

BAUDELAIRE: IL GESTO ETICO E L'ARTISTA-EROE

1. LA DIALETTICA DELL'ILLUMINISMO

La trasformazione del pensiero dagli Illuministi dell'*Encyclopédie* a Baudelaire - lo scuramento di un orizzonte tematico costruttivo in relazione al rapporto tra singolo e collettività - è comprensibile anche ricordando le nefaste evoluzioni storiche che si abatterono sull'Europa, e la Francia in particolare, tra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento: il sangue della Rivoluzione che fa germogliare prima il terrore giacobino e poi l'imperialismo napoleonico; successivamente la restaurazione e l'ultimo vagito di libertà con i moti del '48; la seconda Repubblica inghiottita dal conservatorismo di Luigi Bonaparte; i terribili guasti e le enormi voragini sociali aperte dalla rivoluzione industriale, i conseguenti privilegi portati dalla tecnica.

Negli Illuministi lo sdegno verso la società era raggiunto e superato dalla fiducia nella possibilità di un cambiamento veicolato dal trasporto emotivo e dall'evidenza della sua necessità; in Baudelaire invece la critica si veste di amara nostalgia, di strenua difesa di un *passato*, del sapore della sconfitta propri di chi ha alle spalle un lungo seguito di formulazioni teoriche ed elaborazioni formali e contenutistiche deluse dal fallimento nella loro applicazione pratica. Si apre la stagione del decadentismo, linguaggio del sentimento umano del *già visto*, del *già provato*, del *già subito*.

Questo è fenomeno europeo nello stesso tempo in cui è fenomeno francese: la saturazione di una civiltà, giunta ormai alle sue forme più complesse ed articolate, è rappresentata nelle immagini dei simbolisti come irrimediabilmente malata, disumana, prossima alla fine.

Parallelo al sentimento della storia corre il destino umano: la destrutturazione di temi quali la natura, la collettivizzazione dell'esperienza artistica, la possibilità della conciliazione, espressa da Baudelaire, è indubbiamente anche figlia del proprio tempo. Il canto di una sensibilità offesa e ferita che descrive il baratro in cui l'umanità sta crollando. Ciò a cui assiste il poeta è uno dei momenti di passaggio più importanti della storia europea, esso gode di una luce *assoluta*: è infatti il concetto stesso di *razionalità*, alla base del mondo moderno e della civiltà industriale su cui esso si regge, a nascere da questo cambiamento.

Quella ragione che potremmo definire *oggettiva*, che consisteva nel mettere in luce una ragione universale in grado di fungere da sostanza della realtà e da criterio del conoscere, cade in una ragione *soggettiva* che si rifiuta di riconoscere uno scopo ultimo ai propri fini od un pensiero oltre la propria soddisfazione, limitandosi unicamente a determinare l'efficienza dei mezzi.

Tale ragione soggettiva, o per lo meglio dire *strumentale*, è quella della civiltà industriale. Baudelaire ne assiste alla nascita e ne subisce lo sviluppo. Essa è un tipo di organizzazione sociale che, perseguendo come suo unico scopo il *dominio* sulla natura e sugli uomini, risolve la razionalità nella *funzionalità*. Il sapere nella tecnica, la verità nell'utilità. generando un nuovo tipo di uomo, schiavo del lavoro ed asservito alle esigenze produttive. Un uomo che non si interroga mai sui fini ultimi della società, ma che si limita alla semplice riflessione tecnica sui mezzi migliori per estendere il potere dell'industria e quindi del *capitalismo*.

Testimoni di questa evoluzione tecnica e di questa involuzione umana, agli estremi opposti dell'arcobaleno storico e filosofico, sono gli Illuministi del progetto enciclopedico e Baudelaire. Se i primi combattono la superstizione della religione, la cieca ubbidienza del popolo alle autorità precostituite, la pochezza etica del buon gusto, il piccolo sapere che tutto divide, costoro hanno davanti a sé una tradizione e dei valori ben noti ed al loro fianco un ristretto gruppo di amici, filosofi e studiosi; possono, diciamo così, guardare il nemico in faccia

avendo già imparato ad individuarne le debolezze. Il secondo invece non si trova a dover fronteggiare un pensiero unico ed unificante, un preciso calendario di comportamento; dell'uomo rimangono le proiezioni, l'ombra della sua scomparsa dentro le fabbriche. La difficoltà nell'articolare una risposta sta anche nella frammentarietà del problema: oltre alla comprensione, è dunque fondamentale l'interpretazione dei segni lasciati dalla nuova civiltà.

La battaglia illuminista è stata quindi di *avanguardia*: hanno visto la possibilità del successo e si sono battuti per migliorare l'uomo e di conseguenza riorganizzare la società; la battaglia di Baudelaire, invece, è di *retroguardia*, è una resistenza, una difesa ad oltranza incentrata sul singolo e sulla sua solitudine. Ciò che prima voleva essere conquistato, ora va salvato e difeso; quella che fu l'alba della rivoluzione dei costumi, è il crepuscolare tramonto di un'epoca - non più speranza, ma ricordo.

Questi ed altri concetti stanno alla base di quella che è probabilmente l'opera chiave della Scuola di Francoforte: la *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), scritta da Horkheimer e Adorno.

Con il termine *Illuminismo* i due autori non intendono soltanto il movimento filosofico dell'età dei lumi, ma tutto il complesso di atteggiamenti che, dalla creazione dei primi utensili alla centrale atomica, ha perseguito l'ideale di una *razionalizzazione* del mondo tesa a renderlo plasmabile e soggiogabile da parte dell'uomo. Da questo punto di vista, storia universale e illuminismo diventano la stessa cosa, benché l'apice dell'illuminismo sia da considerarsi la moderna società industriale. Secondo Horkheimer e Adorno la dialettica dell'illuminismo, e dunque dell'intera civiltà occidentale, è al suo interno negativa, *auto-distruttiva*; la pretesa di accrescere sempre di più il potere sulla natura si rovescia in un progressivo dominio dell'uomo sull'uomo ed in un generale asservimento dell'individuo al sistema sociale.

Il più alto prezzo di questo processo, apparentemente irreversibile, di decadimento ed imbarbarimento non è solo la libertà, ma la felicità. Le parole di

Baudelaire riguardo alla modernità come scissione del sapere e rottura dell'organicità ne sono testimonianza ottima ed anticipatrice.

Per Horkheimer e Adorno il destino dell'Occidente è simbolicamente racchiuso nel racconto omerico dell'incontro di *Ulisse* con le *sirene*. Per ascoltare il loro canto ammaliatore, Odisseo si fa legare all'albero della nave dopo aver tappato con la cera le orecchie dei compagni; in tal modo egli può udire il canto, senza però cedere al suo appassionato invito al piacere ed alla felicità. Odisseo ed i suoi compagni rispecchiano la tipica situazione della società di classe; in essa, totalmente concentrati ed isolati, i lavoratori devono guardare in avanti, al proprio compito, lasciando stare tutto ciò che succede a lato. Al contrario Ulisse, signore che comanda gli altri, pur potendo accogliere gli inviti alla felicità, è chiuso nel suo alienante ruolo sociale; dopo di lui vi saranno i borghesi a negarsi più tenacemente la felicità quanto più, crescendo la loro potenza, la avranno a portata di mano - l'ingresso nel circolo vizioso del produrre comporta la rinuncia alla conoscenza, il possesso del bastone del comando la morte di ogni sentimento.

Tutto questo fa sì che l'*Odissea* costituisca secondo Horkheimer e Adorno uno dei primissimi documenti rappresentativi della civiltà borghese ed occidentale.

La polemica contro l'illuminismo e la società industriale-capitalistica, poi, si accompagna ad una critica della scienza moderna di tipo fisico e matematico, vista come inevitabile e colpevole alleata del rovinoso progetto che ha portato allodierna *tecnicizzazione* del mondo . la reprimenda nei confronti di Bacone è da intendersi in questo senso:

Benché alieno dalla matematica, Bacone ha saputo cogliere esattamente l'*animus* della scienza successiva. Il felice connubio, a cui egli pensa, fra l'intelletto umano e la natura delle cose, è di tipo patriarcale: l'intelletto che vince la superstizione deve comandare alla natura disincantata. Il *sapere*, che è *potere*, non conosce limiti, né all'asservimento delle creature, né alla sua docile *acquiescenza* ai signori del mondo.¹

¹ Horkheimer-Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997, p. 12.

Come già a inizio secolo aveva sottolineato Max Weber ne *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, per vincere la angoscia della predestinazione l'individuo è spinto a lavorare nella ricerca del successo economizzando il tempo e razionalizzando i metodi di lavoro. Come Odisseo, dovendo scegliere tra ingannare e perire, il borghese sceglie di ingannare.

Baudelaire vive e scrive in queste condizioni umane, ferito anche egli, insieme alla natura, dalla tecnica usata come potere e dal sapere usato come privilegio. La sua intera produzione, poetica e critica, è incentrata sul tentativo di ricondurre la sensibilità umana all'originaria *unità* della vita . La modernità ha separato senso e significato, solo l'artista può rifondare l'etica dell'organicità.

2. SCRITTI SULL'ARTE

La produzione artistica di Baudelaire assume due forme espressive diverse . il saggio critico e la poesia . che compongono un *unicum* tematico ed umano. L'una è inscindibile dall'altra, la prima descrive ciò che la seconda suggerisce per immagini.

Nel 1845, in concomitanza con la uscita sulla rivista *Le peintre* della prima poesia pubblicata da Baudelaire con la sua firma . *A una dama creola*, che entrerà poi a far parte della celebre raccolta *I fiori del male* - , esce anche il primo articolo sui *Salons* di pittura, in cui si esalta Eugène Delacroix, definito *il pittore più originale dei tempi antichi e moderni*.

I *Salons* erano ampie esposizioni d'arte che venivano organizzate ogni anno fin dal Settecento, inizialmente sotto gli auspici dell'Accademia e poi sotto il controllo dei professori dell'*École des Beux-Arts*, che formavano la giuria delegata a decidere insindacabilmente quali artisti dovessero essere ammessi e quali invece rifiutati. Il controllo dei *Salons* da parte dell'ufficialità accademica fu in seguito contestato con episodi clamorosi da parte dei pittori rifiutati dalla giuria, come Gustave Courbet che nel 1855 creò un suo padiglione del *realismo*, o il

gruppo degli impressionisti che diedero vita nel 1863 al *Salon des Refusés*. Le mostre autonome degli impressionisti tra il 1874 ed il 1886 e la fondazione da parte di Seurat e Signac del *Salon des Indépendants* misero definitivamente in crisi la tradizionale istituzione, che perse gradualmente la sua importanza. Questo ci fa comprendere quale ruolo ricoprisse il *Salon* nella Francia del tempo: una sorta di *αγορά* aperta al confronto all'interno del dibattito sull'arte.

Nell'opera critica di Baudelaire, oltre agli articoli relativi ai *Salons* del 1845, 1846 e 1859 . con cui l'autore si inseriva in una tradizione avviata nel Settecento proprio da Diderot: conoscere l'arte per capire la società, parlare di ciò che si è creato per diffonderne il messaggio - vi sono saggi su Poe, Flaubert, Hugo, Delacroix.

Molto ricche di riflessioni e spunti saranno poi le brevi, intensissime parti che compongono *Il pittore della vita moderna*: qui, con il pretesto di commentare l'opera e la personalità del pittore Constantin Guys, Baudelaire finisce per parlare di sé, esibendo la propria contrastata sensibilità nei confronti della modernità . osservatore distaccato ma fedele partigiano romantico, uno sguardo affascinato ed insieme disincantato.

La contraddizione in Baudelaire non è mai superata dialetticamente ma, ammesso che lo sia, comprendendone l'inscindibile presenza nella vita . in particolare in quella offesa dalla modernità. La realtà è in questo tempo in se stessa contraddittoria, ostaggio della promessa di onnipotenza gnoseologica data dalla tecnica e della schiavitù produttiva da essa imposta.

