MARIO RICHTER

BAUDELAIRE E EREDI (NATURALISTI, SIMBOLISTI) *

A dispetto di Baudelaire e nella linea inaugurata dai suoi primi giovani ammiratori (in particolare da Verlaine) – giovani che subito al poeta delle *Fleurs du Mal* fecero spavento apparendogli, malgrado il loro riconosciuto talento, pazzi, imprecisi, esagerati, e insomma falsi [1] – a fine Ottocento si sviluppò (per usare un termine accolto da Catherine Coquio [2]) una *baudelairité* di tipo decadente, notoriamente fondata su incantazioni preziose, morbose, su ritmi ricercati e malinconici, su artifici complicati, su raffinate arti dei profumi, su compiacimenti macabri, su patetiche disperazioni, su liturgie equivoche (penso almeno a Huysmans, a Maurice Rollinat, a Remy de Gourmont...).

L'immagine di Baudelaire ne è rimasta fortemente deformata e soprattutto ridotta. Per spiegare questo fenomeno, la Coquio si è avvalsa di una metafora zoologica che a me pare particolarmente calzante: ha detto che gli imitatori di Baudelaire della fine del secolo assomigliano a una specie animale inoffensiva che imita il colore e il comportamento di un'altra specie (s'intenda Baudelaire) naturalmente dotata di veleno, odore ecc., atta a respingere i predatori [3].

* Conferenza tenuta il 4 febbraio 2002 nell'Odeo Olimpico.

[1] «Ces jeunes gens ne manquent certes pas de talent, mais que de folies! que d'inexactitudes! quelles exagérations! quel manque de précision! Pour dire la vérité, ils me font une peur de chien. Je n'aime rien tant que d'être seul» («quei giovani non sono certo privi di talento, ma quante follie! quante inesattezze! quali esagerazioni! che mancanza di precisione! Se devo dire la verità, mi fanno una paura boia. Nulla più mi piace che d'esser solo», lettera da Bruxelles a Jules Troubat del 5 marzo 1866, C. Baudelaire, *Correspondance*, II, ed. C. Pichois e J. Ziegler, Gallimard Paris 1973, p.626). Così, lo stesso giorno, alla madre: «Il y a du talent chez ces jeunes gens; mais que de folies! quelles exagérations et quelle infatuation de jeunesse! Depuis quelques années je surprenais, ça et là, des imitations et des tendances qui m'alarmaient. Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs et je n'aime rien tant que d'être seul. Mais ce n'est pas possible; et il paraît que *l'école Baudelaire* existe» («c'est del talento in quei giovani; ma quante follie! quali esagerazioni e quale infatuazione giovanile! Da qualche anno coglievo, qua e là, imitazioni e tendenze che mi allarmavano. Non conosco nulla di più compromettente degli imitatori e nulla più mi piace che d'esser solo. Ma è impossibile; e sembra che *la scuola Baudelaire* esista», op. cit., p. 625).

[2] C. Coquio, *La 'Baudelairité' décadente: un modèle spectral*, «Romantisme», 82 (1993), pp. 91-107.

[3] Art. cit., p. 102.

Perché il mio discorso possa risultare sufficientemente chiaro, è tuttavia necessario che io adesso esponga nella massima sintesi le principali coordinate del messaggio di Baudelaire quale risulta ne *Les Fleurs du Mal.*

Riferendosi al suo maggiore libro poetico (nel quale, com'è ben noto, dichiarava solennemente di aver messo tutto se stesso), Baudelaire parlava esplicitamente di «livre atroce» e, per quanto riguarda il suo particolare messaggio, usava l'espressione «terrible moralité». Dunque, un'opera, la sua, atroce e terribile. Si trattava, in effetti – e Baudelaire ne era perfettamente consapevole – di un micidiale ordigno innescato nel cuore stesso della cultura esistente. Occorre rendersi ben conto che, con Baudelaire – nonostante l'apparenza composta, parnassiana e, insomma, tradizionale dei suoi versi – si apre nella nostra coscienza (se davvero lo *leggiamo*) una voragine che, dopo un secolo e mezzo, a me pare ben lungi dall'essere colmata.

