

Studi di estetica, anno XLIII, IV serie, 1/2015, ISSN 0585-4733

Antonio Valentini

Nel segno del possibile: arte e immaginazione in Baudelaire

1. *L'immaginazione come facoltà del possibile*

Nel *Salon del 1859*, Baudelaire, riferendosi all'immaginazione, la definisce in questi termini: "Facoltà misteriosa, questa regina delle facoltà! Essa coinvolge tutte le altre; le eccita, le spinge alla lotta" (Baudelaire 1992: 223). Per Baudelaire, dunque, l'immaginazione si qualifica in primo luogo per il suo carattere "misterioso": ciò significa che in essa c'è qualcosa di costitutivamente inafferrabile e sfuggente, qualcosa che si sottrae alla possibilità di un'adeguata definizione in termini logico-concettuali. Non solo, ma si tratta anche di una facoltà che, nel mobilitare l'intera soggettività, di fatto la anima e la vivifica, nel senso che attiva tutte le nostre capacità conoscitive e simboliche, potenziandole, intensificandone l'azione e mettendole produttivamente in contrasto tra loro. Nello stesso saggio, poi, è ancora Baudelaire ad affermare che "l'immaginazione è la regina del vero, e il *possibile* è una provincia del vero. Essa è concretamente congiunta con l'infinito" (Baudelaire 1992: 223). Abbiamo a che fare, evidentemente, con una battuta di sorprendente pregnanza teoretica. Se l'immaginazione deve essere infatti intesa come la "regina del vero", e se la sfera del possibile costituisce una "provincia del vero", allora ciò su cui Baudelaire qui fa cadere l'accento è il fatto che una tale sfera del

possibile costituisce, per così dire, lo sfondo inespresso del vero, vale a dire l'orizzonte implicito, e come tale inoggettivabile, all'interno del quale soltanto si definisce e si configura la realtà empirica, il mondo cioè dei fenomeni.

Da questo punto di vista, che l'immaginazione svolga una preziosa funzione conoscitiva e veritativa significa che essa, appunto, apre alla possibilità del possibile, dando così voce a tutto ciò che, nella visibilità e nella determinatezza empirica del dato (il reale), si offre a noi come virtualità latente, come potenzialità non-realizzata, come profondità non-determinata e non-visibile. In questo senso, l'immaginazione costituisce per l'uomo l'unica possibile via d'accesso alla trascendenza: ciò che essa porta a manifestazione è infatti l'altro *del* dato, da intendersi come inesauribile eccedenza di senso, come totalità indeterminata delle possibilità che il dato stesso custodisce al suo interno, e che attendono sempre e di nuovo di essere risvegliate. È in questa prospettiva, allora, che l'immaginazione – scrive Baudelaire – “è la sensibilità” (Baudelaire 1992: 223), nel senso che coincide con l'*aïsthesis*, considerata in tutta la sua sovrabbondante potenza e ricchezza: “senza di lei, tutte le facoltà, per quanto solide o acute, sarebbero ridotte a nulla” (Baudelaire 1992: 224). Immaginazione, dunque, come espressione di una sensibilità potenziata e intensificata, grazie alla quale l'uomo può fare concretamente esperienza di ciò che nel finito eccede il finito stesso, aprendosi così all'ascolto dell'infinito, concepito appunto come ulteriorità del possibile.

Cerchiamo dunque di capire meglio come si articola, per Baudelaire, il funzionamento dell'immaginazione, e in che senso una tale facoltà costituisca per lui la condizione stessa che rende possibile l'instaurarsi dell'esperienza estetica, la creazio-

ne cioè dell'opera d'arte. Ora, secondo Baudelaire, la messa in atto dell'immaginazione implica sempre, in primo luogo, un processo di scomposizione e di disarticolazione della realtà fenomenica; a questa preliminare scomposizione e scissione del reale nei suoi elementi costitutivi deve poi necessariamente seguire un processo di ricomposizione, e insieme di riconfigurazione simbolica, del mondo (cfr. Brague 2008): "L'immaginazione", osserva infatti Baudelaire, "è l'analisi" e, *nello stesso tempo*, "è la sintesi" (Baudelaire 1992: 223). E ancora:

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 vanno subordinate all'immaginazione, la quale le requisisce tutte in una. Così come il possesso del dizionario non implica di necessità la conoscenza dell'arte della composizione, e l'arte della composizione a sua volta non implica l'immaginazione universale, allo stesso modo un buon pittore può non essere un grande pittore. (Baudelaire 1992: 229).

