apresentar uma linguagem ao mesmo tempo bizarra e convulsiva, e seus ensaios críticos uma visão da literatura como ação inventiva do real e da palavra, sua poesia, pode-se dizer, é a parte mais refinada de sua obra, oscilando entre preciosismo clássico e refinamento simbolista, entre léxico arcaizante e vocabulário rebuscado, próprio do gosto simbolista. Para Jacobbi, que dedicou um capítulo de seu estudo “L’area del simbolismo” ao poeta das *figurazioni ideais*, Lucini foi “il primo punto di forza e pensiero simbolista”⁴⁰⁶ na península, que

Con le due raccolte di versi *Il libro delle figurazioni ideali* ed *Il libro delle immagini terrene* passa armi e bagagli nel campo del simbolismo [e] invoca i nomi degli autori del simbolismo francese, le cui opere – poesia, critica, romanzo – egli viene seguendo con estremo e costante interesse.

[...] Lucini aveva seguito la letteratura francese e continuerà a seguirla, ma questa era quasi una tradizione a Milano; basterebbero i rapporti, prima degli scapigliati, poi dei naturalisti, con quella letteratura, a segnare i parametri molto variabili ma costanti.⁴⁰⁷

Embora o *tu per tu* com o simbolismo francês seja uma constante, e também com a Scapigliatura, em Lucini a orgulhosa reivindicação de uma via italiana do simbolismo vem acompanhada de uma visão cosmopolita do entorno cultural, com base no princípio de que após o Renascimento a literatura passou a se universalizar, mostrando que o melhor de uma cultura não se exprime mais no isolamento purista de uma tradição nacional, mas sim do encontro entre as diversas culturas. Para Jacobbi, é por isso que Lucini “appartenne in pieno al suo tempo”, pois “se ne lasciò influenzare e cercò a suo modo di influenzarlo”, e tampouco optou por silenciar, o “che sarebbe stato per lui la morte”, dedicando toda sua vida a “scrivere e polemizzare fino all’ultimo giorno”⁴⁰⁸, em cuja figura podemos entrever “con quanta verità il

⁴⁰⁵ MANFREDINI, *op.cit.* p. XLIII.

⁴⁰⁶ JACOBBI, *L’avventura del Novecento, op.cit.*, p. 277.

⁴⁰⁷ *Idem*, pp. 278 e 285.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 287.

simbolismo penetrasse da noi”⁴⁰⁹. Manuela Manfredini, organizadora da mais recente edição do *Libro delle figurazioni ideali* (2005), ao discutir a presença simbolista em Lucini, argumenta na mesma direção de Jacobbi:

Lucini... si ritaglia uno spazio tutto suo, fortemente differenziato, dove la persistenza di elementi di classicità, da un lato, ancora la sua produzione letteraria al passato recente della poesia carducciana, dall’altro, assicura la sopravvivenza delle istanze neo-illuministiche o, per dirla con Viazzi, “simbolistico-antidecadenti” che saranno il motore della sua poesia anche oltre questa prima fase simbolista.⁴¹⁰

Essa mesma “via italiana” por uma poética simbolista defendida por Lucini, lhe serviu para promover também uma via alternativa ao estilo dannunziano que dominava o cenário literário de então, e de onde surgiu seu constante apelo por uma linha de cultura, nacional e europeia, contrária à linha oficial da literatura ainda presa ao classicismo. Anticonformista por natureza, sua posição anárquica, antiburguesa e republicana se conjugou com um refinado individualismo estético, alimentado por uma rica cultura europeia, que encontrou expressão em toda a sua obra, o que fez com que Sanguineti o considerasse o “primo dei moderni”, o “sperimentatore a livello europeo, e non semplicemente in dimidiata riduzione all’italiana, di tutte le direzioni decisive della cultura del suo tempo”⁴¹¹, que o levou a promover, segundo Anceschi, o “simbolismo come un ‘funzione naturale’ della poesia, anche della poesia moderna italiana”⁴¹², mas sob um viés diverso.

Essa preocupação pela distinção entre simbolismo *nostrano* e francês levou Lucini a formalizar os elementos originalmente itálicos de sua proposta, culminando nos *Prolegomena*, o manifesto de fundação do simbolismo italiano que, em linhas gerais, discute uma teoria da italianidade do simbolismo, contrária aos recursos da *alusão* e da *sugestão* que propunha a escola francesa, e voltado, quase que exclusivamente, ao recurso das alegorias, que remonta à tradição literária italiana desde suas origens. Por essa razão, para Anceschi,

⁴⁰⁹ *Idem*, p. 279.

⁴¹⁰ MANFREDINI, *op.cit.*, p. XLIII

⁴¹¹ SANGUINETI, *op.cit.*, pp. XXXIX-XL.

⁴¹² ANCESCHI, *op.cit.*, p. 153.

Evidentemente, il simbolismo del Lucini tien conto del simbolismo classico francese della fine del secolo, ma non s'identifica con esso. Nel Lucini fermenta tutta una filosofia coerente, d'intendere il simbolo, la poesia. Essi sono suoi, sono nuovi [...] Egli teorizza del verso libero e del simbolo poetico in una prospettiva di filosofia di vita [...] che si giustificano in una visione organicistica della realtà che il Lucini stesso dice fenomenalista.⁴¹³

Composto por mais de 30 poemas, entre sonetos, alexandrinos e baladas, os versos do *Libro delle figurazioni ideali* inauguram uma poesia propriamente finissecular onde se percebe a existência de uma tensão entre o antigo e o moderno, o velho e o novo, em suma, entre a imagem de uma Itália pós-unificada e a presença de uma cultura moderna, de origem europeia. Da vasta obra poética de Lucini, o poema de abertura das *figurações ideais*, “Il preludio” (O prelúdio), “I sonetti della Chimera” (Os sonetos da Quimera) e o poema em versos livres “Un tísico alla luna” (Um tísico à lua), condensam o complexo imaginário de Lucini, permitindo compreender a natureza alegórica de seu simbolismo e identificar as referências intertextuais. No entanto, o poema “Il preludio” (O prelúdio), por apresentar uma composição bastante atípica, composta de dois sonetos hendecassílabos, e também uma rica mostra lexical do estilo rebuscado e arcaizante de Lucini, receberá, à continuação, uma análise mais profunda.

Um dos primeiros poemas escritos por Lucini, “I sonetti della Chimera” (Os sonetos da Quimera), publicado nas páginas do “Cronaca d’Arte”, em 1891, apresenta um “vero campionario di creature favolose”, entre as quais a Quimera, monstro mitológico da Anatólia, de enigmática presença, com cabeça de leão, corpo de cabra e rabo de serpente. Lucini “dona alla sua Chimera una duplice natura di araldo della Fantasia e araldo della Conoscenza”, que de um lado, “incarna la fede nel sogno, l’abbandono all’illusione”, e do outro, paradoxalmente, “è proprio dall’anelito verso l’Ignoto, che lei stessa alimenta”⁴¹⁴, o que indica a natureza profundamente artística, para não dizer simbólica, de sua *quimera*. A composição dialógica não só com a homônima *Chimera dannunziana*⁴¹⁵, como também com outras fontes literárias, desde

⁴¹³ *Idem*, p. 155.

⁴¹⁴ MANFREDINI, *op.cit.*, pp. 70-71.

⁴¹⁵ Cf. D’ANNUNZIO, G. *La Chimera* (1885-1888). Milano: Treves, 1890.

*le fauci aperse ed alla notte strana
sferrò fumo e faville: via al soccorso
della sua implorar opera arcana* 5
*udiva e avvicinar, rapida al corso,
pei deserti la lunga caravana.
Ella ghignò e biancheggiâr nel morso*

*preste le zanne. «Aiuto!» nella nera
immensità si grida! «i bei flabelli* 10
*dei palmizii si schiantan: la bufera
soffia infuocata e soffoca i camelli:
veniamo a te sperando;» E la Chimera:
«Sempre sperando nel sogno, o Fratelli!»*

Poi si rizzò, squassando le vellose 15
*terga e le zampe in sulle arene stese:
più forte urgean le voci lamentose,
vane sonanti pel vuoto paese.*

(*Il libro delle figurazioni ideali*, pp. 72-74)

Já no poema em versos livres, “Un tísico alla luna” (Um tísico à lua), publicado no livro póstumo organizado por Viazzi em 1970, *Le Antitesi e Le Perversità*, Lucini narra a história de um pobre tísico que dialoga, numa espécie de solilóquio, com a Lua, a qual ele chama “meia máscara vazia de símbolos”, dizendo ter acreditado em seus desígnios, isto é, em sua “visão clássica”, após ter depositado oferendas em seu altar, “miseras e amargas satisfações de sentidos impotentes e castigados”, recusando à felicidade. Essa mesma pálida lua, que ele vê com uma irmã, é também, paradoxalmente, sua provedora de virtudes inumanas. Lucini coloca como epígrafe um verso de “Brise Marine” que, segundo consta, Mallarmé compôs após ler os versos das *fleurs du mal* de Baudelaire: “La chair est triste, hélas! et j’ ai lu tous les livres.// [...] Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!”⁴¹⁹. Todavia, enquanto em Mallarmé a viagem do sonho é entendida como uma metáfora da inspiração, em Lucini, é o canto do poeta à lua que assume essa função. Em ambos, porém, o impulso criativo é uma chamada a outra realidade, à sua vez, perigosa e sedutora: em Mallarmé, a viagem marítima desejada leva a uma justificação simbólica, o mesmo ocorrendo em Lucini, em que o canto à lua, dado na voz do tísico, é elevado a símbolo:

⁴¹⁹ MALLARMÉ, “Brise marine”. In. *Vers et prose*. Paris: Perrin, 1893, pp. 19-20.

UM TÍSICO À LUA

“La chair est triste...”
Mallarmé, *Brise Marine*

Lua,
 lugar comum dos desocupados;
 em cada prova prosódica
 fácil rima aos sonetos românticos;
 maquiagens e verniz sentimental à loira e à morena 5
 para degustar a primazia das relações antimatrimoniais;
 lenocínio arquétipo às adúlteras;
 meia máscara vazia de símbolos;
 assadeira de bronze para fritar os caprichos de Diana;
crachat maior ao ânimo medalhado pelo céu; 10
 Lua, eu acreditava em ti;
 ao teu patrocínio caí na teia esticada
 por dois olhares e por quatro palavrinhas,
 busquei solenemente
 uma virgindade postiça e magra 15
 a visão clássica.

Lua,
 clorótico acaso de prata a navegar,
 da tua face me fizeste um altar:
 ali deposei, em oferenda, as mais míseras e amargas satisfações 20
 de meus sentidos impotentes e castigados,
 tudo quanto deixei, com falsa humildade,
 às alegrias do mundo,
 à tentadora e recusada felicidade.

Lua, 25
 meu coração por ti suspira e se esvai
 em amarguras e te vomita blasfêmias:
 sou um pobre tísico que expele
 com coágulos vermelhos o seu bom coração.

Lua, 30
 lançada no palco do firmamento,
 balão aerostático em convulsão sustida pelo vento,
 simulada matriz em gestação,
 para escudelar-nos esta Primavera;
 tenho vergonha de ti que, sem véu, 35
 baila a dança do ventre no céu.
 Olhar de soslaio estrábico e melindroso,
 espreita-me sobre a terra, sou teu esposo;
 sobreolha pela pálpebra vermelha e purulenta.
 Há pouco, foste um espelho esverdeado 40
 curvado no ocidente
 de uma ácida e bichada laranja:

serás libidinosa de boca aberta,
 com uma longa língua de luz a babar
 os belos flancos às Nuvens vagas e estranhas, 45
 suspensa no divã do horizonte
 calípíguas e impudicas cortesãs.
 Isto p'ra ti, isto p'ra mim
 o contágio reserva ao impulso:
 bem acima dos cumes da noite 50
 esticam e desatam os membros eretos no peplo as Nuvens
 loucas e infecundas, convulsas e corroídas.
 Lua,
 coruja hipócrita a esvoaçar
 pelo campo assoreado de estrelas 55
 entre a Ursa e o Escorpião,
 sobre o catarro e o alaúde da poesia clássica,
 tenho vertigens, não me olhes mais.
 Um jovem impotente e esmiolado te esquadrinha as vulvas,
 Lua pálida, ó irmã, 60
 hoje compungida e envenenada
 provedora de atrozes virtudes.

UN TISICO ALLA LUNA

“La chair est triste...”
 Mallarmé, *Brise Marine*

Luna,
luogo comune delli sfaccendati;
in ogni prova prosodica
facile rima ai sonetti romantici;
belletti e vernice sentimentale alla bionda e alla bruna 5
per gustar la primizia dei contatti antematrimoniali;
lenocinio archetipo alle adultere;
mezza maschera vuota di simboli;
teggia d'ottone a friggervi i capricci di Diana;
crachat maggiore allo stomaco immediato del cielo; 10
Luna, ho creduto in te;
al tuo patrocinio incappai nella ragna tesa
da due sguardi e da quattro parolette,
buscai solennemente
d'una verginità posticcia e macra 15
l'imberciatura classica.
Luna,
clorotica fortuna d'argento a navigare,
della tua faccia mi feci un altare:
vi ho deposto, in offerta, le più tirchie ed amare soddisfazioni 20
de' miei sensi impotenti e castigati,

<i>tutto quanto lasciavi, con falsa umiltà, alle gioie del mondo, alla tentata e recusatasi felicità.</i>	
<i>Luna,</i>	25
<i>il mio cuore ti sospira e si svuota d'amarezze e ti vomita bestemie: sono un povero tisico che rece coi coaguli rossi il suo buon cuore.</i>	
<i>Luna,</i>	30
<i>balzata sul palcoscenico del firmamento, mongolfiera celeste in convulsione sorretta dal vento, simulata matrice in gestazione, per scodellarci questa Primavera;</i>	
<i>ho vergogna di te che, senza velo, balli la danza del ventre sul cielo.</i>	35
<i>Occhiaccio strabico e permaloso, sbirciami in terra, sono il tuo sposo; sogguarda dalla palpebra rossa e purulenta.</i>	
<i>Testé, fosti uno specchio verdognolo gobbuto ad occidente</i>	40
<i>di un'acida e bacata melarancia: sarai libidinosa bocca spalancata, con lunga lingua di luce a imbavare i bei fianchi alle Nubi vaghe e strane,</i>	45
<i>prone al divano dell'orizzonte callipigie e impudiche cortigiane.</i>	
<i>Questo a te, questo a me il contagio riserba alla fregola: anche sopra le cime della notte</i>	50
<i>stirano e snodano le membra erette dal peplo le Nubi pazze e infeconde, convulse e corrotte.</i>	
<i>Luna,</i>	
<i>civetta ipocrita a starnazzare per l'aja insabbiata di stelle</i>	55
<i>fra il Carro e lo Scorpione, sopra il catarro e il colascione della poesia classica, ho le vertigini, non guardarmi più.</i>	
<i>Un giovane impotente e smidollato ti squadra le fiche, Luna smorta, o sorella,</i>	60
<i>oggi compunta e avvelenata dispensatrice di atroci virtù.</i>	

Por fim, o poema que abre o livro de estreia de Lucini, “Il prelúdio” (O prelúdio). Composto por dois sonetos⁴²⁰, nele o leitor é imerso, no primeiro, em uma atmosfera etérea e misteriosa que parece suspensa no tempo, mediante a sucessão de variadas imagens, e no segundo, como uma espécie de prótase, apresenta-se, por meio de figuras emblemáticas, a matéria que compõe *Il libro delle figurazioni ideali*. É um poema-chave que condensa o imaginário simbolista de Lucini, servindo, literalmente, como um *prelúdio*, uma espécie de antessala antes de perpassar as portas que conduzem ao seu universo poético:

O PRELÚDIO

I.

Dos incensários o perfume expira
em torno aos Tronos e Jardins divinos:
com o cantar das aves, os violinos
se afinam lentamente com as liras
por rios azuis vão em gaia bravura 5
as galés destemidas, e por sobre
as escadas recebem Sire, o nobre,
os Hierofantes, graves na mesura:
renovam-se pois os Ritos e à lua nova
os necromantes recolhem verbenas: 10
ao mar borrascas e hinos de Sirenas
entre escolhos e enigmas entre estrelas:
piam corujas aos mirtos, e pelas
tumbas põe-se a indagar o Vilanova

II.

Correndo em meio a selvas tenebrosas 15
atrás de belas tristes e jocundas:
Divindades graciosas, de alvas rosas
nascidas ou do borbulhar das ondas:
disputas, pela noite, e cansativas
obras de Ensaaios, pois enquanto à margem 20
das Miragens Gloriana ouve as altivas
vozes de sua razão, e loura-brunas

⁴²⁰ Estrutura do poema: composto por dois sonetos hendecassílabos, sendo o 2º um *sonetto caudato* não canônico, devido ao alongamento ocasionado pela sextilha final. O primeiro soneto apresenta o esquema rímico: *abbaabba* e *cddeec*; o segundo: *abababab*, *cdcede* e *fgfghh*. Ritmo: varia entre jâmbico e anapéstico, com acentos principais de 6ª e 10ª.

Acrasias, e ardis e encantamentos:
 (está o ar mudo e em si suspenso espera
 a maravilha do acontecimento:) 25
 e lutas danças e alegres presságios
 no panteísmo que Spinoza gera,
 e cavalgadas de Virgens e Magos.

Assim vai, Formas e Sonhos ao meio,
 a maga Poesia dos ideais: 30
 vai pelas nuvens, não sente os anseios
 da Carne, pois sabe as obras geniais
 Esperança e Desejo, distinguir,
 fulvos quedos e certos do Porvir.

IL PRELUDIO

I.

*Immalzan l'incensier' l'aroma a spire
 dei Troni intorno e dentro a' bei Giardini:
 col canto delli uccelli, i violini
 s'accordan pianamente colle lire 5
 van su per l'acque azzurre in gaio ardire
 le galee valorose e, dai gradini
 dei templi, accolgon gravi, in gravi inchini,
 i Jerofanti il bruno e nobil Sire:
 poi rinnovansi i Riti e a luna nuova 10
 i negromanti raccolgon verbene:
 fortune in mar ed inni di Sirene
 tra li scogli e misteri tra le stelle:
 stridon gufi e civette alle mortelle,
 mentre indaga alle tombe il Villanuova*

II.