Intendo dire che, accettare Baudelaire, significa rimettere radicalmente in discussione la nostra stessa identità di uomini occidentali, le nostre più scontate abitudini, la nostra stessa vita così come la conosciamo. (Aveva ragione Benjamin a dire che nella poesia di Baudelaire «nulla è ancora invecchiato»)[4]. A questo proposito, non deve sfuggirci il significato probante della recente confessione di Attilio Bertolucci: «[...] leggete per intero *I fiori del male*, troverete altro da quanto testardamente continuo a chiamare 'il mio Baudelaire'. Forse uno psicoanalista potrebbe dire che rimuovo per non soffrire unitamente al poeta, che terribilmente soffriva»[5]. «Poeta atroce» – riprendendo la valutazione dello stesso Baudelaire – l'aveva chiamato Ungaretti[6]. E Diego Valeri sentiva la necessità di ricorrere al seguente avvertimento: «... è bene sapere che il libro di Baudelaire non deve essere messo nelle mani dei giovanissimi, perché è un libro che richiede, per essere adeguatamente capito e sentito, un'esperienza della vita che si acquisisce soltanto con gli anni e la sofferenza»[7]. Insomma, «vietato ai minori di diciott'anni».

Quella di Baudelaire è una colossale, disperata, calcolata lotta contro l'Ipocrisia, ossia contro ciò che fa esistere l'uomo della 'tribù' occidentale nella forma che conosciamo. Poiché questa forma è ovviamente anche quella del *Poète* (mi riferisco al personaggio protagonista

[4] Cfr. W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, trad. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 230.

[5] «Il mio Baudelaire», in C. Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di C. Ortesta, Prefazione di A. Bertolucci, Introduzione di F. Orlando, Giunti, Firenze 1996, p. x.

[6] *Novità parigine*, «L'Azione» (Genova), 10 dic. 1919 (ora in «Quaderni del Novecento francese» 14 [1991], 2, p. 270).

[7] «... il est bon de savoir que le livre de Baudelaire ne doit pas être mis entre les mains des tout jeunes, parce qu'il demande, pour être dûment compris et senti, une expérience de la vie qui ne s'acquiert qu'avec les années et la souffrance» (D. Valeri, *Littérature française*, Milano, Mondadori, 1942, p. 493).

delle *Fleurs du Mal*), la lotta contro l'Ipocrisia (causa della noia) assume anche le caratteristiche dell'*autodistruzione*, poiché anche lui, il *Poète*, è ipocrita e si annoia.

Ciò significa che non è in alcun modo possibile capire Baudelaire se non si è disposti a uscire, per così dire, dalla propria pelle, ossia ad abbandonare le coordinate culturali di cui si dispone e che, bene o male, consentono di conoscere il mondo. Queste coordinate sono fondamentalmente regolate dal principio cosiddetto di *non-contraddizione* e da una visione dualistica, visione della quale la lingua esistente è il veicolo più solido e sicuro (mi riferisco al sistema di coppie oppositive che costituisce la lingua e che orienta il pensiero. Ad esempio, quando si dice *corpo* o *materia*, nella mente è presente e attivo il suo opposto *anima* o *spirito*; quando si dice *bene*, vi è presente e attivo il suo opposto *male*, e così via).

Questa struttura dualistica (di ascendenza platonica e cristiana) è il più grande e resistente ostacolo che impedisce l'accesso all'ignoto, ossia all'al dilà della cultura esistente.

Il lavoro poetico di Baudelaire ha dunque come irrinunciabile obbiettivo la distruzione della conoscenza dualistica e dell'analisi, uno strumento diabolico e impotente («l'impuissante analyse» di cui si parla in XLI. «Tout entière»). È anche, ripeto, un'autodistruzione.

Mi limito a sottolineare che al centro di questo processo di autodistruzione si colloca necessariamente il rifiuto della funzione che, nella cultura esistente, è riconosciuta a chi porta il nome di *poeta*.

Ebbene, in Baudelaire assistiamo – attraverso la pratica poetica esistente (che è fondata sul genio solitario e sul canto, ossia su un carisma orfico, ottenuto per nascita) – alla progressiva distruzione della figura poetica.

Infatti il poeta canta con una musa mortalmente malata e venale, una musa dal sangue cristiano (cfr. VII. «La Muse malade», VIII. «La Muse vénale»).

Orfeo canta convinto di essere ancora ascoltato dalla natura che lo circonda; in realtà, la natura, intorno a lui, non esiste più: è devastata, è diventata soltanto una triste terra bruciata e deserta (cfr. CXV. «La Béatrice»).

I versi sono neri *vermi* incapaci di udire e vedere (cfr. LXXII. «Le Mort joyeux»).

L'attività poetica (così come la conosciamo) rende il poeta simile allo stupido re Mida, che chiese di trasformare tutto in oro, condannandosi in tal modo a morire di fame e di sede. Allo stesso modo il poeta (assistito da Ermete) trasforma tutto in versi, ciechi e sordi (cfr. LXXXI. «Alchimie de la douleur»). Così il poeta (o Orfeo) appare ormai una figura quasi ridicola, sorpassata e patetica.