Impostando in questi termini la sua riflessione sul ruolo dell'immaginazione, Baudelaire "rompe" con un'intera tradizione estetica: quella, potentemente espressa dalla poetica antica e classica, secondo la quale il compito dell'artista consiste nel *riprodurre* mimeticamente, trascrivendolo adeguatamente nelle forme del suo linguaggio, un ordine del mondo che, di per sé, risulta già pienamente sensato e che, proprio per questo, nella sua intrinseca armonia, è assimilabile a un "libro". Al contrario, per Baudelaire la natura si configura non già come un libro, ma appunto come un "dizionario": a caratterizzare quest'ultimo è il fatto che i suoi elementi, nel loro isolamento, sono privi di ogni

senso, giacché un tale senso può instaurarsi solo attraverso la reciproca combinazione e composizione di quegli stessi elementi nell'ordine che verrà loro impresso proprio dall'immaginazione. Lungi dal riprodurre "naturalisticamente" il dato, ossia la realtà fattuale, l'immaginazione costituisce dunque per Baudelaire una facoltà eminentemente creativa, inventiva e produttiva: non che ripetere il già-esistente essa, piuttosto, genera il nuovo, la differenza, il non-previsto. Al contrario, "coloro che sono privi di immaginazione, divengono i copisti del dizionario" (Baudelaire 1992: 227), con la conseguenza di fare dell'opera una mera constatazione apologetica dell'ordine categoriale vigente nel mondo.

Di qui, allora, la capacità che l'immaginazione ha di *trasformare l'esistente* (cfr. Sartre 1989): la sua capacità cioè di deformare, e con ciò stesso di trascendere, l'ovvietà del dato, scardinando la sua struttura, le regole precostituite che lo governano e il suo ordinamento immanente; quel medesimo ordinamento che all'occhio del "non-artista" – all'occhio cioè dell'artista che Baudelaire definisce "*realista*", precisando che a rigore lo si dovrebbe qualificare piuttosto come un "*positivista*" (Baudelaire 1992: 229) – si presenta come qualcosa di incontrovertibile, di immutabile, di intrascendibile. In questo quadro, se il visibile rappresenta per il vero artista un magazzino, un deposito, una riserva inesauribile di immagini sensibili da digerire e trasformare, allora l'atto poetico del creare consiste in una riconfigurazione simbolica e immaginativa del visibile stesso: consiste, dunque, nel far emergere quella trama invisibile di corrispondenze analogiche e di connessioni metaforiche con le quali l'artista, in virtù di un indefinibile "talento" custodito nella profondità della sua anima, riesce a dare voce all'indetermina-

tezza e all'implicitezza del possibile, facendo così del dato l'orizzonte di manifestatività di un "di più" (proprio nel senso adorniano di "*mehr*") che eccede il dato stesso. Scrive infatti Baudelaire:

L'immaginazione invero ha appreso all'uomo il senso morale del colore, del contorno, del suono e del profumo. Essa ha creato, al principio del mondo, l'analogia e la metafora. Essa scompone tutta la creazione, e, con i materiali raccolti e disposti secondo regole di cui non si può trovare l'origine se non nel più profondo dell'anima, crea un mondo nuovo, produce la sensazione del nuovo. (Baudelaire 1992: 223)

Da questo punto di vista, "creare il nuovo" significa per il poeta portare alla luce la profondità invisibile del visibile, ovvero l'al di là (lo spirito) al quale l'al di qua (la materia) necessariamente rimanda, senza poterlo però mai pienamente tradurre in termini logico-discorsivi, senza poterne cioè mai fornire una rappresentazione adeguata ed esaustiva (cfr. Raymond 1948: 15-22). È in questo senso, allora, che il poeta, animato dall'immaginazione, può essere assimilato a quella figura del "fanciullo" che Baudelaire introduce nel *Pittore della vita moderna*, affermando che egli "vede tutto in una forma di novità" essendo "sempre ebbro" (Baudelaire 1992: 284). Sotto questo profilo, l'arte è l'espressione di un "ritorno all'infanzia" e, insieme, di uno stato di permanente "convalescenza" (Baudelaire 1992: 284): in entrambe le condizioni, infatti, ciò che troviamo è uno stato di *estasi*, da intendere etimologicamente come un'uscita improvvisa al di fuori dei limiti della propria soggettività, e

quindi come uno stato di autentico *enthousiasmòs*, ossia di "invasamento" dionisiaco.