*Corse tra selve oscure e paurose 15
 a perseguir beltà tristi e gioconde:
 Divinità leggiadre, dalle rose
 candide nate o dal bollir dell'onde:
 dispute, nelle notti, e faticose
 opre di Saggi, poi che sulle sponde 20
 dei Miraggi Gloriana ad alte cose
 intende il ragionare, e brune e bionde*

*Acrasie, e insidie e lacci e incantamenti:
 (sta l'aria muta e in sè sospesa attende
 la meraviglia dell'avvenimento:)* 25
*e lotte e danze e giocondi presagi
 nel panteismo che Spinoza rende,
 e cavalcate di Madonne e Magi.*

*Così sen va di tra le Forme e i Sogni
 la maga Poesia delli ideali:* 30
*va per le nubi, nè sente i bisogni
 della Carne, poi ch'alle geniali
 opere vede e Speranza e Desire,
 fulgenti e fermi e certi all'A Venire.*

(*Il libro delle figurazioni ideali*, pp.38-43)

Pelo fato de abrir *Il libro delle figurazioni ideali*, o poema deve ser lido como um ciclo introdutório ao universo poético de Lucini, especialmente de sua fase simbolista. No primeiro soneto, o leitor é imerso em uma atmosfera encantada e misteriosa, e mais do que simplesmente um quadro, o que se vê é uma sucessão de imagens miticamente alusivas, onde o tempo e o espaço parecem ter sido abolidos, como se fosse um sonho. Não há, em todo o poema, nenhuma preocupação com a verossimilhança dos fatos ou com a relação entre as figuras míticas, de modo que “l'accostamento di violini e lire fa convivere uno strumento nato nel Cinquecento con uno dell'antica Grecia; le galee medievali coesistono con i templi degli ierofanti, sacerdoti dell'età classica”⁴²¹.

Repleto de anástrofes, narra uma série de imagens que se inicia com a visão dos incensários que queimam ao redor dos jardins dos templos ao mesmo tempo em que violinos e liras são afinados e galés destemidas cortam um rio de águas azuladas. É nessa atmosfera eterizante em que o poeta é esperado. Em seguida, os Hierofantes, antigos sacerdotes gregos que instruíam os iniciados na doutrina dos mistérios, recebem Sire (abreviação poética de Senhor, Soberano), isto é, o nobre, que representa o próprio poeta, ele mesmo um *iniciado*. Com a sua chegada, todos os rituais são renovados, enquanto que os necromantes recolhem verbenas, espécie de erva medicinal, na lua-nova, ouvem-se cantos de sereias entre escolhos no mar tempestuoso, divisam-se mistérios nas estrelas (alusão ao significado oculto da

⁴²¹ MANFREDINI, *op.cit.*, p. 37.

posição dos astros no céu) e mochos piam com seu canto sombrio e portador de mau agouro, ao passo que, no último verso do soneto, aparece o Vilanova que, segundo a lenda, procura seu pobre coração morto. As imagens dos versos finais constituem uma espécie de *clímax* que termina na visão cemiterial do Vilanova que caminha entre as tumbas.

No segundo soneto, à maneira de prótase, apresenta-se a matéria mítico-alegóric que compõe o soneto, assim como o restante do livro. Ao iniciar com uma citação nitidamente dantesca, “selve oscore”, o poema elenca uma série de figuras emblemáticas, das quais se destacam Gloriana, identificada como a Razão, que guia e corrige os sentidos, e que escuta as “altivas vozes”, um “consueto sintagma letterario [que indica] i pensamenti piú elevati, le opere eccelse (Dante, Boccaccio, Alfieri, Carducci)”⁴²²; as Acrasias, bruxas de beleza fascinante, personificações máximas da Intemperança; as Virgens e Magos, os protagonistas dos “Sonetti d’Oriana”, que dão seguimento ao livro. Em suma, o poema mostra a visão de poesia do próprio Lucini, de uma poesia nova, fixada na Ideia, que caminha entre formas e sonhos variados, pois sabe reconhecer as obras geniais da natureza, e sabe que sua criação detém uma verdade e um valor que apenas serão inteligíveis em um futuro próximo, justamente em um Porvir.

Resulta evidente a escolha de Lucini em direcionar sua poesia a um leitor iniciado, pois sua poesia é mensageira de uma série de segredos que vêm expressos em formas complexas, mediante “figurações ideais” elevadas a símbolo a partir de “imagens terrenas”, e cuja compreensão parece ser destinada somente a poucos eleitos, iniciados na doutrina dos mistérios. Essa concepção poética é a mesma que moveu os franceses em sua busca pelo símbolo, assim como Lucini, que viveu e experimentou em primeira pessoa tais renovações, justo numa época de transição entre séculos. Porém, partícipe do mesmo espírito simbolista de ruptura, Lucini também rompeu, parcialmente, com sua contraparte francesa, desviando-se das posições clássicas do movimento, baseado nas ideias de Moréas e Baudelaire, deixando de recorrer às estratégias de *sugestão* e *alusão*, para adotar o recurso da *alegoria*, que o ligava inteiramente à tradição italiana.

Para tanto, com a publicação de seu manifesto *Prolegomena*, elaborou uma teoria acerca da italianidade do simbolismo, tendência que para ele já se encontrava presente na literatura italiana desde as musas romanas da decadência, confirmando que há muito o simbolismo já

⁴²² *Idem*, p. 41.

havia sido poetizado italicamente. É, portanto, com base no discurso do *Nostro* que Lucini teoriza e defende a corrente na península:

Ma attualmente può dirsi adunque italiana, nazionale questa ultima modalità artistica? S'ella riguarda all'uomo in sè e non ne' suoi rapporti, è universale: se all'ambiente, regionale: se al tipo distinto, personale. [...] Le consacrate tradizioni delle muse romane della decadenza, qui rivivevano ancora e, se l'impeto primo venne d'altrove, si poetò italicamente.⁴²³

Com Lucini toda uma possibilidade de experimentação cultural tornou-se possível, daí sua defesa por uma cultura que fosse, ao mesmo tempo, nacional e europeia, fundada sobre o *antigo* mas aberta ao *novo*. Com isso, buscou fundar, na tradição italiana, uma espécie de “simbolismo nacional”, pelo qual se pode compreender tantas páginas dedicadas a Foscolo, Carducci, Dossi, etc. A ideia que o poeta tinha do movimento retomava as inovações formais que os franceses já haviam introduzido na poesia (o verso livre, a relação entre objeto e ideia, o conceito de decadência e símbolo), embora sua definição fosse outra: para o poeta italiano, o simbolismo, entendido como gênero de arte e literário, não era uma inovação de sua época, mas o resultado de um simples retorno ao antigo, e se existia uma gênese para o movimento, esta era, indubitavelmente, italiana.

Após a publicação de seus dois primeiros livros de poesias, Lucini publicou *La Prima Ora della Accademia* (1902), *Revolverte* (1909), *La solita canzone de Melibeo* (1910) e *Ragion poetica e Programma del Verso Libero* (1908), volumosa obra sobre poesia, uma viagem ao passado da vida cultural milanesa entre o Oitocentos e o Novecentos, onde são sintetizados e reelaborados todos os aspectos levantados por Lucini ao longo de sua obra literária. Já nos últimos anos de vida, dedicou-se à organização de seu epistolário e a redigir o romance *Antimilitarismo*, publicado postumamente.

Em 1913, com a saúde agravada após uma cirurgia que lhe amputou uma perna, Lucini levou uma vida de isolamento e privada de fatos exteriores. Faleceu em 13 de julho de 1914, em Breglia, sendo enterrado no Cemitério Monumental de Milão.

⁴²³ “Prolegomena alle Figurazioni ideali”, p. 28. Citação já mencionada na pág. 48 deste estudo.

Obras poéticas de orientação simbolista: *Il libro delle figurazioni ideali*. Milano: Galli di C. Chiesa-F. Guindani, 1894; *Il libro delle immagini terrene*. Milano: Galli di C. Chiesa-F. Guindani, 1898; *La Solita canzone del Melibeo*. Milano: Edizioni di "Poesia", 1910; *Prose e canzoni amare*. A cura di I. Ghidetti. Firenze: Vallecchi, 1971.

Obras teóricas sobre o simbolismo: "Epistola apologetica". In. Quaglino, R. *I Modi. Anime e Simboli*. Milano: C. Chiesa-F.lli Omodei-Zorini e F. Guindani, 1896, pp. VII-LII; "Pro Symbolo". In. *Domenica Letteraria*, 1, 12, 29 mar. 1896 *et seqq*; "L'Allegoria". In. Donati, L. *Le Ballate d'Amore e di Dolore*. Milano: Galli, 1897; "Del poeta, dell'arte e della vita". In. *Il Secolo XX*. 10, 30 mag. 1898, e 11, 15 giu. 1898; *Ragion poetica e Programma del Verso Libero*. Milano: Edizioni di "Poesia", 1908; e *Per una poetica del Simbolismo*. A cura di G. Viazzi. Napoli: Guida, 1971.

3.5 Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1871-1919)⁴²⁴



Poeta, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi nasceu em 6 de janeiro de 1871, em Gênova. Filho de uma família abastada, o pai, Lazzaro Ceccardi, era proprietário de terras, e a mãe, Battistina Ceccardi, de família tradicional. Em 1878, após a falência econômica da família e a separação dos pais, partiu com a mãe e os irmãos para Ortonovo, localizado no Vale de Luni. No vilarejo, iniciou os estudos, e da mãe, mulher de vasta cultura, herdou o gosto pela poesia. Naqueles anos, conheceu e se impressionou com a Lunigiana, região rica de lendas históricas, o que o levou a compor os primeiros poemas. As estações vividas no vilarejo e no vale marcarão profundamente sua vida, sendo testemunhas constantes de sua poesia e de sua solidão.

Os primeiros contatos de Ceccardo com o mundo artístico lunigianese ocorreram no Liceu Clássico de Massa, onde iniciou os estudos primários. Em 1891, nas páginas do periódico turinês “Gazzetta del Popolo”, publicou sua primeira poesia, intitulada “Notturni”, que já permitia entrever sua inclinação. Nos anos seguintes, tornou-se um assíduo colaborador de várias revistas literárias, entre as quais a genovesa “Il Caffaro” e a florentina “Vita Nuova”. Ingressou na Faculdade de Direito, mas em 1892, com a morte da mãe e o agravamento da situação econômica da família, interrompeu os estudos e partiu para Gênova. Ali, começou a escrever mais intensamente, a

⁴²⁴ As referências sobre a vida e a obra de Ceccardo Roccatagliata foram obtidas a partir das seguintes edições: ROCCATAGLIATA, C. *Il Libro dei Frammenti*. A cura di Paolo Zoboli. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 7-25; *Colloqui d'ombra. Tutte le poesie*. A cura di Francesca Corvi. Genova: De Ferrari Editore, 2005, pp. 5-55.

participar de grupos políticos de tendência anarquista, formando, incluso, junto com outros intelectuais, um grupo anticlerical. Nesse mesmo período, em 1894 publica um opúsculo intitulado *Dai paesi dell'anarchia*, texto rapidamente apreendido pela polícia por causa das críticas contra as instituições políticas da época.

Incompreendido na arte e perseguido pela pobreza, na capital genovesa levou uma vida irregular, imprimindo a própria existência sobre a imagem já conhecida do *poète maudit*, que obedece somente aos impulsos da própria natureza. Frente à escassez de meios, não viu outro horizonte salvo aquele oferecido pela poesia, e assim, “sullo scorcio del 1895” lançou seu primeiro “volumetto, dal prezzo di copertina di 50 centesimi tirato probabilmente in poche copie”⁴²⁵, intitulado *Il Libro dei Frammenti*, publicado em Milão pelo editor Carlo Aliprandi, na coleção “Biblioteca preziosa”. O volume aparece na Itália justamente em uma época de transição, sendo considerado a primeira manifestação literária a receber e assimilar, explicitamente, os influxos do simbolismo, pela inserção de traduções e imitações dos textos franceses, dos quais o poeta era um leitor e tradutor.

Além de sua abertura ao estrangeiro, Ceccardo voltou-se também à tradição, repondo a ideia de fragmento na poesia, que remete ao *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca, com a qual pretendia alcançar uma linguagem que fosse capaz de abarcar as inquietudes do poeta mediante a fragmentação dos fatos mais significativos de sua vida; um modo de reagrupar aquilo que não se encontrava mais unido. É nesse sentido, quando a poesia parece reclamar uma totalidade, na fragmentação do eu, que o poeta escreve seu primeiro livro de poesias, uma obra que “costituisce un *unicum* assoluto”⁴²⁶ no quadro literário da época e “uno dei pochi buoni testi del simbolismo italiano”⁴²⁷.

O aspecto que ressalta em sua poesia é a criação de atmosferas de contemplação em direção ao éden de originária inocência, o lugar de nascimento, atmosfera representada pela caracterização emblemática do vilarejo natal, Ortonovo, sua “paisagem existencial”. Essa representação da realidade, enraizada no lugar de origem, transforma a poesia de Ceccardo em uma poesia que se propõe como elegia de um passado irreparavelmente perdido, mas que, como matéria presente, afronta o poder absoluto do tempo — que é por natureza, transitório e fugaz — na tentativa de regenerar, poeticamente, o paraíso originário perdido — que

⁴²⁵ ZOBOLI, P. “Gli sparsi frammenti dell’anima”. In. *Il Libro dei Frammenti*, op.cit., p. 12.

⁴²⁶ *Idem*, p. 11.

⁴²⁷ *Idem*, p. 25. O texto do crítico literário Pietro Pancrazi foi originalmente publicado no “Corriere della Sera”, em 6 de outubro de 1973.

por sua vez é eterno e infinito. O que confirma a concepção do poeta de direcionar sua poesia em direção ao vago, com nuances de encanto e tentação, e o indefinido, o *inconnu* baudelairiano, refletido sobretudo no sonho.

Nesse processo de fragmentação do eu lírico, o poeta aproveita para traçar o perfil daquele que representa o seu *alter ego* poético: o “Sonhador”, figura emblemática que faz referência direta ao arquétipo simbolista do protagonista ideal e do leitor ideal, presente em composições como “L’Amante ignota”, “Werther” e “Val di Luni”. Logo, sua poesia é fortemente marcada pelo dualismo entre a realidade mortificante e a evasão no sonho e no infinito, à qual se inclina seu *alter ego*: em seus versos, o sonho em direção ao infinito sublinha a grandeza de um espírito que decide fragmentar-se para readquirir uma realidade primária. E este sonho é uma realidade, uma vez que representa uma propriedade legítima de quem está sonhando, porque assim fazendo, está efetivamente *vivendo*.

No volume, porém, o poeta, além de uma série de composições próprias, insere também traduções de vários poetas franceses, entre os quais o parnasiano Leconte de Lisle e o romancista André Lemoyne, além de traduções de Rimbaud, de quem traduz “Le tête du faune” e “Les Chercheuses de poux”, e de Verlaine, do qual evoca os títulos “Romances sans paroles” e “Bonnes Chansons”, além de reproduzir em parte “Colloque sentimental”. O livro, assim, se distingue por retomar o exemplo dos franceses, aspecto que, segundo Paolo Zoboli, organizador do mais recente volume do *Libro dei frammenti*, publicado em 2003, deve ser sublinhado, pois,

La presenza della recente o addirittura recentissima poesia d’oltralpe, nel *Libro dei frammenti*, è di estrema importanza... [...] ma è altrettanto o più ancora notevole la presenza di Mallarmé, Verlaine e Rimbaud. Ceccardo conosce i testi di questi poeti principalmente attraverso la seconda edizione dei *Poètes maudits* [que] fanno del poeta poco più che ventenne il primo traduttore italiano in assoluto dei due grandi simbolisti, conferendo al volumetto che le raccoglie anche un altissimo valore documentario.⁴²⁸

⁴²⁸ *Idem*, p. 22.

Esse mesmo reconhecimento é atribuído por Jacobbi no capítulo “Cronologia di un decennio”, onde diz que o *Libro dei frammenti*, “a rigore, è il primo libro, meglio il primo presagio, della nostra lirica novecentesca, con traduzioni di Verlaine e Rimbaud”, no qual se evidencia uma fértil “ricerca dell’interiorità che non coincide totalmente con l’andazzo simbolista del momento”⁴²⁹. Isso porque, para Jacobbi, que reconheceu no poeta genovês sua via simbólica ao inclui-lo em sua homônima antologia, a poesia de Ceccardo, que parecia retomar o “*cupio dissolvi* della scapigliatura”, isto é, aquela mesma vontade de anulamento de si, do desejo de não existir, na verdade, retomava especialmente os exemplos de D’Annunzio, quem o poeta conhecera em vida, e de Pascoli, ao retomar alguns dos elementos de seu simbolismo rupestre, ligado às “paisagens existenciais”. Logo, é essa estreita ligação com seus contemporâneos, e também por retomar elementos do romantismo *scapigliato*, o que outorga à sua poesia um diferencial significativo, por absorver simultaneamente elementos itálicos e franceses, especialmente quando o poeta

nei suoi momenti più fondi... egli si mette a colloquiare con il simbolismo europeo da pari a pari, seguendo la migliore indicazione pascoliana e cercando di realizzare nell’immagine (qui si tratta d’immagine, più spesso che di parola) l’incontro di più sensi, nell’attesa di un riscatto trascendentale.⁴³⁰

Como se percebe, as correspondências com a escola francesa são inequívocas: a ideia de Infinito e do Sonho na figura do Sonhador; as traduções, imitações e experimentações de uma nova linguagem poética, através das quais o poeta consegue transmitir seus sentimentos mediante o uso da analogia, uma vez que os dados de sua vida se mesclam com aqueles pertencentes ao mundo dos símbolos. Mas, não obstante o diálogo intertextual, na poesia do primeiro Ceccardo tudo tende a um simbolismo mais elementar e paisano, que retoma as imagens típicas da atmosfera italiana, como os vilarejos, por exemplo, desprovido, em parte, daquela tensão visionária que o simbolismo francês evocou. Isso porque as correspondências entre sensações visivas e sensoriais que caracterizam suas composições, evidenciam sua inclinação a uma poesia

⁴²⁹ JACOBBI, “Cronologia di un decennio”. In. *L’avventura del Novecento, op.cit.*, pp. 147-148.

⁴³⁰ *Idem*, “Ceccardo Roccatagliata”. In. *L’Italia simbolista*, p. 112.

escrita mediante o agrupamento de uma série de fragmentos que, por sua vez, se constituem como múltiplos e instantâneos *signos* de uma heteróclita paisagem interior, visões próprias de um poeta que a si mesmo se proclamou o “sonhador”.

