

La figura del “tirso” come *exemplum* dell’opera d’arte. Riflessioni sul nesso arte-immaginazione in Baudelaire

di Antonio Valentini
antonio.valentini@uniroma1.it

This paper aims to show how the Baudelaire’s prose poem *The Thyrsus*, in *Paris Spleen*, constitutes the exemplary exhibition of the idea of art itself and of its ontological and epistemological statute, according to the theoretical Baudelairian perspective. From this point of view, the paper highlights two features playing a decisive role in aesthetical terms: on the one hand, the Baudelairian image of the “thyrsus” presents itself as an authentic “short-circuit” of the Apollonian *logos* and the Dionysian *pathos* (according to Nietzsche’s lexicon); on the other hand, the same image of the thyrsus is conceivable as a sort of “symbol” (or as a sort of “equivalent”) of that instance of creativity closely related to the Kantian notion of “free schematism”. Thus, the figure of the thyrsus exhibits in an exemplary way – showing it “in action” and putting it in front of our eyes – the same *utopian* instance of “liberation of the possible” that, again under the Baudelairian perspective, belongs to the faculty of imagination.

1. La “linea arabesca” come figura dell’Altro: tra determinatezza e indeterminatezza, tra *logos* e *pathos*, tra essere e divenire

L’obiettivo dell’indagine qui proposta, incentrata sulla questione del rapporto che lega arte e immaginazione nella poetica di Baudelaire, è quello di mostrare – senza alcuna pretesa di esaustività – come il poema in prosa *Il tirso*, incluso nella raccolta baudelairiana che ha per titolo *Lo Spleen di Parigi*¹, costituisca per molti versi l’esibizione esemplare, in senso kantiano, di quello che per Baudelaire è lo statuto ontologico e insieme epistemologico ascrivibile all’opera d’arte: abbiamo a che fare, cioè, con la messa in atto flagrante delle condizioni che, originariamente, rendono possibile non soltanto l’istituirsi di ciò che appunto chiamiamo “opera d’arte”, ma anche il

¹Per tutti i passi del *Tirso* citati, si farà qui riferimento all’edizione italiana dello *Spleen di Parigi* tradotta e curata da F. Rella: C. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 151-153.

suo stesso funzionamento in quanto dispositivo capace – secondo il paradigma kantiano delle “idee estetiche”² – di produrre “senso” e di indurre “pensiero”.

Il poema in prosa qui esaminato, che Baudelaire costruisce nella forma di un’apostrofe a Franz Liszt, appare incardinato attorno all’immagine di quel simbolo rituale, tradizionalmente riconducibile al culto dionisiaco, che è appunto il tirso. Esordisce infatti Baudelaire: «Che cos’è un tirso? Secondo il senso morale e poetico è un emblema sacerdotale in mano ai sacerdoti o alle sacerdotesse mentre celebrano la divinità di cui sono interpreti e servitori». Il tirso, dunque, è il bastone utilizzato dai seguaci di Dioniso, il dio che nel mondo antico esprime l’idea dell’assoluta alterità: si tratta, cioè, di una figura mitica nella quale l’uomo greco riconosce l’espressione paradigmatica della più radicale e sconcertante estraneità rispetto alle forme, alle convenzioni e alle strutture che la cultura e la società storicamente istituiscono³.

Ora, in termini nietzscheani – e il riferimento, qui, è evidentemente alla *Nascita della tragedia*⁴ –, Dioniso è l’Altro rispetto alle diverse “configurazioni” storico-culturali volta in volta costruite dal *logos* apollineo: è l’inassimilabile eccedenza del *pathos*, l’eccedenza cioè del “sentire”, in quanto dimensione informe e infigurabile (l’*aidion*), che sempre e di nuovo si sottrae, nella sua immediatezza pre-categoriale, e quindi nella sua costitutiva irrepresentabilità, alla rappresentabilità delle molteplici configurazioni via via elaborate dal *logos* apollineo, e quindi alla forma in quanto mediazione dell’immediato (l’*eidos*). All’opacità infigurabile di Dioniso, alla sua immediatezza ante-predicativa e pre-discorsiva, si oppone dunque la trasparenza delle molteplici, differenti mediazioni con le quali Apollo tenta di

² Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* (= *Cfg*), ed. it. a cura di E. Garroni e H. Hohegger, Einaudi, Torino 1999, § 49. La fondamentale lettura kantiana offerta da Garroni costituisce uno dei riferimenti teoreticamente decisivi della presente analisi.

³ A questo proposito, si rimanda innanzitutto ai fondamentali, e ormai classici, studi di M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, tr. it. di M. Garin, Laterza, Roma-Bari 2000 e J.-P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, tr. it. di C. Pavanello e A. Fo, Einaudi, Torino 2001.

⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (= *Ndt*), tr. it. di S. Giametta, con una nota introduttiva di G. Colli, Adelphi, Milano 1977. Sulla diade Apollo-Dioniso, cfr. le illuminanti osservazioni di V. Vitiello, *La favola di Cadmo. La storia tra scienza e mito da Blumenberg a Vico*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 43-73.

dare, per quanto è possibile, una forma all'informe, e con ciò stesso un senso al non-senso.

Di conseguenza, se Dioniso coincide con la sfera dell'irrapresentabile, e per ciò stesso con la sfera dell'indicibile e dell'invisibile, Apollo è invece l'espressione del rappresentabile, e con ciò stesso del dicibile e del visibile. Da questo punto di vista, se Dioniso è l'indeterminato, e dunque il non-circosccrivibile (*l'àriston, l'àpeiron*), Apollo è invece il determinato, nel senso che si pone sotto il segno del "limite" (*pèras*), e quindi sotto il segno della definibilità (*horismènon*). Potremmo dire, allora, che l'opacità del "dionisiaco" rappresenta quel resto, quello scarto, quel residuo materiale ineliminabile che, nella determinatezza delle diverse forme *sensibili* istituite dall'"apollineo", non si lascia mai del tutto sublimare nella trasparenza dell'*intelligibile*.

Non solo, ma alla figura di Dioniso è indissolubilmente connessa, sempre secondo la prospettiva nietzscheana, anche la dimensione del divenire, nella interminabilità del suo movimento oscillatorio e "trascendente" (rispetto alla datità di ogni configurazione fenomenica via via emergente): quel movimento che, senza sosta e al di là di qualunque giustificazione logico-concettuale, capovolge l'essere nel non-essere, l'affermazione nella negazione, l'identico nel non-identico. Dioniso, insomma, è l'essere stesso *del* divenire, nel senso che si identifica con l'Uno-tutto (*l'Hèn kai pàn*), e quindi con l'assoluto, concepito però non già come una "presenza" pienamente afferrabile dal *logos*, e di conseguenza come un fondamento immutabile in senso metafisico, bensì come una dimensione abissale e "in-fondata", e quindi come un'*assenza*. Da questo punto di vista, ciò che la figura mitica di Dioniso incarna è la totalità indifferenziata e indeterminata del possibile: quell'orizzonte inoggettivabile all'interno del quale si iscrive, di volta in volta, la molteplicità-particolarità dei singoli enti via via concretamente esperibili.

Quella di "dionisiaco", dunque, è una nozione con la quale Nietzsche designa – a ben vedere – la stessa *possibilità del possibile*, ovvero la pura *dynamis*, la possibilità cioè pensata in tutta la sua radicalità e contraddittorietà: si tratta, insomma, di una "possibilità" che include la sua stessa negazione, che include cioè la stessa dimensione dell'impossibile; così

concepito, Dioniso costituisce la condizione *inapparente* – da nulla condizionata, a nulla costretta, a nulla vincolata, nemmeno ad essere possibilità – che rende possibile il realizzarsi di tutte le singole possibilità che, via via, possono effettivamente venire a manifestazione nell’orizzonte fenomenico dell’*apparenza*⁵. In questa prospettiva, proprio in ragione della sua irriducibilità alla determinatezza dell’ordine empirico-fenomenico di volta in volta fattualmente vigente nel mondo, Dioniso è il dio “*sphaleotas*” (“che fa vacillare tutto”)⁶: è il dio, cioè, la cui irruzione improvvisa scardina, di colpo, le strutture categoriali storicamente costruite in nome del *principium individuationis*; in questo senso, ciò che la sconvolgente *parousia* del dio comporta è la liberazione degli enti dalla schiavitù dei loro ruoli culturalmente e socialmente stabiliti: una liberazione che riconsegna quegli stessi enti alla consapevolezza della loro insuperabile temporalità, della loro irredimibile contingenza, del loro “poter-essere-altrimenti”⁷.

Ebbene, il riconoscimento di questa strettissima connessione che lega la dimensione dionisiaca non soltanto alla sfera dell’irrappresentabile ma anche alla dimensione del divenire, e con ciò stesso del possibile, sembra affiorare anche dal modo in cui Baudelaire, nello *Spleen di Parigi*, rappresenta l’immagine del “tirso”, che finisce così per diventare, a ben vedere, il simbolo stesso non soltanto dell’arte baudelairiana ma anche di ciò che l’arte *in generale* – per Baudelaire – deve essere: di ciò che essa autenticamente ed essenzialmente è, con riferimento alle sue interne condizioni di possibilità. Scrive infatti Baudelaire:

Fisicamente – scrive Baudelaire – [il tirso] è un bastone, un semplice bastone, pertica da luppolo, palo da vigna, secco duro e dritto. Intorno a questo bastone, lungo certi *capricciosi meandri*, *giocano e folleggiano* steli e fiori, questi *sinuosi e sfuggenti*, quelli *ricurvi* come campanule o come coppe *rovesciate*. Una gloria *stupefacente* sgorga da questa *complessità* di linee e di colori, teneri o squillanti. Non si potrebbe forse dire che la *libera curva* e la *spirale* fanno la corte alla linea retta e le *danzino* intorno in muta adorazione? Non si potrebbe dire che tutte

⁵ A questo riguardo, cfr. ancora V. Vitiello, *La favola di Cadmo*, cit., in part. p. 66.

⁶ Cfr. M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, cit., p. 15.