Pensare il mondo in termini immaginativi significa dunque per Baudelaire oltrepassare le strutture canoniche e vincolanti del *principium individuationis*, che coincide – nietzscheanamente – con il principio di ragione e insieme con il principio di realtà. L'ebbrezza evocata da Baudelaire è esattamente questo: è l'espressione di una *liberazione del possibile* che presuppone lo scardinamento della continuità, della coerenza e della compattezza che caratterizzano l'ordine categoriale sussistente nel mondo, e che fanno di quest'ultimo una realtà omogenea, intelligibile e apparentemente stabile. Di qui, allora, l'idea baudelairiana della poesia e dell'arte come "operazioni magiche", come "sortilegio evocatorio" (Baudelaire 1995: 44), vale a dire come trasfigurazione del dato sensibile in vista della evocazione di un significato intelligibile mai pienamente esplicitabile.

Non a caso, nello scritto *Poiché vi è realismo*, Baudelaire osserva: "La poesia è ciò che vi è di più reale, di completamente vero solo in un *altro mondo*"; e subito dopo aggiunge, significativamente, che questo mondo altro non è che un "geroglifico": una traccia enigmatica da decifrare per portarne alla luce il segreto nascosto e non immediatamente visibile. È in questa prospettiva, allora, che Baudelaire può affermare, nel *Salon del 1846*, di essere un "sopranaturalista": "Credo che l'artista non possa trovare in natura tutti i propri archetipi, ma che i più notabili gli siano rivelati nella sua anima, al pari della simbolica innata delle idee innate, e tutto questo nel medesimo istante" (Baudelaire 1992: 68-9).

Il fatto è che, liberando il possibile compresso nel dato, l'immaginazione con ciò stesso *libera il divenire*, ovvero il "poter-

essere-altrimenti" delle cose: in questo modo, i fenomeni vengono restituiti alla loro irredimibile contingenza, vengono cioè riconosciuti nella loro impermanenza e transitorietà. Non a caso, se è vero che l'immaginazione è la condizione irrinunciabile della creazione artistica, è anche vero che la figura dell'artista tende per Baudelaire a coincidere con quella del *flâneur*: con quest'ultima nozione infatti viene designato il "passante" che erra e vagabonda senza meta, senza un *telos* esattamente prefissato, all'interno della moderna metropoli e che, *sposandosi alla folla*, prende "dimora nel numero, nell'ondeggiante, nel movimento, nel fuggitivo e nell'infinito" (Baudelaire 1992: 285), nel senso che gode del molteplice e del contingente, facendo così della mutevolezza e della mobilità delle forme contraddittorie che abitano la metropoli il materiale stesso della sua produzione artistica.

2. *I Fiori del male: l'immaginazione come evocazione dell'Ideale*
Ora, è in particolare nei *Fiori del male* che la potenza creativa dell'immaginazione, la sua capacità cioè di far emergere nel dato l'altro del dato, viene rappresentata con la più vivida flagranza. L'intera architettura dell'opera, infatti, si basa sulla tensione polare irrisolta, sul rapporto circolare di interdipendenza, di reciproca reversibilità, che si instaura tra *Spleen* e *Idéal*, vale a dire tra non-senso e senso, tra molteplicità e unità, tra frammento e totalità. In questo contesto, la condizione dell'uomo è caratterizzata da una fondamentale duplicità e ambivalenza: se lo *Spleen*, da una parte, è l'espressione di uno stato di privazione e di impotenza, e insieme di un tempo reificato che ritorna indefinitamente uguale a se stesso, dall'altra parte l'*Idéal* è il rivelarsi di uno stato di armonia il quale, pur oltrepassando

l'opacità del reale, si qualifica tuttavia per l'irrimediabile brevità, la fragilità e l'istantaneità delle sue imprevedibili manifestazioni. Così, se è vero che l'esserci dell'uomo è contraddistinto dall'eterno ripetersi di quell'identico che è appunto lo *Spleen*, inteso come perdita del senso (essendo l'espressione di un tempo immobile, circolare, seriale e distruttivo), e insieme come attestazione della irrimediabile frammentarietà del reale¹, è anche vero che, al fondo di un tale *Spleen*, al culmine cioè del *taedium vitae* e dell'angoscia soffocante che ne deriva, *può sempre mostrarsi* la trasparenza di una verità ideale che trascende il non-senso e la pesantezza opprimente della vita; si tratta infatti di una verità il cui manifestarsi dà luogo a un vero e proprio "salto" qualitativo, a una improvvisa interruzione cioè del *continuum* reificato e alienante dell'esperienza sensibile (cfr. Cacciari 2011: XXXV ss.); al frustrante senso di caducità e finitezza che permea le cose, l'immaginazione oppone così lo slancio sublime verso una pienezza di senso che, *in qualche modo*, fosse pure per un solo istante, è in grado di redimere la contingenza del nostro essere-nel-mondo, spiritualizzando l'immanenza e dischiudendo così lo spazio del senso (l'unità invisibile delle corrispondenze, la totalità, l'infinito). Alla materialità opaca dello *Spleen* si contrappone dunque la trasparenza *debolmente* salvifica dell'*Idéal*, espressione di un'armonia capace di trasfigurare la frammentarietà del reale. In questo senso, se l'uomo baudelairiano è, irriducibilmente, un *homo duplex* (cfr. Rincé, 1984: 36-54), questa sua ambivalenza viene