La cura ha acuito la malattia, aggravando le condizioni del malato: la razionalità si è fatta *razionalizzazione*, quindi la ragione *tecnica*. Il potere, che prima aveva bisogno di essere visibile, ora ha la possibilità di nascondersi . è sufficiente il mezzo produttivo per governare, non occorre più una sua pubblica celebrazione. Ciò che prima aveva l'orgoglio di rivendicarsi privilegio, ora si cela dietro la parola *progresso*.

Baudelaire ed il vero artista si trovano in mezzo a questa tempesta di nuovi simboli e nuove atmosfere; l'alterazione del divenire sociale è un flusso ininterrotto che scorre profondo e veloce nel cuore delle città. Se essi non vedono più *davanti a sé* un orizzonte di azione collettivo, sentono molto forte *in sé* il dovere e la necessità . prima di tutto estetica . di raccontare, spiegare,

descrivere gli effetti e le cause della nuova forma assunta dalla realtà sociale . la modernità . in quanto, come rileva Benjamin attraverso Valéry,

L'uomo civilizzato delle grandi metropoli ricade in uno stato selvaggio, e cioè in uno stato di isolamento. Il senso di essere necessariamente in rapporto con gli altri, prima continuamente ridestato dal bisogno, si ottunde a poco a poco nel funzionamento senza attriti del meccanismo sociale. Ogni perfezionamento di questo meccanismo rende inutili determinati atti, determinati modi di sentire².

Nell'introduzione del *Salon del 1846*, intitolata *«Ai borghesi»*, Baudelaire non solo ci regala una appassionata difesa dell'arte . difesa, certo: l'arte non si può consumare né riprodurre meccanicamente, appare ormai *inutile* . ma anche un'attenta analisi sociale.

Voi possedete il governo della città, ed è giusto, giacché possedete la *forza*. Ma occorre che siate capaci di *sentire la bellezza*; in quanto come nessuno di voi può oggi fare a meno di potenza, così nessuno ha il diritto di fare a meno di poesia [...] Ora ciò che vi occorre assolutamente è l'arte. L'arte è un bene infinitamente prezioso, l'arzente che rinfresca e infiamma, che ristora lo stomaco e lo spirito nell'*equilibrio nativo dell'ideale*. Voi ne concepite l'*utilità*, oh borghesi, - legislatori o commercianti . quando allo scoccare della settima o ottava ora vi accade che il capo si chini sulle braci del focolare e sui cuscini della poltrona. Un desiderio più ardente, un'*immaginazione* più attiva, vi conforterebbero allora dell'*azione* quotidiana [...] ma gli affari pubblici e il commercio assorbono i tre quarti della vostra giornata. [...] Solo per mezzo del sentimento dovete giungere all'*intelligenza* dell'arte; - così, per l'appunto, la vostra anima può trovare l'*equilibrio* delle forze. *In quanto molteplice, la verità non è doppia*. [ō] Dopo aver dato alla società la vostra scienza, e industria, e lavoro, e danaro, pretendete di essere compensati in piaceri del corpo, della ragione e dell'*immaginazione*. Ora se ricuperate la somma di piaceri necessari per ricostruire l'*equilibrio* di tutte le parti del vostro essere, sarete felici, sazi, amabili, allo stesso modo in cui la *società* è destinata ad essere felice e amabile allorché avrà trovato il proprio equilibrio generale e assoluto. E naturale, dunque, che questo libro sia dedicato a voi, borghesi; ché ogni libro che non si rivolga alla maggioranza, - numero e intelligenza, - è un libro sciocco.³

² Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 109-110.

³ Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1992, pp. 54-56.

L'impianto oratorio di Baudelaire è simile a quello di un manifesto ed il tono enfatico si addice perfettamente al messaggio . L'armonia da ristabilire tra arte e società borghese. Ma queste pagine non credo siano state dedicate solo all'utopia di una *science del jour*, nella dedica ai borghesi infatti compare anche, a mio avviso, un deciso statuto ironico evidente fin dalla frase d'ordio . mi ricorda infatti la composta, dignitosa e malinconica, risposta dei Meli agli Ateniesi.

Il fine del testo si specificherà poi nel corso del *Salon*: al momento questa ambivalenza permette tanto di sottoscrivere un pensiero ottimistico sulla missione dell'arte . la sua capacità di non separare la realtà ma di unificarla in un equilibrio sentimentale - quanto di insinuare una riserva mentale, un fermento critico insidiosamente negativo che capovolge tutti i valori dell'ideologia borghese . chi parla è un *flaneur*, un vagabondo che si aggira nelle grandi città senza meta né lavoro, orgogliosamente irriducibile alle leggi dell'utile e del mercato.

Sono questi due sguardi che non si escludono ma si incrociano e vivono del loro conoscersi a comporre la grande contraddizione della realtà a cui assiste l'autore: da un lato si considera l'arte al di fuori della società, del progresso, dall'altra per reazione si può cadere nell'errore di proiettare su di lei ciò che l'uomo in sé non è più in grado di fare . armonizzare la vita.

Se non la si uccide, la si esalta . e forse esaltandola, la si uccide.

Baudelaire non ha in mente questo: la potenza dell'arte è il senso profondo di una ricerca interiore che non è, e non potrà mai essere, la richiesta di una verità oggettiva né, va da sé, l'impeccabile e ripetitiva esecuzione di un meccanismo perfetto. Così l'arte non solo si esaurirebbe ma, cosa ancora peggiore, si snaturerebbe. E' da intendere in questo senso il frequente richiamo al romanticismo da parte del poeta: la comprensione della passività organica dell'uomo, la natura ormai occasionale della libertà d'espressione, la temporalità discontinua . non può esserci progetto, come lo intendono i tecnici, che non cada nel campo dell'assurdo: l'uomo non può essere previsto nelle sue manifestazioni.

Lo sguardo decentrato del Baudelaire osservatore . espresso dalla rivendicazione della sua diversità - gode della benedizione di vedere le cose come emblemi o allegorie e la sua funzione contemplativa si tramuta in un

preciso e sottile strumento d'analisi del lacerante rapporto tra arte ed apparato sociale, produzione e consumo, modernità e borghesia. Egli non tenta un'illusoria conciliazione . perché conciliazione non può esservi; essa è solo una parola, rassicurante quanto falsa. Vi è solo la vita, in cui tutto, inevitabilmente, va condiviso.

Ecco allora come sia forse il paradosso vitale . più estremo ancora di quello diderotiano dell'attore . il metro di conoscenza di Baudelaire: è lui che ne è estraneo l'unico a poter comprendere la vera natura della società borghese, lui che vive nell'era di negazione del romanticismo a potersi illuminare della sua luce, lui che parla solo di ciò che vede a poter essere veramente assoluto.

I saggi sul *Salon del 1846* si aprono poi con una riflessione sul ruolo della critica, *produttrice* di consensi e non di conoscenza, fredda ed algebrica, arrogantemente obiettiva. Al contrario per Baudelaire questa, per aver ragione d'essere, deve essere parziale, appassionata, politica, vale a dire condotta da un punto di vista esclusivo, ma tale da aprire il più *ampio degli orizzonti*.⁴

Il poeta ricorda anche che le arti

sono sempre il bello espresso dal sentimento, dalla passione e dall'immaginazione del singolo, vale a dire dalla *varietà nell'unità*, ovvero dalle diverse facce dell'assoluto . la critica s'incontra ad ogni momento con la metafisica. Essendo riservata ad ogni secolo e ad ogni popolo la espressione della propria *bellezza* e della propria *morale*, - qualora si voglia intendere il romanticismo come la espressione più recente e moderna della bellezza, - il grande artista sarà allora, - per il critico raziocinante ed appassionato, - colui che unirà alla condizione sopra richiesta, all'ingenuità, - il massimo romanticismo possibile.⁵

Ed il romanticismo per Baudelaire non si esaurisce nella propria epoca appena passata: esso è un modo di sentire senza tempo.

L'uomo è *varietà nell'unità*, identità degli opposti, assolutezza; in lui vi è tutto, ciò che è esclusivo e personale contiene in sé il grande respiro del mondo.

⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁵ *Ibidem*, pp. 57-58.

L'espressione della propria sensibilità, attraverso il senso etico e la forma estetica, è la più antica, necessaria e nobile rivelazione di sé. L'ingenuità cui si riferisce il poeta è la sincera espressione del temperamento: mai cercare una soddisfazione aliena dal puro, limpidissimo piacere della manifestazione di sé. essa è già essenziale e completa. E, in una dimensione ancora oltre, mai cercare la soddisfazione, in generale: l'ingenuità è naturalità, vive di se stessa, non ha bisogno di nulla altro, il compiacimento non può sporcare il suo essere.

Il primo dei quattro capitoli dedicati ad Eugène Delacroix spiega perfettamente cosa Baudelaire intenda per vita ed opera romantica: il pittore è un creatore di immagini, di *condizioni*, assolutamente libero ed indipendente. rifiutandosi col direttore delle Belle Arti di mettere un po' d'acqua nel suo vino⁶, di cedere ad un compromesso estetico, cade nel dimenticatoio e viene escluso da qualsiasi tipo di lavoro per sette anni, dal 1824 al 1830.

Il paragone con Victor Hugo è sbilanciato a favore di Delacroix: questi riesce ad entrare nelle viscere del suo soggetto, a descriverne l'intelligenza interna. Il fatto poi che nelle sue espressioni visive parta, a dire di Baudelaire, innanzitutto dal suo intimo pensiero, dominando il modello così come il creatore domina la creazione, ne fa un genio *surnaturaliste*, soprannaturale.

Per Delacroix la natura è un vasto dizionario di cui egli sfoglia e consulta le pagine con occhio sicuro e profondo; e la sua pittura, che procede soprattutto dal ricordo, parla soprattutto al ricordo [ō]. Sacrificando il *particolare nell'insieme*, e temendo di diminuire la vitalità del pensiero con la fatica di una *secezione* più netta e calligrafica, egli ricorre largamente ad un'irrivabile originalità, che è *l'interiorità* del soggetto.⁷

La sua pittura ritrae le palpitazioni eterne dell'universo, esprime il dramma dell'uomo, la sua feroce desolazione appena compensata dall'ombra della speranza: nasce una malinconia singolare, intensa come una melodia, segnata dal movimento, dal colore, dall'atmosfera.

Il giudizio di Baudelaire tende anche a dare valore storico: Delacroix è l'erede della grande tradizione ed anche l'inventore del pathos moderno, meraviglioso ed equilibrato incrocio di scienza ed ingenuità.

⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁷ *Ibidem*, p. 69.

Per tale qualità così interamente nuova e moderna, Delacroix è l'ultima espressione del progresso dell'arte. Erede della grande tradizione, voglio dire della magnificenza, della nobiltà e del fasto nella composizione, e degno successore dei vecchi maestri, egli ha più di loro l'arte di manovrare il dolore, la passione, il gesto! E proprio questo dà spicco alla sua grandezza [5]. Ma se si sopprime Delacroix, allora la grande catena della storia si spezza e rovina infranta a terra.⁸

Delacroix, inoltre, ricorda sia Dante che Shakespeare, e due altri grandi pittori del dolore umano⁹: nel suo racconto di religioso trasporto, la sofferenza e la tristezza universale non impediscono alla bellezza interiore di illuminare la scena.

Ed il raggio di luce che Delacroix porta nella modernità è preso come simbolo di resistenza artistica, e quindi etica, nella parte finale del *Salon del 1846*, dell'eroismo della vita moderna⁺.

La vita antica, costituita soprattutto per il piacere degli occhi, *rappresentava* quasi ogni cosa; e questo *paganesimo del quotidiano* ha contribuito in modo mirabile alle arti.¹⁰

Il paragone con la classicità non porta qui alla limitazione mimetica, ma alla comprensione della reale natura del rapporto tra arte e vita: assoluto, totale, mai esclusivo o settario. Il *paganesimo del quotidiano*⁺ è da intendersi come il massimo rispetto e trasporto verso la *realtà*, il sentire *sacra* ogni manifestazione dello spirito, l'attenzione sincera e completa che la natura merita sempre e comunque.

Il passo successivo è comprendere il *lato epico della vita moderna*, ovvero il progetto, la costruzione del senso all'interno della prosaicità della vita borghese.