⁷ Nella *Visione dionisiaca del mondo*, non a caso, Nietzsche riconosce in Dioniso il dio «*lúsios*», il dio appunto che “libera” «ogni cosa da se stessa», “trasformando tutto”, F. Nietzsche, “La visione dionisiaca del mondo”, in Id., *La filosofia nell’epoca tragica dei Greci*, tr. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 1991, p. 54. In merito, cfr. Anche il fondamentale contributo di W. F. Otto, *Dioniso. Mito e culto*, tr. it. di A. Ferretti Calenda, Il Melangolo, Genova 1997, in part. pp. 109-127.

queste corolle delicate, tutti questi calici, *esplosione* di odori e di colori, eseguano un *mistico fandango* intorno al bastone sacerdotale?⁸

Attorno alla rigida fissità del tirso – osserva Baudelaire – i fiori «folleggiano», «giocano» e «danzano» in modo “libero” e “capriccioso”, vale a dire: in modi e forme che non obbediscono a regole chiaramente esplicitabili, a regole cioè logicamente definibili; non solo, ma la danza che quegli stessi fiori eseguono viene qui significativamente qualificata dallo stesso Baudelaire come “mistica” (il «mistico fandango»): si tratta dunque di una danza che appartiene alla sfera del “sacro” e che, in quanto tale, si sottrae a ogni possibilità di rappresentazione e a ogni possibilità di comprensione in termini intellettuali. Ma, nel passo appena citato, a essere di estrema rilevanza sotto il profilo teoretico è anche il fatto che una tale danza proceda in modo “labirintico”, come in particolare suggerisce, implicitamente, l’immagine dei «capricciosi *meandri*»⁹. Cerchiamo, allora, di capire meglio quale profondo significato assuma, a livello propriamente filosofico, la densa costellazione di termini e immagini che qui Baudelaire mette in campo.

Ora, il tratto distintivo dei fiori che appunto circondano il tirso, e che lo avvolgono senza poterne essere mai disgiunti, è innanzitutto la sinuosità: l’andamento cioè non già rettilineo (unidirezionale, lineare, progressivo, continuo), bensì spiraliforme (discontinuo, altalenante, oscillatorio, intermittente); alla determinatezza della linea retta si oppone, quindi, l’indeterminatezza di quella linea sinuosa che, sempre all’interno del testo qui analizzato – il riferimento è a un passo del *Tirso* che prenderemo in considerazione in seguito –, viene assimilata da Baudelaire alla «linea arabesca»: a caratterizzare quest’ultima, infatti, è precisamente la sua imprevedibile mutevolezza, ovvero la sua impermanenza, dovuta alla sua elasticità e alla sua flessibilità, al suo andamento “zigzagante”; ciò che contraddistingue quella stessa linea, insomma, è la sua costitutiva disponibilità ad assumere forme e aspetti qualitativamente sempre nuovi e sempre diversi.

⁸ I corsivi sono miei.

⁹ Corsivo mio.

Di qui, il carattere inevitabilmente sfuggente e inafferrabile del movimento espresso da quegli stessi fiori: il suo sottrarsi alla possibilità di una determinazione che ne circoscriva completamente l'indeterminatezza, stabilizzandone così una volta per tutte l'inquieto dinamismo; ed è appunto in questo suo sottrarsi a qualunque possibilità di definizione, in questo suo *ritrarsi* cioè da ogni limite che aspiri a "de-finirne" il movimento, che la linea sinuosa esibisce il suo inconfondibile tratto dionisiaco: Dioniso, infatti, è il dio che sempre si ritrae, il dio cioè che resta sempre "altro" rispetto alle diverse forme, ossia alle diverse "maschere", che Apollo via via tenta di dargli, e con le quali Apollo stesso tenta di portarne a rappresentazione l'infigurabile eccedenza.

Non a caso, qui, Baudelaire legge il movimento irrequieto e vertiginoso dei fiori come l'espressione di una danza frenetica, come frenetica è per Nietzsche la danza orgiastico-rituale dei coreuti trasfigurati in Satiri, nel contesto dell'antico ditirambo dionisiaco, concepito dallo stesso Nietzsche come il «fenomeno artistico originario»¹⁰, vale a dire come il luogo fondativo e inaugurale dell'arte in generale. Infatti, è precisamente al culmine dell'*enthousiasmòs*, al culmine cioè dell'invasamento dionisiaco, che si realizza la visione *ek-statica* del dio, e quindi la "conoscenza"¹¹, vale a dire l'intuizione immediata – da parte del Coro – dell'incomprensibile, intendendo con ciò la stessa dimensione della "natura" in quanto *natura naturans*, ovvero in quanto essere *del* divenire: a rendere infatti possibile una tale conoscenza è proprio l'"eccitazione" ritmico-musicale (la violenza sfrenata del puro *mèlos*), che coinvolge il corpo dei coreuti nella sua interezza e che, in questo modo, produce lo «scatenamento totale» – e simultaneo – «di tutte le capacità simboliche» dell'uomo (il puro suono, la parola, il gesto)¹².

Ebbene, qualcosa di analogo avviene anche nel caso del "mistico fandango" che viene a rappresentazione nel tirso baudelairiano: anche in questo caso, infatti, la sfrenatezza dell'elemento ritmico-musicale appare strettamente congiunta a un'istanza simbolico-conoscitiva, da intendersi come un'istanza

¹⁰ *Ndt*, p. 59.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 55.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 29-30.

di apertura all'irrapresentabile, a ciò che nel dato trascende il dato stesso (il divenire, appunto, come totalità del possibile). Quella evocata da Baudelaire, non a caso, è una danza che si pone esplicitamente, come s'è detto, sotto il segno del "mistico": sotto il segno, cioè, del "sacro" (il "totalmente Altro" di cui parla Rudolph Otto), e dunque sotto il segno dell'indicibile, dell'incommensurabile, dell'inappropriabile. Da questo punto di vista, si tratta di una danza che, portando a manifestazione il mistero indecifrabile dell'assoluto – come tra l'altro suggerisce l'uso, da parte di Baudelaire, dell'aggettivo «misteriosa», riferito a quella dimensione costitutivamente "incomprensibile" che è, per lo stesso Baudelaire, la «Bellezza»¹³ (della quale Liszt, qui, viene definito significativamente il «Baccante») –, si qualifica innanzitutto per la sua insuperabile *enigmaticità*. E questo, tenendo conto in particolare del fatto che l'enigma è tale proprio in virtù del suo sottrarsi a ogni possibilità di comprensione che pretenda di porsi come esaustiva, definitiva e totalizzante¹⁴.

Il tratto distintivo dell'enigma, in questo senso, è l'unione indissolubile di chiarezza e oscurità, il suo configurarsi cioè come un sinolo di trasparenza e opacità: come l'espressione, cioè, di quella che lo stesso Adorno definisce una «trascendenza interrotta»¹⁵, intendendo con ciò una vera e propria «ambivalenza di determinato e indeterminato»¹⁶. In questa prospettiva, comprendere un enigma – nel caso del *Tirso*: comprendere quell'enigma che è la danza compiuta dalla linea sinuosa intorno alla linea retta – significa comprendere la sua stessa incomprendibilità: significa riconoscere, insomma, la distanza incolmabile che separa (congiungendole) la presenza del segno sensibile e l'assenza del significato intelligibile, giacché, come scrive lo stesso

¹³ Nei *Fiori del male*, non a caso, la Bellezza viene definita una «Sfinge incompresa» che "tro-neggia" nell'«azzurro», C. Baudelaire, *Opere* [= *O*], ed. it. a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 2009, p. 53.

¹⁴ Sul carattere costitutivamente "incomprensibile" dell'enigma, cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica* (= *TE*), ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, pp. 159-182. Per una illuminante e acuta ri-comprensione della riflessione estetica adorniana, si rinvia a G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015, in part. pp. 3-33 e alla densa Postfazione dello stesso G. Di Giacomo al volume, da lui curato insieme a C. Zambianchi, *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 203-222.

¹⁵ *TE*, p. 170.

¹⁶ *Ivi*, p. 167.

Adorno, «il carattere d'enigma [dell'arte] sopravvive all'interpretazione che ottiene la risposta»¹⁷.

Nel contesto della rappresentazione che Baudelaire offre del tirso, allora, parlare di un movimento che procede «lungo capricciosi meandri» equivale a porre in primo piano quella consapevolezza della irraggiungibilità del “centro”, della irraggiungibilità cioè del Senso in quanto *tèlos*, che costituisce più in generale uno dei tratti distintivi della nozione di labirinto. Non a caso, nell'orizzonte della cultura greca antica, ciò che una tale nozione esprime è l'idea di uno spazio irriducibilmente *aporetico*¹⁸: all'interno del labirinto, infatti, l'entrata e l'uscita, la linea retta e la linea curva si trasformano continuamente l'una nell'altra, scambiandosi i ruoli; non solo, ma questo interminabile e reciproco rovesciarsi dell'entrata nell'uscita, e dunque dell'inizio nella fine, è simbolicamente connesso a quel movimento rituale tipicamente “oscillatorio”, e proprio per questo vertiginoso, che è la “danza della gru”, tradizionalmente riconducibile proprio al mito del Labirinto di Cnosso, il mito cioè di Teseo e del Minotauro: nel sentiero di danza della gru, infatti, il capofila e il serrafile della danza, dopo essersi allineati, si scambiano incessantemente le parti, dando così luogo a una dinamica consistente – secondo quanto scrive Plutarco nelle *Vite di Teseo e Romolo* – in una successione di contorsioni ritmiche e di movimenti circolari: una dinamica che esclude, quindi, ogni possibilità di sintesi tra gli opposti, ogni possibilità cioè di sublimare l'inquietudine di quello stesso movimento nella quiete di una configurazione stabile e pacificante.

È quanto accade, appunto, anche nel caso del “mistico fandango” evocato da Baudelaire nel *Tirso*: la danza che steli e fiori eseguono attorno alla rigida fissità del bastone sacerdotale viene qui presentata, infatti, come l'espressione di uno stato di «muta adorazione», come se a venire a manifestazione in questo modo fosse il “desiderio”, da parte della linea

¹⁷ Ivi, p. 168.