¹ Come scrive W. Benjamin, lo *Spleen* rappresenta "il sentimento che corrisponde alla catastrofe permanente" (Benjamin 2007: 379).

efficacemente tradotta da Baudelaire nella forma di una oscillazione continua e mai davvero acquietante tra l'alto e il basso, tra l'immanenza e la trascendenza, tra la coscienza della inesorabile caduta nella creaturalità e l'ascesa verso un possibile, ma pur sempre inaccessibile, "altrove". Scrive infatti Baudelaire in uno degli aforismi del *Mio cuore messo a nudo*: "In ogni uomo, in ogni momento, ci sono due aspirazioni simultanee: l'una verso Dio, l'altra verso Satana. L'invocazione a Dio, o spiritualità, è desiderio di ascendere; quella di Satana, o animalità, è gioia per la discesa" (Baudelaire 1995: 75).

Ora, la spinta immaginativa verso la trascendenza dell'ideale costituisce il nucleo tematico essenziale del celebre sonetto *Corrispondenze* (cfr. Conio 1992: 322-50). Qui, la natura – ovvero il mondo visibile – viene rappresentata da Baudelaire come un "temple", come qualcosa cioè di sacro, il cui fondamento appare tuttavia mobile e diveniente: i pilastri di quel tempio sono infatti definiti "vivants", sono quindi attraversati dal tempo. Abbiamo dunque a che fare con una realtà che è, sì, idealizzata, ma che insieme si mostra nella sua radicale infondatezza, essendo priva di ogni metafisica sostanzialità (cfr. Vitiello 2007: 27-31). La natura si presenta allora al poeta come una "foresta di simboli", attraverso i quali l'uomo incessantemente passa, ponendosi in ascolto dei loro "longs échos qui de loin se confondent". In questa prospettiva, è solo attraverso un paziente lavoro di decifrazione del reale che il poeta riesce a cogliere il possibile coagulato nel dato, ovvero i rapporti "orizzontali" di affinità e somiglianza che si instaurano tra ordini percettivi differenti: "les parfums, les couleurs et les sons se répondent", scrive infatti Baudelaire. Quello che la lirica ci offre, dunque, è il disvelamento epifanico delle connessioni sinestetiche che costi-

tuiscono la trama occulta dell'essere e che fanno emergere l'accordo circolare e simultaneo misteriosamente sussistente tra le nostre sensazioni; e questo, sullo sfondo di un altro tipo di corrispondenza, una corrispondenza non più orizzontale bensì verticale: quella che si instaura tra cielo e terra, tra visibile e invisibile, tra immanenza e trascendenza (cfr. Giusto 1984: 39-42).

Da questo punto di vista, ciò che l'arte rende visibile è l'interscambio universale delle cose e delle forme, la relazione inscindibile che unisce senso e suono, parole e concetti, forma e contenuto. A manifestarsi, in questo modo, è l'unità primordiale e inapparente delle cose: quell'unità indivisibile, quel sistema di relazioni multiple e oblique che la menzogna e il disordine delle forme contingenti, insieme, velano e svelano, presentano e nascondono. Il risultato è una integrale spiritualizzazione del sensibile che presuppone sempre una altrettanto completa sensibilizzazione dello spirituale (cfr. Pietromarchi 2008: 406): Baudelaire parla non a caso dei *"transports de l'esprit et des sens"*. Una tale unità, ricostruita e riconosciuta dal potere analogico e allegorizzante dell'immaginazione poetica, è tuttavia *"ténébreuse et profonde"*, essendo *"vaste comme la nuit et comme la clarté"*: si tratta dunque di una unità che, pur mostrandosi attraverso la tessitura metaforica della composizione artistica, è destinata a rimanere inaccessibile e impenetrabile. Ciò è dovuto al fatto che il mondo fenomenico all'interno del quale l'uomo è immerso, e nel quale si trova "esiliato", è segnato per Baudelaire dalla colpa, dalla caduta e dall'imperfezione: a caratterizzare un tale mondo, non a caso, è il fatto che in esso si rinnova, sempre e di nuovo, quella frantumazione-degradazione dell'Uno nel Molteplice, quella disseminazione

cioè dell'essere nel tempo che implica, necessariamente, la scissione tra l'essenza e l'esistenza, tra l'ideale e il reale, tra la totalità (il senso) e il frammento (il non-senso).