Ogni bellezza ha in sé, come qualsiasi fenomeno possibile, qualcosa di *eterno* e qualcosa di *transitorio*, - di assoluto e di particolare. La bellezza assoluta ed eterna non esiste, o meglio non è che una astrazione distillata dall'intera superficie delle diverse bellezze. L'elemento specifico di ogni bellezza viene dalle passioni, e come noi abbiamo le nostre passioni, così abbiamo la nostra bellezza.¹¹

⁸ *Ibidem*, p. 76.

⁹ *Ibidem*, p. 75.

¹⁰ *Ibidem*, p. 120.

¹¹ *Ibidem*, pp. 120-121.

All'artista il compito di trovare l'eterno nel transitorio e di riflettere su ciò che rimane: questa è la bellezza - dopo la forma, *oltre* la forma, comprendere e rappresentare il senso ultimo e fondamentale della realtà; nel momento specifico, quello moderno, la forza assoluta della passione non può che mostrare le *reali condizioni della vita*, i veri rapporti di forza all'interno della società.

Occorre dunque saper scegliere le cose da rappresentare: chi ritrova il valore, il significato, è *l'eroe* che da solo spiega le cause e mostra gli effetti della modernità. Sarà allora Honoré de Balzac il più eroico, il più singolare, il più romantico e il più poetico¹² in quanto è riuscito a mostrare con le sue opere la carne della vita, la sopportazione al dolore, l'ingiustizia e dunque l'eterno nel transitorio. anche Marx e Lukacs vedranno Balzac come un'immagine letteraria da imitare.

Nelle prime righe, poi, Baudelaire aveva contestato il parallelismo tra la decadenza dei costumi e la decadenza della pittura: per lui la prima concerne il pubblico ed i suoi sentimenti, la seconda non riguarda che i pittori. Ecco ancora che l'artista è *dentro* la società, inevitabilmente, egli ha l'onere di descriverne la vita ma anche la capacità di mantenere quella distanza necessaria alla conoscenza. Pensare di spiegare la pochezza dell'arte moderna con il regresso della società significa per Baudelaire cercare una tiepida giustificazione all'incapacità e alla mancanza di volontà: il vero artista può anche andare *contro* la storia, anzi, il più delle volte il suo isolamento è la sua benedizione. ritengo sia questo uno dei più evidenti esempi del suo spirito romantico: o l'arte reagisce alla decadenza, oppure non è più arte, perde la sacralità del suo gesto.

Proseguendo nel pensiero di Baudelaire, il *Salon del 1859* si apre con una triste e lucida analisi de *l'artista moderno*:

Che in ogni tempo la mediocrità abbia dominato, è un fatto certissimo; ma che essa regni più che mai, invadente e trionfatrice, è tanto vero quanto doloroso. Dopo avere lasciato per un po' vagare lo sguardo su tante insulsaggini felicemente concluse, su tante sciocchezze diligentemente levigate, su tante idiozie o falsità

¹² *Ibidem*, p. 123.

abilmente costruite, fui condotto dal corso delle mie riflessioni a considerare l'artista nel passato, e a metterlo a confronto con l'artista nel presente; e allora il terribile, eterno *perché* si levò irresistibilmente, come da abitudine, al fondo di tali deprimenti riflessioni. Si direbbe che la piccineria, la puerilità, l'indifferenza, la piatta calma della fatuità siano succedute all'ardore, alla nobiltà e all'ambizione clamorosa, nelle arti come nella letteratura [5]. E al giorno d'oggi, che cosa è l'artista, l'antico fratello del poeta? [5] Oggi, ormai da parecchi anni, l'artista, nonostante la sua mancanza di meriti, è un vero *adolescente viziato*.¹³

Questi ha ereditato un privilegio, in altri tempi legittimo, dei suoi predecessori . il ruolo di profeta del tempo, di giudice della bellezza; l'uomo che ne fa è pessimo, sfruttandolo per ottenere una posizione ed una ricompensa. In lui vi è il discredito dell'immaginazione, il disdegno per il grande, la pratica esclusiva del mestiere.

Racconta Baudelaire:

Una volta un contadino tedesco andò a trovare un pittore e gli disse: Maestro, desidero che mi faccia *il ritratto*. Mi deve riprendere seduto davanti all'ingresso principale della mia fattoria, nella poltrona grande lasciata da mio padre. Accanto a me, lei deve dipingere mia moglie con la conocchia; dietro di noi, in gran faccende, le mie figlie che preparano la cena per la famiglia. Dal vialone di sinistra sbucano alcuni dei miei figli che tornano dai campi dopo aver ricondotto i buoi nella stalla [5]. Mentre io guardo questo spettacolo, non dimentichi, La prego, il fumo della mia pipa che si colora al sole del tramonto. Desidero anche che *si sentano* i rintocchi dell'Angelus che viene dal campanile poco distante. E qui che ci siamo sposati tutti, padri e figli. È importante che Lei dipinga *l'aria di soddisfazione* che assaporo in quel momento della giornata, contemplando insieme *la mia famiglia e la mia ricchezza accresciuta dalla fatica di una giornata!*¹⁴

Il contadino ha compreso la pittura, di conseguenza l'arte. L'amore per il suo lavoro, il rispetto per la vita lo portano a considerare l'interesse del suo mondo . suo, personale, ma *completo*, assoluto . ed a descriverlo con la sensibilità propria del poeta. L'attenzione ai particolari è precisissima, il ricordo riscalda il racconto: passato e futuro si sfiorano alla luce di un tramonto - dal quadro deve uscire anche il suono, anche il senso della vita e del suo tempo circolare.

¹³ *Ibidem*, p. 214.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 216-217.

Per Baudelaire, come per il contadino, l'arte non può che essere questa: semplice ed articolata, malinconica e felice, già passata e sempre nuova.

Tuttavia oggi l'immaginazione, e la sua sensibilità, sono superate dal potere della tecnica e dall'incidenza del pubblico. Il pubblico moderno e la fotografia+ è in questo senso un capitolo essenziale nel percorso umano e speculativo di Baudelaire.

[ō] si può vedere con quale facilità ci immergiamo nella via del *progresso* (intendo per progresso la diminuzione progressiva dell'anima e la dominazione progressiva della materia), e come si diffonda mirabilmente ogni giorno di più l'abilità comune, quella che si può acquisire a forza di pazienza. [ō] In questi nostri tempi tristi, è sorta una nuova *industria* che ha contribuito non poco a rafforzare la stupidità nella propria *fede* e a distruggere quanto poteva restare di divino nello spirito francese.¹⁵

Il mondo attuale non vuole una vita, e dunque un'arte, in cui la componente spirituale governi il senso ed indichi il valore dell'esistenza. L'inesplicabile creatività umana è stata sostituita dal lavoro . pazienza, gerarchia, *progresso*+¹⁶.

Una nuova industria ha prodotto anche un nuovo senso del sacro: è la precisione, la scientificità, l'assenza di eccezioni o di una qualsiasi componente imprevedibile . l'uomo e la sua massima espressione, l'arte. Da imitazione a *riproduzione*, questo è stato il salto sopra il burrone del tempo; la tecnica permette un risultato *identico* a quello della natura, l'arte assoluta sarà Narciso che contempla la sua volgare immagine sulla lastra fotografica.

Ironico Baudelaire:

Giacché la fotografia ci dà tutte le garanzie desiderabili di esattezza (credono proprio questo, gli stolti!), l'arte è la fotografia.¹⁷

Ma i fori dello stereoscopio non possono essere i lucernari dell'infinito: non raccontano nulla oltre a ciò che già sappiamo.

¹⁵ *Ibidem*, p. 219.

¹⁶ Circa un secolo più tardi Pier Paolo Pasolini dividerà, sotto il profilo del linguaggio e dell'etica, *progresso* e *sviluppo* intendendo il primo in senso orgogliosamente individuale ed umano, il secondo meramente economico. In Baudelaire le due espressioni coincidono ancora, ovviamente in un'accezione fortemente negativa.

¹⁷ *Ibidem*, p. 220.

Il *progresso* corrompe la poesia, nel senso che esprime l'arroganza di sostituirsi alla natura e di sottomettere l'uomo all'esattezza di un *prodotto*. Ma se la stampa e la stenografia non hanno sostituito la letteratura, la fotografia vuole farlo con la pittura per poter *cancellare l'uomo* e ciò che ha di palpabile ed immaginario. La propria immaginazione, la propria anima.

[ō] il disastro è sotto gli occhi di tutti. Di giorno in giorno l'arte perde il rispetto di se stessa, si prosterna davanti alla realtà esteriore, e il pittore diventa sempre più incline a dipingere non già quello che *sogna* ma quello che *vede*.¹⁸

La grande follia industriale ha annullato la facoltà di giudicare e di sentire quanto vi sia di più etereo ed immateriale. Sognare per Baudelaire non è fuggire, è astrarsi e comprendere; il corrente vedere è identificare senza giudizio o capacità di analisi. Paralizzare l'immaginazione artistica, poi, è rubare la libertà umana.

L'immaginazione è l'analisi e la sintesi, è la sensibilità ed il senso morale, è l'analogia e la metafora, scomponendo tutta la creazione e produce la sensazione del *nuovo*. mai una copia, mai: l'irripetibile è il canone dell'arte.

L'immaginazione è la regina del *vero*, e il *possibile* è una provincia del vero. Essa è concretamente congiunta con l'infinito. [ō] Da ultimo, essa ha una parte decisiva anche nella *morale*; poiché, se mi è concesso di spingermi fino a questo punto, che cosa diviene la virtù senza immaginazione? E come dire la virtù senza la pietà, la virtù senza il cielo.¹⁹

L'immaginazione ha una forza naturale che nessuna macchina potrà mai riprodurre: l'*integrazione senza divisione*, la comprensione senza pensiero, la purezza etica di non avere scopi alieni da sé e dunque non attendersi ricompense.

L'immaginazione è creatrice, è la regina delle facoltà. La natura invece è un dizionario, dice il poeta, e in un dizionario occorre cercare il *significato* delle parole, la loro *origine*, la loro *etimologia*; chi è privo di immaginazione copia il dizionario, cadendo nel vizio della banalità.

¹⁸ *Ibidem*, p. 222.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 223-224.

Tutto l'universo visibile non è che un deposito di *immagini* e di *segni* ai quali l'immaginazione deve attribuire un *posto* e un *valore relativo*: una sorta di nutrimento che l'immaginazione deve assimilare e trasformare. Tutte le facoltà dell'anima umana vanno subordinate all'immaginazione, la quale le requisisce tutte in una. [5] L'immaginazione universale include l'intelligenza di tutti i mezzi e il desiderio di possederli.²⁰

Da ciò deriva la netta dicotomia baudelaireiana tra il pittore *realista* o, per essere più esatti, *positivista* e quello *immaginativo*, ovvero tra una visione che pretende di rappresentare l'universo senza l'uomo ed una visione che invece vuole illuminarlo attraverso il riflesso di un soggetto.

A questa seconda categoria appartiene Delacroix, artista del sogno inteso come visione prodotta da un'intensa meditazione; a lui si addice il pensiero e la pratica dello *infinito nel finito*.

Tuttavia il realismo per Baudelaire non è, come per Diderot, la condizione di *verità* di un racconto; il realismo *moderno* è l'illusione positivista di abolire l'uomo che sente e che pensa, che interpreta e ricostruisce in una nuova sintassi il dizionario delle cose . di questa limitante prospettiva il paesaggio e l'esaltazione della fotografia ne sono buoni esempi.

Quella verità che per l'illuminismo era razionalmente evidente ed ontologicamente unitaria, è per Baudelaire, alle condizioni attuali, in se stessa *sur-reale*, oltre la realtà, e spezzata; la complessità della vita impone un nuovo rapporto con essa - l'interpretazione ed il simbolo, da *συν-βαλλειν*, unire. Tutta l'avventura poetica di Baudelaire è nel nostalgico, torturato, visionario trasporto verso la ricostituzione di una *miracolosa unità sensibile*. In tale sentimento il soggetto non si oppone più alla realtà dell'oggetto, ma ne partecipa nell'estensione dello spazio e nell'espansione del tempo, nell'ampiezza del suono e nella luminosità del campo visivo. È la simbiosi di io e non-io, di unità ed alterità, presente solo nelle più intense esperienze umane . quelle etiche ed estetiche.