¹⁸ Sul tema del labirinto, e sulla stretta connessione che lo lega al tema dell'enigma, cfr. le penetranti osservazioni di P. Pucci, *Enigma, segreto, oracolo*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1996, in part. pp. 17-37. Ma, a questo riguardo, cfr. Anche il fondamentale contributo di K. Kerényi, *Nel labirinto*, tr. it. di L. Spiller, ed. a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 1983 e le fini analisi di G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2006, pp. 159-166.

sinuosa, di raggiungere quell'irraggiungibile "centro del labirinto" che è appunto la permanenza-unità espressa dalla linea retta¹⁹: a quest'ultima – scrive infatti Baudelaire – l'elemento curvilineo e l'elemento spiraliforme «fanno la corte»; ma si tratta, appunto, di un desiderio destinato a rimanere inappagato, così come destinato a rimanere inappagato, nel caso del labirinto, è il bisogno di orientarsi e di raccapezzarsi nell'abisso vertiginoso dei suoi meandri.

In questo senso, il tratto distintivo dello spazio labirintico è il fatto che, rispetto alla tortuosità dei suoi meandri – all'interno dei quali si finisce sempre per perdere l'orientamento e smarrirsi –, il soggetto che vi entra non è mai completamente "dentro" né mai completamente "fuori", giacché l'entrata e l'uscita finiscono per identificarsi: all'interno del labirinto, insomma, lo "stare dentro" e lo "stare fuori", *paradossalmente*, coincidono, presupponendosi reciprocamente. In questo modo, se per un verso il labirinto invita continuamente al raggiungimento del suo punto centrale, per altro verso esso impedisce il conseguimento di un tale fine, che pure promette, attestando così l'incolmabilità della distanza che separa – nel momento stesso in cui li congiunge – i due termini di questa relazione appunto paradossale: il soggetto che entra in rapporto con il labirinto, da una parte, e lo spazio aporetico che quest'ultimo di fatto incarna, dall'altra parte.

Di qui, allora, quell'insuperabile enigmaticità della nozione di labirinto che traspare, in filigrana, anche dalla rappresentazione baudelairiana del tirso: dal modo stesso, cioè, in cui Baudelaire presenta la struttura sensibile di questo complesso simbolo rituale. Nel caso del tirso, infatti, l'andamento sinuoso, "eccentrico" e debordante dei fiori (il loro incontenibile "esplodere" in una polifonia di odori e colori) esclude ogni possibilità di sublimare nella linearità univoca di una configurazione stabile e perfettamente auto-trasparente la discontinuità e l'inquietudine del loro movimento tortuoso e vertiginoso.

¹⁹ Proprio l'istanza del "desiderio", non a caso, sembra costituire – più in generale – il "motore" della poesia baudelairiana, come acutamente osserva R. Brague: qui, infatti, il termine "desiderio" va inteso nel suo senso etimologico originario di «*desiderium*», dove a essere evocata è l'absence d'étoiles: l'impossibilità di "raggiungere le stelle". R. Brague, *Image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Les Éditions de la Transparence, Chatou 2008, p. 19.

Da questo punto di vista, abbiamo a che fare con un movimento contraddistinto da un andamento sempre interrotto e spezzato, sempre capace cioè di dare luogo a improvvise e sorprendenti variazioni di forma, a repentini mutamenti di direzione, a svolte inattese. In questo senso, il sentimento di stupore, nel senso originario di *thaùma*, che l'immagine del tirso non può non suscitare – come chiaramente attesa, nel testo qui esaminato, l'uso reiterato e assai pregnante del termine “*étonnante*” (la «gloria *stupefacente*» che sgorga dalle linee e dai colori del tirso; lo «*stupefacente* dualismo» di cui il tirso stesso è espressione²⁰) – è una conseguenza del suo sottrarsi alla presa del concetto: è una conseguenza, cioè, del suo offrirsi a noi come qualcosa che imprevedibilmente appare e “sopraggiunge” interrompendo di colpo la continuità tranquillizzante della nostra percezione abituale.

Ebbene, nel presentare in questi termini l'immagine del tirso, Baudelaire anticipa potentemente il paradigma estetico che Nietzsche elabora nella *Nascita della tragedia*: nel saggio nietzscheano dedicato all'origine della tragedia, infatti, l'antico coro ditirambico, che costituisce la figura stessa dell'infigurabile, viene descritto come un «sublime coro di Satiri danzanti e cantanti»²¹: come un coro cioè di «trasformati»²², dove la *trasformazione* misticamente subita dai coreuti consiste innanzitutto nella perdita del *principium individuationis*; nell'orgia rituale dell'antico ditirambo, insomma, a realizzarsi è una vera e propria dis-identificazione del soggetto: una rottura cioè della continuità del soggetto con se stesso. È quanto appunto accade, *mutatis mutandis*, anche nel caso del “mistico fandango” evocato da Baudelaire nel *Tirso*: qui, infatti, ciò che la linea sinuosa esprime, nel procedere tortuoso del suo movimento sfuggente, mai identico a se stesso, è proprio la rottura della continuità incarnata dalla linea retta, che invece implica l'idea dell'uniformità, del controllo, della regolarità.

In particolare, evidenziando il carattere insieme “ricurvo” e “complesso”, “esplosivo” e “capriccioso”, “rovesciato” e “stupefacente” dei fiori che avvolgono

²⁰ I corsivi sono miei.

²¹ *Ndt*, p. 58.

²² *Ivi*, p. 60.

il tirso, e della danza mistica che essi vi intrecciano, Baudelaire pone l'accento sulla costitutiva *alterità*, sulla radicale estraneità dell'immagine qui rappresentata – l'immagine appunto della linea sinuosa – rispetto a quelle nozioni di “identità” e di “unità”, di “regolarità” e di “immutabilità” che, invece, nella tradizione metafisica occidentale, sono tipicamente associate alle nozioni, strettamente interconnesse, di “verità”, di “metodo”, di “essenza”, di “fine”. In questo modo, ciò a cui Baudelaire allude è una dimensione irriducibilmente *altra* e *ulteriore* rispetto al paradigma metafisico e logocentrico tradizionale: quel paradigma che rimane valido, nietzscheanamente, da Platone fino a Hegel, passando attraverso quel Cristianesimo paolino (che, non a caso, si fonda proprio su una concezione lineare, teleologica ed escatologica del tempo).

Da questo punto di vista, al di là appunto di ogni prospettiva metafisica e teleologica, si può dire che le nozioni di “gioco”, di “danza” e di “sinuosità”, attorno alle quali è incardinato il testo baudelairiano qui esaminato, costituiscono di fatto il *pendant* di quella nozione filosofica di “divenire”, intesa in senso propriamente eracliteo, che è centrale – com'è noto – anche nella prospettiva radicalmente anti-platonica e anti-logocentrica di Nietzsche; a essere implicitamente evocata da Baudelaire, cioè, è l'idea stessa del divenire in quanto *gioco* metamorfico infinitamente rinnovato: il divenire, dunque, in quanto dimensione che, proprio in ragione della sua mobilità e della sua mutevolezza – assimilata appunto da Nietzsche, in termini eraclitei, al «gioco» di un «fanciullo», che eternamente compone forme e che eternamente le distrugge, in modo del tutto a-teleologico²³ –, non può che trascendere la fissità, l'omogeneità e la permanenza dell'essere, metafisicamente inteso.

Ebbene, descrivendo il tirso nei termini sopra enunciati, e ponendosi così al di là di ogni prospettiva metafisica, Baudelaire delinea, come s'è detto, le caratteristiche salienti ascrivibili più in generale alla sua stessa poetica, e quindi alla sua stessa idea di arte. Nel riconoscere, infatti, l'intrascendibilità del divenire (di cui è appunto espressione, di contro all'uniformità della linea retta, la sinuosità sfuggente della linea spiraliforme), Baudelaire pone

²³ Ivi, p. 160.

l'accento, sulla base di una consapevolezza *già* in qualche modo nietzscheana, sul ruolo esteticamente fondativo giocato dall'istanza dionisiaca del *pathos*²⁴: quel *pathos* che, proprio in quanto dimensione indissolubilmente connessa alla contingenza e alla finitezza del nostro essere-nel-mondo, irrimediabilmente segnato dalla caducità, mette fuori gioco ogni pretesa del *logos*, ossia del pensiero "calcolante" e oggettivante, di darne ragione *una volta per tutte*: ogni pretesa, cioè, di ridurre alla permanenza immobile dell'essere l'impermanenza e l'instabilità del divenire.

In questo quadro, "gioco", "capriccio" e "sinuosità" sono nozioni che designano l'irriducibilità dell'arte alle strutture identitarie, rigide e vincolanti di quel *logos* apollineo, e dunque di quell'istanza di ordine e di controllo, che pure sono necessari per dare in qualche modo senso, unità e misura al caos dell'informe: non a caso, è pur sempre attorno alla fissità di un bastone dritto, rigido e duro, e quindi attorno a qualcosa di fisso e di stabile, che quegli stessi fiori "danzano" e "folleggiano". Con il termine "sinuoso", in particolare, Baudelaire indica qui l'andamento ondeggiante e fluttuante della linea: il suo perenne "dondolio", il suo oscillare avanzando, sotto la spinta di uno *slancio* che precede la determinatezza e la stabilità della *struttura*; a essere evocato, insomma, è non già un "essere in quiete", bensì un "essere sempre in cammino", intendendo con ciò un movimento che non si lascia appunto mai irrigidire e sclerotizzare nella determinatezza-univocità di una forma apollinea ben definita.

A caratterizzare quello stesso movimento, infatti, è un andamento perennemente *a-topico* e "de-situato"²⁵, un'attitudine cioè liberamente effusiva, dislocante e debordante²⁶: si tratta, insomma, di un movimento che si lascia percepire innanzitutto nella forma di un "fremito", gioiosamente

²⁴ Sull'idea del *pathos* come condizione di possibilità dell'arte, così come questa viene concepita da Baudelaire, cfr. J. Thélot, "Sur la condition de la poésie: *L'étranger*", in A. Guyaux-H. Scepti (a cura di), *Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2014, pp. 167-173.

²⁵ Cfr. F. Rella, *Limina. Il pensiero e le cose*, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 9-24.

