

*Aa. Vv., Verlaine*

Ida Merello

---



**Edizione digitale**

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9319>

DOI: 10.4000/studifrancesi.9319

ISSN: 2421-5856

**Editore**

Rosenberg & Sellier

**Edizione cartacea**

Data di pubblicazione: 1 giugno 2008

Paginazione: 218-220

ISSN: 0039-2944

**Notizia bibliografica digitale**

Ida Merello, « Aa. Vv., Verlaine », *Studi Francesi* [Online], 154 (LII | I) | 2008, online dal 30 novembre 2015, consultato il 18 settembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9319> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.9319>

---

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 settembre 2020.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

---

# Aa. Vv., Verlaine

Ida Merello

---

## NOTIZIA

Verlaine, «Europe» 85<sup>e</sup> année, n. 936, avril 2007, pp. 364.

- 1 È impossibile render conto a dovere di tutti i saggi contenuti nel numero monografico, che propone una rilettura dell'opera verlainiana, con la ripresa altresì di testimonianze illustri in proposito, quali quella di Lionel RAY, di Boris PASTERNAK e Sergio SOLMI, nonché la presentazione da parte di Michael PAKENHAM di un articolo di Verlaine dimenticato dopo l'uscita su «L'Echo de Paris» del 27 luglio 1891. Lo scopo è duplice: da un lato esplorare nuovi aspetti e testi meno conosciuti, ma anche dall'altro sfatare pregiudizi consolidati nella pratica scolastica. STEINMETZ nell'introduzione (*Pauvre Lélian?* pp. 3-12) cita ad esempio la consuetudine di vedere in *Romances sans parole* una raccolta che insegue l'emozione pura, e quindi contraria per principio a strategie di scrittura, oltre che la mancata considerazione per i poemi narrativi lunghi, perché si tende a cogliere la cifra del poeta nella forma breve a soggetto malinconico. Per questo, tra l'altro, non viene accordato sufficiente interesse alla poesia erotica e oscena o agli aspetti umoristici, che pure l'A. vede disseminati un po' dappertutto, corrispondenza compresa. Anche i motivi politici non sono stati abbastanza analizzati, e la tradizione critica tende a voler consegnare alla lettura solo un pugno di opere privilegiate rispetto a una produzione di tutt'altro respiro. Da parte sua STEINMETZ (*Verlaine par Verlaine*, pp. 14-24) si propone di scoprire tutte le maschere di sé proposte da Verlaine, sia attraverso i *Poètes maudits* o *Hommes d'aujourd'hui*, ma anche i paratesti delle sue composizioni. Mostra come Verlaine voglia innanzitutto presentarsi quale un predestinato all'infelicità; poi dichiara di concepire la sua opera come organizzata intorno ai due poli antitetici del misticismo e della sensualità, sforzandosi a partire dalla prefazione di *Sagesse* di suggerire un percorso sistematico, anche se a dominare sembrano piuttosto le pulsioni affettive.

- 2 Guillaume PEUREUX (*Ce que le XVII<sup>e</sup> siècle fait à Verlaine*, pp. 47-65) tenta una verifica degli apporti del XVII secolo nella poesia di Verlaine, per concludere sull'importanza della mediazione di Voltaire nella visione del passato e concentrarsi sulla dissoluzione del concetto di classicismo e la nozione stessa di XVII secolo. Verlaine infatti procede invece alla fusione di più secoli e all'accostamento di autori molto lontani temporalmente tra loro.
- 3 Kensaku KURAKATA (*Une poétique sans parole*, pp. 67-86) rintraccia l'origine dell'espressione *Romances sans parole* nella traduzione francese del *Lieder ohne Worte* di Mendelssohn, mostrando come in realtà Lied abbia un'estensione di significato molto più ampia di Romance, che ha un carattere sentimentale; inoltre, mentre Mendelssohn intendeva delle canzoni cui erano state tolte le parole, l'espressione applicata all'opera letteraria è evidentemente contraddittoria. L'A. vi vede il tentativo verlainiano di assimilare le sue poesie a dei componimenti musicali, come appare del resto evidente nel pezzo che dà il nome alla raccolta. Benoît DE CORNULIER (*La pensée rythmique de Verlaine*, pp. 87-96) mostra il raffinato gioco di senso e ritmo, mostrando come già nelle classi di retorica il poeta si rivelasse grande artista, prestando particolare attenzione alle cesure, infrangendo quelle tradizionali e utilizzando l'accostamento di abitudini ritmiche e trasgressioni per la resa espressiva di tensioni, contraddizioni, o per sottolineare un'ironia nascosta (l'accentuazione ritmica della sillaba "cu", ad esempio, in «Avec des particularités curieuses» in un componimento sull'omosessualità. Jacques BIENVENU (*L'art poétique de Verlaine: une réponse au Traité de Banville*, pp. 97-108) riprende il *Petit Traité de poésie* di Banville, mettendo in evidenza gli elementi di novità di Banville, ripresi poi da Moréas e dai simbolisti (rifiuto dell'alternanza delle rime maschili e femminili, libertà di cesura) e ricordando come lo stesso Moréas nel *Manifeste du symbolisme* vedesse una filiazione diretta Banville-Verlaine. L'A. mostra come Verlaine appaia del tutto consapevole dell'esistenza di due Banville: uno più giovane e trasgressivo, che ammette lo scarto dalla regola per ragioni espressive e musicali, e un Banville più anziano, alla ricerca della rima ricca e attento al rispetto della regola. Rimangono tuttavia i punti di contatto, come la concezione impressionista della poesia, o l'attenzione al verso impari (anche Banville infatti si era interessato ai versi di nove e undici sillabe). Olivier BIVORT (*L'Art poétique du XIX<sup>e</sup> siècle*, pp. 109-119), in dieci pagine molto dense, prende in considerazione in un primo tempo il ritardo tra la data di composizione del componimento verlainiano e quella della sua pubblicazione (1884), che ne ha fatto così l'antesignano del simbolismo, facendo così trascurare ai contemporanei il suo senso in rapporto alla tradizione. L'A. suggerisce un confronto con gli arts poétiques precedenti, a partire da quello di Boileau, con il quale non mancano punti di condivisione, per procedere poi a un diretto raffronto con Hugo, che aveva già proclamato l'esigenza di affrancarsi dalle regole. L'A. conclude che nel 1874 ancora non si parlava di decadenza o di simbolo, e che l'*Art poétique* di Verlaine va considerata per quello che è, ossia una presa di posizione rispetto alla tradizione della storia letteraria contemporanea. Arnaud BERNADET (*L'intime et le politique chez Verlaine*, pp. 120-142) scegliendo di leggere il componimento *La mort de Philippe II*, intende mostrare l'atteggiamento politico di Verlaine, evidenziando anche il ruolo fondamentale della posizione ritmica nel gioco espressivo e l'influenza del Baudelaire delle *Fleurs* nell'introduzione malinconica del mondo esterno. Lucie QUÉMÉNER (*Verlaine critique de Hugo dans les Mémoires d'un veuf*, pp. 143-156) ricorda come nei *Mémoires d'un veuf* ci siano cinque testi che evocano Hugo, e che rivelano i tre livelli di relazione che

