

## LA FUNZIONE DELLA LETTERATURA NE “LES FLEURS DU MAL”

La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est  
ce qui n'est complètement vrai que *dans un  
autre monde*.

*Puisque réalisme il y a*<sup>1</sup>

La funzione della letteratura occupa, a saperla riconoscere, un suo significativo posto ne *Les Fleurs du mal*, senza dubbio l'opera baudelairiana di maggiore impegno e di più compiuta attendibilità. In essa infatti – mi riferisco naturalmente alla seconda edizione, del 1861<sup>2</sup> – lo stesso autore confessò, com'è ben noto, di aver messo tutto se stesso<sup>3</sup>.

Il tema ha il suo centro e trova la sua continuità, oltre che il suo sviluppo, nella figura del maggiore protagonista dell'opera, ossia il “Poète”, che spesso si assimila al narratore esprimendosi col “je”. È il “Poète”<sup>4</sup> il produttore di letteratura nella sua forma ritenuta più alta, appunto quella poetica. Come si configura dunque la funzione di questa forma?

Per rispondere alla domanda occorre seguire alcuni momenti significativi della vicenda che riguarda, appunto, il “Poète”.

Il maggiore protagonista è presentato proprio all'inizio del libro, nel componimento che lo inaugura (Bénédiction). La sua funzione è altissima. Vediamo con quali caratteristiche:

1. Cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», II, p. 59.

2. In mancanza del manoscritto preparato da Baudelaire per l'edizione postuma del 1868 (allestita da Charles Asselineau e Théodore de Banville), la critica è oggi concorde nel ritenere l'ediz. del 1861 quella che più risponde all'ultima volontà dell'autore (si veda C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, I, cit., p. 789ss., ediz. da me usata per le citazioni del presente saggio).

3. “Faut-il vous dire, à vous qui ne l'avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce [*Les Fleurs du Mal*], j'ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands Dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie; et je mentirai comme un arracheur de dents” (lettera a Ancelle del 18 febbraio 1866, *Correspondance*, II, «Pléiade», p. 610).

4. Lascerò il termine “Poète” in questa forma col preciso intento di sottolinearne la pregnanza testuale e insieme di sottrarlo al rischio di una accezione banale: infatti la parola italiana (il poeta) è comunemente usata come semplice espediente retorico per evitare l'eccessiva ripetizione del nome dell'autore.

1. Il “Poète” *appare* grazie a un decreto delle “potenze supreme”. Ma *nasce* anche da una madre, come un normale bambino. L’evento della sua apparizione-nascita è messo nel più grande rilievo dal vigoroso *contre-rejet* che isola la congiunzione temporale “Lorsque” (“Lorsque, par un décret des puissances suprêmes / Le Poète apparaît...”). Tengo a sottolineare che tale evento è il risultato di una decisione di “puissances suprêmes”. Non è – come spesso erroneamente si interpreta, e in tal modo partendo col piede sbagliato – il risultato di potenze ‘celesti’, ma unicamente “suprêmes”, ossia indifferentemente ‘celesti’ o ‘infernali’. Il “Poète” si presenta dunque come l’espressione di una volontà ‘suprema’ che non soggiace alla strutturazione della realtà esistente, che è governata da una visione dualistica (naturale / soprannaturale, bene / male, vita / morte ecc.) ed è responsabile della noia. Si noti infatti che il “Poète” appare e nasce nel “monde ennuyé”, cioè nella realtà esistente (dualistica).

2. L’origine extra-dualistica del “Poète” lo pone in un radicale contrasto con tutti: con la madre, anzitutto (la quale, accorgendosi di avere un figlio poeta con le caratteristiche che si son viste, si mette a imprecare contro il suo Dio dualistico e promette terribili angherie ai danni del figlio); e poi con tutti coloro che egli vuole amare, gente ipocrita; infine con la sua donna (che si diverte a tormentarlo crudelmente).

3. Il “Poète” è uno che prega. Ma, la sua, è la preghiera di un orgoglioso, di uno che si prefigge di fare un’opera superiore a quella dello stesso Creatore.