²⁶ Proprio come "debordante" e "dislocante" è quella "magia degli estremi" di cui parla, a proposito della concezione nietzscheana del "tragico", F. Masini. Cfr. F. Masini, *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Il Mulino, Bologna 1978.

ludico nel suo incessante palpitare, ma insieme dolente²⁷; di qui, allora, la possibilità di riconoscervi, *ante litteram*, quell'idea del divenire come "innocenza" che costituisce, com'è noto, uno dei cardini teoretici della riflessione sviluppata da Nietzsche, a partire dalla *Nascita della tragedia*. Qui, infatti, l'"innocenza del divenire" è l'espressione del suo sottrarsi a ogni determinismo metafisico, a ogni idea provvidenzialistica di redenzione, a ogni idea di "moralità" (in quanto pretesa di distinguere il bene dal male, il "fatto" dal "valore", l'"evento" dal "senso"), e più in generale a ogni possibilità di giustificazione in termini logico-concettuali. E questo perché, nietzscheanamente, ciò che la nozione di "innocenza del divenire" implica, al di là di qualunque rifiuto ascetico-metafisico della "vita" in quanto dimensione irredimibilmente contrassegnata dalla finitezza, è l'impossibilità di scindere il "piacere della creazione" (il divenire come costruzione) dal "piacere dell'annientamento" (il divenire come distruzione)²⁸: le due dimensioni, a ben vedere, fanno tutt'uno.

In particolare, è importante sottolineare come all'univocità "inumana" della linea retta, alla sua astratta idealità, il movimento irregolare e imprevedibile della linea sinuosa, opponga la discontinuità, l'intermittenza e la frattura: a caratterizzare la linea sinuosa, insomma, è la fluidità e la liquidità di un procedere che incessantemente dissolve, facendola *evaporare*, ogni configurazione fenomenica di volta in volta data, e quindi ogni idea di solidità e di stabilità²⁹. In questo modo, ciò che l'immagine del tirso esclude, mettendola radicalmente fuori gioco, è ogni pretesa metafisica di immobilizzare il divenire: ogni pretesa, cioè, di salvare e di riscattare le cose dalla loro contingenza, dalla loro caducità, dal loro "dover finire". In questa prospettiva, nella sensualità "a-logica" del suo procedere per improvvise

²⁷ Esattamente come «fremete e dolente» è il "cuore della vita", quale viene esemplarmente a manifestazione nell'estasi dionisiaca di cui parla Nietzsche nella *Nascita della tragedia*. Cfr. C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia – Figure dell'enciclopedia filosofica*, libro sesto, Jaca Book, Milano 2004, p. 63.

²⁸ Cfr. *Ndt*, p. 9.

²⁹ È questa, del resto, una consapevolezza che emerge con chiarezza anche da un celebre aforisma baudelairiano contenuto in *Il mio cuore messo a nudo*, dove Baudelaire afferma: «Sulla vaporizzazione e sulla condensazione dell'Io. Tutto è qui», C. Baudelaire, *Ultimi scritti*. Razzi. *Il mio cuore messo a nudo. Povero Belgio [= US]*, ed. it. a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano 2014, p. 67, corsivo mio.

interruzioni e per continue deviazioni, la linea sinuosa si qualifica per la sua capacità di *alludere*, sempre e di nuovo, alla possibilità di configurazioni ulteriori: per la sua capacità di evocare, indirettamente, l'infinità assente – e non mai pienamente rappresentabile – di *ciò che non si è ancora dato*; ciò a cui la linea sinuosa finisce per alludere, insomma, è quella totalità indeterminata del possibile (vale a dire: *tutte* le possibilità che non si sono ancora realizzate e che, forse, non si realizzeranno mai) della quale il “dionisiaco” nietzschiano è, come s'è detto, l'incarnazione.

2. L'arte come “spiritualizzazione del sensibile” e come “sensibilizzazione dello spirituale”

Nel *Tirso*, dunque, la linea sinuosa è tale proprio perché nega l'uniformità-unidirezionalità della linea retta, e dunque proprio perché “non chiude” mai: a caratterizzarla, cioè, è il fatto che essa non si lascia mai ricomporre nella compattezza di una figura circolare, “eleaticamente” chiusa nella sua perfetta omogeneità, e quindi nella sua piena e perfetta identità con se stessa. Non solo, ma questa negazione della chiusura, dell'omogeneità e dell'identità di sé con sé, esibita appunto dalla linea arabesca, implica per ciò stesso il privilegiamento della transizione e del passaggio, nel senso che evoca l'idea della “soglia”: una “soglia” capace di aprire – proprio secondo il paradigma kantiano del “sublime”³⁰: il paradigma, potremmo anche dire, della “sieve” leopardiana³¹ – all'eccedenza e all'ulteriorità dell'infinito.

Ecco perché è precisamente la linea arabesca a costituire per Baudelaire il luogo eminente capace di innescare, ri-attivandolo di continuo, un processo di integrale *spiritualizzazione del sensibile* che è, nello stesso tempo, un processo di altrettanto integrale *sensibilizzazione dello spirituale*. Il che, evidentemente, esclude ogni subordinazione gerarchica del sensibile all'intelligibile, ovvero del concreto all'astratto, della contingenza alla

³⁰ L'affinità tra la poetica baudelairiana e il paradigma del “sublime” viene in particolare sottolineata, tra l'altro, da D. Combe, nel suo bel saggio *Poétique de la rêverie dans Le Spleen de Paris* (in A. Guyaux-H. Scepti [a cura di], cit., pp. 35-46).

³¹ Che *ogni* autentica opera d'arte si offra a noi come una “sieve leopardiana” – con riferimento, evidentemente, al rapporto finito-infinito così come questo si delinea appunto nell'*Infinito* di Giacomo Leopardi – è quanto mette acutamente in rilievo E. Garroni in *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 111.

necessità, e con ciò stesso ogni platonismo. Non a caso, al di là di ogni privilegiamento metafisico dell'identità e dell'unità, è lo stesso Baudelaire a definire il «disegno arabesco» come il «più ideale», e quindi come il «più spiritualistico», tra tutti i «disegni»³² possibili.

In questa prospettiva, la dimensione della sinuosità è strettamente correlata, sotto il profilo concettuale, alla dimensione – sicuramente centrale nell'estetica baudelairiana – della vaghezza e dell'incompletezza: a essere in gioco, cioè, è quella dimensione della sfumatura, e quindi dell'impreciso o dell'indefinito, il cui tratto saliente è l'intreccio inestricabile di chiarezza e oscurità, il cortocircuito di luce e ombra. A venire così in primo piano è quel nesso di determinatezza e indeterminatezza che costituisce, più in generale, una delle caratteristiche fondamentali dell'arte di Baudelaire. Nell'orizzonte della poetica baudelairiana, infatti, è proprio l'indeterminato a configurarsi come lo sfondo inespresso, e anzi a rigore inesprimibile, dell'opera d'arte; in questo senso, si può dire che è proprio la paradossale presenza-assenza al suo interno, all'interno stesso cioè della sua determinatezza sensibile, a fare di ogni produzione artistica baudelairiana un simbolo sempre *negativo* dell'irrappresentabile: un sinolo, potremmo anche dire, di opacità e trasparenza, di esplicitezza e implicitezza.

Basti pensare, a questo proposito, al celebre sonetto *Corrispondenze*, contenuto nei *Fiori del male*. Qui, la rappresentazione della natura come «foresta di simboli»³³, come trama cioè di connessioni analogiche e metaforiche, comporta per ciò stesso il rimando a quell'unità implicita al fondo di tali «corrispondenze» che lo stesso Baudelaire, non a caso, definisce «tenebrosa», alludendo con ciò appunto alla sua impenetrabilità e alla sua irrappresentabilità. Scrive infatti Baudelaire:

È un tempio la Natura, dove a volte parole / escono confuse da viventi pilastri; /
e l'uomo l'attraversa tra foreste di simboli / che gli lanciano occhiate familiari. /
Come echi che a lungo e da lontano tendono a un'unità profonda e oscura
[*ténébreuse et profonde unité*], vasta come le tenebre o la luce, i profumi, i colori
e i suoni si rispondono.

³² *US*, p. 36.

³³ *O*, p. 33.

Ebbene, a essere propriamente irrepresentabile, nella rappresentazione qui offerta da Baudelaire, è proprio quell'unità nascosta che, come s'è detto, è implicitamente contenuta (senza costituirne, però, *il* contenuto: qualcosa, cioè, di pienamente esplicitabile) nella molteplicità dei diversi rapporti di affinità-somiglianza che il poeta, entrando sinesteticamente e dinamicamente in relazione con la trama percettiva offerta dal mondo fenomenico, è in grado di cogliere al suo stesso interno: all'interno, cioè, di quel tessuto pluristratificato e multidimensionale che è appunto il sensibile. Quella implicita nella molteplicità delle corrispondenze, allora, è, sì, una "unità", ma si tratta appunto di una unità paradossalmente incorporata *all'interno stesso* della molteplicità, tale cioè da costituirne lo sfondo inespresso: abbiamo a che fare, insomma, con un'istanza di unità che, non essendo mai traducibile in termini analitici, si qualifica piuttosto per il suo carattere *ideale*, per il suo carattere cioè immaginativo e, potremmo anche dire, "meta-oggettuale". Di qui, appunto, la sua irrepresentabilità: il suo sottrarsi a qualunque possibilità di definizione in termini logico-concettuali, in termini cioè predicativi e proposizionali.

È esattamente questo, allora, il compito che Baudelaire assegna all'artista: il compito di portare a manifestazione, *nella* determinatezza del visibile, l'indeterminatezza dell'invisibile; si tratta, in definitiva, di far emergere *nell'immanenza* del sensibile (il dato) la trascendenza dell'intelligibile (l'altro *del* dato). È proprio nello sguardo del poeta, dunque, che il sensibile si lascia cogliere, con la massima perspicuità, in quella che è la sua caratteristica originaria e saliente: il fatto, cioè, di configurarsi come una trama vivente costituita da veri e propri "indici di senso", ovvero da "marcature qualitative", capaci di funzionare – *prima* di ogni categorizzazione compiuta dall'intelletto – come autentici "attrattori attenzionali", come nodi relazionali semanticamente densi³⁴. È precisamente in questa prospettiva, allora, che

³⁴ Si vedano, a riguardo, le profonde e acute osservazioni di F. Desideri, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011, in part. pp. 19-92 e Id., *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2004, in part. pp. 21-48. Più in generale, la tematizzazione del nesso arte-sensibilità, con riferimento tra l'altro proprio a Baudelaire, è centrale anche nell'importante volume di E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano 1997, in part. pp. 23-26, nel

l'arte baudelairiana si configura come l'espressione di una "spiritualizzazione del sensibile" che è *insieme* una "sensibilizzazione dello spirituale", dove lo "spirituale" coincide – secondo il lessico utilizzato da Baudelaire – con la fondamentale nozione di *Idéal* (l'altro *del* dato, il non-identico, la trascendenza del possibile), che lo stesso Baudelaire non a caso contrappone, in particolare nei *Fiori del male*, a quella di *Spleen* (il dato nell'opacata insensatezza della sua mera identità con se stesso: la fattualità del reale, insomma, come immanenza chiusa e irrigidita nella sua assoluta autoreferenzialità)³⁵.