La sola via di uscita, per lui, sta appunto nell'autodistruzione. A ciò egli procede con la stessa grande fede che occorse a Mosè nel momento in cui il grande patriarca biblico picchiò col bastone sulla roccia per farvi sgorgare l'acqua della salvezza (le lacrime) e, nello stesso tempo, con la stessa grande freddezza, con lo stesso calcolato distacco col quale un macellaio batte la carne (cfr. LXXXIII. «L'Héautontimorouménos»).

Non si tratta più, per il poeta, di fare un'opera ottenuta orgogliosamente a prezzo di grandi sforzi e tale che raggiunga una durevole perfezione, un'opera esterna, una «grande Créature» da contemplare, da adorare come un idolo (cfr. CXXIII. «La Mort des artistes»). Questo era, nella sostanza, l'ideale parnassiano (dal quale pure Baudelaire prese le mosse). No, non si tratta più di fare questo. Adesso occorre che l'artista proceda a scolpire la propria fronte e il proprio petto, fino a trasformare i suoi pensieri (fronte) e i suoi sentimenti (petto), fino a conoscere una reale morte trasformatrice.

Insomma, Baudelaire, pur compiendo un'impresa con mezzi squisitamente poetici o orfici, è infine arrivato (cfr. CXXVI. «Le Voyage») ad affacciarsi su una realtà che nega l'individualità poetica o orfica – mi riferisco alla conclusione del libro che mette in scena non più un individuo (un *io*), ma una pluralità, un *noi*).

Non si tratta, ovviamente, della fondazione di una qualche nuova *scuola letteraria,* di un nuovo *ismo* da proporre alla così spesso frivola Repubblica delle Lettere. Qui si tratta dell'intera «Humanité», cioè di tutti gli uomini che fanno parte del «monde ennuyé» o delle «nations corrompues», tutti quelli che appartengono alla presuntuosa cultura occidentale fondata sul *logos* e sulla diabolica «impotente analisi» (l'«impuissante analyse» di cui si parla nella già citata «Tout entière»), sul principio di non-contraddizione e sul dualismo. A proposito di scuola letteraria, c'è una circostanza interessante da ricordare: di fronte a un Sainte-Beuve che, nel 1866, si auspicava che Baudelaire assumesse la guida di tutti gli ultimi e disordinati movimenti poetici, il poeta delle *Fleurs* così sdegnosamente replicava: «Je ne suis pas fait pour diriger qui que ce soit, et j'ai un profond mépris pour les gens qui ne savent pas se diriger eux-mêmes»[8]. Probabilmente il carattere *radicale* del messaggio baudelairiano non fu molto chiaro agli uomini del tempo, tanto che Paul Bourget, nel 1881, poteva affermare: «il demeure avéré que cet homme supérieur garda toujours quelque chose d'inquiétant et d'énigmatique, même pour les amis intimes»[9]. Baudelaire

[8] «Non sono fatto per dirigere chicchessia e ho un profondo disprezzo per la gente che non sa dirigere se stessa», lettera a Madame Victor Hugo del 12 gennaio 1866 (Baudelaire, *Correspondance*, II, cit., p. 568).

[9] «Rimane certo che quest'uomo superiore mantenne sempre qualcosa d'inquietante e

valeva da solo un intero *ismo* e, malgrado il suo netto rifiuto di essere il capo di una qualunque scuola letteraria, egli stesso doveva constatare con la più grande irritazione che l'«*école Baudelaire* existe»[10], ossia la «scuola» (si intenda, in particolare, Verlaine, e certo anche Mallarmé) che dava inizio alla grave deformazione letteraria, per così dire 'simbolista' o 'presimbolista', del suo messaggio radicale e atroce.

Veniamo adesso, più direttamente, all'argomento annunciato dal titolo, e cioè agli «eredi», che possiamo generalmente individuare nei naturalisti e nei simbolisti, che cronologicamente in parte si sovrappongono e che non hanno smesso di trasmettere a noi un'immagine assai deformata delle *Fleurs du Mal*.

Ci sono almeno due fondamentali aspetti delle *Fleurs du Mal* che appaiono in netta contraddizione con i caratteri fondanti del Naturalismo e del Simbolismo. (So bene che questi movimenti non sono dei monòliti e che sotto un'unità terminologica nascondono una grande varietà di atteggiamenti. Credo tuttavia che in essi sia possibile riconoscere, come vedremo, alcuni comuni comportamenti generali di natura estetico-ideologica).

