

THÉOPHILE GAUTIER, (BAUDELAIRE) E LA CONCEZIONE ANTIREALISTA

“Ci sono momenti in cui le due sfere Nerval-Gautier sembrano combaciare e fondersi” scrive Carlo Pasi nel suo saggio su *Théophile Gautier o il fantastico volontario*¹; una formulazione analoga appare particolarmente pertinente anche per alcune folgoranti prossimità fra Gautier e Baudelaire. Benché questo secondo accostamento possa infatti sembrare più scontato, dato che, com'è noto, a Gautier Baudelaire ha dedicato tutto il volume *Les Fleurs du Mal*, il senso di tale dedica è ben lungi dall'essere evidente ed univoco nelle poesie che compongono la raccolta², come del resto non semplici appaiono i rapporti fra i due scrittori anche nell'intreccio delle vicende biografiche nonché nei testi che si sono reciprocamente dedicati³.

Tuttavia, là dove il richiamo a Gautier appare, in forma più o meno criptica, trascina con sé tutta una serie di convergenze che disegnano una vicinanza profonda nella concezione della letteratura e del suo rapporto con la realtà. Vi sono luoghi del lungo itinerario baudelaireiano in cui l'originalità di alcuni elementi sparsi ma significativi della poetica di Gautier sembrano condensarsi ed esaltarsi nella rielaborazione – anche involontaria o inconsapevole – operata da Baudelaire. Uno di questi momenti di convergenza è rappresentato dalla poesia *Le Flacon* da una parte, dal racconto *La Morte*

1. Roma, Bulzoni, 1974, p. 97.

2. “Leggiamo la *dedica*. Con quello che abbiamo detto, si può avere il fondato sospetto che qui Baudelaire, certo riconoscendo i meriti del “Poète impeccable”, anche se ne distanzi: si noti che a lui, maestro della perfezione e della solidità formale, offre non soltanto i *fiori* (legati alla bellezza precaria), ma fiori per giunta non sani, privi di buona salute, “fleurs maladi- ves” appunto”. (M. Richter, *La moralité di Baudelaire. Lettura de “Les Fleurs du Mal”*, I, Padova, Cleup, 1990, p. 19, ora anche nella versione francese in due volumi: *Baudelaire, “Les Fleurs du Mal”, Lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2001).

Per un commento dettagliato alla dedica a Gautier e alle relazioni fra i due autori che ne hanno accompagnato la stesura, si veda il saggio di Ph. Terrier, *Baudelaire et Gautier: histoire de leurs relations*, in Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier. Deux études*, édition critique, annotée et commentée par Ph. Terrier, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière («Études baudelaireiennes», XI), 1985, pp. 33-35.

3. Sulle relazioni personali e soprattutto letterarie fra i due autori, oltre al saggio di Philippe Terrier citato nella nota precedente, si veda anche il volume speculare *Baudelaire par Gautier*, présentation et notes critiques par Cl. M. Senninger, avec la collaboration de L.C. Hamrick, Paris, Klincksieck, 1986 e l'“avant-lire” di J.L. Steinmetz all'edizione di Th. Gautier, *Baudelaire*, Mayenne, Le Castor Astral, 1991, pp. 7-21.

amoureuse dall'altra. Leggibile sulla falsariga di alcune evidenti consonanze tematiche, tale convergenza riguarda soprattutto il percorso che il testo compie e le modalità retoriche utilizzate (ossimoro, metonimia, personificazioni...) che rendono evidente l'interrogarsi sul rapporto fra forma e contenuto, per altro enunciato in *Le Flacon* in modo non equivoco, e pongono in primo piano in entrambe i testi la relazione fra la letteratura e la realtà.

Queste consonanze tematiche possono trovare una elencazione schematica e semplificata, che vale come primo e più superficiale livello di contatto fra i due testi:

– la *dimensione del ricordo*, che dà senso a tutta l'esistenza del narratore e dà forma al racconto in *La Morte amoureuse*; “un vieux flaçon qui se souvient”, nella poesia baudelairiana, in cui *flaçon* va inteso, come per Gautier, sia come metafora dell'autore (senso autobiografico), sia come metafora del testo (struttura formale)⁴.