3. Tra Apollo e Dioniso: lo statuto paradossale dell'arte alla luce della rappresentazione baudelairiana del "tirso"

Tornando ora all'analisi del *Tirso*, è importante sottolineare come la sinuosità della linea curva, o spiralforme, sulla quale Baudelaire qui fa appunto cadere l'accento, esprima innanzitutto l'altro *della* linearità, e con ciò stesso l'altro *del* limite: l'altro cioè *del* visibile (o *del* dicibile), e quindi l'altro *del* determinato: si tratta, infatti, di una dimensione che deborda, nel senso che "cade fuori", rispetto a ogni possibile istanza apollinea di identità, di misura, di coerenza, di univocità. E tuttavia, perché l'arte possa istituirsi, è necessaria anche l'istanza opposta e complementare rispetto a quella *pativa* e dionisiaca espressa simbolicamente dalla linea sinuosa: è necessaria cioè anche l'istanza opposta e complementare rispetto all'immediatezza ante-predicativa e pre-categoriale del *sentire*; a essere necessaria, dunque, è l'istanza apollinea della forma in quanto *eidos*, l'istanza cioè dell'ordine e della mediazione, della misura e dell'equilibrio.

È quanto lo stesso Baudelaire, del resto, afferma in modo esplicito:

Il bastone è la vostra volontà, diritta, ferma e incrollabile; i fiori sono la passeggiata della vostra fantasia intorno alla vostra volontà: sono l'elemento femminile che esegue le sue prestigiose giravolte intorno al maschio. Linea retta e linea arabesca, intenzione ed espressione, rigidità della volontà, sinuosità del

contesto di una riflessione dove la radice innanzitutto "estetica" del senso, e la sua inesauribilità, viene messa efficacemente in rilievo (cfr. *ivi*, in part., pp. 249-311).

³⁵ Sulla questione, teoreticamente cruciale, del rapporto tra *Spleen* e *Idéal* in Baudelaire, cfr. l'importante contributo di G. Conio, *Baudelaire. Etude de Les Fleurs du Mal*, Marabout, Alleur 1992.

verbo, unità del fine, varietà dei mezzi, amalgama onnipotente e indivisibile del genio. Quale analista avrà il detestabile coraggio di dividervi e di separarvi?

A risultare dunque della massima importanza, sotto il profilo teoretico, è proprio il fatto che Baudelaire parli qui di un “dualismo”, alludendo con ciò al rapporto di reciproca implicazione che, nel tirso, necessariamente unisce, e insieme paradossalmente divide, linea retta e linea sinuosa, ovvero: quiete e inquietudine, essere e divenire, unità e molteplicità, identità e differenza. In particolare, l’unità indissolubile di *logos* apollineo e *pathos* dionisiaco, vale a dire di “forma” ed “ebbrezza”, viene qui espressa da Baudelaire attraverso il riconoscimento del dualismo insuperabile – dialetticamente non-componibile – di «volontà» e «fantasia», di «maschile» e «femminile», di «intenzione» ed «espressione»: lo stesso Baudelaire, non a caso, parla qui di un «amalgama onnipotente e indivisibile». Da un lato, dunque, l’«unità del fine», in quanto istanza apollinea di controllo dell’empirico e di organizzazione del molteplice (la forma, l’ordine, l’*eidos*) e, dall’altro lato, la «varietà dei mezzi», in quanto istanza dionisiaca di apertura alla mobilità, alla contingenza e alla mutevolezza del divenire (l’informe, il caos, l’*aïdion*).

Quello che Baudelaire qui ci propone, allora, è un insieme di coppie concettuali che si offrono a noi come l’espressione di altrettante polarità: polarità che si sottraggono a ogni possibilità di mediazione dialettica, a ogni possibilità cioè di conciliazione. A essere in gioco, infatti, sono termini che appaiono, sì, irriducibili l’uno all’altro, ma che insieme, *paradossalmente*, risultano complementari e interdipendenti: nessuno dei due poli infatti (quale che sia la diade di volta in volta considerata) potrebbe sussistere indipendentemente dall’altro; non solo, ma nessuno dei due poli è in grado di mettere totalmente fuori gioco l’altro, neutralizzandolo; e questo perché, a ben vedere, in ciascuno dei due poli è contenuto implicitamente l’altro: *nell’uno* è l’altro e *nell’altro* l’uno. È quanto ritroveremo anche nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche: anche qui, infatti, il rapporto originario di co-implicazione che lega Apollo e Dioniso, e che lo stesso Nietzsche legge significativamente come un legame di «fratellanza» (*Bruderbund*)³⁶, è

³⁶ Cfr. *Ndt*, p. 145.

pensabile come l'espressione di un *Doppelwesen*, di un'unità cioè divisa e lacerata al suo stesso interno (un'unità, per così dire, "duale")³⁷.

Ebbene, nel sottolineare questo punto, Baudelaire anticipa evidentemente la formidabile intuizione nietzscheana: il paradigma estetico che Nietzsche propone nella *Nascita della tragedia*³⁸. Come per Nietzsche, infatti, anche per Baudelaire, l'arte si pone chiaramente sotto il segno del "tragico", sotto il segno cioè del conflitto, dell'ambiguità e della polarità: per entrambi, insomma, l'arte si offre a noi come l'espressione esemplare di una dualità, ossia di una contraddizione, che non può essere in alcun modo sublimata nella quiete rassicurante e rasserenante di una sintesi superiore, data una volta per tutte; ciò equivale a dire che l'arte, proprio in quanto messa in atto flagrante della tensione polare insuperabile, del rapporto cioè di identità-differenza, che sempre si stabilisce tra la rappresentabilità dell'apollineo e l'irrepresentabilità del dionisiaco, esclude qualunque *reductio ad unum*, e quindi qualunque pacificazione nei confronti del reale³⁹.

Ebbene, a rendere possibile il costituirsi dell'opera d'arte, per Baudelaire, è precisamente la coappartenenza simultanea degli opposti, la loro reciproca presupposizione. In questo senso, è proprio l'immagine del tirso a mostrare, con la massima perspicuità, come l'opera d'arte, per essere veramente tale, debba sempre presentarsi nella forma paradossale di una *concordia discors*, di una *complexio oppositorum*; ciò che l'opera deve incarnare dunque è, sì, una dimensione di unità e di armonia, ma una tale armonia è precisamente quella che nasce – in modo appunto paradossale – dalla disarmonia e dal conflitto, dal contrasto e dalla contraddizione: dalla consapevolezza, autenticamente

³⁷ Cfr. V. Vitiello, *La favola di Cadmo*, cit., p. 72.

³⁸ È questo un punto, di estrema rilevanza filosofica, messo bene in rilievo da F. Rella, *La ricerca di Baudelaire*, introduzione a C. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, cit., pp. 7-22. Il rapporto tra Baudelaire e Nietzsche viene efficacemente analizzato, con particolare riferimento al tema dell'"apparenza" – della quale entrambi riconoscono la necessità insuperabile, al di là di ogni platonismo – nell'articolo di L. Schneider, "L'amour de l'apparence: Baudelaire, Nietzsche", in *Romantisme*, 115, 2002, pp. 83-91. Ma, su questo punto, cfr. anche J. Le Rider, *Nietzsche en France. De la fin du XIX^e siècle au temps présent*, PUF, Paris 1999. Il nome di Baudelaire, del resto, compare più volte nei *Frammenti postumi* di Nietzsche (quelli risalenti agli anni 1884-1885 e 1887-1888).

³⁹ Il tema della "polarità", in quanto unione paradossale di identità e differenza, con particolare riferimento proprio al *Tirso*, è centrale nella fine lettura – di matrice derridiana – che, dello *Spleen di Parigi*, offre B. Johnson, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Flammarion, Paris 1979 (in part., cfr. *ivi*, pp. 59-82).

tragica, della loro insuperabilità; si tratta, insomma, di un'armonia paradossalmente discordante e dissonante *al suo stesso interno*, proprio nel senso della *palintonos harmonie* di cui parla Eraclito nel celebre frammento DK 51. Da questo punto di vista, si può affermare che l'intera poetica di Baudelaire si pone integralmente e tematicamente sotto la cifra dell'ossimoro⁴⁰, e di conseguenza sotto il segno della dissonanza e della "crisi" (la crisi irrimediabile del senso, la sua inesorabile catastrofe, la sua frantumazione allegorica⁴¹): «la mescolanza del grottesco e del tragico – osserva infatti Baudelaire in una folgorante annotazione contenuta in *Razzi* – è gradevole allo spirito come le dissonanze all'orecchio disincantato»⁴².

Per un verso, dunque, il costituirsi dell'opera d'arte – della quale l'immagine del tirso costituisce, appunto, il simbolo – esige la linearità apollinea dell'*intenzione*: esige, quindi, la messa in atto di operazioni finalizzate all'unificazione del molteplice, alla stabilizzazione del divenire, all'organizzazione e alla strutturazione "sintattica" dell'eterogeneo; a essere necessario, cioè, è un *lavoro* di composizione e di configurazione del molteplice: un lavoro capace, insomma, di mettere per quanto è possibile "in forma" qualcosa che, in prima battuta, si offre allo sguardo dell'artista come un mero aggregato caotico e privo di senso. E tuttavia, per altro verso, ciò che l'opera richiede, e che l'opera stessa deve essere sempre in grado di far emergere con la massima flagranza proprio dalla compostezza apollinea del suo ordine semantico-sintattico, vale a dire proprio dalla strutturazione ordinata della sua forma, è la sinuosità della *fantasia*, ovvero la libertà

⁴⁰ A questo proposito, non a caso, A. Compagnon parla di una vera e propria "poetica del *non sequitur*": cfr. A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2003, in part. pp. 149-189. Ma, a tale riguardo, cfr. anche le fini osservazioni di L. Cellier, "D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron", in *Cahiers internationaux du symbolisme*, 8, 1965, pp. 3-14.