Sono due aspetti fra loro legati. Il primo riguarda il rapporto *sogno/azione*. Il secondo riguarda la *natura della rivolta*.

Cominciamo dal rapporto sogno/azione.

Nel testo intitolato «Le Reniement de Saint Pierre», il protagonista delle *Fleurs* (poeta, narratore, io) dice in termini del tutto espliciti che, per quanto lo riguarda, egli intende combattere con decisione fino alla morte pur di salvare il Gesù che, per una volta, è ricorso all'azione, precisamente il Gesù che ha cacciato a forza dal tempio i mercanti e i loro clienti (rovesciando anche i banchi dei cambiavalute e le sedie dei venditori di colombe). Il poeta delle *Fleurs* dice che – contravvenendo all'invito di Gesù – vuole continuare a fare come aveva cominciato a fare Pietro la sera del Getsemani per difendere concretamente dalla cattura e dalla morte il suo adorato maestro. In altre parole, il poeta non accetta che Gesù si sottoponga docilmente alla crocifissione sottraendosi al mondo e all'azione per rimettere ogni soluzione a una realtà assente, amministrata da un Dio che tutto mostra di essere fuorché padre, un Dio che infatti se ne sta in cielo come un tiranno gaudente che ride mentre in terra gli crocifiggono il figlio (il riferimento sembra alludere, sul piano sociale, all'indifferenza dei cosiddetti buoni e religiosi nei confronti dei poveri cristi che soffrono nell'oppressione e nella miseria). In altre parole – e lo dice esplicitamente – il poeta

d'enigmatico, anche per i suoi amici intimi», *Essais de psychologie contemporaine. Etudes littéraires*, éd. établie et préfacée par André Guyaux, Paris, Gallimard, 1993, p. 17.

[10] Lettera citata a Madame Aupick del 5 marzo 1866.

preferisce ferire di spada e di spada perire (e dunque uscire da questo mondo) piuttosto che viverci dovendo subire la separazione sogno/azione, ossia dovendo subire l'intollerabile situazione di un Gesù (un uomo giusto e di buona volontà) morto, magari glorioso in cielo, ma non più in grado di agire in terra per cambiare concretamente uno stato di cose del tutto inaccettabile.

La rivolta del poeta è dunque contro il dualismo che mette fra loro in opposizione il sogno e l'azione («Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait/ D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve»).

Questo è, indiscutibilmente, un messaggio di fondo delle *Fleurs du Mal*[11]. Tuttavia – a dispetto di Baudelaire –, il Simbolismo non ne terrà conto e farà anzi esattamente il contrario. Infatti, se c'è un movimento letterario tutto rivolto al sogno e per vocazione scarsamente sensibile all'azione (alla politica, alle rivoluzioni ecc.), questo è proprio il Simbolismo, fondato sulla divisione dualistica sogno/realtà (o azione). Per questo suo comportamento, il Simbolismo resterà in sostanza fedele a Verlaine, che nel «Prologue» dei *Poèmes saturniens* (1866) – voltando le spalle a un pur ammirato Baudelaire – volle fare una scelta di campo definitiva, mettendosi dalla parte del sogno (azzurro, puro e bello) e rifiutando l'azione o la forza (volgare, impura e brutta).

Veniamo ora al secondo aspetto presente nelle *Fleurs*. Abbiamo detto che riguarda *la natura della rivolta* e piuttosto il Naturalismo.

Il mondo esistente è diviso in buoni e cattivi, in «razza di Abele» e in «razza di Caino», in graditi e in sgraditi a Dio. È quanto apprendiamo nel testo intitolato «Abel et Caïn».

Così come, agli occhi del poeta, è necessario che Gesù resti in vita e agisca in carne e ossa nel mondo, allo stesso modo è necessario che la «razza di Caino» – socialmente quella degli esclusi e degli oppressi, dei maledetti dal Dio dualistico, quello che guarda compiacentemente la benestante razza di Abele – non si limiti ad ammazzare i fratelli della «razza di Abele», ma vada in cielo e da lassù scaraventi Dio sulla terra. In altre parole, è indispensabile, secondo il poeta in rivolta, che il soprannaturale si congiunga intimamente col naturale, il trascendente con l'immanente.

Anche qui assistiamo alla esplicita volontà di risolvere il dualismo che tiene separato il cielo dalla terra, lo spiritualismo dal materialismo, la fede dall'ateismo.