Mais les bijoux perdus de l’antique Palmyre,  
Les métaux inconnus, les perles de la mer,  
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire  
A ce beau diadème éblouissant et clair

Fin dall’inizio del libro, al “Poète” e alla sua opera (che si suppone letteraria) è dunque assegnata una funzione straordinaria, altissima, difficilissima, addirittura superiore alla stessa creazione del Dio dualistico.

Il “Poète” così caratterizzato trova nel mondo in cui è apparso e nato (il “monde ennuyé”) una realtà letteraria del tutto sconfortante.

La sua musa, che si trova ad avere nelle vene sangue cristiano, risulta gravemente ammalata e, come una prostituta, si vende cinicamente (si veda *La Muse malade* e *La Muse vénale*).

Il “Poète” si presenta nelle vesti di un *cattivo monaco* (*Le Mauvais moine*, IX). È infatti un cenobita che, per essere davvero tale (cioè un buon cenobita) dovrebbe vivere nella comunità<sup>5</sup>, in serena e operosa compagnia dei suoi confratelli, mentre, al contrario, se ne sta solitario all’interno del convento. Il chiostro – un tempo luogo di grande fervore cristiano e di edificanti pitture religiose sui muri, nonché figura dell’anima cristiana (sepolcro salvifico di

5. *Cenobio*, dal greco κοινός (comune) e βίος (vita), significa *vita comune*.

Cristo) – è diventato per lui nient'altro che una tomba, e dunque un luogo assolutamente insopportabile, una “triste misère” in cui, per lui, non c'è proprio nulla da dipingere (“Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite, / Depuis l'éternité je parcours et j'habite”).

In così desolate condizioni, quali possibilità restano al povero “Poète”-cenobita-pittore? Resta soltanto una piuttosto improbabile speranza: quella di uscire dalla sua natura impotente di cattivo cenobita e di trovare le energie necessarie per fare un'opera con la materia di cui concretamente dispone, ossia con la sua “triste misère”. Non dunque, come per gli altri monaci-pittori, una pittura che sia decorazione di una creazione già fatta (s'intenda il ‘mito’ della salvezza cristiana), ma opera d'arte genuinamente *realistica*, risultato di un impegno diretto con una realtà dolorosa e paralizzante (s'intenda l'essere chiuso in una tomba). Questa difficile speranza e questo enorme sforzo trovano espressione particolarmente efficace nella terzina conclusiva del sonetto. Conviene rileggerla:

O moine fainéant! quand saurai-je donc faire  
Du spectacle vivant de ma triste misère  
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?

Si noti come il “moine fainéant” rimanga distanziato, allontanato, nella sua *oggettivazione invocativa*. È osservato come se fosse un altro. C'è come la speranza che possa essere un altro a cui guardare con rimprovero. Questo monaco fannullone (colpito dall'*acedia*) non oltrepassa la prima metà del verso.

Infatti il ruolo di soggetto è assunto, nella seconda metà del verso, non dal “Poète” oggettivato e attuale (il monaco fannullone, un possibile *tu*), ma dal *je*: questo *je* ha la facoltà del Poète, dell'*io poetico*. In lui si nasconde un'oscura speranza. È in questo *io* che alberga un'alta convinzione e un'alta ambizione, l'effettiva funzione del “Poète”.

Assistiamo al passaggio dal *moine* al *je*. Non è però un passaggio facile. Anzi, si attua con una estrema fatica. Si osservi, infatti, l'interrogativa fortemente dubitativa. Ma si osservi soprattutto il ritmo estremamente rallentato – un ritmo che potremmo appunto definire *pigro* – della seconda metà del verso (“Quand saurai-je donc faire...”).

Perché tanta fatica, tanta lentezza? Perché sul *je* pesa tutta la “triste misère” del *moine*, tutto l'orrore dell'*anima*, un'anima ‘immortale’, oppressiva come può esserlo un chiostro sentito come una tomba (“Mon âme est un tombeau...”).

La funzione fondamentale del “Poète” sta dunque nell'arduo tentativo di uscire dalla cultura esistente (cioè la tomba della sua anima) tramite la costruzione di un'opera che sia *realisticamente* costituita di ciò di cui lui, monaco, effettivamente (concretamente) dispone, un'opera, cioè, che abbia come materia l'enorme dolore che gli è inflitto dal rispetto di una cultura che egli sente *non sua*, una cultura ‘ipocrita’, opprimente, non rispondente ai

suoi attuali effettivi desideri.