La sospensione del discrimine tra soggetto e oggetto . ecco il reale ed il vero - è propria dell'azione contemplativa: chi guarda è guardato, chi sente è sentito.

²⁰ *Ibidem*, p. 229.

Ciò che Diderot ha scoperto e rappresentato con l'analisi di Rameau, Baudelaire ha visto e subito con l'interpretazione del simbolo: è nel rapporto con l'altro che com-prendiamo, prendiamo insieme, noi stessi.

Un altro importante paragone che spontaneamente si istituisce tra i due autori è nel ruolo e nel concetto da attribuire alla *natura*. Allorché la città produce una nuova iconografia naturale . la distruzione dell'uomo, il potere del mezzo produttivo, l'artificio della falsa cultura . si declassa contemporaneamente il mitico principio della natura come *purezza originaria*, come anima del ciclico ordine del cosmo. Per Baudelaire tutto ciò che è naturale, in quanto strettamente connesso all'uomo, è in sé laido, partecipe della colpevole degradazione umana; opporre all'enorme industria ed alla mostruosa metropoli l'idillio bucolico di una buona natura, significa asservirsi all'ideologia borghese.

L'alienazione dell'uomo moderno, l'uomo duplex, doppio, separato, si trasferisce anche nella natura: lo specchio di Narciso è ora la visione e la confessione della caduta negli inferi del progresso.

Il *sur-naturalisme* nasce proprio da questa condizione di vita: non è il realismo del paesaggio, ma il *realismo dell'anima umana*, della condizione del suo sentire.

Dice Baudelaire nel capitolo *Il paesaggio*:

Gli artisti che intendono esprimere la natura, sciolta dai sentimenti che essa ispira, si assoggettano ad un'operazione bizzarra che consiste nell'*uccidere in sé l'uomo pensante e senziente* [5]. Seguendo l'opinione comune, voglio ammettere che la scuola moderna dei paesaggisti sia particolarmente solida e valida; ma nel trionfo e nel predominio di un genere inferiore, nel *culto insipido della natura*, non purificata né interpretata dall'immaginazione, io scorgo un segno manifesto del generale decadimento. [6] I più cadono nell'errore che denunciavo all'inizio di queste pagine, scambiando il dizionario dell'arte per l'arte stessa: mentre trascrivono una parola del dizionario, credono di trascrivere un poema. Ora un poema non si trascrive mai, perché *deve essere composto*.²¹

Allora non una copia senza anima, accademica, che nega prima l'espressività della natura e poi la capacità umana, ma neanche, come già detto, l'eccessiva trasfigurazione del suo potere armonizzante, a queste condizioni improponibile . sta all'uomo ricucire lo strappo che lui stesso ha prodotto.

²¹ *Ibidem*, p. 258.

La distanza concettuale con la tradizione illuminista non nasce quindi da una differenza emotiva nei confronti della natura . entrambi vivono con essa un *συν-παθος*, letteralmente una condivisione di sofferenza -, ma da una dicotomia storica. I *Fiori del male* sono pieni di delicatissime dediche alla natura ferita, ed anzi questa viene spesso presa come esempio e *simbolo* della sofferenza umana ed universale²²; tuttavia Baudelaire non può e non vuole spingersi oltre, è proprio la sua *etica*, il suo senso del *vero*, la sua dignità intellettuale ad impedirglielo . *Empatia* è segno di sensibilità ed intelligenza, *esaltazione* solo di falsa coscienza: essa distrae l'uomo dal suo ruolo e ne smorza il vitale compito ricostruttivo.

Quello che manca è

il *paesaggio delle grandi città*, ossia la somma delle grandezze e delle bellezze che nascono da un possente agglomerato di uomini e monumenti, il fascino profondo e labirintico di una capitale antica e invecchiata nelle glorie e nei travagli della vita. [ō] [In esso] La maestà della pietra edificata a strati, i campanili che *additano il cielo*, gli obelischi dell'industria che vomitano contro il firmamento le loro armate di fumo, le prodigiose impalcature dei monumenti in restauro, che rivestono il corpo solido dell'architettura con il loro traforo architettonico di una bellezza paradossale, il cielo in tumulto, saturo di collera e di rancore, la profondità delle prospettive dilatata dal pensiero di tutti i drammi che vi sono racchiusi, nessuno dei complessi elementi di cui si sostanzia il *doloroso e glorioso scenario della civiltà* è dimenticato.²³

La completezza della conoscenza può essere data solo dalla forza della realtà e della verità; il paesaggio delle città è al momento l'unico naturalismo possibile e necessario per il vero artista.

Nella città è raccontato l'uomo, ed è *l'uomo l'abisso* in cui la città è stata costruita. L'eticità dell'arte consiste nel dire tutto questo, la sua bellezza è l'evidenza della verità . trovare l'eterno nel transitorio.

Confessa amaro il poeta:

Vorrei ardentemente essere condotto di nuovo verso il diorama la cui magia brutale ed enorme sa impormi un'utile illusione. Preferisco contemplare certi scenari

²² Vedremo in seguito come ne *Il cigno* la Natura sia intesa dal poeta come simbolo stesso della bellezza e della purezza.

²³ *Ibidem*, pp. 263-264.

teatrali, ove trovo, espressi con la sapienza dell'arte e concentrati in figura tragica, i miei sogni più cari. Queste cose, proprio perché false, sono infinitamente più vicine al vero; mentre la maggioranza dei nostri paesaggisti mentono, appunto perché hanno tralasciato di mentire.²⁴

L'arte può raccogliere su di sé il problema dell'opacità del mondo - nel momento in cui i suoi presupposti fondamentali siano l'immaginazione e l'infinito, dunque il soggetto e la verità: negare se stessi ed il vero cuore della vita dietro il gracile rifugio del colore, è solo una menzogna destinata alla sconfitta.

Se progetta un *senso del mondo* è arte, se svela, e dunque realizza in modo più completo, sintetico e profondo, l'essenza attraverso un'intuizione immediata è arte; diversamente è solo tecnica, prodotto, consumo . quindi *nulla*.

Questi argomenti ci portano dritti al centro del discorso baudelaireiano sull'arte, ai tredici capitoli de *Il pittore nella vita moderna*.

Esordisce il poeta:

Il piacere che ricaviamo dalla rappresentazione del presente dipende non solo dalla *bellezza* di cui può adornarsi, ma anche dalla sua qualità essenziale di *presente*.²⁵

Esattamente quello di cui si parlava prima: l'importanza vitale dell'attenzione alla propria realtà.

Le qualità di queste opere

presentano un fascino di duplice ordine, artistico e storico. [ō] ciò che mi rallegra di trovare in tutti o nella maggior parte, è la *morale* e la *estetica* del tempo. [ō] Il bello è sempre, inevitabilmente, di una composizione duplice, anche se unica è l'impressione che produce; [ō] il bello è fatto di un elemento *eterno*, invariabile, la cui quantità è oltremodo difficile da determinare, e di un elemento *relativo*, occasionale, che sarà, se si preferisce, volta a volta o contemporaneamente, l'epoca, la moda, la morale, la passione. Senza questo secondo elemento, che è come l'involucro diletto, pruriginoso, stimolante, del dolce divino, il primo

²⁴ *Ibidem*, p. 265.

²⁵ *Ibidem*, p. 278.

elemento sarebbe indigeribile. [ō] La *dualità dell'arte* è una conseguenza fatale della *dualità dell'uomo*. Se si crede, si può benissimo considerare la sussistenza eterna come l'anima dell'arte, e l'elemento variabile come il suo corpo.²⁶

La necessaria compresenza di questi due elementi *non* ne produce un terzo . Baudelaire non parla in termini di dialettica filosofica . in quanto l'equilibrio della composizione è già l'unicità dell'espressione. Da tale unicità, data dalla bellezza di chi l'ha pensata e compresa dalla bellezza di chi la guarda, occorre estrarre la materia eterna . il *valore*, ciò che sempre rimane: ecco il *classico*.

La disorganica modernità trova quindi in *questa* arte ed in questo sentimento una nuova unità; ma l'arte è anche il suo autore, dunque Baudelaire concentra ora il suo pensiero sull'uomo, non più propriamente un artista, ma un *uomo di mondo*; ossia del mondo intero.

Tale specificazione linguistica apre una nuova prospettiva tematica:

La maggior parte degli artisti sono, occorre dirlo, bruti più sagaci, meri manovali, intelligenze di paese, cervelli di borgata. E la loro conversazione, ridotta per forza a una *cerchia assai limitata*, diventa ben presto *insopportabile all'uomo di mondo, al cittadino spirituale dell'universo*.²⁷

Dal piccolo stagno della modesta sopravvivenza, occorre ora nuotare nel grande mare della creazione di una nuova esistenza. Sarà la *curiosità* il punto di partenza del nuovo genio: questa è la fatale ed irresistibile passione di chi vuole com-prendersi e migliorarsi . Baudelaire pensa qui all'*Uomo della folla* di Poe²⁸, il convalescente che dalle ombre della morte ritorna alla luce della vita.

La facoltà di interessarsi vivamente alle cose, anche a quelle in apparenza più banali, è il vero indice della sua purezza conoscitiva . come il fanciullo, egli vede tutto in una forma di *novità*, è sempre *ebbro*: questa è l'ispirazione, la gioia di assorbire l'intero insieme delle forme e dei colori della vita.

Se il genio, che, precisa Baudelaire, deve avere i nervi saldi, come l'attore di Diderot, incontra il fanciullo che li ha deboli e quindi vivi, ragione e sensibilità si uniscono per creare: l'infanzia ritrovata è un preciso, rivoluzionario atto di volontà etica . nessun aspetto della vita risulta attutito od insignificante.

²⁶ *Ibidem*, pp. 279-280.

²⁷ *Ibidem*, p. 283.

²⁸ Benjamin, *Angelus Novus*, cit., p. 104.

Dall'uomo di mondo, Baudelaire compie un ulteriore, celebre passo avanti:

Preferirei chiamarlo un *dandy*, e non mi mancherebbero le ragioni, giacché il termine di dandy implica una quintessenza di carattere e una sottile *intelligenza di tutto il meccanismo morale del nostro mondo*; ma, per un altro verso, il dandy aspira all'*insensibilità* [ō]. Il dandy è scettico [ō], possiede l'arte così difficile (gli spiriti raffinati sapranno intendermi) di essere *sincero senza ridicolo*. Così sarei portato a conferirgli il nome di *filosofo* [ō]. La folla è il suo regno [ō]. *Sposarsi alla folla* è la sua passione e la sua professione [ō]. Essere fuori di casa, e ciò nondimeno sentirsi ovunque nel proprio domicilio; vedere il mondo, *esserne al centro e restargli nascosto*.²⁹

Come Socrate, il dandy è sempre in città, in mezzo alla gente, parla con tutti ed ascolta la vita in ogni angolo - ecco il filosofo e l'artista, colui che non esclude mai nulla, per il quale *tutto è uno*. Come il filosofo, egli è il più grande rivoluzionario e la vera persona libera - in-utile al sistema, perfetto perdigiorno, non governabile da nessuno, movimento nel fuggitivo e nell'infinito, pura coscienza. Egli è un osservatore; e l'osservatore, dice il poeta, è

un *principe* che gode ovunque dell'incognito [ō]. Lo si può magari paragonare ad uno specchio immenso quanto la folla; a un caleidoscopio provvisto di coscienza, che, ad ogni suo movimento, raffigura la vita molteplice e la grazia mutevole di tutti gli elementi della vita. E un *io* insaziabile del *non-io*, il quale, ad ogni istante, lo rende e lo esprime in immagini più vive della vita stessa, sempre instabile e fuggitiva.³⁰

Il filosofo ed il dandy non solo guardano scorrere il fiume della vitalità, ammirano la bellezza eterna e la stupenda armonia della vita nelle capitali; ma da una distanza grandissima il loro *occhio daquila* ha già colto tutto³¹. il paragone naturale non è affatto casuale, è il ripristino di un passato indebitamente cancellato: ciò che è necessario ed assoluto nell'uomo, è anche naturale.