– *l'amore sepolcrale*, evidentemente richiamato dai versi baudelairiani “Se meut dans son réveil le cadavre spectral/ D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral”, ma ancor più dai forti versi conclusivi.

Je serai ton cercueil, aimable pestilence!
Le témoin de ta force et de ta virulence,
Cher poison préparé par les anges! liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur!

e con altrettanta evidenza praticato da tutto il racconto di Gautier a partire dal titolo.

– *l'orrore sepolcrale*, che coincide in parte con l'orrore dell'oblio, indicato da Baudelaire in versi non equivoci come

[...] le Vertige
Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains
Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;
Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,
[...]

ed evidente nella scena conclusiva del racconto di Gautier;

– *l'opposizione fra le tenebre e la luce*, opposizione ossessivamente presente e strutturante nel caso della *Morte amoureuse* e specificamente mediata dallo sguardo; nella poesia di Baudelaire, anche attraverso l'estensione alla poesia successiva *Le Poison* (che fa per molti versi tutt'uno con *Le Flaçon*), il

4. [...] “vieux flaçon”. L'immagine ci pone però di fronte a una ambiguità. A cosa allude il poeta? Al suo corpo o alla sua opera letteraria? Credo che ci si imponga una sola risposta: *a tutt'e due*. Infatti parla di *se stesso* (“quand je serai perdu...”) e della *sua opera* (“vieux flaçon”), una sorta di unità inscindibile”. (M. Richter, *La “moralité” di Baudelaire...cit.*, III, Padova, Cleup, 1992, p. 81).

tema della seduzione dello sguardo si concretizza negli “yeux verts”, presenti anche in Gautier, in opposizione con il buio e le tenebre più volte richiamati in *Le Flacon* che precede;

– il *contatto stretto*, quasi ossimorico, *tra la vita e la morte*, sulla cui relazione si fonda, oltre al genere fantastico, anche la problematica della forma e della scrittura.

Il nome di Gautier è chiamato pertinentemente in causa per *Le Flacon* da Mario Richter nella sua lettura de *Les Fleurs du Mal*. Partendo dalla definizione di Pierre Larousse, che attribuisce al termine i due sensi di contenitore pregiato e anche di contenuto altrettanto pregiato, Richter ricorda, a proposito della parola *flacon* le divergenze di Musset e di Gautier sulla poesia (ma anche sulla bellezza):

Proprio su questa parola Alfred de Musset e Théophile Gautier, ad esempio, avevano espresso le loro rispettive poetiche. Musset non aveva inteso attribuire alcuna importanza all’oggetto fisico e concreto dell’amore, poiché l’amore gli appariva un bene in sé, indipendente dall’oggetto, dalla “maîtresse”, il *flacon* appunto. Ecco un suo verso famoso: “Qu’importe le flacon, pourvu qu’on ait l’ivresse?”. Era un modo per attribuire ogni valore al contenuto a scapito della forma. Gautier, per parte sua, era dell’opinione contraria. Così si esprimeva in *Mademoiselle de Maupin*: “Je me suis toute ma vie inquiété de la forme du flacon, jamais de la qualité du contenu”.

Flacon era dunque una parola significativa nell’ambito di un dibattito fondamentale della cultura dualistica, quello che riguarda il rapporto tra *forma* e *contenuto*, rapporto analogo a quello che intercorre tra *corpo* e *anima*⁵.

In effetti, come questo richiamo a Gautier implicitamente mostra, il rapporto fra forma e contenuto appare in questo autore meno semplice di quanto inducano a pensare alcune sue affermazioni e la sua ormai consacrata appartenenza alla ‘religione’ della forma. Enfatizzando nel titolo e utilizzando per sé la metafora del flacon, Baudelaire, che a Gautier ha dedicato tutto il suo volume di poesie, è ben consapevole di tale complessità, che risulta da tutta una serie di affermazioni apparentemente contraddittorie dello stesso autore, ricordate da Marc Eigeldenger nella sua *préface* ai *Récits Fantastiques*⁶.

La forme ne peut se produire sans l’idée, et l’idée sans la forme⁷.

L’être a toujours la forme de ses idées⁸.