intercorrono tra i due poeti: Hugo aveva infatti svolto il ruolo di intercessore durante la prigionia di Verlaine, che lo riconosce come maestro; tuttavia i modelli preferiti sono quelli di Poe e di Baudelaire. Il nuovo atteggiamento reazionario di Verlaine dopo *Sagesse* gli fa anche rifiutare l'Hugo repubblicano; tuttavia l'A. ritrova lo stesso atteggiamento critico anche quando il repubblicanesimo di Verlaine non era in dubbio, e quindi trova conferma che quel che disapprova Verlaine è il populismo e un repubblicanesimo di superficie. Yann FRÉMY (*La mort Verlaine*, pp. 157-172) mostra come il saggio del 1865 dedicato a Baudelaire abbia costituito una tappa importante nella riflessione sulla morte da parte di Verlaine, che si fa tragica alla morte di Elisa Dujardin e di Lucien Viotti, ma sempre mediata letterariamente. Analizzando le andate e ritorno del poeta dal concreto dolore della morte altrui, in primis la morte di Lucien Létinois, alla tradizione letteraria, l'A. arriva alla conclusione che nessun discorso può per il poeta mascherare o addolcire la realtà e il dolore della morte. Manami IMURA (*Ce qu'est d'attendre à la gare*, pp. 173-184) si sofferma sul componimento n. 18 di *Amour, Âme, te souvient-il*, dedicato a Lucien Létinois e impostato sull'attesa in una stazione, per mostrare come tale atto rappresenti un'elaborazione del lutto della morte dell'altro, in attesa dell'epifania che non si verifica. Steve MURPHY (*Au-delà de l'angoisse: vers pour être calomniés*, pp. 185-199) mette in evidenza l'originalità dei componimenti citati, compiendo un'analisi approfondita della loro ritmica: trattasi infatti di endecasillabi con cesura 5 + 6, secondo la formula medievale ripresa da Marceline Desbordes-Valmore, e utilizzata dal poeta non per sottolineare pause sintattiche, bensì con valore antifrastico, per suggerire un ventaglio di senso. L'A. si dichiara convinto che la radicalizzazione ritmica di un verso raro fosse impiegata come strumento di perturbazione del lettore. Myriam ROBIC (*Verlaine et le saphisme*, pp. 200-211), dopo aver ricordato le diverse allusioni a Saffo e alle Lesbienes da Baudelaire a Richepin, Daudet e Delvau, riprende il sonetto *Sappho* pubblicato da Verlaine su «Le Hanne-ton» dell'8 agosto 1867 e la plaquette *Les amies* pubblicata a Bruxelles sotto lo pseudonimo di Pablo de Herlagnez. L'A. sottolinea l'uso del linguaggio religioso applicato alla sessualità, e si interroga sulle possibili referenze letterarie, a partire dai modelli greci, che il poeta doveva conoscere in parte direttamente, in parte in traduzione, fino a quelli francesi, da Baudelaire a Monnier a Mendès. Solenn DUPAS (*Entre l'Esprit saint et l'esprit satirique*, pp. 212-224) suggerisce la possibilità di una doppia lettura di *Sagesse*, come raccolta religiosa e profana, sulla base del riferimento a Baudelaire, la cui conversione appare altrettanto ambigua, e il gioco sulla figura del gallo, simbolo cristiano ma anche elemento dei culti satirici. Anche l'imperativo «Asperges me» si può leggere in chiave erotica, e la lettura appare ancora più esplicita in *Circoncision*, dove il sangue della circoncisione si confonde col sangue versato sulla croce. Nicolas WANLIN (*Verlaine au miroir de l'art*, pp. 225-237) vede una sostanziale autonomia di Verlaine dai modelli artistici, pretesto per elaborazioni autonome. Christophe BATAILLÉ (*Jadis et naguère en devenir*, pp. 241-245) confrontando le edizioni di testi della raccolta su diverse riviste trova confermata l'ipotesi che Verlaine volesse organizzare una raccolta doppia, di componimenti di *jadis* e di *naguère* a confronto.