Proprio perché sono così poche le persone che detengono la facoltà di vedere, ed ancora meno coloro che possiedono la potenza di esprimere, *quest'uomo* rappresenta la vita, è la vita, egli

²⁹ Baudelaire, *Scritti sull'arte*, cit., p. 285.

³⁰ *Ibidem*, p. 286.

³¹ *Ibidem*, p. 286.

rimarrà l'ultimo ovunque possa risplendere la luce, echeggiare la poesia, brulicare la vita, vibrare la musica: ovunque una passione possa posare per il suo occhio, ovunque l'uomo naturale e l'uomo incivilito si mostrino in una bellezza bizzarra, ovunque il sole illumini le gioie fugaci dell'animale depravato!³²

Il gesto etico non è più la sua opera, è la sua stessa vita . resistenza armata d'amore, benedetta come l'ingenuità del fanciullo e la magia della natura.

Da quell'indefinito e colpevole magma di segni e significati che è la modernità, complicata trama del quotidiano, l'artista distillerà dall'effimero l'eterno, così come dal veleno si estrae il siero della cura . ecco dunque spiegata in questa immagine l'ambiguità del termine greco φαρμακον, allo stesso tempo medicina e danno, soluzione e problema.

In ogni realtà è racchiusa una bellezza misteriosa; l'involucro freddo ed a volte volgare delle cose, come già detto, non deve essere annullato, ma studiato per poi essere fatto crollare. Dall'altro possiamo comprendere ciò che *non* dobbiamo essere, oppure stupirci d'una improvvisa similarità con esso . il Rameau di Diderot in questo senso era straordinariamente chiarificatore; così opera anche Baudelaire, istituendo il paragone tra l'arte e la moda.

L'arte nasce dal singolo ma ha già in sé l'aspirazione all'assoluto; la moda invece nasce solo per morire, tenta di sopravvivere alla sua stessa bugia, inghiottita dalla sua indole flebile e personalistica . il trucco è il messaggio psicosomatico di un'intera civiltà: fingere di cambiare se stessi, ingannarsi con l'abbellimento della facciata, sfuggire al tempo ripetendo i gesti ma mai il processo della loro comprensione.

La moda è una mascherata, ma è *umana* . e reale, ed attuale. Quindi il poeta la osserva e ne comprende il rapporto con il contesto in cui è nata . un rapporto visto come diretto e vicendevolmente esplicativo. Da questo sapere, in quanto personale e non imposto, l'uomo volenteroso può trarre un insegnamento: il cattivo gusto di cui si nutre la moda, il *kitsch*, è profondamente immorale, dunque antiestetico, e *moderno* . un altro simbolo del tempo, un'altra immagine di decostruzione umana e creativa. Meglio quindi che sia evidente e non nascosto:

³² *Ibidem*, p. 287.

più è conosciuto, più opportunità vi sono che ne sia compresa la meschinità e sorpassata la mediocrità del messaggio.

La responsabilità civile dell'estetica è per Baudelaire assoluta, la vera bellezza aspira infatti a cogliere l'infinita emanazione dello spirituale; prima la si contempla, poi si cerca di esprimerla. Lo spirituale, come il fantastico, non allontana dalla realtà, non è irreal: coglie il valore più alto, l'eterno . e ciò è profondamente etico.

Per i più di noi, e specialmente per gli *uomini d'affari*, ai cui occhi la natura non esiste se non nei suoi rapporti di *utile* con i loro traffici, il fantastico reale della vita risulta illanguidito in modo singolare. G.³³, invece, non si stanca di assorbirlo; la sua memoria e i suoi occhi ne traboccano.³⁴

Il filosofo, il dandy, il poeta . *l'uomo*, direi . di questo si nutre. Egli questa la sua realtà, per questa vita lotta con nobiltà e dolcezza.

Se il mestiere del dandy è l'eleganza, infatti, ciò è il riflesso esterno e più opaco della sua aristocrazia spirituale; una aristocrazia che si esprime nella semplicità della vita completamente estranea all'omologazione costruita dalla modernità e dai suoi prodotti.

La *differenza* del dandy non nasce dalla divisione imposta dalla scelta, non provoca alcuna rinuncia né limitazione intellettuale: è *naturale* senza dire di esserlo, al di sopra della legge e di una idea preordinata . coltivare la *bellezza* nella propria persona non è per lui così distante dal semplice e necessario respirare. Egli usa uno strumento *moderno*, la moda, solo per un sentimento *classico* e quindi eterno, la distinzione e la semplicità assoluta . trasforma dunque la divisa della borghesia nell'irripetibile originalità della rivolta. Non chiede *progresso*, il dandy, ma un radicale *cambiamento*; nelle formulazioni scientifiche vi è progresso e mai sviluppo di valori umani. La rivoluzione di un vero cambiamento è per Baudelaire più metaforica che militare: il simbolo poetico cambia l'uomo . e ciascuno cambi se stesso per cambiare il mondo.

Confessa il poeta:

³³ Ovvero Constantin Guys, Baudelaire medesimo o il poeta in generale.

³⁴ *Ibidem*, p. 290.

Il dandismo è *l'ultimo bagliore di eroismo* nei tempi della decadenza; e il tipo del dandy, incontrato dal viaggiatore nell'America del nord³⁵, non intacca in alcun modo la nostra idea; perché niente impedisce di supporre che le tribù che noi chiamiamo *selvagge*, siano resti di grandi civiltà scomparse. Il dandismo è un *sole al tramonto*; come l'astro che declina, è superbo, senza calore e pieno di malinconia.³⁶

Il dandy è eroe perché è solo, perché è avversato dall'intera società, perché è considerato folle, perché spesso muore giovane, perché conosce il senso del tragico ed ancora di più quello della dignità. Egli è universale, abbatte i flebili confini del tempo e dello spazio. È indiano che vive a diretto contatto con la natura e l'europeo che subisce la rivoluzione industriale, è difensore del passato eppure assassino della superstiziosa tradizione; antico ed attuale, sensibile e freddo, sa di poter ardere solo per poco ma ha un respiro infinito.

Pensando a lui Baudelaire dice:

[ō] vi è una grandezza in tutte le follie, una forza in tutti gli eccessi.³⁷

La sua precisa e poetica analisi del reale è già il suggerimento di un mondo esteticamente possibile ed eticamente necessario. Egli fronteggia la crisi del suo tempo con il mito della propria poesia, con la fede nella propria capacità artistica. Questo è l'esempio del suo eroismo: scovare la vita anche nella polvere, la virtù anche nella dannazione.

Il dandy è l'aversivo dall'azione inarrestabile in quanto il luogo della sua differenza è *se stesso*, la forma della sua passione la *propria vita*; impossibile non ascoltarlo, impossibile non viverlo, la sua luce si disperde solo dopo aver comunicato la sua elezione.

Se nel mondo prerivoluzionario degli Illuministi la natura era l'esempio dell'armonia e dell'equilibrio, in quello postindustriale di Baudelaire è il segno del

³⁵ Si riferisce a Chateaubriand che dice di aver trovato il dandy nelle foreste e sulle rive dei laghi del Nuovo Mondo: l'affinità tra indiano e dandy affiora non solo nell'opore con cui entrambi affrontano la sconfitta ma anche nel timbro nobile della loro irriducibile, personale libertà.

³⁶ *Ibidem*, p. 303.

³⁷ *Ibidem*, p. 302.

peccato e del dolore. Ciò che per l'enciclopedista era un fiducioso procedere verso il meglio, la storia, per il poeta è il giornalistico, vittorioso ripetersi del profitto sull'etica, della volgarità sull'arte.

Inoltre, il senso del tempo in Diderot e negli altri compagni dell'*Encyclopédie* è tutto proiettato verso il futuro, la sua dialettica procede continua ed il suo orizzonte politico è ben delineato; Baudelaire invece ascolta l'eco del passato e vive il momento nell'immaginazione, nell'attimo della visione, nell'unità regalata dal simbolo - un' immediata risposta senza pensiero e senza dogma. Tuttavia per entrambe le parti è identico il *valore morale della bellezza*: il "geroglifico poetico" di Diderot, oltre a scatenare il piacere nell'osservatore, è un oggetto "emblematico", è la sintesi di una realtà assoluta; per Baudelaire "la bellezza delle immagini nasce proprio dalla loro fecondità morale"³⁸, dalla capacità di raccontare un senso del mondo.

Ecco allora che è giunto il momento di passare dalla critica alla poesia, per vedere come in Baudelaire l'immagine abbia il dono di esplicarsi da sé come entità e la scelta estetica di essere già progetto culturale.

3. I FIORI DEL MALE

La trasfigurazione simbolica di un'idea, il male, vive in un'immagine, il fiore; già nel titolo è raccontato dunque l'inscindibile binomio di odio ed amore di cui si compone la realtà. Inoltre la prima parte del libro si articola su due movimenti opposti, due forze antitetiche, *Spleen et Idéal*, al cui interno il poeta vive l'atroce destino dell'angelo decaduto.

Dal contrasto e dal dinamico equilibrio di queste parti nasce un senso di *paradossale armonia* che ha nella *malinconia* la propria più alta espressione. Il percorso è un itinerario sempre interrotto ma mai fermato del tutto, che procede

³⁸ *Ibidem*, p. 311.

verso la liberazione da se stesso, trovando nella *Bellezza* come nella *Morte* la conciliazione di tutti gli opposti.

La celebrazione di questa nostalgia, di questo interminabile tramonto, è nelle tre figure simboliche disposte in chiusura del testo, come fossero l'ultima preghiera prima della sepoltura: gli *amanti*, i *poveri*, gli *artisti* - tre sensibilità, un'unica categoria dello spirito, la più nobile corona che l'umanità possa indossare.

Baudelaire diede la prima forma compiuta a *I fiori del male* nel 1855, la prima edizione è datata 1857. Seguirono la censura, il processo e la condanna che generarono otto anni (fino al 1865, poco prima della morte avvenuta nel '67) di lavoro e di miseria, amarezze e rancori, ma che furono anche intensi e decisivi per la sua attività creatrice . pensiamo al *Salon del 1859* ed a *Il pittore della vita moderna*.

Nel 1861 il poeta aveva poi raccolto materiale sufficiente (una trentina di nuove poesie) per pensare ad una nuova edizione, che uscì in quell'anno: un più amaro gusto del nulla, uno stile più narrativo formano la nuova sezione dei *Quadri parigini*, diciotto elegie della vita di Parigi, fra cui alcune tra le più lunghe e commuoventi in assoluto . *Il cigno* e *Crepuscolo del mattino*, per esempio.

Le poesie pubblicate dopo il '61, invece, trovano la luce come *fiori* sparsi . forse l'autore incomincia a sentire imminente la propria fine: le raccoglie sotto il nome de *I relitti* nel 1866, riflessi di una realtà ai suoi occhi sempre più staccata, abbandonata ed offesa.

Interrompendo il progetto di un libro autobiografico, con il relativo bagaglio di ossessioni, la morte coglie Charles Baudelaire il 31 agosto 1867, dopo una lunga agonia seguita ad una paralisi, come per testimoniare quanto il poeta aveva sempre affermato: il massimo della poeticità è il massimo della sofferenza - chi ascolta il battito del mondo ne è già colpito, chi lo sente ne è già ferito.

Dopo le pagine introduttive dedicate al lettore, messo in guardia dal fatale peccato della modernità, la noia, la prima poesia è *Benedizione* . per il Poeta stesso. Non è enfasi della poesia quanto semplicemente il suo valore sociale ad

essere sottolineato e spiegato. Il poeta è accolto dalla vita con le maledizioni della sua stessa madre, la quale medita addirittura il delitto; tuttavia egli è protetto da una benedizione . la vicinanza agli dei e la affinità con la natura.

Tuttavia, assistito da un Angelo invisibile, il figlio ripudiato s'inebria di *sole*, e in tutto quel che beve e che mangia trova ambrosia e nettare vermiglio. Gioca col *vento*, discorre con la *nuvola*³⁹.

La sua esistenza è una lotta contro il pensiero unico e l'omologazione:

Verso il cielo, ove il suo occhio mira uno splendido trono, il Poeta sereno leva le pie braccia, e i grandi lampi del suo spirito lucido gli precludono la vista dei popoli inferociti⁴⁰.