È dunque all'arte – e solo ad essa – che Baudelaire affida il compito di ricomporre e ristrutturare quell'originaria totalità di senso che la vita, nella sua contingenza e caducità, ha infranto e continua incessantemente a infrangere; è il poeta, insomma, che deve saper opporre alla forza centrifuga del divenire, all'opaca insensatezza della vita, la forza centripeta dell'immaginazione analogica, e quindi la sensatezza instaurata dall'arte, la sua "alchimia" capace di trasfigurare il mondo, generando possibilità nuove, diverse e sorprendenti di comprensione della realtà.

In questo quadro, è indubbio che il riconoscimento da parte del poeta delle corrispondenze e delle analogie di cui è intessuto il cosmo presuppone, innanzitutto, quell'innalzamento dell'anima al di sopra della materialità stagnante dell'"*existence brumeuse*" che Baudelaire descrive efficacemente in *Elevazione*: qui, infatti, si evoca la *possibile* purificazione dello spirito nella trasparenza dell'"*air supérieur*", nella luminosità cioè di quegli "*champs lumineux et sereins*" che, ponendosi al di sopra dei "*miasmes*" esistenziali – al di sopra, dunque, dello *Spleen* e del non-senso –, consentono all'anima di attingere "*le feu clair*" dell'assoluto; così, è proprio in virtù della sua ascesa immaginativa alla purezza dell'intelligibile che lo spirito può aprirsi alla comprensione del "*langage des fleurs et des choses muettes*": alla decifrazione del mistero e dell'insondabile.

3. *Tra ideale e reale, tra eternità e tempo, tra senso e non-senso*

E tuttavia quella evocata da Baudelaire non è in alcun modo una idealità platonicamente pura, perfettamente auto-sussistente in sé e apoditticamente garantita; piuttosto, come ha messo bene in rilievo Hugo Friedrich, si tratta di una idealità vuota, priva di contenuti chiaramente esplicitabili, e come tale indefinita, oltre che irraggiungibile nella sua *auratica* lontananza e trascendenza. Di qui, in Baudelaire, la frequente, tendenziale parificazione dell'ideale e dell'abisso (il "*gouffre*"), con la conseguenza che alla tensione ascendente verso l'alto corrisponde sempre un movimento opposto e complementare di ricaduta nel basso (cfr. Friedrich 2002: 47-9). È quanto troviamo, ad esempio, nella lirica *L'alba spirituale*, dove si dice che l'ideale inattuabile, "*des Cieux Spirituels l'inaccessible azur*", per l'uomo abbattuto si apre e sprofonda "*avec l'attirance du gouffre*". L'ideale si configura insomma come una mera possibilità: una possibilità che continuamente si auto-denuncia come tale, dichiarando la propria irrealtà, la propria non-esistenza.

Non solo, ma l'ideale generato dall'immaginazione, ovvero l'eterno, costituisce sempre il polo di una tensione insuperabile della quale l'altro polo è rappresentato dalla contingenza, dalla temporalità e dalla caducità. Di questo Baudelaire è perfettamente consapevole, come mostra una sua fondamentale affermazione contenuta nel *Pittore della vita moderna*: "La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile" (Baudelaire 1992: 288). In questo senso, se il compito dell'arte consiste nell'"estrarre l'eterno dall'effimero" (Baudelaire 1992: 288), occorre sempre tener presente il fatto che una tale dimensione eterna,

lungi dal valere come un fondamento metafisico separato dall'immanenza della realtà fenomenica, è invece qualcosa che necessariamente si nutre della contingenza, essendone intessuto e scaturendone sempre e di nuovo. Siamo dunque lontani dalla prospettiva di quella che Theodor W. Adorno, nella *Teoria estetica*, definisce "arte tradizionale": un'arte caratterizzata dalla Bellezza, dal Senso e dall'Eternità, e capace proprio per questo di vincere il tempo.

Da questo punto di vista, come ha acutamente sottolineato lo stesso Adorno, l'opera d'arte autenticamente moderna – e della modernità l'opera di Baudelaire è senza dubbio una incarnazione esemplare –, se per un verso deve rivendicare la propria autonomia dalla realtà, ovvero la sua differenza dall'empiricamente esistente (il che è reso possibile dall'irrinunciabile lavoro compositivo e configurante messo in atto dalla "forma"), per altro verso non può non rimandare a questa stessa realtà, nel senso che deve necessariamente parlare del mondo, aprendosi alla sua contingenza e alle sue dissonanze, per così dire "facendosene carico"; questa capacità dell'opera di testimoniare il non-senso della vita, sempre secondo Adorno, è garantita dal fatto che la forma dell'opera è già carica di contenuto: essa è infatti "contenuto sedimentato" (cfr. Adorno 2009: 8), essendo l'espressione di una storicità accumulata e condensata negli stessi elementi sensibili dell'opera.