Come si comporteranno invece, generalmente, i naturalisti che si sarebbero regolati, nel complesso, sull'ideologia positivistica teorizzata

[11] Molto significativa, per questo aspetto fondamentale, è anche «La Cloche fêlée», per la cui interpretazione mi permetto di rinviare a M. Richter, *La 'moralité' di Baudelaire. Lettura de «Les Fleurs du Mal»*, t. IV, Padova, Cleup, 1993, pp. 193-204.

da Auguste Comte e da Ippolyte Taine? Non si preoccuperanno di modificare la struttura dualistica: almeno fin tanto che resteranno naturalisti in senso proprio, si disinteresseranno programmaticamente dei problemi metafisici e dell'assoluto (lasceranno cioè il Dio dualistico indisturbato nel suo cielo) e si occuperanno soltanto della realtà *materiale*, delle cose osservabili, accessibili alla ragione, accertabili dai sensi, verificabili tramite i metodi sperimentali. Vorranno limitarsi a enumerare, analizzare, osservare e descrivere i fenomeni con distaccata, con fredda oggettività. Ostentando un simile atteggiamento, mostrandosi cioè guidati da esigenze di rigore documentario-scientifico, frugheranno con rassegnato pessimismo fra le brutture del mondo così com'è. Ciò significherà, di fatto, dimezzare le possibilità umane, perché queste risulteranno private dell'immensa energia di fede assorbita dai valori spirituali e religiosi, valori che invece Baudelaire voleva sottrarre all'ipocrita mistificazione della benestante «race d'Abel» e far riportare sulla terra per opera della oppressa «race de Caïn».

In questo il Naturalismo rigoroso si rivelò del tutto sordo di fronte al messaggio della rivolta baudelairiana e di fatto si trovò a confermare il dualismo spirito/materia e a fare con ciò un utile servizio alla «race d'Abel», ossia alla classe egemone dell'epoca, la borghesia progressista.

Tornando ora, per concludere alla posizione del Simbolismo, mi preme dire come sia stato Verlaine – a dispetto del suo amico più intimo, Rimbaud – il più efficace neutralizzatore (o edulcoratore) dell'effettivo terribile messaggio di Baudelaire.

Rimbaud non solo capì subito in profondità il significato radicale delle *Fleurs du Mal*, ma soprattutto ebbe il disperato e folle coraggio di accettarlo, di continuarlo, pagandolo di persona. Lo capì e lo continuò. Non lo imitò. A ben vedere, l'incomprensione fra Rimbaud e Verlaine risiede tutta nella piena accettazione, da parte del primo, del *messaggio* di Baudelaire (che egli definiva «un *vrai Dieu*») e nel rifiuto dello stesso messaggio da parte del secondo.

Verlaine, infatti, non pensò mai di infrangere la struttura dualistica. Il suo «rêve» – come ho già detto – rimase sempre nettamente in opposizione con la «réalité» (alla quale egli molto spesso si concesse per l'attuazione dei suoi «peccati»). Rimbaud, invece, spese tutte le sue straordinarie geniali energie per indagare in quello spazio interamente ignoto che si interpone fra le coppie in opposizione del dualismo (anima/corpo, vita/morte ecc.).

L'incomprensione – di fronte a Baudelaire – fra Verlaine e Rimbaud è molto chiara in *Crimen Amoris*, il poemetto che Verlaine scrisse in prigione nel 1873 dopo aver sparato sull'amico (da parte sua, Rimbaud scriveva, pressoché contemporaneamente, *Une saison en enfer*, sicuramente il suo capolavoro). Ebbene, dopo aver raccontato nel suo

poemetto (fatto di espertissimi e letteratissimi endecasillabi) l'avventura satanica di Rimbaud e il conseguente fallimento del suo «vain rêve» (ossia quello di superare il dualismo), è significativo che Verlaine finisse per sconfessare, nello stesso tempo, l'atrocità del messaggio baudelairiano (che si fondava sulla basilare constatazione che il mondo esistente è «nero come inchiostro»), messaggio che era stato il punto di partenza necessario per l'attuazione della terribile avventura di Rimbaud: *Crimen Amoris* si concudeva, infatti, con un ritorno alla realtà esistente. Questa, però, non era rappresentata nel tragico aspetto baudelairiano (cielo e mare neri come inchiostro), ma nel più sereno e dolce e evangelico dei paesaggi bucolici, prossimo a certe visioni campestri e convenzionali care agli artisti del Settecento.

Baudelaire sarà trasmesso alla grande stagione simbolista non attraverso Rimbaud, ma attraverso la riduzione dualistica e consolatoria operata soprattutto da Verlaine e successivamente ripresa da Huysmans per consegnare, tramite l'interpretazione di Gautier, un artificioso Baudelaire antinaturalista, tuttora in corso.