Para Francesca Corvi, atual organizadora da obra completa de Ceccardo, devido às inúmeras referências, não é por acaso que a produção poética do autor reclama vários modelos, muitas vezes distintos entre si. Para sanar essa questão, continua a autora, seria necessário um estudo crítico específico acerca da intertextualidade ceccardiana, entre sua poesia e as fontes por ele utilizadas, sobretudo “per ribadire che Ceccardo non fu certo un imitatore, ma seppè elaborare in modo autonomo le innovazioni tematico-stilistiche dei suoi modelli”⁴³¹. Por isso, para encontrar reflexos simbolistas na poesia do primeiro Ceccardo, é preciso limitar-se ao seu *livro em fragmentos*, em cujas páginas:

La presenza di traduzioni rigorose e dichiarate esplicitamente nelle didascalie, insieme con altre numerosissime tracce dissimulate e disseminate lungo l’intera silloge, indica non il richiamo convenzionale ad una tendenza poetica destinata a dilagare fino a farsi moda... ma piuttosto la volontà di analizzare e interiorizzare la sensibilità nuova che precocemente Ceccardo intuì nei versi dei miti francesi.⁴³²

Dividido em três seções e composto por mais de trinta poemas, o volume segue um discurso poético quase linear: após colher os fragmentos da realidade, o poeta busca articular as palavras (isto é, a própria poesia) com as figuras que representam as imagens simbólicas de um idílio perdido entre nostalgia e memória, para logo transformá-las em sonho. Esse recurso poético pode ser evidenciado em três composições, a saber: “Colloquio sentimentale” (Colóquio sentimental), “Werther” e “I volti dolorosi” (Os rostos dolorosos), de cujos “fragmentos” se pode extrair uma “totalidade”, que contém os elementos próprios do simbolismo ceccardiano. Mas é o soneto de alexandrinos “I volti dolorosi” (Os rostos dolorosos) que se destaca por apresentar a eterna dualidade entre sonho e realidade, que tanto

⁴³¹ CORVI, Francesca. “*Sillabe all’alba del nuovo secolo, ovvero ombre al crepuscolo della tradizione*”. In. *Colloqui d’ombre, op.cit.*, p. 10.

⁴³² *Idem*, p. 15.

perseguiu os simbolistas, e também o poeta. Em Ceccardo, porém, a evasão ao sonho não conduz necessariamente a uma fuga da realidade, mas a uma evasão que conduz ao reencontro com o lugar de origem, isto é, o vilarejo primitivo, que na poesia de Ceccardo, se constitui “in un vero e proprio mito edênico”⁴³³, elevado à condição de “paisagem existencial”.

O poema “Colloquio sentimentale” (Colóquio sentimental), escrito com base no homônimo poema de Verlaine⁴³⁴ através do recurso da *imitatio*, procedimento muito comum entre os poetas simbolistas para indicar pontos de convergência espiritual, antes que filiação despropositada, é o que mais de destaca por absorver a literatura transalpina. Segundo Zoboli, o *colóquio* de viés ceccardiano se encontra “tra i più alti della poesia di Ceccardo”, a “suggellare la sezione nel segno dell’autunno e delle ombre dei due antichi amanti verlainiani che si aggirano in un parco brumoso e desolato”⁴³⁵. A imitação, porém, não se trata de uma tradução *ipsis litteris*, mas uma reelaboração do poema de Verlaine: Ceccardo altera a estrutura, em dísticos na contraparte em francês, e apresenta um longo poema integral. O discurso, porém, é o mesmo: narra o encontro de dois fantasmas amantes num parque desolado tomado por uma paisagem autunal, quando estes passam a evocar o passado, numa tentativa em vão de recordar os sonhos vividos, enquanto apenas a noite e o bosque ao redor são testemunhas de seus lamentos e de sua passagem solitária:

COLÓQUIO SENTIMENTAL

(Imitação de P. Verlaine)

No gélido parque onde a nua ramagem
 ergue-se tingida de gris, na bruma,
 e pelas alamedas se consuma
 a relíquia rosada da folhagem,
 – no parque – entre aleias fulvas e geadas, 5
 duas Sombras passaram aginhadas.
 Estão as pupilas sem olhar: mortas:
 um eco de palavras semimortas
 chega – apenas – nos nevoeiros imotos:
 têm moles lábios e pálidos rostos. 10

⁴³³ Zoboli, *op.cit.*, p. 14.

⁴³⁴ VERLAINE, P. “Colloque sentimental”. In. *Oeuvres complètes*. Paris: L. Vanier, 1902-1905, p. 114.

⁴³⁵ Zoboli, *op.cit.*, p. 19.

Dois fantasmas no parque desolado
 evocaram o fúlgido passado....
 – Diz-me, recordas nossos sonhos, ainda?
 – Porque queres que recorde? – Pois ainda,
 ao meu nome, não te tremeu o coração? 15
 – Porque tu queres que ele trema?... Não!...
 – Oh os doces dias em que juntamos
 as bocas e nossa esperança alçamos,
 e por nostálgico querer vencidos
 as almas em sonho quase fundimos! 20
 – Oh possível?... pois o sol algum dia
 riu benigno? – As violetas algum dia
 rebentaram? Possível?... – Oh a vencida
 espera que fosco céu foge evita!...
 ... Vão assim pelo parque onde a ramagem 25
 – nua – entorpece no ar desolado:
 a noite sozinha ouve o palavreado;
 e a terra é a relíquia da folhagem....

COLLOQUIO SENTIMENTALE

(Imitazione da P. Verlaine)

*Nel freddo parco ove le nude rame
 drizzansi tinte in grigio, ne la bruma,
 e per gli umidi viali si consuma
 la rosea reliquia del fogliame,
 – nel parco – tra l'alée gialle e brinate, 5
 due Ombre proprio adesso son passate.
 Son senza sguardo le pupille: morte:
 appena un'eco di parole smorte
 arriva – appena – ne le nebbie immote: 10
 son molli i labbri e pallide le gote.
 Due fantasmi nel parco desolato
 hanno evocato il fulgido passato....
 – Dimmi, ricordi i nostri sogni, ancora?
 – Perché volete che ricordi? – Ancora
 dunque, al mio nome il cuor non ti tremò? 15
 – Perché volete che tremasse?... No!....
 – Oh i dolci giorni in cui abbiamo insieme
 giunte le bocche e insiem giunta la speme,
 e vinti da un nostalgico bisogno
 abbian fuse le nostre anime in sogno! 20
 – Oh possibile?... adunque un giorno il sole
 rise benigno? – Un giorno le viole
 sbocciarono? Possibile?... – Oh la vinta
 speme a che fosco ciel fugge respinta!....*

.... *Vanno così nel parco dove i rami* 25
 – *nudi – torpon ne l'aria senza sole:*
la notte sola intende le parole;
e a terra è la reliquia dei fogliami....

(*Il libro dei frammenti*, pp. 67-68)

No soneto “Werther”, o poeta, além de mencionar o seu *alter ego*, o Sonhador, recria o ambiente em torno do romance de Goethe e da figura do jovem Werther, marcado por uma paixão tempestuosa e desditosa. No poeta italiano, porém, Charlotte é Emilia, a mulher amada em vida por Ceccardo, representação do amor perdido, do sonho inalcançável. Presença constante em sua poesia, elevada à condição de símbolo em uma série de poemas, como *Val di Luni* e *Un pò di grigio*, embora seja “con Werther che il poeta, nella compagine del suo libro”, numa dissimulada tentativa de se despedir de sua amada, “dà l’addio alla fanciulla dietro il travestimento letterario dei personaggi goethiani... di Werther e Carlotta”⁴³⁶, ao lançar-se, como uma pálida sombra, ao infinito:

WERTHER

E o doce Sonhador disse hesitando
 à Adorada: É em vão. Oh as pistolas
 dá-me, que eu parto. O coração me estiola
 é verdade; um consolo estou buscando.

E Ela: Assim seja. Depois duvidando 5
 deu as Armas. E às regiões onde não insola
 jamais e não rebentam mais violas,
 Ele baixou quieto, ainda sonhando.

No pêndulo d’ouro da sala brilha 10
 o santo louro do Natal. Alheada
 entre as crianças está, Ela, tranquila.

Afora cai a neve. Ele havia partido
 p’ra sempre, e pálida sombra, uma estrada
 perde-se distante em meio ao Infinito.

⁴³⁶ *Idem*, p. 20.

WERTHER

*E il dolce Sognator disse tremando
a l'Adorata: È invano. Oh le pistole
prestatemi, ch'io parto. Il cuor mi duole
troppo, è vero; un sollievo andrò cercando.*

Ed Ella: Così sia. Poi dubitando 5
*diede l'Arme. E ai paesi ove il buon sole
mai non luce e non s'aprono viole,
Egli scese quieto, ancor sognando.*

Di pendul'oro ne la sala brilla
il santo lauro di Natale. Oblia 10
tra una gioia di bimbi, Ella, tranquilla.

*Fuori cade la neve. Egli è partito
per sempre, ed ombra pallida, una via
lontana batte in mezzo a l'Infinito.*

(Il libro dei frammenti, p. 78)

Por fim, o soneto de alexandrinos “I volti dolorosi” (Os rostos dolorosos)⁴³⁷, que se destaca pela temática que gira em torno do chamado *inconnu* baudelariano, isto é, a eterna dualidade entre o sonho e a realidade. Mediante a transformação do dado natural em dado simbólico, o poeta colhe o significado misterioso das coisas, que, por sua vez, são profundamente interiorizadas e assimiladas pelo sujeito do ato poético. Em meio a uma atmosfera matinal, quando os raios do sol começam a surgir e a aurora surge lentamente, o poeta de seu vilarejo canta:

OS ROSTOS DOLOROSOS

Nos rostos dolorosos, nas fronteiras pacientes
brilha quietamente efuso, um palor da Alba
e nos olhos estagna a paisagem dealba
dos burgos que divagam à sombra dos poentes.

⁴³⁷ Estrutura do poema: soneto de alexandrinos dividido em dois hemistíquios heptassilábicos, com acentos fixos de 6ª e 12ª, e cesura na 6ª sílaba. É ordenado mediante rimas interpoladas e versos graves (2º hemistíquio) e esdrúxulos (1º hemistíquio). Fórmula rítmica: *abba, cddc, eef* e *fg*.

Como uma velha senda encavam-lhe as olheiras 5
 corroídas por chuvas sem fim e silenciosas;
 e os lábios que um obscuro poder, como o das rosas
 mortas nos livros, rasga, falam sobre quimeras.

Na frente roça às vezes uma carícia de alas;
 A morte? – E, como um breve interstício de opalas 10
 que se abre em meio a nuvens misteriosas, os olhos

entrevêem o escorço de um burgo florido
 maravilhosamente. O coração e os joelhos
 tremem. E o lábio exangue murmura: Oh, o Infinito!

I VOLTI DOLOROSI

*Nei volti dolorosi, su le pacate fronti
 brilla quietamente effuso, un palor d'Alba,
 e ne gli occhi ristagna la visione scialba
 dei paesi che sognano a l'ombra dei tramonti.*

*Sotto, l'occhiaie incavansi come un vecchio sentiere 5
 cui rosero infinite piogge silenziose;
 e i labbri che un oscuro poter, come le rose
 morte nei libri, strazia, parlano di chimere.*

*Talor la fronte sfiora una carezza d'ale;
 La morte? – E, come un breve spiraglio d'opale 10
 che si svolga tra le nuvole misteriose, gli occhi*

*intraveggon lo scorcio d'un paese fiorito
 meravigliosamente. Trema il cuore e i ginocchi
 tremano. E il labbro esangue mormora: Oh, l'Infinito!*

(Il libro dei frammenti, p. 84)

No soneto é possível perceber como os dados da vida Ceccardo se entrelaçam com as sensações oferecidas pela natureza. Seu simbolismo se condensa em uma atmosfera distinta: de um lado, os maiores mistérios humanos (a morte e o infinito) se cruzam oferecendo uma possibilidade de redenção; do outro, a natureza oferece sensações que realizam no corpo da composição uma espécie de alquimia, ao transformar os dados naturais em dados simbólicos. À maneira de Rimbaud, o poeta, após colher o significado oculto das coisas, tanto as impressões sensoriais quanto as emoções estéticas manifestadas

acabam, nesse processo, se transformando em símbolos, embora se constate que “l’io lacerato del poeta non si ricompone, non si ricompongono i frantumi del suo passato: soltanto, un immobile paesaggio interiore”⁴³⁸.

A promessa por uma nova visão e a vagueza oferecida pelo poente matinal envolvem inteiramente o soneto, projetando uma ansiada evasão, própria de um Sonhador, no sonho e no infinito. Para o poeta, é contemplando a aurora no horizonte que se torna possível compreender as sensações oferecidas pelo Infinito; é olhando o rosto das pessoas de seu vilarejo natal, que se entrevê a angústia de uma realidade que parece ser eterna. Realidade e sonho, morte e vida, dualidades supremas que parecem acompanhar, também no plano formal, a dualidade própria do alexandrino, dividido em dois hemistíquios. Enquanto a Aurora surge quietamente difundindo por onde passa suas tênues refrações naquelas faces aflitas, ao mesmo tempo, nos mesmos olhares, se reflete a visão pálida dos vilarejos, dos burgos, dos povoados que sonham à sombra de um poente, igual ao que surge no poema. Em seguida, quanto mais o poeta alarga a visão, mais entrevê as olheiras das pessoas que, cansadas devido ao peso do tempo, se assemelham àquelas de uma velha senda destruída, corroída durante anos por intermináveis chuvas silenciosas; vê também seus lábios tremerem por causa de uma força desconhecida que as aflige, enquanto falam de sonhos e de ilusões.

Ao contemplar tais faces, o poeta começa a perceber uma efêmera possibilidade de resgate daquele mundo, até que não chegue a que anseia destruir as sensações mais elevadas, e que chega como um poente: a morte. Com o dissipar da névoa da manhã, consegue finalmente entrever o panorama de um vilarejo maravilhosamente florido, um novo horto, isto é, Ortonovo; visão que o poeta compara, ao fazer uso de um símile, a uma fenda de luz (isto é, de opalas) que se abre em meio a nuvens misteriosas. Mas, a esta altura, não resta mais nada a dizer, pois seu coração e joelhos tremem, enquanto seu lábio exangue murmura, como “chave de ouro”, que esta é a visão própria do Infinito. Nesse momento, a poesia e a memória agem transformando a paisagem idealizada pelo poeta, envolvendo “il borgo e la sua campagna, il suo torrente e i suoi colli, le sue strade e i suoi sentieri costeggiati di muriccioli diruti, i suoi pioppi e i suoi olivi, in un vero e proprio mito edenico”⁴³⁹. E a natureza, por sua vez, entendida como

⁴³⁸ Zoboli, *op.cit.*, p. 16.

⁴³⁹ *Idem*, p.14.

mãe benigna, não deixa de oferecer ao poeta que a canta notáveis exemplos, como a aurora e o poente, além da estação autunal.

O diálogo com a poesia de Baudelaire no soneto de Ceccardo é outro aspecto que chama a atenção, especialmente por repreender a eterna dualidade realidade/sonho, já que, em parte, o poeta parece ter colhido algumas *flores do mal* para a configuração de seu imaginário poético. Segundo Zoboli, o poeta francês nutre em Ceccardo o “sentimento di una realtà tediosa e disfatta in contrapposizione a un sospirato Infinito, [...] che appare, come una folgorazione metafisica, tra le nuvole misteriose”⁴⁴⁰. Assim, se de um lado o poeta encontra a sensação da felicidade espiritual e física na contemplação das coisas infinitamente grandes e sensoriais oferecidas pelo vilarejo florido, do outro, a mesma atração *inconnu* o adverte que estas situações vividas serão efêmeras, assim como o sol que nasce e morre todos os dias no firmamento, e que a realidade o impelirá a evadir-se, levando-o a uma crescente e sombria angústia. É justamente esse eterno sentimento ambíguo que o conduz rumo à configuração de uma ideia de infinito e à contemplação de toda aquela intensa luz para satisfazer os olhos e a alma, que lhe farão tremer o coração.

Na breve mas sucinta dedicatória ao *Libro dei frammenti* registrada no exemplar do amigo Silvio Ugo Cipollini, escrita, segundo o próprio poeta, em uma turbulenta noite de janeiro de 1896, Ceccardo, além de resumir com precisão seu primeiro livro, fornece as chaves para se compreender dois elementos fundamentais de sua poesia: a relação simbólica entre os elementos naturais e os estados de ânimo e a ideia de fragmentação do eu para uma totalidade mnemônica, os quais foram determinantes para a consolidação de sua primeira fase poética. Em tom nostálgico, diz:

In ricordo di quiete ore trascorse insieme nella speranza di un bel giorno di sole: oggi, che l'ala della tempesta sale; ed urge il crepuscolo estremo dei dubbi e della cenere sulla giovinezza che s'infrange spezzata.⁴⁴¹

Na atmosfera literária de Gênova, sempre atenta à literatura estrangeira, assim ocorreu o exórdio poético do jovem Ceccardo Roccatagliata, que experimentou, mediante uma combinação entre

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 22.

⁴⁴¹ *Idem*, p. 13. Passagem citada por Zoboli; o original com a dedicatória se encontra conservado na biblioteca “Niccolò V”, de Sarzana, Itália.

tradução e produção própria, uma nova linguagem poética na tentativa de romper com a tradição clássica ao pressagiar um clima de fragmentação, deixando como legado vestígios substanciais que testemunham a presença de uma sensibilidade aberta às novas experimentações justo em uma época de transição entre dois distintos séculos, ao contrário do que creditaria a crítica posterior. Vale lembrar que em 1910, Ardengo Soffici, no *incipit* de seu ensaio acerca do poeta das *illuminations*, se interrogará acerca de “chi conosce in Italia gli scritti di Jean-Arthur Rimbaud? Chi ne conosce pure il nome? Pochi o nessuno, a quel che pare”⁴⁴². Certamente, o literato florentino não conhecia o livro de Ceccardo, abrindo margem para um lapso sem precedentes.

Em 1904, Ceccardo publicou um pequeno livreto, intitulado *Il viandante*, composto de doze sonetos, inserido ainda dentro da esfera simbolista, e no ano seguinte, *Apua Mater*, dois livros que seriam reeditados novamente em 1910, com a publicação de *Sonetti e Poemi*. Nesse período, o *modus scribendi* do poeta sofreu uma sensível mudança, e aderindo ao estilo de poesia carducciana vigente à época, o poeta retornou às formas da tradição clássica somente. Por ter seguido duas específicas orientações ao longo de sua obra literária, Ceccardo não foi um poeta simbolista ao longo de toda sua produção literária, e é difícil dizer qual foi seu real conhecimento acerca do fenômeno simbolista, já que praticamente não teorizou a respeito dele. No entanto, considerando o percurso de sua primeira fase poética, pode-se dizer que, ao ter se aproximado tanto dos franceses quanto dos *scapigliati*, deu forma a um simbolismo *sui generis*, que o elevou ao panteão dos Eleitos no antológico estudo de Jacobbi, onde o poeta *viandante*, como ele próprio se chamava, finalmente, parece ter encontrado um merecido lugar.