Non solo, ma è proprio in virtù della sua autonomia dalla realtà che l'opera può parlare del mondo, può rinviare cioè all'eterogeneo, a ciò che è altro dall'arte. Così, se è proprio in ragione della sua autonomia, e quindi della sua autoreferenzialità, che l'opera baudelaيرية è in grado di produrre l'irreale, dando voce *immaginativamente* alla possibilità del possibile

(l'altro del dato), tuttavia, per conservare il proprio contenuto di verità (la propria capacità cioè di riferirsi alla realtà e insieme di testimoniarne le dissonanze), essa deve *simultaneamente* mostrarsi come qualcosa di effimero e di caduco; essa, cioè, deve continuamente *disdire* quella stessa trascendenza della quale è comunque manifestazione (manifestazione che Adorno definisce come un processo sempre rinnovato di "spiritualizzazione" dell'opera). Di qui, sempre secondo Adorno, la stretta connessione – esemplarmente esibita proprio dall'arte baudelaيرية – che lega "arte" e "moda", dove la moda fa appunto tutt'uno con la dimensione dell'effimero e del caduco, e insieme con il carattere di *fait social* dell'opera (carattere nel quale consiste la sua non-autonomia).

Scriva infatti Baudelaire: "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" (Baudelaire 1992: 280). È quanto mette in evidenza lo stesso Adorno nel momento in cui, riferendosi all'arte di Baudelaire, afferma: "L'arte, se non vuole svendersi, deve resistere alla moda, ma anche vivificarla per non diventare cieca nei confronti del corso del mondo, suo contenuto oggettivo". E ancora: "L'artista della *vie moderne* è [...] quello che resta padrone di sé perdendosi in ciò che è del tutto effimero" (Adorno 2009: 430).

Questo significa che l'arte deve essere caratterizzata da un doppio movimento: da un lato, presentandosi come una *res* dotata di "forma", essa deve rivendicare la propria autonomia dal mondo (autonomia che, sola, le consente di evocare l'ideale), e dall'altro lato, aprendosi alla moda, deve offrirsi a

noi appunto come un *fait social*, come una dimensione cioè eteroreferenziale, capace di parlare del mondo e di attestarne l'insensatezza, ovvero l'irredimibile negatività, il carattere cioè non-conciliato; è solo in questo modo, infatti, che l'opera riesce a testimoniare quell'irrapresentabilità della vita che Baudelaire identifica, più in generale, con la dimensione del "male": quel male dal quale appunto nascono i "fiori del male", cioè l'arte, luogo di manifestazione dell'eterno nel contingente.

Così, se è vero che l'ideale e l'eterno sono dimensioni che una tale arte può evocare e portare a manifestazione solo nella loro connessione inscindibile con la caducità e con il tempo, è anche vero che l'opera, nel momento in cui afferma la propria autonomia dal mondo, deve disdire e negare questa stessa autonomia, con la conseguenza di denunciare come finzione, ovvero come menzogna, quella trascendenza di senso, quel "di più" che – come s'è detto – proprio e solo l'autonomia estetica è in grado di produrre e di rendere in qualche modo pensabile.

È in questa prospettiva, allora, che va ricompresa un'altra affermazione, di capitale importanza teorica, contenuta nel *Pittore della vita moderna*: "Così si spiega", scrive Baudelaire, "perché Stendhal [...] si è avvicinato alla verità più di molti altri, quando ha detto che il *Bello non è se non la promessa della felicità*" (Baudelaire 1992: 280). Parlare della bellezza come di una promessa di felicità significa infatti assegnare all'arte una funzione propriamente *utopica*: la funzione cioè di annunciare la *possibile* conciliazione di ideale e reale, ossia di vita e senso. Ebbene, se l'opera vuole conservare la propria funzione veritativa, una tale promessa di felicità non può che essere una dimensione che l'arte insieme *dice e disdice*, negandola risolutamente nel momento stesso in cui la afferma. Come scrive A-

dorno, "l'arte è la promessa di felicità che non viene mantenuta" (Adorno 2009: 182). Se l'arte infatti presentasse la sua promessa di felicità come una promessa che può essere esaudita, finirebbe per illudere il fruitore, creando un mondo fantasmagoricamente conciliato e, con ciò stesso, falso, mistificato, vanamente consolatorio.