Egli è il tramite della

pura luce attinta al focolare santo dei raggi primigeni, di cui gli occhi mortali, al massimo del loro splendore, non sono che specchi oscuri e lacrimosi.⁴¹

Dunque è questo il valore etico del suo essere: la conoscenza dell'*oltre*, il disegno della corrispondenza, nascosta al resto dell'*umanità*, tra mondo sensibile e mondo sovranaturale.

Il Poeta è *Lo albatro*, lo splendido uccello marino che i marinai, per puro diletto, catturano ed uccidono:

Appena li hanno deposti sulle tavole, questi re dell'*azzurro*, goffi e vergognosi, miseramente trascinano ai loro fianchi le grandi, candide ali, quasi fossero remi. [ō] E il Poeta, che è avvezzo alle tempeste e ride dell'*arciere*, assomiglia in tutto al principe delle nubi: esiliato in terra, fra gli scherni, non può per le sue ali di gigante avanzare di un passo.⁴²

Ancora una similitudine col mondo naturale osteggiato e non rispettato dalla barbarie umana; le grandi ali dell'*albatro* vengono ridotte a remi spezzati, segno

³⁹ Baudelaire, *I fiori del male*, Garzanti, Milano 1981, p. 11.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁴¹ *Ibidem*, p. 15.

⁴² *Ibidem*, pp. 15-17.

della reificazione dei simboli, della natura che assume l'aspetto del proprio assassino.

Nel limitato spazio concesso dalla modernità all'uomo, il Poeta, come un albatro catturato, è fermo: dalle grate della sua gabbia vede il mondo e ne racconta gli effetti, provando a comprenderne le cause.

Partendo proprio dal tema della libertà, il componimento *L'uomo e il mare* apre una serie di altre considerazioni sul rapporto uomo-natura:

Uomo libero, sempre tu amerai il mare! Il mare è il tuo specchio; tu miri, nello svolgersi infinito delle sue onde, la tua anima. Il tuo spirito non è un abisso meno amaro. Ti compiaci a tuffarti entro la tua propria immagine [ō] Siete entrambi a un tempo tenebrosi e discreti [ō] E tuttavia sono innumerevoli secoli che vi combattete senza pietà né rimorsi, talmente amate la carneficina e la morte, eterni lottatori, fratelli instancabili.⁴³

La contraddizione ed il conflitto non sono qui conciliabili, affatto; dall'originale identità sentimentale si passa alla separazione della lotta ed alle ferite della guerra. Il senso più profondo della vita è in questo *ciclo tragico*: gli opposti sono simbolicamente uniti nel loro irrisolvibile conflitto . si comprendono nella loro interdipendenza, nel loro reciproco specchiarsi, ma *non* possono risolversi in una *sintesi dialettica*. Due fratelli che si combattono: ecco l'essenza stessa dell'umanità e della sua secolare maledizione.

Ne *La maschera* il poeta regala un'immagine fortemente romantica: la bellezza costretta sempre a vivere che piange del suo destino di idolo sacrificale è la Bellezza vivente+di cui parlano Goethe e Schiller, l'armoniosa forma che si scontra con la disorganica società umana. Essa è la verità che deve continuamente illuminare il buio dell'esistenza . è logica che deve sempre pesarsi come azione. L'incontro con il negativo non può che essere traumatico, ma solo in questo modo la maschera cade e si può vedere la vera testa e l'autentica faccia⁴⁴ di sé e della realtà.

Nel successivo *Inno alla bellezza* questa ed altre tematiche baudelaireiane trovano una delle più complete esposizioni:

⁴³ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 41.

Vieni tu dal cielo profondo o sorgi dall'abisso, Beltà? Il tuo sguardo, infernale e divino, versa, mischiandoli, beneficio e delitto: per questo ti si può comparare al vino. Riunisci nel tuo occhio il tramonto e l'aurora [ō] Sorgi dal nero abisso o discendi dagli astri? [ō] Venga tu dal cielo o dall'inferno, che importa, o Beltà, mostro enorme, pauroso, ingenuo; se il tuo occhio, e sorriso, se il tuo piede, aprono per me la porta d'un Infinito adorato che non ho conosciuto? Da Satana o da Dio, che importa? Angelo o Sirena, che importa se tu . fata dagli occhi vellutati, profumo, luce, mia unica regina . fai l'universo meno orribile e questi istanti meno gravi?⁴⁵

Saper cogliere l'eterna benedizione della bellezza dagli abissi quanto dal cielo, dalla malattia quanto dalla gioia . sono questi attimi i fiori del male, questo il compito dell'artista, ricomporre in un *momento* rubato al dolore ed all'obbligo il principio ed il valore del piacere, vero atomo di libertà, strappandolo da chi lo commercia ed asservisce nella catena di montaggio dello sfruttamento di un finto progresso:

Non per nulla Marx mostra come, nel mestiere, la connessione dei momenti lavorativi è continua. Questa connessione, resa autonoma ed oggettivata, si ripresenta all'operaio di fabbrica nel nastro automatico. Il pezzo da lavorare entra nel raggio d'azione dell'operaio indipendentemente dalla sua volontà; e altrettanto liberamente gli si sottrae. *Ma* proprio . scrive Marx . di ogni produzione capitalistica [ō] che non è il lavoratore a utilizzare la condizione lavorativa, ma la condizione lavorativa a utilizzare il lavoratore; ma solo col macchinario questa inversione acquista una realtà tecnicamente tangibile.⁴⁶

L'eroismo di chi lotta per liberare e liberarsi è parallelo a quello di chi narra ed indaga raffigurando perché, di nuovo citando Marx, *il* dolore rappresentato è ancora più doloroso: *il* amore all'ultimo sguardo che Baudelaire prova per la passante avvolta nella folla come in una nebbia⁴⁷ unisce in sé *il* attimo dell'incanto alla momentanea, personale scarcerazione dalla gabbia della modernità . di nuovo, il valore etico della bellezza, anche in qualcosa di irrevocabilmente perduto.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 41-43.

⁴⁶ Benjamin, *Angelus Novus*, cit., pp. 110-111.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 103.

Non è la agrodolce privilegio di consolare che nobilita l'arte, né la sua capacità di esercitare il ricordo o rievocare l'esperienza - sempre più differita e come sciolta dalla tecnica - a farla forte e sincera, ma l'assoluta autonomia della sua forma, la *libertà* con cui può attraversare e varcare il tempo senza storia in cui si trova a sopra-vivere piantando la propria bandiera nell'infinito . l'unico vero canone dell'opera di Baudelaire. Se è vero infatti che

Nello *spleen* il tempo è oggettivato; i minuti coprono l'uomo come fiocchi. Questo tempo è senza storia, come quello della *mémoire involontarie* [5] nello *spleen* la percezione del tempo è acuita in modo soprannaturale; ogni secondo trova la coscienza pronta a parare il suo colpo.⁴⁸

la poesia con cui tale depresso, vuoto decorso è espresso ha la liberatoria capacità di ribaltarne la percezione. Da un tempo già passato alla forza di vergare un senso, se stesso, che non passerà mai . questo il rapporto tra l'attimo del dolore e la scintilla della creazione, rovesciare lo specchio del tempo folgorandolo nel *qui ed ora* attraverso gli occhi dell'eternità. Come sempre in Baudelaire, infatti, l'incontrollabile forza utopica che causa il piacere o lo sconforto è bilanciata dal realismo dei suoi effetti: le immagini degli inferi e del paradiso conducono al dolore alleviato, il sapore del soprannaturale preannuncia e dispiega il realismo del sentimento.

Le sue abitudini comportamentali e la precedente equiparazione tra paradiso ed inferno chiariscono evidentemente la laicità del contesto culturale all'interno del quale Baudelaire vive e compone. Tuttavia, in maniera per nulla antitetica o paradossale rispetto a tali atteggiamenti, il poeta esprime lungo tutto l'arco dell'opera un fortissimo senso di *religiosità*, ovvero di comprensione e rispetto del sacro. In *Reversibilità* questo sentimento trova vita nell'immagine dell'angelo, visione fortemente spirituale, figura di connessione tra il mondo umano ed il mondo divino, tendente a divinizzare il *tutto*.

Ogni strofa si apre con un'invocazione all'angelo . esso è la gioia e la bellezza, due tra le più alte espressioni vitali. Ed ogni strofa porta con sé il pesante confronto tra il suo corpo beato e la dannazione del dolore umano . per

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 120-122.

il poeta è solo il respiro divino che può dar nuovo fiato alla bassezza della quotidianità:

Angelo pieno di gaiezza, conosci tu la angoscia, la vergogna, i rimorsi, i singhiozzi, i fastidi e i vaghi terrori di quelle orrende notti che comprimono il cuore come si spiegazza una carta? Angelo pieno di gaiezza, conosci tu la angoscia? [ō] Angelo pieno di felicità, di gioia e di luce, si dice che Davide morente chiedesse guarigione ai profumi del tuo corpo incantato. Ma da te non imploro che preghiere, angelo pieno di felicità, di gioia e di luce.⁴⁹

Ritengo che questi versi siano adatti per un'ulteriore riflessione sull'originalità della poetica di Baudelaire. Il superamento della contraddizione nel movimento verso una superiore sintesi - la già citata *dialettica* - è proprio della storia e soprattutto del mondo moderno. Al contrario l'angelo di Baudelaire permette di vivere la realtà senza pensare la contraddizione, nel suo esempio vi è il *tragico* - il mantenimento dell'irrisolvibile conflittualità della vita: cercare il *bene nel male*. In questo ciclo onnicomprensivo sta la bellezza e la possibilità della salvezza, non nell'esclusione o nella trasformazione di alcuni elementi reali in altri più comodamente razionalizzabili e dominabili.

La tensione all'*unità* è la medesima di Diderot: per il filosofo essa è una necessità conoscitiva, per il poeta *poetica* stessa del suo messaggio. La differenza sta nel diverso modo di approdare alla completezza espositiva, di intendere il senso di totalità: in Diderot convergenza, sviluppo, un prima e soprattutto un dopo logico e razionale, il philosophe ed il vero uomo che ammettono le differenze e ne superano, comprendendole, le opposizioni; in Baudelaire la dialettica non può che essere nella *coesistenza* stessa, in quanto la vita è in sé un *δια-λεγω*, un leggere attraverso, un confronto, un andare avanti che, seppur non detto o esplicitato, è ben compreso in quanto evidente per l'avanzare del tempo ed il modificarsi dello spazio. Ma il poeta e la sua sensibilità non possono fermare ciò che non è mai fermo, né credere di modificare ciò che ha una propria verità: *tutto* è, quindi tutto va conosciuto e compreso nella sua irripetibile realtà.

I fiori del male, infatti, non hanno uno sviluppo dialettico - dialetticamente bene e male sono parti dello *essere* che vengono superate; qui no, qui si cerca il bene *nel* male, senza ammettere la differenza o la possibilità della divisione. Massima

⁴⁹ Baudelaire, *I fiori del male*, cit., pp. 77-79.

espressione di questo atteggiamento baudelaireiano è il principio, apparentemente ossimorico, della *sintesi simbolica* che più volte compare nei suoi versi.

In *Corrispondenze*

La Natura è un tempio ove pilastri viventi lasciano sfuggire a tratti confuse parole; l'uomo vi attraversa foreste di simboli, che li osservano con sguardi familiari. Come lunghi echi che da lungi si confondono in una tenebrosa e profonda *unità*, vasta come la *notte* e il chiarore del *giorno*, profumi, colori, suoni si rispondono . [ò] posseggono il respiro delle cose infinite.⁵⁰

Come detto, simbolo deriva etimologicamente da $\sigma\upsilon\nu\text{-}\beta\alpha\lambda\lambda\epsilon\iota\nu$, unire; mentre l'allegoria è un'immagine che rappresenta un unico e solo concetto, il simbolo rimanda ad una pluralità di sensazioni, unite nella comune origine immaginativa.

Visto il ruolo impostole dal momento storico, quello di muta cavia dell'industria umana, per Baudelaire la natura non poteva più esser solo rappresentata; occorreva invece coglierne la simbolicità, unire dunque tutto e non eliminare nulla, raccontare le contraddittorie emozioni scatenate dalla sua osservazione.