Após um derrame cerebral e uma vida marcada por sofrimentos, Ceccardo Roccatagliata morreu em Gênova, em 2 de agosto 1919, e foi sepultado no Cemitério Monumental de Staglieno, sob epígrafe de sua própria autoria: “Hit constitit viator”.

Obras poéticas de orientação simbolista: *Il libro dei frammenti*. Milano: Aliprandi, 1895; *Il viandante. Sonetti*. Torino-Genova: Streglio, 1904, e a seção das “Poesie disperse”. In. *Colloqui d'ombra. Tutte le poesie*. A cura di Francesca Corvi. Genova: De Ferrari Editore, 2005, pp. 305-347.

⁴⁴² SOFFICI, A. “Arthur Rimbaud”. In. *Opere I*. Firenze: Vallecchi, 1959, p. 63.

3.6 Dino Campana (1885-1932)⁴⁴³



Poeta, Dino Campana nasceu em Marradi, em 20 de agosto de 1885. Filho de uma família de posses, o pai, Giovanni Campana, era professor, e a mãe, Francesca Lugi, dona de casa. Iniciou os estudos primários no vilarejo de Marradi, frequentando, em seguida, o ginásio em Faenza, época em que lhe surgiram os primeiros sintomas de distúrbio mental, aos quinze anos de idade, quando lhe fora diagnosticado “neurastenia”, e cuja realidade marcaria não apenas sua poesia mas determinaria o desfecho de sua vida.

Após concluir os estudos, em 1903 se transferiu para Bolonha, para frequentar o curso de Química, e depois o de Química farmacêutica, em Florença. No entanto, sem demonstrar qualquer aptidão pelo ofício, abandonou a carreira e iniciou uma série de viagens sem destino pela Europa, período que marca, ao mesmo tempo, o início de suas fugas e internações psiquiátricas — a primeira ocorrida em 1906, quando fora enviado ao Hospital de Ímola, sendo diagnosticado como “louco” —, e também seu exórdio poético, quando começou a tecer suas primeiras composições, que mais tarde formariam o núcleo central de seu livro. Por volta de 1907, partiu para a França, emigrando, logo depois, para a capital portenha Buenos Aires, onde ficaria cerca de dois anos, não sem levar uma vida não menos errante, trabalhando como peão na construção de ferrovias a tocador de piano em bordéis.

⁴⁴³ As referências sobre a vida e a obra de Dino Campana foram obtidas a partir das seguintes edições: CAMPANA, D. *Canti Orfici e altre poesie*. A cura di Renato Martinoni. Torino: Einaudi, 2003, pp. LIX-LXXXVI; LUZI, M. *L'idea simbolista*. Milano: Garzanti: 1959, pp. 230-232.

De volta a Bolonha, retomou os estudos de Química e começou a publicar os primeiros poemas em revistas literárias. Em 1912, nas páginas do “Il Papiro” publicou os poemas “Montagna - La Chimera” e “Dualismo”, e no ano seguinte, em “Il Goliardo”, o poema em prosa “Torre Rossa”, a primeira versão do célebre “La Notte”. Em dezembro de 1913, partiu para Florença à procura de um editor a fim de publicar seu livro, mas o contato com o mundo intelectual de então marcará tanto seu encontro como desencontro. Lá conheceria os futuristas Papini e Soffici, a quem entregaria o manuscrito original dos *cantos*, que seria perdido entre as cartas do próprio Soffici, e reencontrado apenas em 1971, por Mario Luzi. Após a perda dos originais, Campana retornou a Marradi e reescreveu substancialmente o livro, antes intitulado *Il più lungo giorno*, e o publicou em uma tipografia do próprio vilarejo natal, dessa vez com o título de *Canti Orfici*.

Publicado em 1914, pelo editor Federico Ravagli, à custa do próprio autor, a única obra publicada em vida por Campana resultou ser a primeira manifestação do Novecentos a propor, de modo original, a grande tradição da poesia simbolista francesa, especialmente nos nomes de Baudelaire e Rimbaud. Com o primeiro, Campana possui em comum o fascínio pelo exótico e a atração profunda pelos aspectos urbanos da modernidade; do outro, a mesma projeção visionária obtida através do desregramento dos sentidos e o mergulho no inconsciente. Mas sobre esse irrecusável fundo simbolista, encontram-se também referências nitidamente itálicas, seja na forma métrica de Carducci, ou no simbolismo estetizante de D’Annunzio, ou ainda na retomada da clássica tradição dos *cantos* de Leopardi, de quem o poeta se sentia herdeiro direto.

No entanto, apesar do constante diálogo com os franceses e pela retomada de elementos tipicamente italianos, o simbolismo de Campana vem acrescido de uma *nova* porém *antiga* experiência: o Orfismo. A definição de “órfico” que o poeta dá à própria poesia diz respeito à natureza simbólica e cognitiva que o verbo poético traz consigo: como nos antigos rituais de culto a Orfeu, o poeta se transforma numa espécie de profeta que detém os mistérios mais supremos, e que se deixa imergir no inconsciente mediante a transfiguração do real. Por isso, “l’orfismo di Campana è più dionisiaco che apollíneo, più tormentato che sereno, più creazione che contemplazione, più ricordo fantastico che memoria”, sendo, por sua vez, “fittamente popolato di oggetti e di simboli”⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ MARTINONI, R. “Introduzione”. In. *Canti Orfici*, *op.cit.*, p. XLVI.

Sua poesia se destaca, assim, por mesclar visões, música e sugestões cromáticas em uma só atmosfera mitificante, fazendo com que sons e imagens se fundam intimamente, encontrando no símbolo sua máxima expressão. Essa simbologia se dá no olhar enigmático da Quimera, no pálido rosto de Ofélia, no ausente mas nominado Orfeu, nos lugares campanianos transformados em lugares míticos: Marradi, Faenza, Verna, Gênova, Florença, etc. Singular também é o uso que Campana faz dos chamados *poèmes en prose*, do qual foi um exímio cultor, e também do *vers libre*, dois recursos estilísticos amplamente teorizados pelos simbolistas, como criações próprias do movimento. Ao comentar acerca da relação da poesia campaniana com aquela transalpina, o crítico Aldo Pecoraro, argumenta que o diálogo com os grandes poetas franceses se demonstra:

vitale e significativo, proprio perché centrato sulle trame essenziali della poesia campaniana e insieme lontano dal riciclaggio di stereotipi letterari o di citazioni ‘a effetto’. La quantità dei riscontri basterebbe da sola a chiarire come la lunga consuetudine di lettura, il continuo ‘tu per tu’ con Verlaine, Baudelaire e Rimbaud, sia tale da incidere al di là dei rapporti puntuali. La specificità delle selezioni effettuate da Campana e la concentrazione delle riprese in sedi formalmente evidenziate del testo [...] ribadiscono l’importanza annessa dall’autore al dialogo intertestuale.⁴⁴⁵

A importância desse diálogo intertextual também é apontada por Luzi em sua célebre antologia, ao dizer que “la stupenda suggestione di colore e musica del verso di Campana” aproxima-o do ideário simbolista, especialmente do poeta das *illuminations*, de quem Campana, vale lembrar, recebeu o epíteto de “Rimbaud romagnolo”. Após lançar os primeiros indícios para a configuração da chamada “época simbolista” italiana, encontrados também, segundo Luzi, no simbolismo evocativo de Pascoli, no simbolismo wagneriano de D’Annunzio e no orfismo cósmico de Onofri, Luzi nomeia seu poeta mais caro, Dino Campana, de quem anos depois resgataria os manuscritos originais da primeira elaboração dos *Canti Orfici*. Para ele,

⁴⁴⁵ PECORARO, Aldo. “Campana fra Verlaine, Baudelaire e Rimbaud”. In. *Materiali per Dino Campana*. A cura di Piero Cudini. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1986, p. 145.

a intenção do poeta órfico, além de renovar a poesia italiana com sangue novo, era

Creare “una poesia europea musicale colorita”,
immettere “il senso dei colori che prima non c’era
nella poesia italiana”: così definì la sua poetica
Dino Campana. È una poetica sostenuta da un
genuino e acceso impeto figurativo che insegue il
mistero nelle immagini stesse della vita.⁴⁴⁶

O fato de transformar os elementos da paisagem em emoções, o de reviver lembranças através de uma vertigem que perpassa as coisas, mas que não as anula, o de sugerir através das palavras o mistério das origens e do devir humano, são alguns dos elementos mais recorrentes em sua obra. Embora inscritos dentro de um universo poético bastante peculiar, estes mesmos elementos remontam, inegavelmente, ao imaginário simbolista, em particular à dualidade suprema realidade/sonho, já que o poeta, na impossibilidade de conhecer a verdadeira realidade mediante a experiência, vale-se de sua intuição não racional e imediata para expressar as revelações do desconhecido e os pressentimentos que lhe afloram no íntimo.

Segundo Renato Martinoni, organizador da edição crítica eunaidiana dos *Canti Orfici*, a ruptura da construção lógica, seja nos versos seja nos poemas em prosa, permitiram Campana alcançar uma espécie de verdade poética que lhe aparecia em meio a um caos místico, o seu símbolo visivo, e de constituir um instrumento cognitivo capaz de colher as analogias secretas entre a realidade e o sonho. Esta espécie de consciência, sabiamente fugaz, incide diretamente na composição de seus poemas que, no conjunto, representam uma viagem, onírica e real, em direção aos seus lugares míticos, onde o tempo parece ter sido abolido e fixado para sempre na eternidade. Por isso,

Importante è la cultura letteraria – specie quella simbolista – francese, “che adoro”, confessa Campana [...]. Alcuni riferimenti sono stati via via individuati dalla critica: in primo luogo, e *pour cause*, Baudelaire: sua, fra l’altro, è probabilmente la mediazione con la *Notte* michelangiolesca. Insieme a lui Verlaine e Rimbaud [...]. Di Verlaine Campana traduce, come sappiamo, una

⁴⁴⁶ LUZI, *L’idea simbolista*, p. 230.

quartina di una poesia, *Il bacio* [...]. L'altro poeta a cui si fa spesso riferimento... per l'equivalenza di lirica e *poème en prose* – è proprio l'autore della *Saison en Enfer* e delle *Illuminations* [...].⁴⁴⁷

Todavia, Martinoni aponta que, para além do constante diálogo intertextual entre Campana e os grandes nomes do simbolismo francês, é preciso considerar também que, mesmo frente à evidente presença de fontes e modelos tradicionais, o poeta dos *Canti Orfici*, na sua singular originalidade, resulta num caso literário bastante peculiar no vasto panorama do Novecentos, difícil de ser “classificado”. Embora se tenha pretendido fazer de Campana um “Rimbaud italiano”, em suas páginas ele se revela talvez o único poeta italiano que tenha conseguido, com escassas referências retóricas, comunicar sensações primárias e noturnas, ao contrário, por exemplo, de Pascoli, dono de um vasto conhecimento clássico.

Dividido em quatro seções e composto por mais de trinta poemas, entre poemas livres e em prosa, os cantos representam uma viagem através dos lugares que mais impressionaram o poeta em suas flanagens pelo mundo, e que adquiriram o *status* de mito. Dos inúmeros poemas do volume, “La Notte” (A Noite), “La petite promenade du poète” e “La Chimera” (A Quimera), abarcam a totalidade de sua proposta poética, sendo o primeiro um poema em prosa (excerto), o segundo, calcado no exemplo francês, e o último, um poema em versos livres. No entanto, é justamente a composição mais conhecida e traduzida do poeta, intitulada “La Chimera” (A Quimera), aquela que melhor condensa seu complexo imaginário poético e que será analisada com maior acuidade, no qual o poeta delineia um quadro excepcional da condição do poeta que se vê capturado por um mistério impenetrável, neste caso, uma *quimera*, símbolo máximo do paradoxo, que lhe ao mesmo tempo lhe provoca dúvida e fascínio.

Os *Canti Orfici*, porém, abrem com “La Notte” (A Noite), poema em prosa de escritura órfica, de alusiva descrição: nele, a lembrança evoca e imediatamente transfigura as imagens vistas pelo poeta, ao individualizar e simbolizar cada presença e deter o tempo, fixando-o na eternidade. A composição parece remeter ao poema baudelairiano “L'idéal” e à emblemática noite de Michelangelo, quando o poeta diz: “Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme,/C'est [...] /[...]// [...] toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,/Qui tors paisiblement dans une

⁴⁴⁷ MARTINONI, *op.cit.*, pp. XXI-XXIII.

pose étrange/Tes appas façonnés aux bouches des Titans”⁴⁴⁸. Em Campana, a noite adquire o mesmo aspecto abismal, em cuja atmosfera se pode adentrar, e que serve como um lugar de iniciação ao poeta, momento em que começa a visão que “trasforma l’io narrante (“colui che io ero stato”) in un io osservato (“la mia ombra”) e in un lui (“Fu scosso”, “egli seguiva, automa”), fino all’improvviso ritorno: “la attrasse: entrai”⁴⁴⁹. Nessa atmosfera onírica, começa a viagem do poeta por seus lugares míticos:

I.
A NOITE
(excerto)

Recordo uma velha cidade, vermelha de muros e turrígera, queimada sobre a planície interminável em Agosto tórrido, com o distante refrigério de colinas verdes e moles ao fundo. Arcos enormemente vazios de pontes sobre o rio pantanoso em magras estagnações plúmbeas: silhuetas negras de ciganos móveis e silenciosas à margem: em meio ao fulgor distante de um canalial distantes formas nuas de adolescentes e o perfil e a barba judaica de um velho: e de repente do meio da água morta as ciganas e um canto, pelo pântano áfano uma nênia primordial monótona e irritante: e do tempo foi suspenso o curso.

* * *

Inconscientemente eu levantei os olhos à torre bárbara que dominava a alameda longuíssima dos plátanos. No silêncio feito intenso ela revivia o seu mito distante e selvagem: entretanto por visões distantes, por sensações obscuras e violentas um outro mito, também místico e selvagem voltava-me de repente à mente. Lá longe trouxeram as longas vestes suavemente rumo ao esplendor vago da porta as meretrizes, as antigas: o campo entorpecia então na rede dos canais: meninas com penteados ágeis, com perfis de medalha, sumiam de repente nas carriolas detrás dos volteios verdes. Um toque de sino argênteo e doce pela distância: a Noite: na igreja solitária, à sombra das modestas naves, eu apertava Ela, das carnes róseas e dos inflamados olhos fugitivos: anos e anos e anos se fundiam na doçura triunfal do recorde.

* * *

Inconscientemente aquele que eu fui se achava iniciado rumo à torre bárbara, a mítica guardiã dos sonhos da adolescência. Subia no silêncio das ruelas antiquíssimas ao longo dos muros de igrejas e de conventos: não se ouvia o rumor dos seus passos. Uma pracinha deserta, casinhas espremidas, janelas mudas: ao lado em um clarão enorme a torre, octocúspide vermelha impenetrável árida. Uma

⁴⁴⁸ BAUDELAIRE, “L’idéal”, *op.cit.*, 1857, p. 49, vv. 9-14.

⁴⁴⁹ MARTINONI, *op.cit.*, p.10.

fonte quin-hentista calava aridificada, a lápide partida no meio da sua inscrição latina. Desenrolava-se uma estrada de pedra e deserta rumo à cidade.

I.
LA NOTTE
 (frammento)

Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.

Inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara che dominava il viale lunghissimo dei platani. Sopra il silenzio fatto intenso essa riviveva il suo mito lontano e selvaggio: mentre per visioni lontane, per sensazioni oscure e violente un altro mito, anch'esso mistico e selvaggio mi ricorreva a tratti alla mente. Laggiù avevano tratto le lunghe vesti mollemente verso lo splendore vago della porta le passeggiatrici, le antiche: la campagna intorpidiva allora nella rete dei canali: fanciulle dalle acconciature agili, dai profili di medaglia, sparivano a tratti sui carrettini dietro gli svolti verdi. Un tocco di campana argentino e dolce di lontananza: la Sera: nella chiesetta solitaria, all'ombra delle modeste navate, io stringevo Lei, dalle carni rosee e dagli accesi occhi fuggitivi: anni ed anni ed anni fondevano nella dolcezza trionfale del ricordo.

Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara, la mi-tica custode dei sogni dell'adolescenza. Saliva al silenzio delle straducole antichissime lungo le mura di chiese e di conventi: non si udiva il rumore dei suoi passi. Una piazzetta deserta, casupole schiacciate, finestre mute: a lato in un balenìo enorme la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida. Una fontana del cinquecento taceva inaridita, la lapide spezzata nel mezzo del suo commento latino. Si svolgeva una strada acciottolata e deserta verso la città.

(Canti Orfici, pp. 09-10)

Já em “La petite promenade du poète” Campana evoca a figura do poeta *maudit* que se lança às ruas mas que nelas perde sua aura, como no poema de Baudelaire “Perte d’auréole”; evocação presente já no alusivo título em francês, incluído também na seleção de Luzi. Ao longo dos versos, o poeta narra seu passeio solitário à noite por ruas

escuras e duvidosas da cidade (possivelmente Florença). Ao vagar, vê através dos vidros das cantinas belas mulheres, enquanto um homem embriagado sai do quarto de uma prostituta e mulheres locais comentam o ocorrido, fechadas dentro das cantinas. O poeta, então, abandona a cidade e se encaminha para lugares mais ermos, até chegar a a lugar descampado, com um céu estrelado. No entanto, ainda sente o gosto amargo deixado pelo álcool e pela recente experiência. Finalmente, encontra uma relva e nela se joga, como se fosse um cão, *à la* Diógenes, enquanto ao longe, escuta a canção de amor de um bêbado que canta à janela de sua amada:

LA PETITE PROMENADE DU POÈTE

Vou andando pelas ruas
Estreitas e misteriosas:
Vejo detrás das vitrinas
Expor-se Gemas e Rosas.
Por escadas misteriosas 5
Há quem desce tateando:
Detrás dos vidros luzentes
Estão as plebeias falando.
.....
A ruela é solitária:
Não há ninguém: nem estrela 10
Na noite acima dos tetos:
A noite me surge bela.
E caminho desgraçado
Na noite fantasiosa,
Embora sinta na boca 15
A saliva desgostosa. Sai do bafio
Sai do bafio e nas ruas
Caminha e sai e caminha,
Já as casas são mais raras.
Acho a relva: ali me estendo 20
Como um cão a me indispor:
De longe um bêbado canta
Às venezianas seu amor.