Al contrario, è precisamente in virtù del suo carattere negativo – in virtù cioè del proprio "dire disdicendo" – che l'arte di Baudelaire può assolvere a una funzione propriamente *critica* nei confronti dell'esistente: non che illudere, spacciando per reale il non-esistente, l'arte di Baudelaire produce, sì, il possibile – portando così a rappresentazione l'altro del dato –, ma insieme nega la sua attuale realizzabilità; in questo modo, e solo a queste condizioni, l'opera di Baudelaire, nel suo essere paradossalmente sospesa tra ideale e reale, e quindi tra senso e non-senso, può testimoniare il carattere non-incontrovertibile, e dunque *virtualmente* trasformabile, dell'ordine vigente nel mondo.

Ora, la tensione irrisolta tra *Spleen* e *Idéal*, e quindi tra ideale e reale, o tra eternità e tempo, attraversa l'intera raccolta dei *Fiori del male*. Baudelaire suddivide l'opera in sei sezioni, corrispondenti ad altrettanti momenti dell'interminabile confronto dialettico tra le due istanze antagonistiche in gioco. Nella prima sezione, denominata *Spleen et Idéal*, a essere raffigurata in molti modi diversi è la lacerazione permanente dell'anima tra le due opposte postulazioni dell'idealità, dimensione perduta ma incessantemente rammemorata, e della noia (la tristezza, la sofferenza fisica e morale dell'uomo oppresso dallo *Spleen*); la seconda sezione, denominata *Tableaux parisiens*, ha come protagonista la città – la moderna metropoli – rappresentata come

luogo brulicante di forme mutevoli, di sogni e di illusioni, come spazio abitato da insuperabili dissonanze, all'interno del quale l'io può moltiplicarsi o barcollare, perdersi o ritrovarsi, sullo sfondo di una realtà segnata irreversibilmente dalla miseria e dall'abiezione; la terza sezione, intitolata *Le Vin*, traduce nell'immagine allegorica del vino – il vino degli *chiffonniers* o degli assassini, il vino dell'uomo solitario o degli amanti – l'esigenza di una liberazione dal non-senso della realtà, l'esigenza cioè di un'evasione verso un impossibile "paradiso perduto".

La quarta sezione, poi, che ha per titolo *Fleurs du mal*, offre tutta una fenomenologia di colpe, vizi e peccati, testimoniando così l'impossibilità per l'uomo di conseguire una qualsivoglia redenzione, e proponendo in particolare un'immagine del femminile come dimensione che è, insieme, illusoriamente salvifica e fonte di eterna dannazione; la quinta sezione, denominata *Révolte*, si pone invece più marcatamente sotto il segno del "satanismo": Satana è infatti, per eccellenza, il principe esiliato e vinto, la cui ineluttabile sconfitta diventa la cifra stessa della condizione poetica: a questo livello, delusa ogni aspettativa di riscatto, a imporsi è il grido dolente e blasfemo, il rifiuto e la contestazione dell'ordine vigente, il suo rinnegamento da parte di un io poetico condannato alla marginalità e al fallimento. Nella sesta e ultima sezione, infine, protagonista è la Morte: è questa infatti l'ultima, disperata sfida che il poeta lancia a se stesso, sfida che consiste nell'identificare la morte, l'ultimo viaggio, con la possibilità di una salvezza e di una riconciliazione; la morte rappresenta infatti l'*ignoto* e incarna, con ciò stesso, la speranza che il *nuovo*, ovvero "ciò che non è ancora", il non-identico, possa di colpo irrompere nell'orizzonte reificato e alienato dell'esistenza umana.

In particolare, per quanto riguarda l'idea dell'arte come espressione – in senso adorniano – di una promessa di felicità che non può essere mantenuta, sono sicuramente esemplari le due liriche che Baudelaire, tematicamente, dedica alla Bellezza. Nella prima delle due, intitolata *La Beauté*, la Bellezza, che per un verso troneggia enigmatica e imperscrutabile nell'azzurro "*comme un sphinx incompris*", per altro verso si configura come un mero "*rêve de pierre*", come una dimensione cioè gelida, immobile e imperturbabile: si tratta, insomma, di una menzogna, di un'illusione, capace di trasfigurare il mondo solo *artificialmente*. Non solo, ma a ben vedere quella rappresentata qui da Baudelaire è un'idea di bellezza dalla quale egli prende decisamente le distanze: abbiamo a che fare con l'ideale neo-classico e parnassiano di un bello inteso come assoluta purezza, che come tale presuppone la rimozione dei dolori e delle sofferenze della vita (tipicamente parnassiana, non a caso, è l'idea di "arte per l'arte"): "*Car j'ai pour fasciner ces dociles amants, de purs miroirs qui font toutes choses plus belles: mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles*". Nell'evocare una tale bellezza "rassereneante", allora, Baudelaire non può non denunciarne l'irrealtà e il carattere fittizio: se non lo facesse, la rappresentazione che propone tradirebbe la sofferenza accumulata nel mondo – l'idea cioè della vita come dimensione segnata dalla caduta –, nel senso che la occulterebbe colpevolmente, perdendo così il proprio contenuto di verità.