Una prima grande difficoltà da superare sta nella credibilità e nel prestigio che ha assunto la Bellezza grazie all'opera dei poeti guidati, in particolare, dalla teoria dell' "art pour l'art", primo fra tutti, certamente, Théophile Gautier, al quale *Les Fleurs du mal* sono dedicate. È la ben nota bellezza di tipo marmoreo, impeccabile, impersonale, descrittivo, frutto del più ostinato e orgoglioso lavoro artistico. Il dramma e lo sforzo di questo difficile superamento è particolarmente ravvisabile nella congiuntura che porta dal sonetto *La Beauté* (XVII) a l'*Hymne à la Beauté* (XXI) e, più avanti, nel rapporto che lega direttamente *Une charogne* (XXIX) a *De profundis clamavi* (XXX).

Nel primo caso – attraverso un ideale di Bellezza "rossa e nera", frutto di un cuore "profond comme un abîme", una Bellezza gigantesca e dinamica ("La Géante") accostata all'anima criminale di Lady Macbeth, a Eschilo, alla *Notte* di Michelangelo e ai Titani (*L'Idéal*), attraverso l'orrore di un'estetica menzognera fondata sull'immortalità (*Le Masque*, XX) –, si passa dalla Bellezza che parla in prima persona rivolgendosi direttamente ai "mortels" con la sua fredda, distante, monumentale e sprezzante impassibilità alla Bellezza dell'Inno, "monstre énorme, effrayant, ingénu", capace di introdurre il "Poète" in un "infini" che egli dice di amare senza tuttavia averlo mai conosciuto ("D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu").

Nel secondo caso, di fronte al grandioso e drammatico dissolversi naturale di una forma (quella di una carogna d'animale) – che tuttavia si moltiplica in molte altre forme vitali (vermi, mosche) – il "Poète", respingendo sia quel drammatico rinnovamento imposto ad ogni essere vivente dalla "grande Nature" sia il tipo di sopravvivenza promesso dalla religione cristiana (assicurato all'anima dai "derniers sacrements"), si propone orgogliosamente, in virtù della sua arte, come unico garante di immortalità:

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine  
 Qui vous mangera de baisers,  
 Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
 De mes amours décomposés!

Tuttavia, da questa proclamazione del più delirante e neoclassico orgoglio poetico si passa bruscamente alla preghiera penitenziale per eccellenza (il *De profundis*) che il cristiano riserva a chi ha gravemente offeso Dio. Ecco infatti come comincia il 'sonetto' intitolato, appunto, *De profundis clamavi*:

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime

Questo verso ha una funzione determinante. Riprendendo l'inizio di un'altra preghiera della penitenza, il *Miserere mei, Deus*, ci pone di fronte, in primo luogo, a un'ambiguità: chi può essere quel "Toi"? È maschile? È femminile? Non ci viene in soccorso l'aggettivo ambigenere che l'accompagna, "unique". In secondo luogo, ci fa ascoltare una cacofonia ("unique

que”), apparentemente indegna di un Poète che si è appena dichiarato eternatore di forme e di essenze divine<sup>6</sup>. Ma questa cacofonia è strettamente legata a una necessità primaria, quella dell’ambiguità di genere. Chi può dunque essere il *Toi* (con l’iniziale maiuscola), l’amore *unico* a cui il Poète si rivolge? Se vogliamo davvero rispettare il testo, credo che dobbiamo rispondere nel modo seguente: *dato il titolo* (che sottintende il *Dominus* del salmo<sup>7</sup>), *Toi*, e dunque *unique*, sono da intendersi *maschili*, e non possono riferirsi che a Dio (al Dio cristiano, al *Dominus* precedentemente offeso con la negazione dell’immortalità dell’anima). Ma, *dato il contesto* (che mette in scena ‘donne’, e l’ultima – onorata dell’iniziale maiuscola – è la *grande Nature*<sup>8</sup>), *Toi*, e dunque *unique*, sono da intendersi *femminili*, e sembrano riferirsi, appunto, alla *grande Nature* (offesa con la conservazione individuale a cui mira l’arte), la Natura che nelle terre polari – come si apprende alla fine del ‘sonetto’ – garantisce la sopravvivenza facendo cadere in letargo gli animali (“Je jalouse le sort des plus vils animaux / Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide”).