LA PETITE PROMENADE DU POÈTE

*Me ne vado per le strade
Strette oscure e misteriose:
Vedo dietro le vetrate*

<i>Affacciarsi Gemme e Rose.</i>	
<i>Dalle scale misteriose</i>	5
<i>C'è chi scende brancolando:</i>	
<i>Dietro i vetri rilucenti</i>	
<i>Stan le ciane commentando.</i>	
.....	
<i>La stradina è solitaria:</i>	
<i>Non c'è un cane: qualche stella</i>	10
<i>Nella notte sopra i tetti:</i>	
<i>E la notte mi par bella.</i>	
<i>E cammino poveretto</i>	
<i>Nella notte fantasiosa,</i>	
<i>Pur mi sento nella bocca</i>	15
<i>La saliva disgustosa. Via dal tanfo</i>	
<i>Via dal tanfo e per le strade</i>	
<i>E cammina e via cammina</i>	
<i>Già le case son più rade.</i>	
<i>Trovo l'erba: mi ci stendo</i>	20
<i>A conciarmi come un cane:</i>	
<i>Da lontano un ubriaco</i>	
<i>Canta amore alle persiane.</i>	

(*Canti Orfici*, p. 33)

“La Chimera” (A Quimera), porém, é a mais célebre composição⁴⁵⁰ de Campana e a que mais se aproxima da idealização da figura feminina, recorrente em toda a sua obra. Mas, ao contrário do que nos diz a mitologia grega acerca do mítico monstro oriundo da Anatólia, no poeta marradino o mito adquire um caráter alegórico diverso: aquele da mulher que tem como virtude assumir vários aspectos, a “doadora de amor dos pórticos”, a “cariátide dos céus de ventura”, a “rainha da melodia”, que o poeta vê como um sonho, como uma antiga amiga, que tem nas mãos o seu coração; representa, na sua qualidade de presença-ausência, a própria visão da Poesia⁴⁵¹. Em Campana, a identificação da poesia como quimera relaciona-se com a ambiguidade da própria poesia, que pode assumir uma infinidade de formas:

⁴⁵⁰ Estrutura do poema: poema em versos livres, anisossilábico, composto de 32 versos, com ritmos diversos variando entre jâmbico e anapéstico.

⁴⁵¹ MARTINONI, *op.cit.*, pp. 159-160.

A QUIMERA

Não sei se entre as rochas o teu pálido
 Rosto me apareceu, ou sorriso
 De distâncias ignotas
 Foste, a pendente ebúrnea
 Fronte fulgente ó jovem 5
 Sóror da Gioconda:
 Ó das primaveras
 Apagadas, por teus míticos palores
 Ó Rainha ó Rainha adolescente:
 Mas por teu ignoto poema 10
 De volúpia e de dor
 Música menina exangue,
 Marcado por uma linha de sangue
 No círculo dos lábios sinuosos,
 Rainha da melodia: 15
 Mas pela virgem cabeça
 Reclinada, eu poeta noturno
 Velei as estrelas vívidas nos pélagos do céu,
 Eu por teu doce mistério
 Eu por teu devir taciturno. 20
 Não sei se a chama pálida
 Foi dos cabelos o vivente
 Sinal do seu palor,
 Não sei se foi um doce vapor,
 Doce sobre a minha dor, 25
 Sorriso de um rosto noturno:
 Olho as brancas rochas as mudas fontes dos ventos
 E a imobilidade dos firmamentos
 E os tímidos riachos que vão em lamento
 E as sombras do lavor humano curvas lá nas colinas argentes 30
 E ainda por tenros céus distantes claras sombras correntes
 E ainda te chamo te chamo Quimera.

LA CHIMERA

*Non so se tra roccie il tuo pallido
 Viso m'apparve, o sorriso
 Di lontananze ignote
 Fosti, la china eburnea
 Fronte fulgente o giovine 5
 Suora de la Gioconda:
 O delle primavere
 Spente, per i tuoi mitici pallori
 O Regina o Regina adolescente:*

<i>Ma per il tuo ignoto poema</i>	10
<i>Di voluttà e di dolore</i>	
<i>Musica fanciulla esangue,</i>	
<i>Segnato di linea di sangue</i>	
<i>Nel cerchio delle labbra sinuose,</i>	
<i>Regina de la melodia:</i>	15
<i>Ma per il vergine capo</i>	
<i>Reclino, io poeta notturno</i>	
<i>Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,</i>	
<i>Io per il tuo dolce mistero</i>	
<i>Io per il tuo divenir taciturno.</i>	20
<i>Non so se la fiamma pallida</i>	
<i>Fu dei capelli il vivente</i>	
<i>Segno del suo pallore,</i>	
<i>Non so se fu un dolce vapore,</i>	
<i>Dolce sul mio dolore,</i>	25
<i>Sorriso di un volto notturno:</i>	
<i>Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti</i>	
<i>E l'immobilità dei firmamenti</i>	
<i>E i gonfi rivi che vanno piangenti</i>	
<i>E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti</i>	30
<i>E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti</i>	
<i>E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.</i>	

(*Canti Orfici*, pp. 25-26)

O poema inicia em tom hipotético, quando o poeta diz não saber se viu entre as rochas o pálido rosto da Quimera ou se apenas conseguiu entrever seu vago sorriso. A mítica figura aparece ao poeta antes como um enigma, uma imagem indefinida e distante, com um sorriso parecido ao da *Gioconda* de da Vinci. O que não o impede de tentar compreender seu sentido enigmático e leonardesco, à espera de que algo quisesse ela — que o poeta nomeia “rainha da melodia” — revelar. Frente à imagem ainda imprecisa, quando sua ânsia se ofusca e se torna cada vez mais obscura, e já que seu poema é feito de volúpia e de dor, entrega-se a um “devir taciturno” imergindo na noite, o momento mais alto da atmosfera que envolve toda a escritura órfica, quando o poeta passa a vigiar as estrelas espalhadas nos pélagos do céu. Mas a Quimera, evocada também na versão itálica, isto é, na figura da *Gioconda*, mostra-se como uma presença que impede toda tentativa de captura e compreensão, impossível de ser “revelada”, embora o poeta insista em desvendar o desconhecido, o ignoto, que irremediavelmente o atrai. Em linhas gerais, trata-se de uma espécie de idealização da mulher na figura da

Quimera e da Poesia, e ambas as leituras são plausíveis, porque ambas se sobrepõem e se identificam uma com a outra.

Décadas antes, em solo italiano, D’Annunzio já havia “anunciado” a presença da enigmática figura, com o livro *La Chimera*, de 1890, e antes dele, Baudelaire a havia “prenunciado” no poema em prosa “Chacun sa chimère”⁴⁵², alegando que cabia a cada um carregar nas costas sua própria quimera, símbolo máximo do paradoxo e da impossibilidade de participar do destino de si mesmo e dos outros. Contudo, como no poema baudelairiano, em que o narrador encontra um fantástico cortejo de homens misteriosos que transportam uma quimera nas costas, no poema de Campana, “il soggetto poetico si presenta come il poeta del misterioso e ignoto poema della Chimera”⁴⁵³. Em outras palavras, ao perceber sua presença, vale-se do recurso poético para tentar compreender o seu mistério, responsável por lhe causar um forte fascínio.

Graças a uma descrição nitidamente alegórica — e que de descrição assume o caráter de sugestão —, na qual, ao mesmo tempo, se descreve e sugere o misterioso jogo de olhares entre o poeta e a mítica figura, o rimbaudiano Campana assume a condição do poeta visionário que se vê capturado por um mistério insondável. Pois, por mais que ele a chame, por mais que a invoque, sabe, na verdade, que ela, a Quimera, é uma presença que somente pode ser evocada em seu eterno desaparecimento, somente em sua indefinida distância, e apenas por um poeta que tenha feito do verbo um processo místico. Para Jacobbi, que dedicou um capítulo ao estudo da poesia do poeta romanholo⁴⁵⁴, em Campana “tutto è determinato dall’avventura del verbo, dalla sua disordinata alchimia”, isto é, as cores, os sabores, os ecos, os ímpetos, em favor de uma “immaginazione fieramente idealistica e mitica”⁴⁵⁵, que não só se valeu das renovações (à época, aparentemente tardias) da poesia simbolista, mas impôs à literatura do Novecentos um novo modelo: um exemplo de poesia feita com o sangue. Neste caso, as próprias palavras do poeta em uma carta dirigida ao semanário florentino “Difesa dell’Arte”, escrita no verão de 1910, são suficientes para compreender suas idealizações, em que ele, de modo quase categórico, dirá:

⁴⁵² BAUDELAIRE. “Petits Poèmes en Prose”. In. *Œuvres Complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968, p. 134.

⁴⁵³ PECORARO, *op.cit.*, p. 140.

⁴⁵⁴ JACOBBI, R. “Il cammino della poesia”. In. *L’avventura del Novecento, op.cit.*, pp. 440-465.

⁴⁵⁵ *Idem*, p. 443.

Io conosco cinque lingue e mi offro volentieri per far passare un pò di giovane sangue nelle vene di questa vecchia Italia, e ciò per tutte le questioni che loro crederanno opportuno sollevare. Un pò di coltura di pensiero veramente e vivamente moderno la possiedo anch'io. E i miei lunghi viaggi e le diverse manifestazioni del genio umano che ho studiato nelle diverse letterature moderne mi hanno conferito qualche larghezza, serenità e indipendenza di giudizio.⁴⁵⁶

Não obstante suas pretensões juvenis, o fundo trágico de sua vida, marcada pela doença e pela errância, acabaram por atribuir à sua existência a clássica imagem do *poète maudit*, do qual ganhou os epítetos de *Rimbaud romagnolo* e *Ultimo bohémien dell'Italia*, que aludem à figura do poeta visionário e maldito ao mesmo tempo⁴⁵⁷. Essa caracterização, que de um lado ajudou a alimentar por décadas o mito em torno de sua figura, serviu também, por outro, para que muitos literatos lhe negassem a qualidade de poeta, entre os quais Papini e Soffici, e em particular, um psiquiatra da escola lombrosiana, chamado Carlo Pariani, que em 1936 publicou um livro não romanciado acerca de sua vida, na tentativa de detrá-lo, e cuja crítica faria escola até meados da década de 1960⁴⁵⁸, quando sua obra seria revitalizada por Mario Luzi.

“Sugérer, voilà le revê”⁴⁵⁹, assim se pode definir a poesia de Campana, que ironicamente, como um sonho que se revela através da sugestão, se tornou num dos poetas mais influentes do Novecentos italiano. Mas o verso mallarmeniano não é chave para a compreensão de sua obra, embora permita indagar acerca dos significados ocultos que se encontram por detrás de sua poesia, que insiste unicamente em *não-dizer*, ou seja, sugerir. Nada mais consubstancial para um poeta que, uma vez passado o século XIX, restabeleceu o símbolo na poesia do seguinte, que praticamente o havia abandonado.

⁴⁵⁶ CAMPANA, *Souvenir d'un pendu/Carteggio 1910-1931*. A cura di G. Cacho Millet. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, p. 46.

⁴⁵⁷ Segundo as propostas de leitura de Bino Binazzi em: “Un poeta romagnolo”. In. *Giornale del Mattino*, Bologna, 25 dez, 1914, e “Gli ultimi bohémien d'Italia: Dino Campana”. In. *Il Resto del Carlino*, Bologna, 12 abr, 1922.

⁴⁵⁸ Refiro-me ao livro de Carlo Pariani *Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*. Firenze: Vallecchi, 1938.

⁴⁵⁹ MALLARMÉ, S. “Enquête sur l'évolution littéraire”. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 869.

Um ano após a publicação dos *cantos*, o poeta retornou a Turim, intercalando viagens, fora de curso, para Genebra e Florença. Em 1916, vagou por diversos vilarejos e cidades da Toscana, ano em que manteve uma intensa relação com a poetisa Sibilla Aleramo, e cujo epistolário em comum seria reunido no livro póstumo *Lettere* (1958). Em 1918, foi internado no hospital psiquiátrico de Castel Pulci, onde passaria os últimos anos de sua vida, em completo isolamento, falecendo em 1º de março de 1932.

Obra poética de orientação simbolista: *Canti Orfici*. Marradi: Ravagli, 1914.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao lançar o manifesto de fundação do simbolismo, os *Prolegomena*, em 1894, e propor uma via italiana do simbolismo, Lucini deu início a um vasto projeto de teorização que seria, durante o Novecentos, uma ambição na crítica historiográfica de Mario Luzi, Glauco Viazzi e Ruggero Jacobbi. E o vaticínio apontado pelo poeta, ao final do manifesto, de que outros estudos seriam necessários para se compreender a dimensão da chamada “época simbolista”, a qual havia sido iniciada, segundo ele, com Vittorio Pica, se cumpriu. Ao reconhecer que sua tentativa de formalizar os elementos originalmente itálicos de seu projeto ainda era incipiente, já que o manifesto apenas veio à luz em 1894, Lucini deixou em aberto a possibilidade de outros críticos e estudiosos de se deterem no pormenor em questão, e averiguar o verdadeiro influxo do simbolismo na península, mas sob o viés italiano. Seria possível? Como é sabido, apesar dos esforços teóricos de Lucini por mais de duas décadas, do largo alcance da poesia de D’Annunzio e Pascoli que influenciaram toda uma geração, e mesmo da retomada empreendida por Campana anos após o desaparecimento da corrente, o simbolismo italiano, até meados da década de 1960, ficaria submerso pela primaridade da opinião literária nacional então imperante na generalidade dos escritores, desestimulados pela aparente marginalização da tendência, o que levou ao seu esquecimento nas histórias literárias da primeira metade do século XX.

No entanto, esse quadro sofreria uma profunda alteração a partir da crítica de Mario Luzi, Glauco Viazzi e Ruggero Jacobbi, críticos e historiadores literários de renome, cujas formulações acerca da poesia simbolista auxiliariam sobremaneira na compreensão da influência do movimento na península, especialmente através de seus vastos projetos antológicos que, no conjunto, buscaram interpretar e historizar a literatura produzida entre os séculos XIX e XX, sob a égide do Simbolismo. Assim, a partir da antologia *L’idea simbolista*, de Mario Luzi, publicada em 1959, o problema da delimitação do simbolismo adquiriu uma nova dimensão, fazendo emergir uma antiga questão, já levantada por Lucini, sobre se havia existido ou não uma época simbolista na península, e quais seriam seus representantes. Apesar do quadro pouco favorável, devido à falta de uma crítica mais substancial

sobre o influxo do simbolismo na Itália, a antologia de Luzi romperia a ideia de que a corrente tinha sido apenas algo secundário na história do *Otto-Novecento*, e elevaria, pela primeira vez, ao panteão dos poetas simbolistas, os italianos D'Annunzio, Pascoli e Campana, como nenhum outro estudo havia feito, salvo o manifesto de Lucini, em que D'Annunzio já despontava como o maior representante da escola. Após o estudo de Luzi, motivados pelo mesmo interesse em comum, vieram as antologias de Glauco Viazzi e de Ruggero Jacobbi, que consolidaram, a partir de seu vasto aporte crítico-historiográfico, a concepção *nostrana* de simbolismo, não só no plano poético — com as seleções antológicas, propriamente ditas —, mas especialmente teórico — ao discutirem e proporem novas leituras ao fenômeno simbolista, tal como fizeram seus vizinhos franceses.

No conjunto, tais antologias apresentam um *corpus* poético que ultrapassa mais de uma centena de autores, o que evidencia que o simbolismo fora um dos mais substanciais movimentos na península, e por isso que, para Jacobbi, a história do Novecentos deveria ser contada sob esse viés, já que o simbolismo era o único movimento capaz de dar conta da multiplicidade de estéticas e escolas originadas num dos períodos mais férteis de toda a literatura italiana, especialmente porque, grande parte das escolas — como o Crepuscularismo, o Futurismo, o Frammentismo e o Hermetismo — tinham como base o Simbolismo. Então, a definição de Simbolismo para o Novecentos, segundo o autor de *L'Italia simbolista*, seria bastante plausível. Aqui se explica o porquê da abrangência dos projetos antológicos empreendidos por Luzi, Viazzi e Jacobbi, e suas tentativas de definir uma concepção pessoal de simbolismo (tal como fizera Lucini) para o Novecentos, pois frente à ausência de crítica e de material acerca do tema em questão, era necessário formalizar um estudo mais abrangente, que desse conta não só do lapso histórico, na qual o simbolismo fora envolto por décadas, mas que fosse, ao mesmo tempo, substancial e essencialmente pátrio, no sentido de apontar uma via italiana para o simbolismo, caminho apenas idealizado por Lucini. Aos poucos, como se percebe, o “simbolismo nostrano” de Lucini foi tomando forma na crítica de Luzi e Jacobbi, e os reflexos simbolistas na poesia italiana começaram, então, a aparecer.

A curiosidade deste estudo, por sua vez, partiu dos mesmos pressupostos, especialmente pelo fato de Lucini comentar nos *Prolegomena*, e quase quinze anos depois, em *Verso Libero*, acerca de uma possível poética simbolista essencialmente italiana, por ele entendida — e previamente esboçada — como a “3ª época”. Para Lucini, vale lembrar, a história se dividia em três épocas simbolistas:

Medievo, Renascença e Simbolismo. As duas primeiras foram definidas por ele em seu manifesto; a última, no entanto, permaneceu indeterminada, o que não o impediu de traçar-lhe um breve perfil, que serviu de indicação para este estudo, que partiu em busca de reflexos simbolistas na poesia italiana, ou seja, em busca dos poetas contemporâneos de Lucini. Após uma sondagem apurada entre os anos de 1880 e 1915, isto é, entre o *tardo* Oitocentos e o *primo* Novecentos, foi possível verificar, efetivamente, a existência, em mais de três décadas, de uma área simbolista, nascida a partir da influência da Scapigliatura e do influxo da poesia simbolista europeia, que, a partir dessa convergência particular, evoluiu italicamente, e cujos reflexos se encontram na poesia de Lucini, Graf, D'Annunzio, Pascoli, Ceccardo e Campana.

Uma vez reunidos os poetas de orientação simbolista, sob o conceito luciniano do movimento, isto é, daqueles poetas que retomaram parte dos preceitos da escola francesa mas que também se valeram da própria tradição clássica italiana, partiu-se para a questão seguinte: averiguar como, tomando como base o discurso em uníssono de Lucini e Jacobbi, seria possível formalizar os elementos para a teorização da *italianidade* do simbolismo, sem que fosse preciso recorrer aos postulados franceses para se definir a presença simbolista na Itália. Desde o início, sabia-se que um paralelo com o simbolismo francês seria inevitável, devido à constante relação intertextual estabelecida pelos próprios poetas que, desde o princípio, reconheceram a influência dos bardos franceses em sua poesia, sem jamais negá-la.