⁴¹ Sul carattere eminentemente "allegorico" dell'opera di Baudelaire, sono fondamentali le riflessioni che W. Benjamin sviluppa nei *Passages*: cfr. W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, ed. a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2007: qui, in particolare, il sentimento baudelairiano dello *Spleen* (il *taedium vitae*) viene significativamente definito come il «dolore per il declino dell'aura» (ivi, p. 375) e, di conseguenza, come il «sentimento che corrisponde alla catastrofe permanente» (ivi, p. 379); ciò che lo *Spleen* esprime, infatti, è lo «smembramento allegorico» del senso (cfr. ivi, p. 404): la perdita, cioè, di quella sua omogeneità e di quella sua organicità, che erano invece immutabilmente garantite nell'orizzonte dell'arte "tradizionale", pre-moderna.

⁴² *US*, p. 47.

dell'*immaginazione*, la sua forza dionisiacamente creativa e costruttiva, che viene da Baudelaire identificata con la nozione di “espressione”; a caratterizzare una tale forza immaginativa, infatti, è la sua capacità di trascendere, abolendoli, i limiti e i confini di volta in volta fissati, a ogni livello compositivo (semantico, sintattico, metrico-ritmico, fonetico, e così via), dalla rigidità apollinea, “schematizzante” e uniformante dell’intenzione.

Da questo punto di vista, il tratto eminentemente dionisiaco dell’immaginazione, ipostatizzata appunto dalla figura della linea sinuosa, è la sua capacità di scardinare e di disarticolare, sempre e di nuovo, l’ordine di senso di volta in volta istituito dall’intenzione apollinea. In questo modo, è proprio in virtù della sua forza debordante e dislocante, fluidificante e rovesciante, che l’istanza immaginativa, identificata da Baudelaire con la nozione di “espressione”, nel suo essere sempre attiva all’interno dell’opera, riesce a far *esplodere* quel “senso” soltanto apparente – quel senso cioè sempre parziale, limitato e provvisorio – che l’“intenzione” apollinea di volta in volta instaura, capovolgendolo di colpo in non-senso, vale a dire smentendolo e disdicendolo, con la conseguenza di portare a manifestazione l’intrascendibile contingenza di quella stessa “parvenza di senso”, la sua irredimibile finitezza, la sua inoltrepassabile caducità⁴³.

Di qui, allora, il carattere propriamente *negativo* dell’arte baudelairiana: la sua capacità di disdire, sempre e di nuovo, tutto quello che dice, e che essa dice proprio e solo per poterlo disdire, ovvero proprio e solo per revocarlo, per smentirlo, per rovesciarlo nel suo opposto; e questo, sullo sfondo di una totalità di senso che rimane irrepresentabile, dal momento che il suo darsi, il suo venire a manifestazione sensibilmente, è sempre *insieme* un ritrarsi dalla presenza, un sottrarsi cioè alla rappresentazione. È questo un punto, della massima rilevanza sotto il profilo teorico, che Adorno, nella *Teoria estetica*, mette acutamente in rilievo, sottolineando come l’arte di Baudelaire si ponga esemplarmente sotto il segno di quello che lo stesso Adorno definisce l’«ideale del nero»⁴⁴. Secondo Adorno, infatti, «i crittogrammi baudelairiani

⁴³ Il nesso “esplosione”-“espressione”, del resto, è centrale anche nella *Teoria estetica* di Adorno (cfr. *TE*, in part. pp. 114-115 e 135-159).

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 54-56.

della modernità parificano il nuovo all'ignoto [all'irrapresentabile, appunto], al *telos* nascosto così come a quanto è orrido per la propria incommensurabilità al sempre-uguale, al *goût du néant*»⁴⁵.

Del resto, introducendo la nozione di “ideale del nero”, Adorno intende alludere proprio al carattere irriducibilmente *negativo* dell'arte moderna, della quale l'opera di Baudelaire costituisce una delle espressioni paradigmatiche; ciò che innanzitutto contraddistingue l'opera baudelairiana, infatti, è in primo luogo il suo risolversi in un “dire disdicendo”, il suo essere cioè caratterizzata da un doppio movimento (il fatto insomma che l'arte non possa non disdire sempre e di nuovo quello che dice, e che essa dice proprio e solo per disdirlo); non solo, ma quello espresso da un tale “dire disdicendo” è un movimento che risulta interno alla stessa articolazione formale dell'opera di Baudelaire, alla sua stessa struttura fisico-materiale e sensibile (al modo cioè in cui sono “com-poste”, e dunque organizzate, le “parole” che costituiscono le produzioni poetiche di Baudelaire): abbiamo a che fare quindi con una tensione polare che esclude la possibilità di una sintesi pacificante, intendendo con ciò la possibilità di sublimare la disarmonia in armonia, la dissonanza in consonanza, la molteplicità in unità.

In particolare, nel caso del poemetto baudelairiano qui esaminato, ciò che la linea sinuosa (o “linea arabesca”) esprime è innanzitutto la liberazione dell'*aisthesis*, la liberazione cioè della *sensibilità* considerata in tutta la sua complessità, vale a dire in quanto dimensione che si qualifica per il carattere pluristratificato e multidimensionale del suo spessore di senso: la sensibilità – potremmo anche dire – in quanto percezione sensibile vissuta dal soggetto *nell'immaginazione*, e con questa sempre “interfacciata”. Quello che la linea arabesca finisce per incarnare, allora, è l'espansione tendenzialmente illimitata (e mai esattamente “programmabile”) della nostra sensibilità, l'intensificazione cioè dell'*aisthesis*: il suo potenziamento oltre i limiti di ciò che è concettualmente definibile e analiticamente determinabile.

Da questo punto di vista, ciò che la figura del tirso esibisce, al più alto grado di esemplarità, è proprio il carattere originariamente “estetico” del nostro orientamento attenzionale nei confronti del mondo fenomenico-

⁴⁵ Ivi, p. 31.

percettivo. Con la nozione di “estetico”, infatti, si sta facendo qui riferimento a quella “attitudine” fondamentale del soggetto umano nei confronti del sensibile in virtù della quale il tenore propriamente *emotivo-affettivo* della percezione e il suo tenore invece propriamente *cognitivo-riflessivo* (l’istanza cioè valutativa, discriminativa e selettiva che la percezione sempre implica) si accordano reciprocamente, e risuonano insieme, in un “nodo” che viene sempre e di nuovo stretto, sciolto e ri-annodato nell’orizzonte del nostro commercio percettivo con il mondo⁴⁶.

Ciò che la danza dei fiori attorno al tirso esprime, allora, è quella condizione originaria e irrinunciabile dell’arte (di *ogni* forma d’arte) che Nietzsche, nella *Nascita della tragedia* – nel contesto, come sappiamo, di una riflessione orientata “genealogicamente” verso il riconoscimento delle condizioni che rendono possibile l’istituirsi di ogni rappresentazione artistica, e più in generale di *ogni* nostra rappresentazione: a essere qui in gioco, cioè, è la genesi stessa della cultura e dell’“umano”⁴⁷ –, definisce “ebbrezza”; una condizione, quella incarnata appunto dall’ebbrezza, che si qualifica per il suo carattere non già logico-intellettuale bensì propriamente *estetico*: si tratta, infatti, di una condizione che fa tutt’uno con la dimensione del “sentire” (il “principio di finalità” di cui parla Kant nella *Critica della facoltà di giudizio*) e che, proprio per questo, è inscindibilmente connessa alla sfera patemico-pulsionale e “fisiologica” della corporeità, in quanto dimensione pre-logica e pre-categoriale; ciò che la nozione nietzscheana di “ebbrezza” designa, infatti, è il nostro sentire di essere già da sempre immersi nell’esperienza, il nostro sentirci cioè innanzitutto coinvolti nel mondo, prima e al di qua di ogni possibile distanziamento cognitivo⁴⁸. In questo quadro, a sottrarsi a qualsivoglia pretesa definitoria e stabilizzante è precisamente l’immediatezza del sentire simbolicamente rappresentata dal “mistico fandango” che forme, odori e colori, nella loro incontenibile esplosione, danzano appassionatamente, e dionisiacamente, intorno al tirso: qui, infatti, lo “stare

⁴⁶ Sull’indissolubilità del nesso tra “emotivo” e “cognitivo”, quale tratto distintivo della percezione intesa come “nodo”, o come “vincolo”, cfr. le già citate opere di F. Desideri.

⁴⁷ Cfr. C. Sini, *Eraclito al bivio. Semiotica e filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 109-152.

⁴⁸ Cfr. E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992, in part. pp. 102-147.

dentro”, l’istanza cioè patico-partecipativa, fa aggio sullo “stare fuori”, sull’istanza cioè teorico-contemplativa.

Per Baudelaire, allora, è precisamente questo il principio estetico-immaginativo posto a fondamento dell’opera d’arte: il risveglio intersensoriale e sinestetico del soggetto all’eccedenza e all’immediatezza del sentire, la compartecipazione intersoggettiva di un *pathos* (la “danza” come “mistico fandango”) che si sottrae a ogni possibilità di controllo e di dominio da parte del pensiero logico-concettuale. Parlare, infatti, di una tale dimensione “mistica” significa evocare una dimensione che non è mai totalmente riducibile alla sfera del pensiero predicativo e proposizionale, nel senso che non può essere mai totalmente inclusa nel quadro categoriale del *logos*; a essere insomma definibile come “mistica”, e quindi come irrepresentabile, è proprio l’insopprimibile forza espressiva immanente alla stessa configurazione sensibile della forma artistica: è quella *dynamis* che anima l’opera dal suo stesso interno e che, vivificandola, ne fa l’espressione di un interminabile processo di spiritualizzazione, intendendo con ciò – adornianamente⁴⁹ – la sua inesauribile produttività semantica, e con ciò stesso la sua costitutiva pluri-interpretabilità.