5. *Ibid.*, pp. 74-75.

6. M. Eigeldenger, *Introduction* a Th. Gautier, *Récits fantastiques*, chronologie, introduction et notes par M. Eigeldenger, Paris, Flammarion, 1981, pp. 17-42.

7. Th. Gautier, *Du Beau dans l’art*, in *L’Art moderne*, Paris, Michel Lévy, 1856, p. 151.

8. Id., *Caprices et zigzags*, Paris, Hachette, 1856, p. 206.

Les mots ne sont que l'ombre de l'idée⁹

Analogamente, il testo di Baudelaire comincia con due versi molto significativi:

Il est des forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.

che mostrano subito come, nell'uso che ne fa Baudelaire, l'immagine del *flacon* si sottragga alla contrapposizione fra forma e contenuto, i quali, pur restando separati, non possono che essere intrisi l'uno dell'altro, dando vita ad un'identità diversa dalle due che l'hanno formata contaminandosi reciprocamente¹⁰.

Un'attenta rilettura della poesia dopo esser stati per così dire sensibilizzati alla presenza di Gautier dal termine *flacon* messo ben in vista dal titolo, mostra le profonde e significative affinità fra i due autori, non solo in relazione a *Le Flacon*, ma a tutta la serie di testi cui esso è strutturalmente e tematicamente legato, a cominciare da *Le Poison* che lo segue e analogamente in relazione alla novella *La Morte amoureuse* di Gautier, anch'essa presa in sé ma anche nel contesto dei *Contes fantastiques*¹¹.

Passando ad un esame ravvicinato dei testi e seguendo l'ordine cronologico, *La morte amoureuse*¹² appare come un racconto fantastico in cui le regole di un genere, la sua forma, vengono utilizzate in apparenza, per essere minate nella pratica concreta della sua realizzazione. Non si tratta tanto del fatto di stabilire se il racconto appartenga al genere fantastico o ad altri limitrofi come il *merveilleux* o *l'étrange* di cui Todorov¹³ ha fornito a suo tempo la definizione, anche se questo sforzo di riconoscimento, che è stato operato da alcuni critici, denuncia già utilmente le difficoltà poste dal fantastico di Gautier; difficoltà che risultano ancora più evidenti quando si scopre che i

9. Id., *Spirite, nouvelle fantastique*, présentation de P. Laubriet, Genève, Slatkine, 1979, p. 99.

10. "la forma non delimita ermeticamente il contenuto, o, inversamente, il contenuto riesce a sfuggire alla forma che dovrebbe contenerlo" (M. Richter, *op.cit.*, III, p. 76)

11. Va da sé che l'importanza dei legami intertestuali è molto diversa nei due casi, dato che *Les Fleurs du Mal* presentano una strutturazione fortemente voluta e organizzata da Baudelaire, mentre i *Contes fantastiques* sono solo il frutto di un'organizzazione successiva, editoriale, di una serie di racconti simili per argomento e vicini nella loro data di pubblicazione.

12. Il racconto fu pubblicato ne "La Chronique de Paris" in due parti il 23 e il 26 giugno 1836, poi nella raccolta *La Larme du diable* nel 1839 e nelle *Nouvelles* del 1845.

13. Accanto alla celebre definizione del *fantastique* ("Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel"), Tzvetan Todorov propone quelle dei due generi affini: il *merveilleux* ("Dans le merveilleux les éléments surnaturels ne provoquent aucune surprise") e *l'étrange* ("des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, y reçoivent à la fin une explication rationnelle", cfr. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1971).

suoi racconti fantastici vengono assegnati, a seconda delle letture, a tutti e tre i generi in questione¹⁴. Tuttavia, il fatto di riconoscere l'appartenenza dei vari racconti – a *La morte amoureuse* va, secondo Baudry, la palma di racconto 'più fantastico' degli altri¹⁵ – non sembra rispondere al problema fondamentale e cioè alla ragione per cui Gautier mostra un'evidente necessità di utilizzare un genere fortemente riconoscibile per poi stravolgerlo nei suoi elementi.