Eccoci introdotti in uno spazio tipicamente baudelairiano – un *ignoto* in cui l’*unicità* rinvia a una *duplicità* –, lo spazio che si nasconde fra i termini in opposizione del *maschile* Dio cristiano e della *femminile* Natura (l’uno e l’altra offesi dal Poète).

Si aggiunga che lo sgraziato *que-que* del sintagma “l’*unique que j’aime*” – oltre che affermare, in questo caso, anche a costo di una cacofonia, la preminenza del senso sulla perfezione formale tanto cara a Gautier e, certo, a Baudelaire – mima quasi un singhiozzo, la difficoltà di esprimersi (o il balbettare) di chi è prostrato dal dolore<sup>9</sup>.

Soltanto attraverso questa via *realistica* – mi riferisco al concreto dolore del “Poète” che ha orgogliosamente negato il massimo valore (l’anima) elaborato dal più consolatorio ‘mito’ del “monde ennuyé” nel quale è apparso (e nato) e che si è nello stesso tempo discostato dalla comune madre (la “grande Nature”) – può proseguire un’effettiva perlustrazione dell’ignoto, quella annunciata nell’*Hymne à la Beauté*.

L’irrinunciabile funzione del “Poète” e della sua poesia consiste infatti, come si è detto, nell’uscire dalla cultura esistente (la tomba della sua anima) e nel vincere e superare il grande prestigio ottenuto, a metà dell’Ottocento francese, dalla Bellezza elaborata dalla teoria dell’“art pour l’art”, una Bellezza che però il “Poète” accosta a un “soleil de glace”, sole bello, certo, ma

6. Le Dantec arrivò a ipotizzare una versione ‘corretta’: “Toi, la seule que j’aime” (cfr. Pichois in *Œuvres complètes*, I, «Pléiade», p. 891).

7. “De profundis clamavi ad Te, Domine,…”.

8. *Alchimie de la douleur* (LXXXI) ci farà sapere che il poète dà del *tu* alla Natura (“L’un t’éclaire avec son ardeur, / L’autre en *toi* met son deuil, Nature!”), mio il corsivo).

9. Credo dunque che bisognerebbe evitare di attenuare o nascondere la cacofonia cercando di pronunciare i due *que* – come suggerisce Pichois – su due diversi registri (cfr. *O.C.*, I, p. 892).

privo di calore e di vita.

L'ostacolo più insormontabile, per il "Poète" apparso e nato in virtù di un decreto delle "puissances suprêmes", sta negli stessi strumenti che la tradizione occidentale si è forgiata per attuare la sua poesia: versi, strofe, rime.

Ne *Le Mort joyeux* (LXXII), i *versi* risultano assimilati ai *vermi* che attaccano un cadavere: sono i neri compagni del "Poète", ciechi e muti:

O vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux

I versi sono poi (v. 11) aspramente definiti, come i vermi, "Philosophes viveurs" e "fils de la pourriture".

Perché "philosophes viveurs"? Perché i versi che il "poète" si trova ad adoperare sono gli stessi usati dalla tradizione letteraria francese, e dunque anch'essi inevitabilmente dipendenti dalla lingua dualistica, dalla strutturazione *logica* del discorso. Partecipano, bene o male, del *discorso* filosofico e del suo parassitismo, della sua incapacità di udire e di vedere<sup>10</sup>. Tuttavia, diversamente dal discorso filosofico, hanno per loro natura pretese più mondane, mirano al piacere, unendo – come diceva il saggio Orazio, che certo Baudelaire non sentiva suo consanguineo<sup>11</sup> – l'utile al dilettevole. Sono appunto, in certo senso, dei "viveurs".