È quanto in particolare mostra, nel *Tirso*, l’uso dell’attributo «onnipotente» (“*tout-puissant*”) riferito a quell’«amalgama indivisibile», a quel “sistema” di termini reciprocamente incompatibili e in continuo movimento che è, appunto, il tirso. Nel caso della forma artistica baudelairiana, dunque, abbiamo a che fare non già con una “forma formata”, vale a dire con una *Gestalt*, data e definita una volta per tutte, ma piuttosto con una forma sempre “in formazione”, e quindi – per dirla in termini kleeiani – con una vera e propria *Gestaltung*: si tratta, insomma, di una forma alla quale è ascrivibile una processualità immanente, intendendo con ciò la sua intrinseca temporalità, il suo presentarsi cioè come una dimensione strutturalmente inquieta, diveniente e aperta all’indeterminatezza del possibile⁵⁰.

⁴⁹ Cfr. *TE*, pp. 105-135.

⁵⁰ Sulla nozione kleeiana di “forma” come *Gestaltung*, cfr. l’importante e assai stimolante lettura, di carattere propriamente filosofico, offerta da G. Di Giacomo, *Introduzione a Paul Klee*, Laterza, Roma-Bari 2003.

4. L'immaginazione come indefinita apertura alla "possibilità del possibile"; l'arte come "promessa di senso"

In questo quadro, alla valorizzazione della linea arabesca corrisponde il riconoscimento, da parte di Baudelaire, del ruolo ontologicamente fondativo giocato, nella costruzione della forma – di ogni forma autenticamente artistica –, da quell'istanza di indeterminatezza (l'invisibile, l'altro *del* sensibile, la sfera del meta-oggettuale) che, nella sua interconnessione dinamica con l'istanza della determinatezza (il visibile, il sensibile, l'oggettuale) costituisce, a ben vedere, il tratto distintivo dell'immaginazione, intesa non a caso da Baudelaire come la facoltà che di fatto "governa", o che comunque deve "governare", più in generale, tutte le altre facoltà umane, quale che sia l'ambito di pertinenza dell'attività umana di volta in volta in gioco.

È quanto Baudelaire mette bene in evidenza nei suoi scritti teorici, dedicati al tema dell'arte e al rapporto arte-modernità, e in particolare nel *Salon del 1859*. Qui, infatti, lo stesso Baudelaire definisce l'immaginazione non soltanto come una «facoltà misteriosa», ma anche come l'autentica «regina delle facoltà»: essa, precisa Baudelaire, «coinvolge tutte le altre; le eccita, le spinge alla lotta»: all'immaginazione, dunque, spetta il compito di potenziare, intensificare e mettere produttivamente in contrasto tra loro tutte le altre facoltà umane; il che, tenendo conto dei riferimenti che Baudelaire fa ai più diversi ambiti pratico-conoscitivi e operativi dell'umano – dall'osservazione empirica dei fatti alla scienza, dalla ricostruzione storiografica alla "morale", dall'attività militare a quella politico-diplomatica – va inteso nel più ampio senso possibile, includendo cioè – per dirla in termini kantiani – l'intelletto, la sensibilità e la stessa ragione. All'immaginazione spetta, cioè, il compito di animare e vivificare l'intera spiritualità dell'uomo, rendendola costantemente disponibile alla creazione del nuovo, vale a dire alla ri-modulazione del "già-pensato" (alla ri-organizzazione, cioè, degli schemi concettuali già costruiti), e con ciò stesso alla ricomprensione del già-compreso.

L'immaginazione, osserva infatti Baudelaire, «è l'analisi» e, *insieme*, «è la sintesi»: scomponendo infatti la realtà nei suoi elementi, l'immaginazione ne rende possibile la ricomposizione secondo prospettive inedite, portando così a

manifestazione contesti e compagini di senso sempre nuovi e sempre diversi.
Del resto, è proprio l'immaginazione che

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.⁵¹

Immaginazione, dunque, come instaurazione sempre rinnovata di un senso capace di trascendere l'ovvietà dell'esistente, capace cioè di trasformare il "dato" in un vero e proprio "dono", che in quanto tale è per noi fonte di un inesauribile sentimento di stupore. È esattamente questo, allora, il compito che Baudelaire assegna all'artista della vita moderna: liberare, *nel* dato, l'ulteriorità e l'eccedenza del possibile; il che, sempre secondo Baudelaire, avviene innanzitutto attraverso l'istituzione di rapporti e corrispondenze di carattere analogico, attraverso il riconoscimento cioè di connessioni metaforiche che, nel loro fare appello a un "sentire", nel rinviare cioè a una "unità di senso" che è non già analitica bensì sintetica, scardinano l'ordine categoriale vigente nel mondo, mettendo così fuori gioco la logica identitaria – binaria e disgiuntiva – posta a suo fondamento (la logica del "sì o no", del "vero o falso", espressa dal principio di non-contraddizione). Non a caso, nelle *Nuove note su Edgar Poe*, Baudelaire scrive: «L'immaginazione è una facoltà quasi divina che intuisce immediatamente, al di fuori dei metodi filosofici, i rapporti intimi e segreti delle cose, le corrispondenze e le analogie»⁵².

Di qui, allora, la fondamentale affermazione baudelairiana secondo la quale «l'immaginazione è la regina del vero»; e questo con la piena consapevolezza che «il *possibile*», precisa Baudelaire, è «una provincia del vero»⁵³. Questo significa che, rispetto all'immanenza dell'empiricamente esistente, e quindi rispetto al dato, la trascendenza del possibile incarna lo sfondo inespresso del dato stesso (la "provincia del vero, appunto): il suo orizzonte implicito, la sua interna condizione di possibilità, come tale non-oggettivabile e non-definibile

⁵¹ C. Baudelaire, *Scritti sull'arte* (= SA), tr. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi, Einaudi, Torino 2004, p. 223.

⁵² O, p. 822.

⁵³ SA, p. 223.

intellettualmente. Così è proprio in virtù della sua connessione con l'indeterminatezza del possibile che la facoltà immaginativa, afferma Baudelaire, «è concretamente congiunta con l'infinito»⁵⁴.

Qui, infatti, l'infinito deve essere inteso propriamente come l'altro *del* finito, nel senso che si tratta di una dimensione indissolubilmente congiunta al finito, e non invece come l'altro *dal* finito, nel qual caso l'infinito sarebbe invece qualcosa di ontologicamente e di metafisicamente sussistente in sé e per sé (*autò kath'autò*), qualcosa cioè di esistente indipendentemente dal finito, con la conseguenza di porsi platonicamente “dietro”, “oltre”, “al di sopra” rispetto al finito stesso. Parimenti, l'invisibile costituisce per Baudelaire l'altro *del* visibile, che il visibile stesso custodisce al suo interno, e non invece l'altro *dal* visibile (il che, evidentemente, implicherebbe una subordinazione gerarchica del visibile all'invisibile). Al di là, quindi, di ogni platonico *chorismòs* tra visibile e invisibile, o tra sensibile e intelligibile, per Baudelaire l'invisibile incarna piuttosto la profondità opaca *del* visibile, il suo risvolto o rovescio implicito, la sua membratura interna: quella inesauribile profondità di senso, non mai totalmente rappresentabile, alla quale il visibile stesso, ovvero la superficie fenomenica di ciò che appare sensibilmente, non smette di rinviare, di fatto presupponendola. Nella prospettiva baudelairiana, insomma, tra la superficie del visibile e la profondità dell'invisibile si stabilisce quel rapporto di coappartenenza, ossia di reciproca implicazione che, in termini merleau-pontyiani, potremmo definire come un vero e proprio “chiasma”⁵⁵.

Vale dunque senz'altro anche per la figura simbolica del tirso qui esaminata – e, più in generale, per ogni produzione poetica baudelairiana – quello che Kant scrive, nel paragrafo 49 della *Critica della facoltà di giudizio* (paragrafo dedicato, com'è noto, al tema fondamentale delle “idee estetiche”), a proposito dell'«aquila di Giove con il fulmine negli artigli», o del «pavone» in quanto attributo della «splendida regina del cielo»; tali attributi, infatti,

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. di A. Bonomi, ed. riveduta da M. Carbone, Bompiani, Milano 1993. Per una lucida e assai penetrante analisi del tema della “profondità” in Baudelaire, cfr. J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Éditions du Seuil, Paris 1955, pp. 113-199.

esprimono per Kant non già qualcosa di concettualmente definibile, e quindi di esattamente determinabile, ma – osserva lo stesso Kant – «qualcosa d'altro»: qualcosa, cioè, che

dà occasione all'immaginazione di diffondersi su una quantità di rappresentazioni *imparentate*, che fanno pensare *di più* di quanto si possa esprimere in un concetto determinato mediante parole e danno un'*idea estetica* che serve, in luogo di un'esibizione logica, a quell'idea della ragione, ma propriamente per vivificare l'animo, aprendogli la vista in un campo di rappresentazioni imparentate, *a perdita d'occhio*.⁵⁶

Secondo Kant, dunque, all'immaginazione è originariamente ascrivibile la capacità di aprire indefinitamente il nostro animo alla “vista” di una molteplicità di rappresentazioni tra loro “imparentate”, esattamente come “imparentate” tra loro – nel senso delle “somiglianze di famiglia” di cui parla Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* – sono le “corrispondenze” tematizzate da Baudelaire: tanto per Kant quanto per Baudelaire, insomma, l'immaginazione apre all'indeterminatezza del possibile. Potremmo anche dire che essa *libera* il possibile compresso e condensato, implicitamente, all'interno del dato: nel visibile, cioè, l'immaginazione riesce a cogliere l'inesauribile eccedenza di senso incarnata dall'invisibile.

Non solo, ma sempre secondo Kant, il poeta è tale proprio perché «osa presentare sensibilmente idee razionali di essere invisibili»⁵⁷: quello che la poesia ci propone, dunque, è la presentazione stessa del sovrasensibile (l'indeterminato) *attraverso* il sensibile (il determinato): la presentazione sempre allusiva e indiretta, e insieme sempre negativa, della non-rappresentabilità, e quindi dell'assenza, di quello stesso sovrasensibile. Da questo punto di vista, ciò che la poesia riesce *in qualche modo* a manifestare è «l'infinito *nel* finito»⁵⁸ ovvero, per dirla ancora in termini kantiani: il sovrasensibile *nel* sensibile. Quello che l'immagine baudelairiana del tirso, allora, esibisce esemplarmente, “mostrandola a vista”, è precisamente la capacità che l'arte deve avere – se è *vera* arte – di portare a manifestazione la trascendenza *nell'immanenza*, l'assoluto *nel* contingente, l'eterno *nel* tempo.