Contudo, após estabelecer tais comparações, e apontar as semelhanças e as diferenças entre os postulados teóricos de Lucini e Moréas, averigou-se que a própria crítica *nostrana* fornecia previamente os elementos que seriam necessários para a formulação de uma teoria simbolista *itálica*, de igual importância e abrangência dos franceses: esta se concentraria no conceito luciniano de “Simbolismo Nostrano” e nas elucubrações de Jacobbi por uma “Itália simbolista”, que nos permitiram delimitar, por conseguinte, a chamada “Época simbolista”, no intuito de estabelecer, por fim, os “reflexos simbolistas na poesia italiana”. Assim, na busca por uma definição itálica da corrente, uma vez traçados os paralelismos com as teorizações dos franceses, chegou-se à conclusão que as bases para a fundação do chamado simbolismo *nostrano* foram também estabelecidas desde a terra das “musas decadentes”, a partir dos preceitos levantados por Lucini, Pica, Luzi e Jacobbi. E como?

Para Lucini, considerado o teórico do movimento, o simbolismo, desde suas origens, sempre se caracterizou como uma arte livre, e todo

poeta e artista que adotasse símbolos ou imagens a fim de representar ideias, e que tivesse começado necessariamente a seu modo, era simbolista⁴⁶⁰. Em seu manifesto, define o símbolo como uma forma imemorial imperecível que não se detém no tempo e que, tal como a própria existência, sempre está em contínuo movimento e evolução. Por isso que, para ele, na busca pelo novo se torna necessariamente ao antigo, pois o Símbolo está nos primórdios e representa a própria substância da poesia⁴⁶¹, o que lhe outorga um aspecto periodizante, de primordial *antes* e moderno *depois*, indicando um *devir* histórico. Assim, falar de símbolo moderno, para Lucini, significa necessariamente pressupor um antigo e um futuro, investindo no próprio símbolo uma forte carga de projeção histórica. E é nas obras que recorrem à arte simbolista que o ser humano encontra o reflexo de sua personalidade em perfeita sintonia com as características de sua época, já que o símbolo, enquanto traço contínuo das civilizações humanas, é sinônimo de imagem, de representação, indo ao encontro da personificação alegórica, ou melhor, das chamadas *figurações ideais*.

Evidencia-se no discurso de Lucini um forte caráter antitranscendental, de um simbolismo que não busca superar-se sobre o passado literário, mas, pelo contrário, identificar-se nele, pois, independente das épocas, “símbolo nostro è in quanto vogliamo fare”⁴⁶². Eis de onde parte seu discurso acerca do *nostro* e onde reside sua concepção de “Simbolismo Nostrano”, que o levará a definir três grandes épocas que marcaram a história literária italiana, sendo uma delas, propriamente, a “época simbolista”, além de afirmar que se houve rechaço quanto à presença da corrente na península, por parte da crítica “detratora”, esta se opôs não pelo simbolismo significar um retorno ao passado, de repropor um antigo método, mas pelo fato de tê-lo feito reviver e de ter decidido criar *ex novo* a partir da própria experiência literária, da própria experiência *nostrana*⁴⁶³.

Já para o crítico Vittorio Pica, insistente divulgador da cultura francesa, o simbolismo se caracteriza, antes de tudo, por ser uma *literatura de exceção*, isto é, desviante, que foge às regras estabelecidas pela literatura “oficial”. No âmbito poético, é aquele que guia o poeta do mundo material àquele espiritual, que não se detém em delucidações supérfluas quando encontra a imagem definitiva a ser evocada. Através de sugestões e imagens emblemáticas, confia ao seu próprio leitor a

⁴⁶⁰ “Verso Libero”, p. 504.

⁴⁶¹ “Prolegomena alle Figurazoni Ideali”, p. 20.

⁴⁶² *Idem*, p. 21.

⁴⁶³ “Verso Libero”, p. 481.

tarefa de delucidar, por si só, os mistérios, aparentemente insondáveis, e encontrar a ideia primária que se oculta por detrás do símbolo⁴⁶⁴. Esta foi, propriamente, a intenção de Pica ao elaborar sua antologia comentada dos poetas simbolistas franceses: buscar sondar o que havia por trás da nova estética literária e difundi-la em solo italiano, como uma recente renovação artística *d'oltralpe*, com a qual pretendia trazer novos ares àquela atmosfera moderna que também se começava a sentir em Nápoles e em todas as grandes cidades da península.

Na visão do crítico, o simbolismo significava também, ao mesmo tempo, uma opção e uma síntese, pois ao ignorar os fatos e os personagens comuns da existência ordinária, tidos como simbólicos no imaginário coletivo geral, optou por eventos mais indutivos, mediante os quais poderia elevar toda forma de ideia, por ele considerada eterna e imutável, de modo a sintetizar aqueles aspectos essenciais que caracterizam o grupo humano e o que comumente chamamos de protótipo⁴⁶⁵. Em linhas gerais, para Pica, a função poética do simbolismo era narrar a eterna e trágica história da alma humana, em todos os sentidos, e descobrir, nos eventos traçados, a verdade suprema.

Para o crítico literário Mario Luzi, para quem o percurso do simbolismo não se limitava à literatura europeia, mas adentrava também a italiana, o simbolismo representa uma fecunda aquisição da consciência manifestada através de um vasto sistema de ideias e um considerável sistema expressivo⁴⁶⁶, capaz de gerar uma nova poesia. Para ele, o símbolo, via Novalis e os românticos alemães, não era um elemento intermediário entre a verdade e sua representação, nem mesmo um paralelo equivalente, mas uma força implícita e criativa que impelia o espírito poético — neste caso, romântico e simbolista — provocando-lhes “un’attività spontanea”⁴⁶⁷. Nesta atividade involuntária, por assim dizer, residia, para Luzi, a inteligência do simbolismo, enquanto princípio moderno e categoria historiográfica definida, isto é, na diferença entre o símbolo intrínseco à linguagem criativa, tal como era proposto na modernidade, e o símbolo descrito pelas retóricas tradicionais.

Além disso, para Luzi o simbolismo representava o princípio poético por excelência, sendo da poesia um aspecto indissociável, de tal modo que não era possível falar da corrente no sentido historiográfico convencional, já que o simbolismo não era o resultado de seu tempo,

⁴⁶⁴ Cf. *Letteratura d'eccezione*, pp. 117-118.

⁴⁶⁵ *Idem, ibidem*.

⁴⁶⁶ Cf. *L'idea simbolista*, p. 90.

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 93.

mas um retorno ao antigo, ao clássico, e mesmo, ao medieval. Simbolismo que, na modernidade, dominou toda a literatura europeia além dos limites cronológicos que a própria escola esperava. Embora Luzi reconhecesse que o chamado inicial tenha se originado na França e que uma possível gênese se encontrava nos românticos alemães, a presença simbolista, para ele, se fez atuante também na Itália de D'Annunzio, Pascoli e Campana. Eis onde reside a proposta inovadora do crítico por uma poética simbolista *nostrana*, ao incluir, pela primeira vez, numa antologia, autores nomeadamente italianos e introduzi-los no rol dos poetas eleitos, argumentando que as “implicazioni simboliste sono al fondo di tutta la poesia moderna”⁴⁶⁸, e que tais implicações não se deram de forma diferente em solo italiano. Para tanto, expõe os primeiros indícios de uma “época simbolista”, afirmando, definitivamente, sua existência.

E por fim, temos Ruggero Jacobbi, que não apenas apresenta elementos significativos para a configuração da chamada “época simbolista”, mas vincula a poesia de um inteiro período, isto é, do Novecentos, ao próprio simbolismo, ao considerá-lo como sua mais fidedigna caracterização. Ao reconhecer o influxo do simbolismo não mais como uma “exceção” (como idealizava Pica) ou uma “ideia” (como pretendia Luzi), e elaborar uma antologia com autores unicamente italianos, parece assentar a busca pelo símbolo, já que para ele a adesão de muitos à proposta radical da escola não significou somente uma transformação da técnica literária, mas antes uma reforma do homem a partir da palavra, a qual foi sacralizada e investida de poderes mágicos ou sapienciais⁴⁶⁹. Segundo Jacobbi, era importante compreender o simbolismo em toda sua amplitude, fosse ele nacional ou estrangeiro, cujas orientações estéticas foram capazes não só de renovar a poesia mas criar uma nova gama de sensações e sentimentos, autorizando um uso do Verbo antes desconhecido.

O crítico e historiador argumentava também que o simbolismo *nostrano* possuía, além disso, dois paraísos perdidos, duas terras originárias que o ligavam essencialmente à sua própria tradição: a Scapigliatura, corrente literária de origem lombarda que acabou gerando uma espécie de “desprovincialização” e de “desenvelhecimento” da cultura literária italiana, e a revista literária romana “Cronaca Bizantina”, responsável por propiciar a explosão de um dos poetas mais

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 25.

⁴⁶⁹ *Cf. L'avventura del Novecento*, p. 261.

renomados do movimento, Gabriele D'Annunzio⁴⁷⁰. Como se vê, Jacobbi, além de evocar a “época simbolista”, encontra para ela também, como fizera Lucini, outra gênese, essencialmente itálica.

Portanto, assim se estabelece, no plano teórico, o “Simbolismo Nostrano”, que, conforme abordado, se originou a partir do manifesto de Lucini, ao final do Oitocentos, e depois se consolidou, ao longo do Novecentos, através do suporte crítico oferecido pelas antologias de Luzi e Jacobbi, indicando uma direção precisa para os estudos do simbolismo na península, antes incoesa e bastante vaga. Tal suporte possibilitou, por sua vez, estabelecer os parâmetros para a presente antologia, e averiguar que essa mesma concepção *nostrana* de simbolismo se encontra nas vozes poéticas de Lucini, Graf, D'Annunzio, Pascoli, Ceccardo e Campana, os quais, no conjunto, conformam a tão almejada “época simbolista” proposta por Lucini e retomada por Luzi.

Essa via italiana do simbolismo se evidencia, primeiro, no “simbolismo anárquico” de Lucini, considerado o teórico do movimento, autor de inúmeros ensaios sobre a corrente e do único manifesto simbolista italiano reconhecido pela crítica, os *Prolegomena*, e cuja poesia se destaca por se ligar não apenas à poesia *scapigliata*, ao retomar o gosto pelas bizarras estilísticas, o apego pela exasperação e pela revolta, mas também à poesia de Baudelaire e Mallarmé, que lhe possibilitaram dar forma a uma poesia que oscila entre classicismo italiano e simbolismo europeu. Depois em Arturo Graf, cujo “simbolismo noturno” obedece à retomada de um imaginário poético bastante peculiar, situado entre romantismo e decadentismo, em que se destaca o uso recorrente de analogias, a sugestão de novas e variadas imagens, os acentos de profunda e desesperada tristeza e a mitologia prevalentemente alusiva, recursos que lhe consentiram dar forma a uma atmosfera obscura, própria de um “autêntico filho da Noite”, e também teorizar acerca do simbolismo no ensaio “Preraffaelliti, Simbolisti ed Esteti”.

Depois, Giovanni Pascoli, cujo “simbolismo rupestre” se destaca por uma espécie de musicalidade evocativa, segundo o exemplo dos poetas Verlaine e Mallarmé, rica de vibrações sonoras e vozes onomatopeicas, mas também por acentuar o valor analógico da palavra, já que para o poeta romanholo a analogia, enquanto figura de retórica, resultava num instrumento que permitia uma maior aquisição dos objetos, o que lhe possibilitava, no plano poético, dilatar os significados

⁴⁷⁰ *Idem*, p. 264.

mais ocultos da palavra até alcançar relações imprevisíveis. Depois, em Gabriele D'Annunzio, considerado o seu maior intérprete e uma das vozes mais influentes do período, cujo “simbolismo estetizante” se manifestou em uma esfera essencialmente aristocrata, mediante uma concepção única da arte e da poesia como criação de beleza, em absoluta liberdade de motivos e formas, inscrita principalmente na musicalidade da palavra, em que estas são selecionadas não pelo seu conteúdo, mas por seu valor fonético, gerando uma espécie de fonossimbolismo.

Em seguida, em Ceccardo Roccatagliata, um dos primeiros cultores e tradutores do simbolismo francês, cujo “simbolismo evocatório” confirma a concepção do poeta de direcionar sua poesia em direção ao vago, com nuances de encanto e tentação, e o indefinido, o *inconnu* baudelairiano, refletido sobretudo no sonho, e por retomar as imagens típicas da atmosfera italiana, como os vilarejos, por exemplo, buscando correspondências entre as sensações visivas e aquelas sensoriais, próprias do gosto simbolista. E por fim, em Dino Campana, uma das vozes mais inquietantes do Novecentos, considerado o *ultimo bohémien dell'Italia*, cuja existência alude à figura do poeta visionário e maldito, e cujo “simbolismo órfico” se destaca por mesclar visões, música e sugestões cromáticas em uma só atmosfera mitificante, fazendo com que sons e imagens se fundam intimamente, encontrando no símbolo sua máxima expressão.

Através da breve antologia apresentada, o escopo foi o de evidenciar um repertório comum entre os poetas selecionados, investigar o gênio peculiar, o ideal e a arte de cada um e suas inclinações ao simbolismo, não só francês, mas especialmente italiano, o que possibilitou a configuração de um “cenário”, ou antes “imaginário”, poético em comum, no intuito de responder às indagações teóricas de Lucini sobre uma possível poética simbolista italiana, a qual se confirmou. As indagações levantadas na Introdução desse estudo, acerca de que eram os principais representantes do simbolismo na Itália, mesmo de forma transitória, dependia de edições críticas recentes, cujos estudiosos se detivessem também a investigar a fase simbolista de cada um desses poetas, o que também se confirmou, seja com a crítica de Manfredini para a obra de Lucini, Dolfi para Graf, Corvi para Ceccardo, etc.

Cumpra notar que todos esses poetas poderiam ser também analisados sob outros aspectos, já que se orientaram sob as mais distintas formas literárias (Graf, por exemplo, poderia ser lido sob o viés romântico; Ceccardo, carducciano; Pascoli, classicista, etc...), mas,

especificamente para este estudo, procurou-se dar ênfase à fase simbolista deles, detendo-se, exclusivamente, nas obras desse período. É, antes, um discurso direcionado, mas embasado em uma crítica que comporta mais de cem anos, iniciada com Lucini, retomada por Luzi e corroborada por Jacobbi. Este estudo pretendeu preencher essa lacuna, e sistematizar um pensamento em comum, isto é, uma busca em comum por uma poética simbolista italiana que tem sido uma constante na literatura da península, por mais de um século, e que ainda perdura. E assim como os demais estudos, apresentou apenas um breve percurso antológico, de um caminho que é muito maior⁴⁷¹.

Por isso, considerou-se que o modo mais eficaz de expor esse imaginário seria o de retomar a grande tradição das antologias, e elaborar uma breve antologia crítica, já que a documentação, atualmente, acerca do simbolismo italiano, embora esparsa, é substancial, o que tornou possível a elaboração dos verbetes e a análise dos poemas.

Este estudo conjuga com essa tradição, em dois aspectos: primeiro, por se inserir dentro da crítica literária da última metade do século XX, e sua predileção em antologizar os mais diversos aspectos da literatura italiana, especialmente do Novecentos, demonstrando de modo mais abrangente o desenvolvimento da poesia e da crítica, sempre no intuito de interpretar e periodizar as poéticas do período⁴⁷². Como diria Luzi acerca das antologias, “non cercate... nelle nostre pagine la misura”⁴⁷³, pois, como se evidenciou, a história da literatura italiana sempre esteve permeada por projetos antológicos, o que lhe permitiu visitar constantemente o próprio patrimônio, desde o final do Oitocentos, e no caso específico do Simbolismo enquanto sinônimo do Novecentos, essa tradição foi elevada ao máximo, com as seletas de Pica, Luzi, Viazzi e Jacobbi.

E segundo, com o sentido levantado por Fraisse, de que toda antologia supõe um olhar histórico sobre o literário que, por sua vez, modifica as condições de transmissão e a relação com os textos. Enquanto *obra* tem a capacidade de propor uma reflexão sobre os efeitos estéticos dessa organização de textos literários, historizando etapas e registrando fatos. Por isso, não é uma forma vazia, pois sempre suscita um conteúdo, de modo que lê-la, é como ler um texto crítico.

⁴⁷¹ Inicialmente, este estudo partiu de uma seleção prévia de 14 autores de orientação simbolista, os quais, atualmente, permanecem sob pesquisa.

⁴⁷² Cf. *Antologie e poesia nel Novecento italiano*. A cura di Giancarlo Quiriconi. Roma: Bulzoni, 2011.

⁴⁷³ LUZI, Mario. “Nostre pagine”. In. *Campo di Marte*, n. 2, 15 agosto 1938.

Logo, toda antologia literária deve ser analisada como uma leitura criadora, uma mediação suscetível de definir, ou até mesmo de fundar, uma identidade coletiva, uma literatura, ou um aspecto do campo literário. E a identidade coletiva que aqui se buscou evidenciar, a “ragion d’arte italiana”⁴⁷⁴, como diria Gian Pietro Lucini, é o que a história literária entende por Simbolismo Nostrano.

⁴⁷⁴ “Verso libero”, p. 494.

BIBLIOGRAFIA

Obras e textos sobre o Simbolismo:

AMORA, A. Soares. *Presença da literatura brasileira: Simbolismo*. 4^a ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

BAJU, Anatole. *L'école decadente*. Paris: L. Vanier, 1887.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

_____. *Œuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968.

BERTONI, Alberto. *Dai simbolisti al novecento: le origini del verso libero italiano*. Genova: Il Mulino, 1995.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro/Brasília: Livros Técnicos e Científicos Editora/INL, 1980.

DUCADIN, Michel. *Crise des valeurs symbolists*. Toulouse: Privat, 1957.

FANTASIA, Rita et al. *Poesia e Rivoluzione: simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*. Milano: FrancoAngeli, 2004.

FUMI, Elena. *La tentazione simbolista*. Pisa: Giardini, 1992.

GAUTIER, T. *Émaux et camées*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1858.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Charpentier, 1891.

LENTZ, Gleiton. "Pro Symbolo: breve antologia traduzida da poesia de tendência simbolista na Itália". In. *Anuário de Literatura*, vol. 14, nº 2, 2009, pp. 185-195.