Perché "fils de la pourriture"? Non occorrono spiegazioni per i "vers" nel senso di vermi. Quanto al senso di versi, già si è detto che la Musa del Poète è gravemente ammalata, moribonda, corrotta, poiché nelle sue vene corre "sangue cristiano" (cfr. *La Muse malade*). E il lettore delle *Fleurs du mal* già sa quanto inutilmente e drammaticamente il "Poète" se ne sia valso per fare omaggio alla sua donna esotica, un prodigio di vitalità e di straripante energia, un essere diverso, irraggiungibile (si veda *La Chevelure*, XXIII). E certo il lettore non può aver dimenticato l'ottavo verso, particolarmente pregnante, di "Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne" (XXIV): "Comme après un cadavre un choeur de vermisseaux", dove tutti i componenti del "monde ennuyé" – organizzati in "coro" – sono stati appunto definiti, di fronte alla donna esotica, spregevoli vermi<sup>12</sup>.

A un certo punto del libro (*Alchimie de la douleur*, LXXXI), il "Poète", esperto nella sua specifica arte (la poesia), arriva a presentarsi nella funzione di un intimidito servitore di Ermete, il dio greco considerato inventore dell'alchimia e della scienza. Questo dio – si lamenta il "Poète" – lo rende simile a Mida. Così come quell'insipiente re, avendone espresso il desiderio, si trovò a trasformare in oro qualunque cosa toccasse (anche cibo e bevande),

10. Ricordo che Rimbaud rimprovererà a Baudelaire proprio questo aspetto ("La forme en lui est mesquine").

11. Se ne vedano almeno i giudizi espressi nelle note per la lettera a Janin (*Œuvres complètes*, II, «Pléiade», pp. 231ss).

12. Si veda vol. II, pp. 31-32.

allo stesso modo il “Poète” trasforma tutto ciò che tocca (la vita, l’amore ecc.) in versi, strofe e rime. Così svilisce la Natura: cambia l’oro in ferro e il paradiso in inferno:

Hermès inconnu qui m’assistes  
Et qui toujours m’intimidas,  
Tu me rends l’égal de Midas,  
Le plus triste des alchimistes;

Par toi je change l’or en fer  
Et le paradis en enfer

Ne *Le Soleil* (LXXXVII), lo vediamo aggirarsi per le vie di Parigi con un comportamento del tutto stravagante e ridicolo. Come usano fare i cani randagi, va in giro per la città annusandone gli angoli. Ma per rintracciare che cosa? “les hasards de la rime”. In quel suo vagabondare, non gli capita d’inciampare sul selciato, ma sulle *parole*. Non si scontra con persone, ma con *versi* “depuis longtemps rêvés”. E fa tutto ciò tirando di scherma da solo, senza avversario (“Je vais m’exercer seul à ma fantasque escrime”). Eppure quest’uomo tanto risibilmente degradato, ridotto a compiere azioni insensate, ha una natura non estranea all’alta dignità del sole, al “père nourricier”, che infatti scende nelle città “ainsi qu’un poète”.

Ne *Le Jeu* (XCVI), il “Poète” ci mette di fronte alle scene di un suo angoscioso sogno. In una squallida casa parigina abitata da vecchie prostitute e frequentata da vecchi malandati clienti, ci fa inattesa vedere, intorno a un tavolo da gioco, “des fronts ténébreux de poètes illustres”. Quei nobili personaggi vanno a sprecare in un simile sordido luogo “leurs sanglantes sueurs”, ossia vanno a portare su un miserevole e frivolo tavolo da gioco i più alti e gravi problemi della vita, perché a sudare sangue fu notoriamente Gesù di Nazaret nell’estrema prova che dovette affrontare nell’Orto degli ulivi. Anche il “Poète” è presente in quella casa, in quel “noir tableau” del sogno. Non partecipa al gioco. Come Courbet volle rappresentare Baudelaire nel suo famoso grande quadro intitolato *L’Atelier, allégorie réelle*, il “Poète” se ne sta in disparte. Ma, nonostante sia dotato di un “œil clairvoyant”, in quel sogno vede con orrore se stesso mentre invidia il fervore di tutta quella gente decrepita in folle corsa verso l’“abîme béant”, gente incredibilmente soddisfatta della propria miserevole condizione (condizione culturale):

Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,

Enviant de ces gens la passion tenace,  
De ces vieilles putains la funèbre gaieté,  
Et tous gaillardement trafiquant à ma face,  
L’un de son vieil honneur, l’autre de sa beauté!