La riconoscibilità del genere fantastico appare per *La morte amoureuse* fuori discussione; gli innumerevoli legami con Hoffmann in questo periodo, gli articoli che Gautier gli dedica in tono ammirativo, uno nello stesso 1836¹⁶, testimoniano del grande interesse dello scrittore per il nuovo genere narrativo in voga, se non della sua appartenenza ad esso. Tale appartenenza è peraltro abbondantemente sottolineata dal titolo e dall'argomento del racconto. Il titolo, oltre a riunire ossimoricamente due stati appartenenti a campi semantici non solo antitetici, ma espressione dell'antitesi per eccellenza (la morte e la vita), luogo privilegiato del fantastico, riprende da vicino il titolo del racconto che ha dato origine in Francia alla letteratura fantastica, *Le Diable amoureux* di Cazotte. Per una duplice via, una sostanziale legata all'inquietante attraversamento del confine fra la vita e la morte e una citazionale e allusiva che rinvia alla letteratura fantastica esistente, il titolo colloca dunque il testo all'interno del genere fantastico.

Fatta questa enunciazione formale, il racconto procede tuttavia in modo non sempre conforme al modello creato da Cazotte, ma soprattutto da Hoffmann, in cui l'elemento fantastico è prodotto dallo stretto intrico fra il reale e l'irrazionale e dal manifestarsi, all'interno di un tessuto narrativo mimetico nei confronti della realtà, di un elemento che si presenta come inspiegabile in quanto non riconducibile ad essa.¹⁷

Il primo vistoso elemento di distorsione del genere fantastico appare sul piano temporale: il racconto di Gautier è infatti racchiuso da una sorta di cornice in cui il narratore/protagonista racconta, a ventidue anni di distanza,

14. Si vedano in particolare le interpretazioni di R. Baudry, *Fantastique ou merveilleux Gautier*, Actes du Colloque international *L'Art et l'Artiste*, Montpellier 1982, pp. 231-256; M. Eigeldenger, *op. cit.* e P. Whythe, *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*, University of Durham, 1996.

15. "Fantastiques, les *Contes* de Gautier le sont-ils selon une troisième définition: celle d'une *incertitude* entre le réel et le rêve, entre l'explication naturelle ou surnaturelle des faits?"

– Eh bien! ici, honnêtement, on ne peut citer qu'une seule œuvre de Gautier qui réponde à ce critère: quand, au début de *La Morte amoureuse*, Romuald dit: 'J'ai mené en rêve toutes les nuits (*Dieu veuille que ce soit en rêve*) une vie de damné [...]' (p. 57; nous soulignons). Double indécision d'ailleurs: car, plus loin, il avoue ne pas savoir s'il est un prêtre qui chaque nuit se rêve chevalier, ou un mondain qui se rêve prêtre... (pp. 83-84)" (R. Baudry, *op. cit.*, pp. 243-44).

16. Th. Gautier, *Les Contes d'Hoffmann* in "La Chronique de Paris", 14 agosto 1836.

17. "I due aspetti contraddittori, il reale e il fantastico, l'essenza di Hoffmann, smussano per Gautier le loro punte stridenti". (C. Pasi, *op. cit.*, p. 39).

la sua unica ed eccezionale esperienza amorosa. Questo modo di organizzare la narrazione non costituisce certo un elemento di originalità, dato che, al contrario, la distanziamento dell' "histoire singulière et terrible" non può che giovare alla sua credibilità e trova precedenti illustri sia in *Le Diable amoureux* di Cazotte che negli *Elixirs du Diable* di Hoffmann¹⁸. Ciò che appare invece singolare è che il narratore omodiegetico anticipi nelle prime trentotto righe (poco più della prima pagina) tutta la vicenda, *l'histoire*, che verrà raccontata, compresa la conclusione. In questo modo viene completamente preclusa al lettore la possibilità di provare quell'inquietudine che solo il progressivo insinuarsi nella vita quotidiana di fatti inspiegabili produce, mentre altrettanto impossibile appare qualunque angoscia al riguardo della sorte del protagonista/narratore, dato che il lettore conosce già la conclusione della storia e i sentimenti di rimpianto del protagonista. Una notevole condensazione temporale è praticata immediatamente di seguito per il racconto della vita del protagonista fino all'incontro con la donna fatale nel giorno della sua ordinazione come sacerdote a ventiquattro anni (altre venticinque righe), condensazione che si ripeterà tutte le volte che verrà narrata, nel corso del racconto, la vita "diurna" del protagonista.