- MACRÌ, Oreste. *Realtà del simbolo: poeti e critici del novecento italiano*. Firenze: Vallecchi Editore, 1968.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Vers et prose*. Paris: Perrin, 1893.
- _____. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- MARTINO, Pierre. *Parnasse et symbolisme*. Paris: Armand Colin, 1967.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Simbolismo*. São Paulo: Cultrix: 1995.
- MORÉAS, Jean. “Manifeste du Symbolisme”. In. *Le Figaro*, 18 septembre, 1886, pp. 1-2.
- _____. *Les premières armes du Symbolisme*. Paris: L. Vanier, 1889.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1973, 1 e 2° vols.
- PLOWERT, Jacques. *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes...* Paris: L. Vanier, 1888.
- RAGUSA, Olga. “Vittorio Pica: First champion of French Symbolism in Italy”. *Italica*, v. 35, n. 4, December 1958, 255-261.
- RIMBAUD, Jean-Arthur. *Oeuvres*. Paris: Société du “Mercure de France”, 1898.
- ROD, Édouard. “La letteratura d’eccezione”. In. *Fanfulla della domenica*, VI, n. 29, 20 lug 1894, p. 1.
- SANGUINETI, Edoardo. *Tra liberty e crepuscolarismo*. Milano: Mursia, 1961.
- VANOR, Georges. *L'art symboliste*. Paris: L. Vanier, 1889.
- VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits*. Paris: L. Vanier, 1884.
- _____. *Jadis et naguère*. Paris: L. Vanier, 1884.

VIAZZI, Glauco. *Dal simbolismo al déco*. Torino: Einaudi, 1981.

VIAZZI, Glauco; SCHEIWILLER, V. *Poeti italiani simbolisti e liberty in Italia*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1971.

ZANETTI, Giorgio. *Il novecento come visione: dal simbolismo a Campana*. Roma: Carocci, 1999.

Obras de crítica e história literária italiana:

ANCESCHI, Luciano. *Le poetiche del Novecento in Italia*. Venezia: Marsilio, 1990.

BALDACCI, Luigi. *Poeti minori dell'Ottocento*. Milano/Napoli: Ricciardi, 1958, vol.1.

BOLOGNA, Corrado; ROCCHI, Paola. *Rosa fresca aulentissima*. Torino: Loescher, 2011.

CARLINO, M; MUZZIOLI, F. *et al. La letteratura italiana del primo Novecento (1900-1915)*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1986.

CROCE, B. *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*. 6ª ed. Bari: Laterza, 1955.

FERRONI, Giulio. *Storia della Letteratura Italiana*. Torino: Einaudi, 1991.

_____. *L'esperienza letteraria in Italia*. Milano: Mondadori, 2006.

FLORA, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 1950.

SALINARI, Carlo & RICCI, Carlo. *Storia della letteratura italiana*. Bari: Editori Laterza, 1986.

SANGUINETI, Edoardo. *Poesia italiana del Novecento*. Vol. 1. Torino: Einaudi, 1993.

Sobre antologias:

- ELIOT, Thomas S. “O que é poesia menor”. *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, 56-75.
- FRAISSE, Emmanuel. *Les anthologies en France*. Paris: PUF, 1997.
- LARBAUD, Valery. *Sob a invocação de São Jerônimo*: ensaios sobre a arte e técnicas de tradução. Tradução de Joana Angélica. São Paulo: Mandarin: 2001.
- QUIRICONI, Giancarlo *et al.* *Antologie e poesia nel Novecento italiano*. Roma: Bulzoni, 2011.
- SICA, Beatrice. “Tra le carte di Jacobbi: progetti di antologia”. In. *L'eclittico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*. Roma: Bulzoni, pp. 86-97.
- SPAGNOLETTI, Giacinto. *Poeti del Novecento*. Milano: Mondadori, 1952.

Geral:

- BOCCACCIO. *Amorosa visione*. A cura di Vittore Branca. Firenze: Sansoni, 1964.
- CAPUANA, L. *Studi sulla letteratura contemporanea*. I serie di saggi critici. Milano: Brigola, 1880.
- FARINELLI, Giuseppe. *La Scapigliatura: profilo storico, protagonisti, documenti*. Roma: Carocci, 2003.
- GADAMER, H.G. “A linguagem como *medium* da experiência hermenêutica”. In. *Verdade e método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 498.

- GALLINO. “La metrica di Romolo Quaglinò (1871-1938). Contributo per una storia del verso libero italiano”. In. *Otto-Novecento*, XXIII, n. 3, set/dic. 1999, p. 40.
- LEBRUN, Gérard. *A paciência do conceito: ensaio sobre o discurso hegeliano*. São Paulo: UNESP, 2006.
- MONTESQUIEU. *Lettres persanes*. 2º tome. Paris: A. Lemerre, 1873.
- NORDAU, Max. *Degeneration*. London: William Heinemann, 1895.
- OJETTI, Ugo. *Alla scoperta dei letterati*. Milano: Fratelli Bocca, 1899.
- PETRARCA, Francesco. *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*. A cura di Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1964.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PIGAULT-LEBRUN. *Mon oncle Thomas*. 1º tome. Paris: Chez Barba, Libraire, 1799.
- PIPITONE, Giuseppe. *Il naturalismo contemporaneo in letteratura. Impressioni e note*. Palermo: Sandron, 1886.
- PRATI, Pino Da. *Realtà e allegoria nella “Vita Nuova” di Dante*. Sanremo: Bracco, 1963.
- SOFFICI, A. *Opere I*. Firenze: Vallecchi, 1959.
- SORRENTINO, Andrea. *Il frammentismo nella letteratura italiana del Novecento*. Roma: Azienda editoriale italiana, 1950.
- SPINELLI, Miguel. *Filósofos Pré-Socráticos. Primeiros Mestres da Filosofia e da Ciência Grega*. 2ª ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.
- STECCHETTI, L. (O. Guerrini). *Nova Polemica*. Bologna: Zanichelli, 1909.
- VALLI, D. *Anarchia e misticismo nella poesia italiana del primo Novecento*. Lecce: Milela, 1973.

VIGNY, Alfred de. *Chatterton*. Oxford: Clarendon Press, 1908.

Obras de estilística e versificação:

ESPOSITO, Edoardo. “Dizionario di metrica” e “Metrica e linguaggio poetico”. *Dizionario della poesia italiana*. Milano: Mondadori, 1983.

MARCHESE, Angelo. *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1978.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Rítmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2006.

Obras sobre a língua italiana (pronúncia e ortografia):

CANEPARI, Luciano. *Introduzione alla fonetica*. Torino: Einaudi, 1979.

_____. *Manuale di pronuncia italiana*. Bologna: Zanichelli, 1992.

MIGLIORINI, B. & TAGLIAVINI, C. & FIORELLI, P. *Dizionario italiano multimediale e multilingue d'ortografia e di pronunzia*. Torino: ERI Edizioni RAI, 2010.

MULJACIC, Zarko. *Fonologia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino, 1972.

Obras dos autores selecionados:

Vittorio Pica:

PICA, Vittorio. *Letteratura d'eccezione*. Milano: Baldini & Castoldi, 1898.

_____. *Sibaritismo, naturalismo, giapponismo*. A cura di N. D'Antuono. Napoli: ESI, 1995.

_____. *Vittorio Pica: Un visionario tra Napoli e l'Europa*. A cura di Nicola D'Antuono. Roma: Carocci, 2002.

_____. *Votre fidèle ami de Naples: lettere a Edmond de Goncourt (1881-1896)*. A cura di Nunzio Ruggiero. Napoli: Guida, 2004.

Mario Luzi:

LUZI, Mario. "Nostre pagine". In. *Campo di Marte*, n. 2, 15 agosto 1938.

_____. *Studio su Mallarmé*. Firenze: Sansoni, 1952.

_____. *L'idea simbolista*. Milano: Garzanti, 1959.

_____. *Saggi critici*. Milano: Garzanti, 1995.

_____. *Tutte le poesie*. 1° vol. Milano: Garzanti, 1999.

Ruggero Jacobbi:

JACOBBI, Ruggero. "*Campo di Marte*" Trent'anni dopo 1938-1968. Firenze: Vallecchi, 1969.

_____. *L'avventura del Novecento*. A cura di Anna Dolfi. Milano: Garzanti: 1984.

_____. *L'Italia simbolista*. A cura di Beatrice Sica e introduzione di Anna Dolfi. Trento: La Finestra, 2003.

Arturo Graf:

GRAF, A. *Dello spirito poetico de' tempi nostri: prolusione al corso di letteratura italiana*. Torino: Loescher, 1877.

_____. *Medusa*. Torino: Loescher, 1880.

_____. *La crisi letteraria*. Torino: Loescher, 1888.

_____. *Dopo il tramonto*. Milano: Treves, 1890.

_____. *Le danaidi*. Torino: Loescher, 1897.

_____. *Foscolo, Manzoni, Leopardi. – Preraffaelliti, simbolisti ed esteti. – Letteratura dell'avvenire*. Torino: Loescher, 1898.

_____. *Medusa*. A cura di Anna Dolfi. Modena: Mucchi Editore, 1990.

Giovanni Pascoli:

PASCOLI, Giovanni. *Myricae*. Livorno: Giusti, 1891.

_____. *Primi poemetti*. Firenze: Il Marzocco, 1897.

_____. *Canti di Castelvecchio*. Bologna: Zanichelli, 1903.

_____. “Il Fanciullino”. In *Giovanni Pascoli: Pensieri e discorsi*. Bologna: Zanichelli, 1907, pp. 1-55.

_____. *Myricae*. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo e note di Franco Melotti. Milano: BUR, 2010.

Gabriele D'Annunzio:

D'ANNUNZIO, G. *La Chimera*. Milano: Treves, 1890.

_____. *Poema paradisiaco-Odi navali*. Milano: Treves, 1893.

_____. “Alcyone”. In. *Laudi*, vol. II. Milano: Treves, 1904.

_____. *Poesie*. A cura di Federico Roncoroni. Milano: Garzanti, 2007.

_____. *Il Piacere*. Milano: Oscar Mondadori, 2012.

Gian Pietro Lucini:

LUCINI, Gian Pietro. *Il libro delle figurazioni ideali*. Milano: Galli di C. Chiesa-F. Guindani, 1894.

_____. “Epistola apologetica”. In. Quaglino, R. *I Modi. Anime e Simboli*. Milano: C. Chiesa-F.lli Omodei-Zorini e F. Guindani, 1896, pp. VII-LII;

_____. “Pro Symbolo”. In. *Domenica Letteraria*, 1, 12, 29 mar. 1896 *et seqq.*

_____. “L’Allegoria”. In. Donati, L. *Le Ballate d’Amore e di Dolore*. Milano: Galli, 1897.

_____. “Del poeta, dell’arte e della vita”. In. *Il Secolo XX*. 10, 30 mag. 1898, e 11, 15 giu. 1898.

_____. *Il libro delle immagini terrene*. Milano: Galli di C. Chiesa-F. Guindani, 1898.

_____. *La Prima Ora della Academia*. Milano/Napoli/Palermo: Sandron, 1902.

_____. *Ragion poetica e Programma del Verso Libero*. Milano: Edizioni di “Poesia”, 1908.

_____. *La Solita canzone del Melibeo*. Milano: Edizioni di “Poesia”, 1910.

_____. *L’Ora Topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale*. Varese: Nicola & C., 1911.

- _____. *Le Nottole ed i Vasi*. Ancona: Puccini, 1912.
- _____. *Filosofi ultimi*. Roma: Libreria Politica Moderna, 1913.
- _____. *Antidannunziana*. Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1914.
- _____. *Le Antitesi e Le Perversità*. A cura di G. Viazzi. Parma: Guanda, 1970.
- _____. *Per una poetica del Simbolismo*. A cura di Glauco Viazzi. Napoli: Guida, 1971.
- _____. *Scritti critici*. A cura di L. Martinelli. Bari: De Donato, 1971.
- _____. *Prose e canzone amare*. A cura di I. Ghidetti. Firenze: Vallecchi, 1971.
- _____. *Il libro delle figurazioni ideali*. A cura di Manuela Manfredini. Roma: Salerno Editore, 2005.

Ceccardo Roccatagliata:

- ROCCATAGLIATA, Ceccardo. *Il libro dei frammenti*. Milano: Aliprandi, 1895.
- _____. *Il libro dei frammenti*. A cura di Paolo Zoboli. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2003.
- _____. *Colloqui d'ombre. Tutte le poesie*. A cura di Francesca Corvi. Genova: De Ferrari Editore, 2005.

Dino Campana:

- CAMPANA, Dino. *Canti Orfici*. Marradi: Ravagli, 1914.
- _____. *Souvenir d'un pendu/Carteggio 1910-1931*. A cura di G. Cacho Millet. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.

_____. *Canti Orfici e altre poesie*. A cura di Renato Martinoni.
Torino: Einaudi, 2003.

_____. *Cantos Órficos*. Trad. de Gleiton Lentz. Desterro: Edições
Nephelibata, 2004.

Sobre os autores selecionados:

CASOLI, Claudio. *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società in cui viviamo. Colloqui con scrittori d'oggi*. Roma: Città Nuova Editrice, 1969.

FINOTTI, Fabio. *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*. Il carteggio Vittorio Pica-Neera. Firenze: Olschki, 1988.

GIOVANNETTI, P. "Tre paragrafi su Lucini e il simbolismo". In. *Allegoria*, 1993, 15, p. 143.

_____. *Lucini*. Palermo: Palumbo, 2000.

PARIANI, Carlo. *Vite non romanizzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*. Firenze: Vallecchi, 1938.

PECORARO, Aldo. "Campana fra Verlaine, Baudelaire e Rimbaud". *Materiali per Dino Campana*. A cura di Piero Cudini. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1986.

PETRUCCIANI, Mario *et al.* *Materiali critici per Giovanni Pascoli*. Edizioni dell'Ateneo, 1971.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Ruggero Jacobbi e Invenzione di Orfeo". In. *Stilb*, set-ott 1982, n. 11, p. 59.

RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: Presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002.

VIAZZI, G. *Studi e documenti per il Lucini*. Napoli: Guida, 1972.

Dicionários consultados:

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 3.0.
Junho 2009.

Dicionário de Italiano-Português. Porto: Porto Editora, 2002.

Dicionário Martins Fontes Italiano-Português. São Paulo: Martins
Fontes, 2004.

Dizionario Devoto-Oli della Lingua Italiana. Firenze: Le Monier, 2004.

APÊNDICE

Índice Onomástico
Cronologia do simbolismo italiano
Fac-símile das edições (capas)

Índice Onomástico

- Adam, Paul, 76, 87, 110.
Alberti, Luigi, 84.
Albuquerque, Medeiros e, 25.
Aleardi, Aleardo, 77, 111, 112.
Aleramo, Sibilla, 284.
Alighieri, Dante, 29, 30, 42, 60, 71, 76, 102, 103, 104, 149, 194, 196, 210, 212, 255.
Aliprandi, Carlo, 259, 270.
Anceschi, Luciano, 29, 30, 31, 37, 38, 41, 48, 49, 60, 82, 83, 185, 192, 196, 197, 207, 212, 213, 245.
Ariosto, Ludovico, 65, 72, 85, 106.
- B**aader, Xaver von, 157.
Bacon, Francis, 72, 106.
Baldacci, Luigi, 30, 31.
Banville, 109, 138.
Barrès, Maurice, 61, 122, 135, 141, 142, 143.
Baudelaire, Charles, 19, 20, 21, 22, 29, 37, 48, 60, 63, 75, 77, 85, 108, 109, 112, 118, 124, 133, 136, 147, 149, 150, 152, 153, 154, 157, 168, 181, 189, 198, 201, 212, 218, 219, 225, 243, 248, 255, 269, 272, 273, 274, 276, 277, 282, 291.
Beaumarchais, Caron de, 73, 107.
Bersezio, Vittorio, 42.
Betocchi, Carlo, 145, 148.
Binazzi, Bino, 283.
Blok, Alexandre, 24.
Bo, Carlo, 145, 146.
Boccaccio, Giovanni, 71, 72, 102, 103, 104, 105, 255.
Boito, Arrigo, 112.
Bourdeille, Pierre de, 73.
Bruno, Giordano, 73, 102, 106, 107.
- Cagliostro, Alessandro, 73, 74, 102, 107.
Campana, Dino, 31, 32, 34, 36, 103, 123, 127, 146, 148, 149, 156, 159, 170, 175, 185, 188, 191, 192, 193, 194, 224, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 282, 283, 285, 286, 287, 290, 291, 292.
Caproni, Giorgio, 145.
Capuana, Luigi, 43, 136.
Carducci, Giosue, 29, 30, 38, 42, 58, 122, 169, 194, 209, 210, 212, 218, 222, 255, 256, 272.
Casal, Julián del, 25.
Casoli, Claudio, 148.
- Caze, Robert de, 75, 110.
Cazotte, Jacques, 74, 107.
Chénier, André, 73, 107.
Coleridge, 145, 147, 149, 152, 156, 157.
Contreras, Francisco, 25.
Corazzini, Sergio, 166, 170.
Corbière, Tristan, 19, 20, 122, 137, 157.
Corvi, Francesca, 31, 192, 258, 262, 270, 292.
Cousin, Victor, 94, 99.
Crébillon, Jolyot de, 73, 102, 107.
Croce, Benedetto, 135, 144.
- D**'Annunzio, Gabriele, 25, 30, 31, 32, 34, 36, 41, 47, 53, 58, 60, 77, 103, 108, 112, 123, 124, 127, 139, 156, 159, 168, 169, 170, 172, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 210, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 232, 239, 240, 246, 261, 272, 273, 282, 285, 286, 287, 290, 291, 292.
Danton, Georges Jacques, 74, 102, 107.
D'Aquino, Tommaso, 71.
Darío, Rubén, 24, 149.
Darwin, Charles, 93, 94.
d'Aubigné, Théodore-Agrippa, 73, 107.

De Amicis, Edmundo, 43.
Deledda, Grazia, 175.
De Sanctis, 175.
Desbordes-Valmore, Marceline, 19.
Dolfi, Anna, 31, 34, 35, 124, 125, 127, 141, 162, 163, 165, 166, 169, 174, 175, 176, 177, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 207, 222, 292.
Dossi, Carlo, 37, 38, 256.
Dujardin, Édouard, 75, 76, 110, 130.
Dumur, Louis, 75, 110.

Eliot, T.S., 119, 120, 156.
Éluard, Paul, 145.

Fantasia, Rita, 183, 187, 118, 225.
Ficino, Marsilio, 72, 102, 105.
Finotti, Fabio, 123, 132.
Flaubert, Gustave, 135.
Foscolo, Ugo, 29, 30, 38, 42, 76, 77, 108, 111, 112, 194, 196, 208, 256.
Fraisse, Emmanuel, 35, 116, 117, 118, 120, 121, 125, 126, 175, 191, 293.
France, Anatole, 61, 122, 135, 143.
Fumi, Elena, 113.