Il poeta parla di corrispondenze e familiarità, di *tenebrosa e profonda unità*, di *dialogo* tra uomo e natura . essa canta i moti della nostra anima e dei nostri sensi. E parla anche di *confuse parole*, di *foreste di simboli*, di linguaggi incomprensibili ma dalla sguardo conosciuto. Questa è la modernità: nostra eppure aliena, terribile ed umana, familiare e straniera. Di fronte a questo tipo di natura, la mediazione di una *sintesi dialettica* è sembrata a Baudelaire un passo indietro eticamente troppo pesante per essere compiuto senza rimorso. La *sintesi simbolica* permette la compresenza di un terzo elemento, il fondamentale sguardo umano, nella simultaneità della visione.

Ed il *simbolo* di Baudelaire, benché indefinito, è anche *filosofico* nel senso in cui spiega un atteggiamento umano e confessa un personale senso del mondo. In *Invito al viaggio*⁵¹, infatti, una delle più antiche metafore di libertà è rinvigorita dalla speranza data da alcuni valori quali il lusso, ovvero la possibilità di vivere secondo le proprie regole, la calma, il termine e fine ultimo di ogni metamorfosi, e la voluttà, l'estasi dell'ebbrezza . tutto ciò all'interno dell'*ordine* e della *bellezza*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 95-97.

L'ampiamo di questo tema si trova nel lungo e splendido componimento // *viaggio*. Nei suoi otto capitoli, in un tono basso e colloquiale, è raccontato l'irreversibile processo di degradazione della vita umana, dalla perdita giovinezza fino al dialogo con la morte. Amore e viaggio sono le due vere esperienze che modificano l'uomo, due profonde dimensioni dello spirito:

I veri viaggiatori sono quelli che partono per partire; cuori leggeri, simili a palloncini, non si staccano mai dal loro destino, e senza sapere perché dicono sempre: Andiamo!⁵²

Chi parte deve anche ritornare; ritorno in greco è νοστος, che ha chiaramente la stessa radice di nostalgia. Il sapore crepuscolare, la sensazione di vivere in un malinconico tramonto è propria del viaggiatore, il quale è mosso dalla curiosità e seguito dal destino. Ma il viaggiatore è semplicemente l'uomo nel suo stato più romantico e di conseguenza limpido e debole . in mare aperto non vi sono consolazioni né aiuti, solo il fascino dell'avventura e la comprensione di sé.

Suo compito e merito sarà poi il raccontare ciò che ha visto:

Straordinari viaggiatori, quali nobili storie leggiamo nei vostri occhi profondi come il mare. Oh, mostrateci gli scrigni della vostra ricca memoria, i gioielli meravigliosi fatti di astri e di etere. Senza vapore né vela vogliamo navigare! Per alleviare il tedio delle nostre prigioni fate passare sui nostri spiriti, tesi come una tela, i vostri ricordi chiusi in cornici d'orizzonti.⁵³

Nel viaggio si tende al tutto con il rischio del nulla, si cerca il nuovo con il rischio del vecchio. Difatti:

Abbiamo visto dovunque [ō] lo spettacolo tedioso dell'eterno peccato: [ō] il carnefice che gioisce, il martire che singhiozza; la festa che insaporisce e profuma il sangue; il tiranno snervato dal veleno del potere e il popolo amante dello scudiscio che l'abbrutisce; [ō] cialtriera, ebra del proprio genio, pazza come era un tempo, l'umanità che grida a Dio nella sua delirante agonia: O mio simile, o mio signore, io ti maledico!⁵⁴

⁵² *Ibidem*, p. 249.

⁵³ *Ibidem*, p. 251.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 255.

Rimane allora l'obbligo di un viaggio senza fine, perché tale è il resoconto del viaggiatore, tale la fondamentale attitudine umana. La dannazione del peccato:

Amaro sapere, quello che si ricava dal viaggiare! [ō] Ci mostra la nostra immagine: un'asi d'orrore in un deserto di noia!⁵⁵

Il passo successivo, l'ultimo, è riconoscere un tono familiare allo spettro della morte:

O Morte, vecchio capitano, è tempo, leviamo l'ancora. Questa terra ci annoia, Morte. Salpiamo. Se cielo e mare sono neri come inchiostro, i nostri cuori, che tu conosci, sono colmi di raggi. Versaci, perché ci conforti, il tuo veleno. Noi vogliamo, per quel fuoco che ci arde nel cervello, tuffarci nell'abisso, Inferno o Cielo, non importa. Giù nell'ignoto per trovarvi del nuovo.⁵⁶

È nel fondo dell'abisso, temporale ed esistenziale, che l'uomo può conoscere la verità, non altrove: per trovare la strada occorre perderla.

Il sentimento della nostalgia ritorna anche nella *Tristezza della luna*; il suo solitario chiarore è uno specchio per la malinconia del poeta. Una malinconia creatrice. Lo istintivo paragone con la donna vive di un'immagine dolcissima:

Quando, nel suo languore ozioso, ella lascia cadere su questa terra una lagrima furtiva, un pio poeta, odiatore del sonno, accoglie nel cavo della mano questa pallida lagrima dai riflessi iridati come un frammento d'opale, e la nasconde nel suo cuore agli sguardi del sole.⁵⁷

Questa invocazione alla bellezza salvatrice è anche il ricordo di un originario, antico, dimenticato rapporto materno tra uomo e natura: la lacrima infatti non è solo il segno dell'emozione suscitata, ma altresì il nutrimento di una madre al proprio figlio - Madre Natura che dà la vita e benedice le sue creature. La dimensione della religiosità baudelaireiana raggiunge qui una grazia ed una unità espressiva assolute.

Diametralmente opposte sono le poesie che compongono i *Quadri parigini*. La prima, *Paesaggio*, è uno sguardo sulla città, vera foresta di simboli; oggettiva

⁵⁵ *Ibidem*, p. 257.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 259.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 119.

trasmissione dell'immagine è solo un ricordo. Dalla propria mansarda il poeta osserva gli spazi straordinari creati dall'uomo e dalla sua follia moderna; in lui il sentimento della rivolta si accompagna al piacere dell'evocazione. prese parte al 48, Baudelaire, ora confessa di voler

far nascere un sole nel mio cuore e di trasformare i miei pensieri ardenti in una tiepida atmosfera.⁵⁸

Il sapore della sconfitta è acre quanto il carbone scavato e lavorato nelle grigie cattedrali del dolore. le fabbriche di fronte a sé. Ultima barriera, che comunque sa di dover presto cedere, è il ricordo, in particolare quello mitico.

Ne *Il cigno* di miti ne troviamo tre: Andromaca⁵⁹, ovvero la *schiavitù*, il cigno, la *bellezza ferita*, e la prostituta, *l'integrità* e la *natura*. Dice Baudelaire rivolgendosi ad Andromaca, che ben conosce le rivoluzioni, la nobiltà come l'oppressione:

La vecchia Parigi non esiste più (lo aspetto da una città muta più presto, ahimè, che il cuore dell'uomo)⁶⁰.

Il poeta non è ancora pronto, e non è affatto detto che lo sarà in futuro, ad adattare i suoi occhi ed il suo spirito alle baracche ed alle cianfrusaglie, al falso progresso in cui si muove la sua città; questo spazio contemporaneo distrugge la memoria e l'attenzione all'altro, la generosità propria dell'amore materno è rimpiazzata dalla produzione e dal profitto.

Eqin una tale ingiustizia che il poeta trova il mito:

Laggiù stava un giorno un serraglio, e là io vidi, un mattino, all'ora in cui sotto cieli freddi e chiari il Lavoro si sveglia, e gli spazzini levano un oscuro uragano nell'aria silenziosa, un cigno evaso dalla *gabbia*: con i piedi palmati fregava il selciato *arido*, trascinando il bianco piumaggio sul terreno accidentato. Presso un ruscello secco l'animale, aprendo il becco, immergeva febbrilmente le *ali nella polvere*, e diceva, il cuore tutto memore del suo bel lago natìo: Quando scenderai, acqua, quando esploderai, fulmine? Vedo quel *miserico*, strano e fatale mito, verso il cielo, talvolta,

⁵⁸ *Ibidem*, p. 149.

⁵⁹ Moglie del principe troiano Ettore e madre di Astianatte. Dopo la morte del marito e la caduta di Troia fu assegnata a Neottolemo, figlio di Achille, al quale diede tre figli. Dopo la morte di Neottolemo, sposò Eleno, fratello di Ettore, e regnò con lui sull'Epìro.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 155.

verso il cielo ironico e crudelmente azzurro [ō] in atto di lanciare rimproveri a Dio.⁶¹

La bellezza, imprigionata dalla modernità e dal brutto, cerca la libertà *all'interno* della città . se Parigi è il simbolo dei guasti della rivoluzione industriale, è anche fonte di ispirazione. Questa possibilità di riscatto, anima affine alla necessità di sopravvivenza, è rappresentata dalla prostituta quanto da ogni uomo triste e sconfitto:

Penso alla negra smagrita e tistica scalpicciante nel *fango*, in atto di cercare, col suo *occhio sconvolto*, gli alberi di cocco assenti dalla superba Africa dietro il muro immenso della *nebbia*; penso a chiunque ha perduto quel che non si ritrova mai più, a coloro che si saziano di lagrime succhiando il *Dolore* come una buona lupa, ai magri orfanelli appassentisi come fiori! Così, nella *foresta* ove il mio spirito si rifugia, un *vecchio Ricordo* suona a perdifiato il suo corno. E penso ai marinai dimenticati su un'isola, ai prigionieri, ai *vinti* e a molti altri ancora!⁶²

Il sentimento di compassione immerge ora il poeta nella sofferenza del mondo. Nella foresta pietrificata della modernità, è il *vecchio Ricordo*, il *Mito*, a regalare rifugio ed a disegnare un senso universale nella cornice del disastro. Il greco *μῦθος*, infatti, significa racconto; è la narrazione di un valore, il linguaggio di un sentimento, ed ha in sé tutto, compreso il negativo, dunque esula decisamente dalla verificabilità scientifica propria della modernità e del suo Dio bicefalo . *Utilità e la Validità.*

Se l'attuale modello di comprensione dell'evento si basa sulla sua razionalizzazione, il mito è *parola vera*, significato che orienta un comportamento senza mai ridursi ad una formula. Esso è sempre uguale a se stesso, è *classico*, ma cambia continuamente, è sempre *nuovo* per ogni volta che viene letto, stratificazione di senso e sua stessa *eternità*, non consegue un fine al di là della propria esemplare esistenza. Il mito non crea quello che è generalmente chiamato rapporto ovvero più onestamente una *dipendenza*, per ricavarne un uso materiale; il mito è *pratico* in quanto *etico* . assoluto. Per esprimersi ha bisogno dell'arte, l'arte è la sua *azione*. Il mito non si fa ridurre

⁶¹ *Ibidem*, p. 157.

⁶² *Ibidem*, p. 159.

all'ambiguità, rimane vario e sovversivo⁶³, mai dominabile da un ordine sociale; è unico, dunque *uno*, pur rimanendo *molteplice*. In quanto la *realtà* è molteplice nella forma, la sua unità solo nascosta dietro i veli tessuti dall'uomo.

L'esigenza baudelaireiana di una *mitologia contemporanea*, che trova luce nella sua poesia, è un vero e proprio atteggiamento di *fede* verso una verità non razionalizzabile. Il mito non è per lui un interesse archeologico, bensì un'esigenza etica - la ribellione sempre presente nell'uomo più profondo, il più alto segno della sua dignità: ecco *l'eroismo della vita quotidiana*, la capacità di resistere nelle attuali condizioni di vita senza mai perdere la volontà del cambiamento. Il mito testimonia un *senso* laddove sembrerebbe non esserci più spazio né per l'arte né per i suoi figli.

«Io conosco tutto, ma non conosco la *verità*» confessa il Faust di Goethe, comprendendo il vero termine del suo peccato - la vanità della scienza e non il rapporto con il male. Così è la modernità: si crogiola nel suo sapere e nella sua tecnica aspettandosi più potere ed un più facile uso della natura. È la modernità il più forte demone: si vuole sostituire a Dio imprigionando ogni essere, modifica gli spazi e distorce il percorso del tempo aumentandone la velocità.