Non è affatto un caso, allora, che nella seconda poesia dedicata allo stesso tema, quella che ha per titolo *Hymne à la Beauté*, il tratto distintivo della bellezza sia non già la sua capacità di redimere la contingenza della vita, bensì la sua costitutiva e ineliminabile duplicità; di una tale bellezza, infatti, non si è in

grado di dire se essa provenga dalla profondità luminosa del cielo o dall'oscurità degli abissi: si tratta dunque di una bellezza dal volto ancipite e ambiguo, insieme luminosa e notturna, celeste e infernale, angelica e terribile; tra i suoi gioielli – scrive Baudelaire – l'orrore, connesso all'immagine dell'assassinio, non è di certo il meno attraente e il meno seducente; il fatto è che in essa *Eros* e *Thanatos* finiscono per coincidere, dando così luogo a una dimensione irriducibilmente ossimorica, della quale l'arte deve sapersi fare testimonianza, per poter così parlare del mondo. In questo quadro, bene e male, elemento divino ed elemento diabolico, si presentano come equivalenti, tendono cioè all'indifferenza, con la conseguente esclusione di ogni prospettiva salvifica, escatologica o provvidenzialistica.

Così, se una tale bellezza strutturalmente duplice non è in grado di trasvalutare il non-senso in senso, liberando definitivamente l'uomo dall'oppressione di quel *tempus edax* che distrugge ogni cosa diveniente, tuttavia essa ha comunque la capacità di rendere in qualche modo sopportabile l'esistenza del finito, finendo dunque per attenuare la morsa dello *Spleen*: "*tu rends [...] l'univers moins hideux et les instants moins lourds [...]*", afferma infatti Baudelaire, riferendosi appunto alla bellezza. Quella attribuita da Baudelaire alla bellezza, quindi, è una forza che è, sì, inebriante, ma anche fundamentalmente illusoria: se il bello coincide con l'eterno – quell'eterno che il vero poeta, come s'è detto, deve saper distillare dal caduco e dal transitorio –, abbiamo però a che fare con un'eternità irrimediabilmente *negativa*; con un'eternità, cioè, che non riscatta la caducità (il non-senso della vita), ma che mostra di esserle indissolubilmente e necessariamente congiunta. Così, se la bellezza è tensione verso un'ulteriorità che sempre si sottrae alla

rappresentazione, ma nella quale possiamo comunque riconoscere lo spazio del possibile, *negativamente* annunciato dall'arte, resta comunque il fatto che una tale bellezza può configurarsi come un'autentica esperienza di verità solo se riesce ad accogliere *omeopaticamente* in sé la dissonanza della vita, solo se riesce cioè a "comporla" in unità, e di conseguenza a darle forma.

Bibliografia

Adorno, Th. W., *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.

Baudelaire, C., *Il pittore della vita moderna*, in Id., *Scritti sull'arte*, tr. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi, Torino, Einaudi, 1992.

Baudelaire, C., *Salon del 1846*, in Id., *Scritti sull'arte*, tr. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi, Torino, Einaudi, 1992.

Baudelaire, C., *Salon del 1859*, in Id., *Scritti sull'arte*, tr. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi, Torino, Einaudi, 1992.

Baudelaire, C., *Ultimi scritti. Razzi. Il mio cuore messo a nudo. Povero Belgio*, a cura di F. Rella, Milano, Feltrinelli, 1995.

Benjamin, W., *I "passages" di Parigi*, tr. it. di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2007.

Brague, R., *Image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2008.

Cacciari, M., *Il produttore malinconico*, introduzione a W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Valagussa, Torino, Einaudi, 2011.

Conio, G., *Baudelaire. Etude de Les Fleurs du mal. Analyses et commentaires*, Alleur, Marabout, 1992.

Friedrich, H., *La struttura della lirica moderna*, tr. it. di P. Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 2002.

Giusto, J.-P., *Charles Baudelaire. Les fleurs du mal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Pietromarchi, L., *Commento a C. Baudelaire, I fiori del male*, tr. it. di G. Caproni, introduzione e commento di L. Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2008.

Raymond, M., *Da Baudelaire al surrealismo*, tr. it. di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1948.

Rincé, D., *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Sartre, J.-P., *Baudelaire*, tr. it. di J. Darca, Milano, Mondadori, 1989.

Vitiello, V., *I tempi della poesia*, Milano, Mimesis, 2007.