Gadamer, H.G., 62.
Galilei, Galileu, 73, 102, 106.
Garzanti, Livio, 146.
Gatto, Alfonso, 160, 163, 164.
Gautier, Théophile, 37, 153, 247.
Gay, John, 170.
Graf, Arturo, 31, 32, 36, 103, 124, 125, 127, 172, 188, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 219, 287, 291, 292.
Gentile, 175.
George, Stefan, 24.
Ghil, René, 48, 154.
Giovannetti, P., 48, 49, 57.
Goncourt, Edmond de, 130, 131, 134, 135, 136.
Goncourt, Jules de, 61, 130, 131, 135, 136.

Hamann, J. G., 157.
Hartmann, Eduard von, 76, 110, 198, 210.
Hegel, 93.
Heine, Heinrich, 77, 112.
Heraclito, 91.
Herrera y Reissig, Júlio, 25.
Hoffmann, E.T.A., 37.
Hölderlin, 152, 157.
Holz, Arno, 24.
Hopkins, G. M., 157.
Hugo, Victor, 77, 111.
Huret, Jules, 61.
Huysmans, Joris-Karl, 61, 75, 110, 122, 135, 141, 142, 143, 223.

Ibsen, Henrik, 44, 60, 75, 109.

Jacobbi, Ruggero, 30, 31, 34, 35, 43, 117, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 141, 156, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 189, 190, 191, 192, 195, 198, 208, 210, 212, 223, 224, 225, 226, 240, 244, 245, 261, 270, 282, 285, 286, 287, 290, 291, 293.

Kant, 151.
Khan, Gustave, 154.

Larbaud, Valery, 118.
Lazzarini, Giulio, 43, 52, 242.
Lebrun, Gérard, 93.
Lemmonier, Camille, 131.
Leopardi, Giacomo, 29, 42, 76, 108, 110, 112, 194, 196, 208, 272.
Lisle, Leconte de, 112, 138, 260.
L'Isle-Adam, Auguste Villiers de, 19, 20, 137, 157.
Loescher, Ermano, 196, 207.
Lombroso, Cesare, 90.
Lopes, Bernardino, 25.
Lucini, Gian Pietro, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,

42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 120, 121, 123, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 135, 139, 140, 141, 143, 144, 148, 152, 154, 157, 158, 159, 160, 162, 166, 167, 168, 169, 170, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 219, 220, 224, 226, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 254, 255, 256, 285, 286, 287, 288, 291.

Lugones, Leopoldo, 25.

Luzi, Mario, 30, 31, 34, 35, 113, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 166, 170, 172, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 188, 190, 191, 192, 193, 211, 225, 226, 240, 271, 272, 273, 274, 277, 283, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 293.

Macpherson, James, 75, 109.

Maeterlinck, 24, 48, 210, 218, 223, 239.

Mallarmé, Stéphane, 19, 22, 48, 49, 55, 58, 76, 108, 109, 122, 130, 131, 132, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 145, 149, 150, 151, 153, 154, 157, 166, 168, 170, 181, 189, 197, 210, 212, 218, 220, 225, 243, 248, 249, 250, 260, 283, 291.

Manfredini, Manuela, 26, 27, 31, 35, 46, 49, 50, 52, 57, 58, 63, 84, 93, 100, 111, 192, 242, 244, 245, 246, 254, 292.

Marinetti, F.T., 164.

Martino, Pierre, 95.

Martinoni, Renato, 31, 192, 271, 272, 274, 275, 276, 279.

Maupassant, Guy de, 61.

Mauric, François, 149.

Mendes, Murilo, 164.

Mendl, Vittorio, 196.

Mengaldo, Pier Vincenzo, 31, 192, 209.

Merezkovski, Demétrio, 25.

Mesmer, Franz Anton, 74, 102, 107.

Milton, John, 72, 106.

Montale, Eugenio, 144, 160.

Montesquieu, 65, 80, 81.

More, Thomas, 72.

Moore, Thomas, 75, 109.

Moréas, Jean, 19, 21, 22, 28, 33, 48, 60, 61, 75, 94, 95, 99, 100, 109, 133, 154, 168, 181, 183, 189, 255, 287.

Morice, Charles, 48.

Morris, William, 75, 109.

Muricy, Andrade, 23, 24, 33.

Neera, 123.

Nencioni, Enrico, 166, 170.

Nerval, Gérard de, 157.

Nervo, Amado, 25.

Newton, Isaac, 73, 102, 106.

Nordau, Max, 89, 90.

Nouveau, Germain, 130.

Novalis, 147, 150, 151, 152, 156, 157, 289.

Ojetti, Ugo, 25, 219.

Onofri, Arturo, 123, 146, 156, 159, 170, 188.

Pancrazi, Pietro, 259.

Panzacchi, Enrico, 166.

Paolo, Zoboli, 258, 259, 260, 263, 268, 269.

Papini, Giovanni, 272, 283.

Pariani, Carlo, 283.

Parronchi, Alessandro, 160.

Pascoli, Giovanni, 25, 30, 31, 32, 34, 36, 41, 47, 53, 103, 123, 124, 127, 149, 156, 159, 169, 172, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 261, 273, 275, 285, 286, 287, 290, 291, 292.

Patmore, C., 157.

Pecoraro, Aldo, 273, 282.
Péladan, Joséphin, 76, 110.
Perneta, Emiliano, 25.
Petrarca, Francesco, 71, 77, 102, 103, 104, 112, 259.
Pica, Vittorio, 33, 34, 35, 40, 53, 58, 78, 97, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 154, 159, 160, 162, 166, 169, 170, 176, 180, 181, 182, 201, 224, 226, 239, 285, 287, 288, 289, 290, 293.
Picchio, Luciana Stegagno, 164.
Pigault-Lebrun, 80.
Piron, Alexis, 73, 107.
Poe, Edgar Allan, 19, 37, 63, 150, 153.
Poictevin, Francis, 76, 110, 122, 131, 135, 141, 142, 143.
Poliziano, Angelo, 72, 106.
Pomponazzi, Pietro, 72, 102, 105.
Praga, Emilio, 37, 77, 108, 111, 112.
Pratolini, Vasco, 163, 164, 171.

Quaglino, Romolo, 23, 43, 45, 46, 47, 52, 55, 59, 60, 78, 113, 242.
Quiriconi, Giancarlo, 293.

Rachilde, Madame, 76, 110.
Ravagli, Federico, 272.
Raulino, Berenice, 163.
Régnier, Henri de, 61.
Richelieu, Cardeal de, 73.
Rimbaud, Arthur, 19, 20, 22, 23, 32, 53, 63, 64, 122, 125, 130, 131, 137, 148, 150, 154, 155, 157, 166, 168, 197, 201, 260, 261, 267, 270, 272, 273, 274, 275, 283.
Rizzi, Giovanni, 84.
Robespierre, Maximilien de, 74, 102, 107.
Roccatagliata, Ceccardo, 31, 32, 36, 58, 103, 125, 172, 175, 188, 191, 192, 193, 212, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 267, 269, 270, 287, 291, 292.
Rod, Édouard, 135, 136.
Rodenbach, Georges, 24, 48, 239.
Roncoroni, Federico, 31, 192, 222, 223, 226, 227.
Ronsard, Pierre de, 73, 107.
Rosas, Oscar, 25.
Rossetti, Gabriele Dante, 75, 109.
Rovani, Giuseppe, 37, 175, 242.
Ruggiero, Nunzio, 130, 131, 134, 135, 136.

Sade, Marquês de, 73, 102, 107.
Sainte-Beuve, 149, 157.
Salinari, C. 30.
Sanguineti, Edoardo, 26, 30, 31, 35, 37, 38, 40, 41, 47, 48, 52, 53, 57, 82, 83, 95, 185, 192, 245.
Schubert, 149, 150, 151, 157.
Shakespeare, William, 60, 72, 106, 109.
Sica, Beatrice, 34, 35, 124, 170, 173, 174, 195, 222.
Sinadinò, Agostino John, 166, 170.
Soffici, Ardengo, 163, 270, 272, 283.
Souza, Cruz e, 25, 170.
Spagnoletti, Giacinto, 149, 160.
Spencer, Herbert, 93, 94.
Spinelli, Miguel, 91.
Spinoza, Baruch, 60, 73, 78, 102, 106, 253, 254.
Stecchetti, Lorenzo (Guerrini), 77, 84, 85, 112.
Sterne, Laurence, 77.
Swinburne, Algernon Charles, 75, 109, 157.

Tailhade, Laurent, 76, 110.
Tasso, Torquato, 72, 106.
Thompson, F., 157.
Tolstoi, Liev, 75, 109.
Tuzet, Hélène, 196, 206.

Valéry, Paul, 149, 156.
Vallecchi, Enrico, 146, 164.
Valli, D., 50, 95, 96.

Vanier, Léon, 21.

Vanor, Georges, 21, 22, 40, 54, 55, 82.

Verga, Giovanni, 43.

Verlaine, Paul, 19, 20, 21, 22, 23, 29, 30, 32, 40, 54, 55, 75, 108, 109, 117, 121, 122, 125, 130, 131, 135, 137, 141, 142, 150, 154, 157, 172, 189, 197, 210, 220, 223, 225, 239, 247, 260, 261, 263, 264, 273, 274, 291.

Viazzi, Glauco, 26, 28, 35, 36, 44, 45, 47, 52, 55, 57, 58, 126, 127, 132, 156, 179, 181, 185, 191, 192, 242, 245, 248, 285, 286, 293.

Vico, Giambattista, 94.

Vielé-Griffin, Francis, 168.

Vigny, Alfred de, 20, 109.

Vilanova, Arnaldo de, 72, 105.

Vinci, Leonardo da, 281.

Voltaire, 73, 102, 107.

Ungaretti, Giuseppe, 160.

Wagner, Richard, 75, 109, 157, 159.

Wilde, Oscar, 24.

Wyzewa, Téodor de, 130.

Yeats, W. B., 24, 156.

Zoboli, Paolo, 258, 259, 260, 263, 268, 269.

Zola, Émile, 61, 74, 109, 131, 135.

Cronologia do simbolismo italiano

(obras, ensaios e antologias)

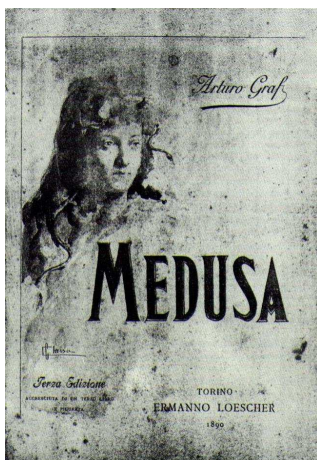
CRONOLOGIA (1880-2003)

1880	Arturo Graf: <i>Medusa</i>
1889	Gabriele D'Annunzio: <i>Il piacere</i>
1890	Arturo Graf: <i>Dopo il tramonto</i>
1891	Giovanni Pascoli: <i>Myricae</i>
1893	Gabriele D'Annunzio: <i>Poema paradisiaco</i>
1894	G. P. Lucini: <i>Il libro delle figurazioni ideali e Prolegomena</i>
1895	Ceccardo Roccatagliata: <i>Il libro dei frammenti</i>
1897	Arturo Graf: <i>Le danaidi</i> Giovanni Pascoli: <i>Primi poemetti e Il Fanciullino</i>
1898	G. P. Lucini: <i>Il libro delle immagini terrene</i> Vittorio Pica: <i>Letteratura d'eccezione</i> Arturo Graf: <i>Preraffaelliti, Simbolisti ed Esteti</i>
1903	Giovanni Pascoli: <i>Canti di Castelvecchio</i>
1904	Gabriele D'Annunzio: <i>Alcyone</i>
1908	G. P. Lucini: <i>Verso Libero</i>

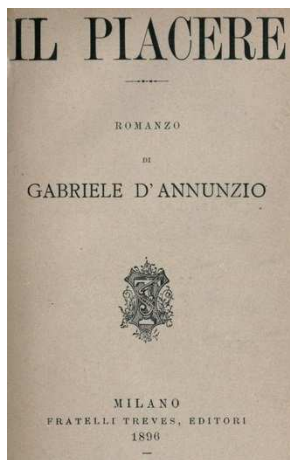
1914	Dino Campana: <i>Canti Orfici</i>
1959	Mario Luzi: <i>L'idea simbolista</i>
1971	G. P. Lucini: <i>Per una poetica del Simbolismo</i>
1972	Glauco Viazzi: <i>Poeti simbolisti e liberty in Italia</i>
1981	Glauco Viazzi: <i>Dal simbolismo al déco</i>
2003	Ruggero Jacobbi: <i>L'Italia simbolista</i>

Fac-símile das edições (capas)

1880-1893



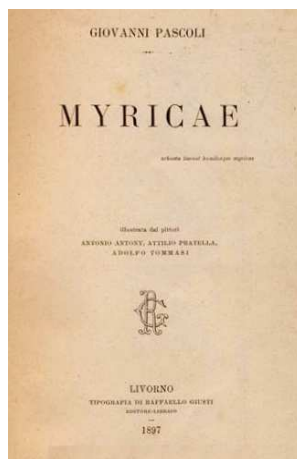
Arturo Graf
Medusa. Torino: Loescher, 1880.



Gabriele D'Annunzio
Il piacere. Milano: Treves, 1889.



Arturo Graf
Dopo il tramonto. Milano: Treves, 1890.



Giovanni Pascoli
Myricae. Livorno: Giusti, 1891.

1893-1897



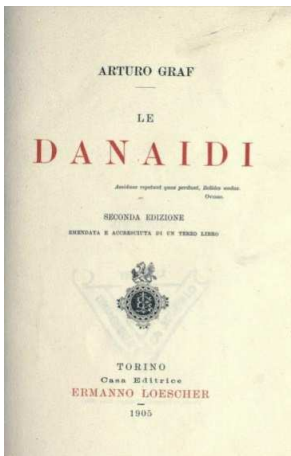
Gabriele D'Annunzio
Poema paradisiaco. Milano: Treves, 1893.



G. P. Lucini
Il libro delle Figurazioni ideali.
Milano: G. di C. Chiesa-F. Guindani, 1894.

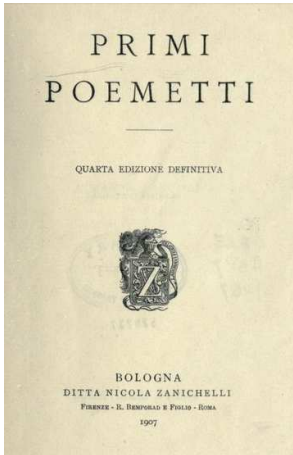


Ceccardo Roccatagliata
Il libro dei frammenti. Milano: Aliprandi, 1895.

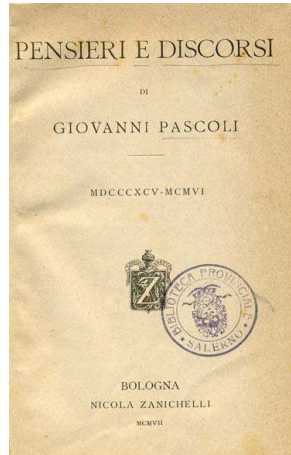


Arturo Graf
Le danaidi. Torino: Loescher, 1897.

1897-1898



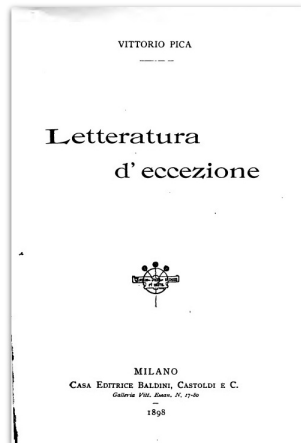
Giovanni Pascoli
Primi poemetti. Firenze: Il Marzocco, 1897.



Giovanni Pascoli
"Il Fanciullino". In: *Pensieri e discorsi*. Bologna: Zanichelli, 1907.

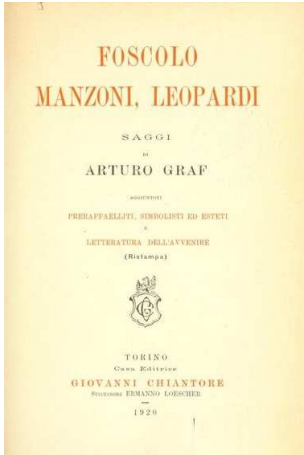


G. P. Lucini
Il libro delle immagini terrene. Milano: G. di C. Chiesa-F. Guindani, 1898.

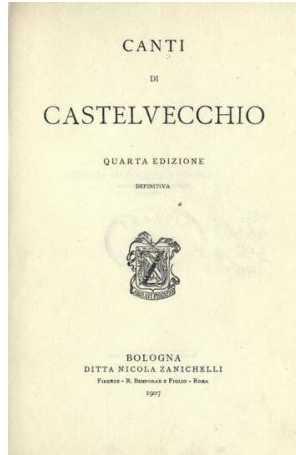


Vittorio Pica
Letteratura d'eccezione. Milano: Baldini & Castoldi, 1898.

1898-1908



Arturo Graf
Preraffaelliti, simbolisti ed esteti.
Torino: Loescher, 1898.



Giovanni Pascoli
Canti di Castelvécchio. Bologna:
Zanichelli, 1903.

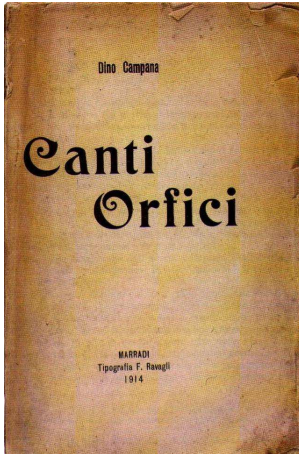


Gabriele D'Annunzio
"Alcyone". In *Laudi*. Milano: Treves, 1904.



G. P. Lucini
Verso Libero. Milano:
Edizioni di "Poesia", 1908.

1914-1972



Dino Campana
Canti Orfici. Marradi: Ravagli, 1914.



Mario Luzi
L'idea simbolista. Milano: Garzanti, 1959.



G. P. Lucini
Per una poetica del Simbolismo.
Napoli: Guida, 1971.

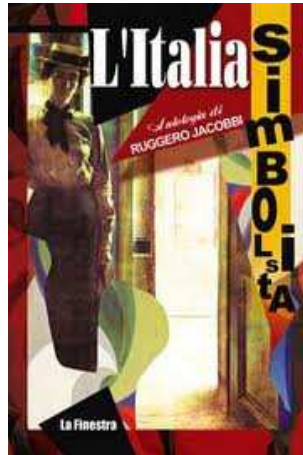


Glauco Viazzi
Poeti simbolisti e liberty in Italia.
Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1972.

1981-2003



Glauco Viazzi
Dal simbolismo al déco. Torino: Einaudi, 1981.



Ruggero Jacobbi
L'Italia simbolista. Trento:
La Finestra, 2003.