«Chi ha cercato davvero la *verità della vita*, sarà *salvo*» conclude Faust: ed allora Baudelaire è l'angelo stesso di questa salvezza, la sua vita ed i suoi scritti le immortali pagine nel sacro libro dell'etica.

Spleen:

Pluvioso, irritato contro l'intera città, versa dalla sua urna a grandi zaffate un freddo tenebroso sui pallidi abitanti del vicino camposanto, rovesciando, sui quartieri brumosi, la morte. Il mio gatto, alla ricerca di un giaciglio sul pavimento, agita incessantemente il suo corpo magro e rognoso; l'anima d'un vecchio poeta erra nella grondaia con la voce triste d'un fantasma infreddolito. La campana che si lagna e il tizzo che fa fumo accompagnano in falsetto la pentola raffreddata; intanto in un mazzo di carte dall'odore nauseante, lasciato fatale d'una vecchia idropica, il

⁶³ Οι μίτιοται, letteralmente «quelli del mito», formavano un gruppo di eversori attivo nell'antica Grecia.

bel fante di cuori e la regina di picche chiacchierano sinistramente dei loro amori defunti.⁶⁴

Il grande cambiamento è arrivato ed è rimasto; i poeti e gli operai lo subiscono più di altri. Il rientro nell'interiorità è un rifugio, non una fuga. Infatti Baudelaire comunque scrive, racconta, vuole esprimersi; e pensiamo poi al suo uomo di mondo, l'uomo *nel* mondo, il dovere morale di *esserci*, ora più che mai.

La realtà storica è materializzata nelle parole di Baudelaire: la vittoria ingannatrice della modernità è nel triste incedere del fantasma infreddolito. Così al poeta, la cui suprema sensibilità ha interiorizzato il peccato della società, rimane l'immaginazione e la creazione: bellezza e crudeltà, non poco.

Se lo spazio dell'artista ha ora la dimensione della sua stanza, la limitatezza dei suoi stenti, mai come oggi l'artista è *libero*. Se non è utile, non può essere usato; e se non può essere usato, non può essere ingannato, né sfruttato o prosciugato. Ci sarà sempre.

Questo sentimento di libertà mi rimanda ad uno dei testi fondamentali del taoismo:

Hui-zi disse a Chuang-tzu: «C'è un grande albero che chiamano ailanto. Per tagliare il suo tronco nodoso non vale l'uso del filo a piombo e dell'inchiodo, i suoi rami contorti non possono essere tagliati secondo il compasso e la squadra. Si erge lungo la strada, ma nessun carpentiere gli concede uno sguardo. Così sono le vostre parole, *vaste e inutili* e tutti sono unanimi nel rifiutarle.» [5] Rispose Chuang-tzu: «Avete un grande albero e vi preoccupate della sua inutilità. Perché non lo piantate nel paese del *nulla* e dell'*infinito*? Tutti potranno passeggiare a piacere sotto la sua ombra e sdraiarsi a proprio agio. Non subirà i colpi della pioggia né l'attacco degli altri esseri. Come può dunque la sua inutilità impensierirvi?»⁶⁵

Non si possono ricavare tavole dall'ailanto, né denaro dalla lettura di una poesia; ma tutto ciò che si presta ad un uso materiale, proprio per questo perisce. L'albero che nasce su un terreno desertico non dovrà temere nessuno, ma anzi darà ombra al viandante stanco; così il poeta ed ogni artista. Non servono a nulla, non sono riducibili: perché sono liberi.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 129.

⁶⁵ Zhuang-zi [Chuang-tzu], Adelphi, Milano 1992, pp. 18-19.

Come dice Chuang-Tzu, *non servire a nulla* è dunque una caratteristica di cui ci si dovrebbe rallegrare.

4. ARTE COME ANARCHIA

L'invincibile curiosità di Baudelaire, fatale alla sua sensibilità ma fondamentale per la sua creazione artistica, è paragonabile ad un perenne stato di *convalescenza*: la malattia è l'insita dualità umana, il peccato la modernità, la cura sperimentale l'arte. Simile all'ebbrezza dell'infanzia questa indefinita situazione porta con sé la facoltà di vedere con uno sguardo intenso il *nuovo* in ogni cosa, quasi soggetto ed oggetto si unissero in una *estasi* estetica perentoriamente presente.

Punta lucente di questa sofferente lancia creativa è il *potere della visione*, il quale restituisce alle cose tutte quella pienezza formale ed espressiva che la quotidianità ha da tempo battezzato come un *passato* non più culturalmente proponibile.

Il flusso torrenziale di tale vitalità, pur sempre toccato dalla malinconica natura del suo triste destino, è cavalcato dall'immaginazione e dal suo potere di sperimentazione; ecco perché, parafrasando Wind⁶⁶, penso a Baudelaire ed alla sua arte come all'anarchia ed alla sua libertà. Lo specchio del poeta deve essere già un atteggiamento mentale . il *sentire la vita* prima di tutto con la sincerità e la sua intransigente etica, poi anche con l'intelligenza ed il suo spirito di ricostruzione.

Come lo scrittore diderotiano conduce ed e-duce il pubblico verso una più completa consapevolezza filosofica, così l'uomo di mondo baudelaireiano sposa la folla e cerca la vita nella sua molteplicità . *moi insatiable du non-moi*, io insaziabile di non-io.

⁶⁶ Edgar Wind, *Arte e Anarchia*, Adelphi, Milano 1968.

L'originalità e la forza di quest'ultimo atteggiamento sta poi anche nell'innocenza figlia dell'ironia - quella inconsciente gioia del convalescente che, seppur ben consapevole della dannazione disegnata sul suo volto dalla sua stessa insanabile ferita, comunque vive e *vuole* vivere le manifestazioni dell'assenza vitale in ogni loro forma. È evidentemente il caso del dandy, sacerdote e vittima di se stesso, che si sottrae ed odia la civiltà dell'utile, ma non ne esce, vuole combatterla dal di dentro, pronto a morire con lei. L'opposizione e la rivolta del dandy sembrano il lento compiersi di un suicidio, nella consapevolezza e nell'onore di essere l'ultimo bagliore di eroismo nei tempi della decadenza. Ovviamente, lo stanco bagliore di un tramonto. Quella maschera che Diderot voleva togliere al proprio attore, il dandy forse la indossa, ma solo per poterla poi distruggere. È egli stesso infatti il suo pubblico, le sporche strade delle grandi città il suo palcoscenico.

Tutte le dualità affrontate da Baudelaire - la teatralità e la sincerità, la natura madre e la città matrigna, la solitudine e la folla, l'eterno e il transitorio, la nobiltà e l'impegno sociale. Non si risolvono né si annullano: semplicemente sono e convivono nel senso che si intervallano e si sovrappongono. Il magnetismo del simbolo è il linguaggio unificatore di questa realtà, e l'arte è soprattutto *simbolo*; essa è per Baudelaire contemporaneamente ricezione e pensiero, esperienza e creazione, differenza ed identità.

Esattamente in ciò risiede il motivo per il quale la società, alternativamente, cerca di osteggiarla oppure di accoglierla in sé per poi governarla, comunque di diminuirne in qualche modo l'energia giudicata incontrollabile ed anti-moderna: l'arte è *anarchia* in quanto sprigiona minacciose forze immaginative che *non sono serve* di nessuno, che cominciano come finzione e finiscono come *realtà*, che *uniscono* in un gesto artista e pubblico, esecutore e fruitore, le parti ed il tutto.

Il sacro timore, $\theta\epsilon\iota\omicron\sigma\phi\omicron\beta\omicron\sigma$, di cui parlava Platone nella *Repubblica* rivolgendosi all'arte, era l'espressione di un *sospetto*. che la forza dell'immaginazione potesse mutare l'uomo: la drastica istituzione del censore ne fu la più nota conseguenza. Tuttavia, racconta Wind

Possiamo imparare molto da Platone, se osserviamo il suo censore all'opera, come lo immagina lui, e la procedura che egli consiglia allo Stato Ideale, ogni volta che

deve bandire ufficialmente un poeta pericoloso. Se un tale uomo scrive viene da noi per mostrarci la sua arte, ci mettiamo *in ginocchio davanti a lui, come davanti a un essere raro e santo e dilettevole*; ma non gli permetteremo di rimanere tra noi. Lo pungeremo con la mirra e gli porremo un serto di lana sulla testa, e lo manderemo via, in un'altra città.⁶⁷

La pienezza di natura, dunque la compresenza degli opposti, che il grande artista porta con sé è la misura del suo pericolo: la ragione può venirne schiacciata non potendo semplificarne la forma o banalizzarne il contenuto. Eppure la classicità che nutre il sacro timore per l'arte, è una cultura che esprime rispetto per la poesia. A secoli di distanza, in un diversissimo contesto culturale, la motivazione e la maniera di combattere l'arte sono mutate.

In un progetto socio-economico che non ammette l'attività fuori dal profitto né tollera la differenza consapevole di sé, l'arte ed i suoi seguaci paiono potenti nemici innamorati dell'assurdo e pronti alla rivolta. Il sacro timore è divenuto disprezzo, il bando si è tramutato nel più efficace inganno. esattamente ciò che ha vissuto e compreso Baudelaire.

Si è visto più volte, infatti, come la censura operi alla stregua di una potatura: essa conferisce nuovo vigore a ciò che ha tagliato, e dunque rafforza invece di indebolire. Si è allora attuata, con successo, la strategia opposta. La grande offerta di arte al pubblico a cui noi oggi assistiamo nasce proprio nella modernità della rivoluzione industriale, nella falsità della riproduzione: i *Salons*, per esempio, cessano quasi subito di essere luoghi dell'autodeterminazione degli artisti per diventare proiezioni più o meno fedeli delle accademie e dunque del governo.

L'offerta è una proposta di scambio. L'apparente resa della società all'arte, a cui viene concesso di entrare nella vita quotidiana, di non essere quindi più episodico e dionisiaco straniamento, porta già in sé un furto ed una condanna: la prima conseguenza della diffusione è infatti la perdita della densità - quando è così familiare, la scossa non può più toccare le profonde arterie della terra. L'arte ben accettata ed addomesticata non può che essere una decorativa, didascalica e limitata espressione umana. penso alla moda nella maniera in cui intendeva Baudelaire, e vedo i rassicuranti paesaggi del suo tempo attraverso il suo occhio

⁶⁷ *Ibidem*, p. 21.

irato: tali atteggiamenti sono la *negazione* della virtù dell'etica ed il tradimento della sacralità dell'estetica.

Il *do ut des* del mercato ha concluso un'altra compra-vendita: la visibilità dell'arte è stata pagata con il disinnesco della sua carica esplosiva. Baudelaire si rese conto che il sacro timore non accompagnava più le sue gesta, che la armonia da lui cercata sarebbe rimasta nascosta sotto la polvere del progresso, che il tipo di arte a cui assisteva aveva smesso di preoccupare. Ciononostante non interruppe mai la sua lotta, né concepì altri modi d'espressione oltre quelli più assoluti. È da intendersi in questo senso la sua ammirazione per il Romanticismo, la sua disperazione per la morte di Delacroix, incompreso profeta della vera arte.

Affacciato sul burrone della storia, con i piedi che calpestanto una terra che sta per crollare, Baudelaire stesso è *Il Sole*,

padre fecondo [ō], cuore immortale che vuol sempre fiorire. Quando, simile al poeta, scende nelle città, nobilita le cose più vili e s'introduce da re senza rumore, senza paggi, entro tutti gli ospedali e tutti i palazzi.⁶⁸

⁶⁸ Baudelaire, *I fiori del male*, cit., p. 151.

BIBLIOGRAFIA

Charles Baudelaire, Scritti sull'arte, Einaudi, Torino 1992.

Charles Baudelaire, I fiori del male, Einaudi, Torino 1981.

Horkheimer e Adorno, Dialettica dell'illuminismo, Einaudi, Torino 1997.

Walter Benjamin, Angelus Novus, Einaudi, Torino 1995.

Zhuang-zi [Chuang-tzu], Adelphi, Milano 1992.

Edgar Wind, Arte e Anarchia, Adelphi, Milano 1968.