⁵⁶ *Cfg*, pp. 150-151.

⁵⁷ *Ivi*, p. 150.

⁵⁸ *US*, p. 237.

È quanto emerge, del resto, anche nel *Pittore della vita moderna*, dove Baudelaire non a caso afferma che «la modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile»⁵⁹. E ancora: «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»⁶⁰. Non solo, ma ciò che l'immagine del tirso finisce per incarnare, proprio in virtù della interconnessione di “linea retta” e “linea arabesca” che quella medesima immagine ci mette davanti agli occhi, è l'ineccepibile forza “anticipante” e creativa attribuibile più in generale alla facoltà dell'immaginazione. Potremmo anche dire, a questo proposito, che l'intera opera baudelairiana si offre a noi – appunto secondo il modello paradigmatico del tirso – come la “rivelazione artificiale”, o come l'“equivalente riflesso”⁶¹, di quella creatività, di quella indefinita apertura cioè alla possibilità del possibile, che costituisce più in generale il tratto distintivo dell'esperienza umana in quanto tale.

In definitiva, ciò che l'opera d'arte ha la forza di esibire con la massima flagranza è proprio la nostra capacità di indugiare e di trattenerci, sull'occasione di una percezione sensibile sempre determinata, nella preliminare (e *indefinita*) perlustrazione di *tutte* le possibili pertinenze che via via si rendono suscettibili di una qualche selezione da parte del soggetto, in vista della schematizzazione, e dunque della concettualizzazione, di quello stesso dato sensibile⁶². Ciò è dovuto al fatto che l'esperienza umana, in tanto può funzionare in modo per noi favorevole e “fecondo”, in modo cioè soddisfacente e gratificante, in quanto implica sempre, che noi ce ne accorgiamo o meno (ma è appunto compito dell'arte “farcene accorgere”), la messa in opera di quell'istanza creativa, inventiva e costruttiva – un'istanza cioè “meta-operativa”, ossia “anticipante” e “ipotetico-progettuale”, pensabile

⁵⁹ Ivi, p. 288.

⁶⁰ Ivi, p. 280.

⁶¹ Cfr. E. Garroni, *Immagine, linguaggio, figura*, cit., p. 98.

⁶² È questo un punto messo efficacemente e acutamente in rilievo da P. Montani nel primo capitolo del suo volume *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, pp. 21-38.

anche come un'istanza “meta-funzionale”⁶³ – che lo stesso Kant, sempre nella terza Critica, traduce, com'è noto, nell'idea di uno “schematismo libero”.

Nel caso dello schematismo libero, infatti, a venire in primo piano, nel *libero gioco* che si stabilisce tra l'immaginazione e l'intelletto – dove ad accordarsi, fa notare lo stesso Kant, sono l'immaginazione e l'intelletto *nella loro interezza* –, è la capacità che l'immaginazione ha di svincolarsi dalle costrizioni dell'intelletto, inteso come “facoltà dei concetti”. Così, è proprio nel suo liberarsi dall'assoggettamento alla legalità dell'intelletto, dalla dipendenza nei suoi confronti, che l'immaginazione è in grado di offrire all'intelletto stesso, nel quadro appunto di un “libero accordo” tra quest'ultimo e l'immaginazione, quella che Kant definisce una «copiosa e inesplicita materia [*Stoff*]»⁶⁴; con questa espressione, infatti, Kant indica quella «ricca materia»⁶⁵ che il sensibile stesso, e dunque il reale, offre sempre e di nuovo all'immaginazione: una “materia” che, proprio per il suo carattere “copioso e inesplicito”, ci dà occasione di “pensare molto”, senza però che la sua ricchezza di senso, virtualmente illimitata, possa essere mai esaurita dalla determinatezza di questa o quella rappresentazione concettuale. Le “idee estetiche” kantiane – lo sappiamo – funzionano esattamente così e, di esse, l'opera d'arte costituisce l'espressione esemplare: la messa in atto flagrante.

Ebbene, questo riconoscimento da parte di Kant della “ricca materia” che l'immaginazione offre all'intelletto, e che fa della stessa immaginazione una sorta di fecondo “terreno di coltura” del pensiero⁶⁶, emerge con particolare evidenza anche dalla produzione letteraria di Baudelaire, come pure dalla sua riflessione teorica. A questo proposito, tra gli innumerevoli esempi che potrebbero essere menzionati, oltre alla fondamentale nozione di “corrispondenze” alla quale si è già fatto riferimento in questa sede, basti pensare alla stessa idea baudelairiana dell'universo visibile come «deposito di

⁶³ Sulla nozione di “meta-operatività”, cfr. l'illuminante studio di E. Garroni, *Creatività*, pref. di P. Virno, Quodlibet, Macerata 2010; in particolare, sull'idea dell'estetico come dimensione “meta-funzionale”, cfr. ancora F. Desideri, *La percezione riflessa*, cit.

⁶⁴ Cfg, p. 152. Per un'acuta e assai stimolante analisi di questo decisivo passo kantiano, cfr. S. Velotti, *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari 2003, in part. pp. 119-141.

⁶⁵ Cfg, p. 153.

⁶⁶ Cfr. S. Velotti, *Storia filosofica dell'ignoranza*, p. 71.

immagini e di segni», vale a dire come inesauribile fonte di «nutrimento»⁶⁷ per l'immaginazione dell'artista. Si tratta, cioè, dell'idea secondo la quale l'intero mondo sensibile non è altro che un "repertorio", un "dizionario" o un "magazzino"⁶⁸ di segni, che deve costituire per l'artista non già l'oggetto di una piatta riproduzione in senso naturalistico – il che farebbe dello stesso artista il mero "copista" di quel medesimo dizionario⁶⁹ –, bensì un «immenso tesoro di osservazioni»⁷⁰, da «illuminare» mediante lo «spirito»⁷¹, da sottoporre cioè a un processo virtualmente interminabile di elaborazione e rielaborazione immaginativa. Di qui, allora, il "sopranaturalismo" di Baudelaire, da lui stesso tematizzato nel *Salon del 1846*⁷²: con la nozione di "sopranaturalismo", infatti, Baudelaire allude qui alla capacità che l'arte deve avere di produrre *magicamente*, in virtù di un «sortilegio evocatorio»⁷³, una vera e propria "dis-oggettivazione dell'oggettivo", e quindi un'autentica "s-realizzazione del reale"⁷⁴; si tratta, insomma, della capacità dell'arte di «estrarre», come scrive lo stesso Baudelaire, «l'eterno dall'effimero»⁷⁵.

Non è affatto casuale dunque che, al pari di Nietzsche, anche Baudelaire riprenda, in termini elogiativi, la famosa affermazione di Stendhal secondo la quale «*il Bello non è se non la promessa della felicità*»⁷⁶: con la nozione di "promessa di felicità", infatti, si deve qui intendere proprio quella inesauribile "promessa di senso" che è virtualmente implicita nella nostra relazione con il sensibile, e che l'artista ha appunto il compito di risvegliare e di riattivare. È precisamente questo, del resto, il tratto distintivo del *flâneur*, l'uomo vagabondo che "erra" senza meta nel caos brulicante della metropoli moderna. In questa prospettiva, se Baudelaire, nel *Pittore della vita moderna*, assimila una tale figura del *flâneur* a quella appunto dell'artista, è proprio perché a

⁶⁷ SA, p. 229.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, in part. p. 69 e pp. 226-229. A questo proposito, cfr. la densa e produttiva analisi di R. Bague, *Image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*, cit., in part. pp. 45-61.

⁶⁹ Cfr. SA, p. 227.

⁷⁰ *Ivi*, p. 224.

⁷¹ *Ivi*, p. 229.

⁷² Cfr. *ivi*, p. 68.

⁷³ US, p. 44.

⁷⁴ Cfr. H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, tr. it. di P. Bernardini Marzolla, Garzanti, Milano 2002, pp. 49-59.

⁷⁵ SA, p. 288.

⁷⁶ *Ivi*, p. 280.

entrambi egli attribuisce l'attitudine originariamente *estetica* del «fanciullo»: un fanciullo che – precisa significativamente Baudelaire – «vede tutto in una forma di *novità*», essendo «sempre ebbro»⁷⁷. Da questo punto di vista, l'ebbrezza (autenticamente dionisiaca) dell'artista-*flâneur* consiste nella sua capacità di riconoscere, nella mobilità e nella mutevolezza della «folla»⁷⁸ metropolitana, e quindi più in generale nella trama percettiva del sensibile, «un'immensa centrale di elettricità»⁷⁹, vale a dire una fonte inesauribile di stimoli e di sollecitazioni, di carattere *insieme* emotivo e cognitivo, percettivo e riflessivo. Ciò che l'artista-*flâneur* riesce a cogliere nel sensibile, insomma, è proprio quella “copiosa e inesplícita materia” di cui parla Kant nella terza Critica, con riferimento – come abbiamo visto – al rapporto immaginazione-intelletto e al tema dello “schematismo libero”.

Così, è precisamente in virtù del suo affidarsi alla forza liberamente associativa, magico-alchemica e trasfigurante dell'immaginazione, che il poeta-*flâneur* è in grado di portare a manifestazione quella “promessa di senso” che è appunto immanente al sensibile e che, nel sensibile stesso, attende di essere rammemorata: la promessa, cioè, del “nuovo”, e dunque del possibile, intendendo con ciò il fatto che a essere appunto “promessa”, senza però poter essere mai apoditticamente garantita, è la stessa ri-configurazione del sensibile secondo prospettive di senso ulteriori e inattese rispetto a quelle di volta in volta date, e quindi rispetto all'ordine categoriale di volta in volta vigente nel mondo. Di qui, allora, la funzione autenticamente *critica*, e insieme autenticamente *utopica*, svolta dall'arte baudelairiana: la sua capacità di annunciare – sia pure, s'è detto, solo negativamente, ovvero solo nella forma di un paradossale “dire disdicendo” – la trasformabilità dell'esistente.

⁷⁷ Ivi, p. 284.

⁷⁸ Ivi, p. 285: «*Sposarsi alla folla*», scrive infatti qui Baudelaire, è la «passione» e la «professione» del *flâneur*.

⁷⁹ Ivi, p. 286.