Et mon cœur s’effraya d’envier maint pauvre homme

Courant avec ferveur à l'abîme béant,  
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme  
La douleur à la mort et l'enfer au néant!

Chi ha dotato il “monde ennuyé” degli strumenti poetici esistenti? A questa domanda ci dà risposta *La Béatrice* (CXV). Gli autori di quei risibili strumenti – definiti “vieilles rubriques”, cioè vecchi trucchi – sono dei “démons vicieux”, simbolica espressione della cultura esistente, una cultura corrotta, dalla cui parte il “Poète” ha avuto l'enorme dolore di vedere schierata, in atteggiamenti lascivi, persino la sua donna, la “regina” del suo “cuore”, quella angelica Beatrice che aveva guidato Dante a visitare il Paradiso.

Il “Poète” nel “monde ennuyé” è dunque solo, abbandonato e irriso da tutti, persino dalla sua “Beatrice”. Cattivo e inerte monaco nella operosa comunità dei cenobiti, non ha un cuore che si soddisfa di una bellezza che si pretende eterna, perfetta nelle sue forme resistenti e marmoree. Dotato di un cuore “profond comme un abîme”, guidato da un “rouge idéal”, egli ha in mente una Bellezza terribile, mostruosa, unico tramite per accedere a un infinito da lui amato anche se ignoto. Ma gli strumenti di cui dispone si rivelano del tutto inadeguati. Sono i prodotti di una cultura corrotta, malata e venale. Sono strumenti che lo rendono simile allo stupido Mida e, peggio ancora, gli fanno trasformare l'oro in ferro e il paradiso in inferno. Insomma, la poesia esistente lo avvilisce. Lo rende persino ridicolo.

In una simile sconcertante condizione, il “Poète” arriva a chiedersi (si veda *La Mort des artistes*, CXXIII) per quanto tempo ancora dovrà continuare a comportarsi da poeta, cioè da buffone, costretto a fare un mestiere sorpassato, quello appunto del buffone di corte, per rendere omaggio a una squallida scimmiettatura borghese (si pensi a Napoleone III) di antiche nobili corti:

Combien faut-il de fois secouer mes grelots  
Et baiser ton front bas, morne caricature?

Osservandosi nella sua funzione, il “Poète” si vede inoltre come una specie di assurdo e ridicolo Robin Hood dotato di faretra, intento a tirare frecce con l'arco per colpire un bersaglio impossibile, di natura mistica:

Pour piquer dans le but, de mystique nature,  
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots?

A queste domande angosciante, rispondono gli altri artisti, i quali – facendosi espressione della poetica de “l'art pour l'art” – affermano con piena convinzione che sono disposti a darsi anima e corpo, a fare e disfare, a versare lacrime pur di arrivare a soddisfare l'infernale desiderio di contemplare la loro opera finalmente realizzata, la loro “grande Créature”, degna di adorazione, come un Idolo:



Nous userons notre âme en de subtils complots,  
 Et nous démolirons mainte lourde armature,  
 Avant de contempler la grande Créature  
 Dont l'infernal désir nous remplit de sanglots!

Riprende la parola il “Poète”, questa volta nelle vesti più distaccate del narratore. Dice che esistono altri artisti (degli scultori) a cui non è mai stato dato di conoscere la loro opera perfettamente realizzata, il loro Idolo (“Il en est qui jamais n’ont connu leur Idole”). Questi artisti – “damnés et marqués d’un affront”, e dunque molto simili al “Poète” come l’abbiamo conosciuto – non usano i loro strumenti per modellare la materia, per fare un oggetto esterno e contemplabile, un’opera degna appunto di essere chiamata “grande Créature”. Quegli strumenti li usano per scolpire se stessi, il loro corpo, martellandosi il petto e la fronte, ossia il cuore e la mente (“Qui vont se martelant la poitrine et le front”).

Così, senza mai conoscere il loro Idolo, questi singolari artisti vanno verso la Morte. La Morte diventa per loro l’unica possibile via di speranza. Corrono un rischio assoluto. Nella Morte sperano che splenda, che plani, un singolare sole nuovo. Quale sarà l’effetto di questo sole? Quello di far sbocciare i fiori del loro cervello. La speranza di questi artisti dannati appare certo molto strana. Sembra del tutto folle. Ma rileggiamo senz’altro la terzina conclusiva del sonetto (che nella prima edizione delle *Fleurs* concludeva il libro):

N’ont qu’un espoir, étrange et sombre Capitole!  
 C’est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,  
 Fera s’épanouir les fleurs de leur cerveau!

Questo unico “espoir” è l’estremo atto di fiducia in ciò che si ritiene essere la massima negatività. Poiché questi artisti hanno detto di non aver mai conosciuto il loro Idolo (cioè la loro opera artistica perfetta, la loro “grande Créature”), non possiamo limitarci a pensare – anche se si parla di Campidoglio (che certo indica la consacrazione di un trionfo umano) – che qui si alluda a una normale gloria postuma, alla speranza di vivere nella mente dei posteri. Qui c’è ben altro. Indicherei per questo il particolare valore conferito all’aggettivo “étrange” che determina il “sombre Capitole”, aggettivo che infatti, non a caso, si staglia fortemente in cesura (“...étrange / et sombre Capitole!”). Qui si tratta della disposizione a ricominciare da zero, ad aspettare che sia un sole *del tutto ignoto e del tutto sperato* (cioè la stessa Morte) – appunto un “sole nuovo” – a mettere in bella mostra i *pensieri* (cioè i “fiori del cervello”) di artisti-scultori che – “damnés et marqués d’un affront” – nel “monde ennuyé” hanno compiuto un’opera a rovescio, autodistruttiva, folle, appunto martellandosi il petto e la fronte.

Qui siamo di fronte al totalmente altro. Voglio dire che questi “fiori” che sbocceranno al sole della Morte non sono certo da intendersi come *creazioni*

degli artisti, opere perfette da contemplare. Non sono *idoli*. Questi “fiori” sono, per così dire, opera di un ignoto, di un inconcepibile e tuttavia sperato “soleil nouveau”, la stessa Morte.

Si tratta, evidentemente, di un distacco molto drammatico e difficile. Infatti, chi vuole andare avanti e affrontare l'ignoto affidandosi alla letteratura o alla poesia nelle forme esistenti – ossia rimanendo all'interno del “monde ennuyé” o della propria anima, figurata, questa, come un “trois-mâts” (che, secondo il Bescherelle del 1852, sarebbe una nave commerciale) – si ritrova fatalmente a ripercorrere le antiche vie e a rivivere gli antichi miti. È quanto capita ai viaggiatori della penultima parte della grande poesia conclusiva *Le Voyage* (CXXVI). Quei viaggiatori – preda di un ‘tempo’ culturalmente definito, un ‘tempo’ rappresentato appunto come un gladiatore romano (un “rétiaire”) che agisce all'interno di un'arena – credendo di imbarcarsi nel mare delle tenebre col proposito di andare “en avant”, si ritrovano inopinatamente in un letterario mondo omerico, nel paese dei Lotofagi, e poi incontrano dei “Piladi” e sentono suadenti parole pronunciate da Elettra.

Per uscire davvero dalla cultura esistente occorre attuare un disperato tuffo al di fuori della nostra stessa *anima* (con la sua letteratura, con la sua poesia), ossia al di fuori della *nave commerciale* (il *trois-mâts*) guidata dal vecchio capitano che ha nome Morte. Questo è il senso della volontà affermata, anzi gridata (come indica il finale punto esclamativo), nei versi famosissimi che chiudono il libro:

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!

Alla letteratura (alla poesia) è dunque affidata l'altissima, generosa e atroce funzione di negare se stessa per impedire la creazione di falsi idoli e per tenere aperta una speranza, per non rendere impossibile l'accesso all'ignoto, al *nuovo* che si nasconde nell' al di là della cultura esistente. Questo è, secondo il “Poète” messo in scena ne *Les Fleurs du mal*, l'impegno davvero realistico dell'autentica poesia, la cui verità potrà dispiegarsi per intero soltanto – come precisava Baudelaire in altro contesto<sup>13</sup> – “*dans un autre monde*”.

*Mario Richter*

13. Si veda qui sopra la frase *en exergue*.