Preceduto da una sorta di presentazione – ma forse è più pertinente dire 'cornice' dato che alla fine si trovano poi altre considerazioni di ordine generale –, che lo riassume e lo anticipa, il racconto dei tre anni di relazione demoniaca comincia del tutto squilibrato nel rapporto temporale fra quelle che dovrebbero essere due zone perfettamente equivalenti e in equilibrio: i giorni e le notti del protagonista. La presenza di una cornice generalizzante (non vi figura il nome del protagonista) e moraleggiante ("Dieu veuille que ce soit un rêve!") ha fatto pensare al genere della favola, al *merveilleux*, ma un insegnamento morale che precede, anziché seguire, il racconto appare alquanto singolare. Si ha piuttosto la sensazione che questo sbrigativo trattamento sia dell'*histoire*, sia della morale, nonché, immediatamente di seguito, del discorso religioso legato a tutta la prima parte della vita del protagonista, induca una profonda svalutazione di tutti gli elementi convocati e un'altrettanto profonda valorizzazione, per contrasto, di ciò che seguirà a questa rapida liquidazione preliminare: la descrizione della bellezza di Clarimonde e dei sentimenti che, in vari contesti, tale bellezza suscita nel protagonista. Nell'economia della narrazione, *l'histoire*, il contenuto del racconto con i suoi annessi di morale e religione, è nulla, mentre il *récit*, i modi e le forme con cui è descritta e narrata la bellezza, sono tutto.

La figura stessa della bellezza, Clarimonde, non è tuttavia esente dallo

18. "J'étais à vingt-cinq ans capitaine aux gardes du roi de Naples", così inizia *Le Diable amoureux*, che racconta evidentemente un avvenimento della giovinezza del protagonista. Quanto a *Les Elixirs du Diable*, la distanza è ancora aumentata dall'espedito narrativo del rinvenimento da parte dell'autore del testamento spirituale di frate Medardo che contiene la storia che sta per essere raccontata.

stravolgimento operato da Gautier. Immagine fortemente corporea e concreta, lussureggiante come può esserlo una cortigiana italiana del Cinquecento, essa appare tutta pervasa di luce, avvolta in un biancore spiritualeggiante, di solito proprio di figure che più che il corpo privilegiano l'anima. E in effetti il corpo, e con lui la vita, sono sempre sul punto di sfuggirle, mentre è concretamente descritta nel testo l'anima di Clarimonde:

Un tourbillon de vent furieux défonça la fenêtre et entra dans la chambre; la dernière feuille de la rose blanche palpita quelque temps comme une aile au bout de la tige, puis elle se détacha et s'envola par la croisée ouverte, emportant avec elle l'âme de Clarimonde.

Non si può dimenticare che l'anima di cui si parla è quella di un vampiro, morto e risuscitato più volte e in cui l'anima sembra veramente una presenza singolare e inadeguata.

Il narratore/protagonista, il "flacon qui se souvient" baudelairiano, racconta e dà forma ad un ricordo, elemento fondamentale della sua vita. Il ricordo è quello della bellezza e dell'amore di una donna, di cui si vede esalare l'anima candida e sulla quale, una pagina più tardi, si leggono, pronunciate da Sérapion, le parole seguenti:

Il a couru de tout temps sur cette Clarimonde de bien étranges histoires, et tous ses amants ont fini d'une manière misérable ou violente. On a dit que c'était une goule, un vampire femelle; mais je crois que c'était Belzébuth en personne".

La bellezza di cui ci parla Gautier e attorno alla quale ruota tutto il racconto è dunque per lo meno paurosamente contraddittoria, composta di elementi nettamente antitetici, il cui accostamento sembra sfidare ogni verosimiglianza e ogni legge di genere in una sorta di costruzione vertiginosa. Come scrive Pasi,

questa antinomia di fondo è alla base del surreale in Gautier. L'attrazione ambigua per la materia, la carne, il sole, le linfe calde della Vita, ribaltata, diventa la fascinazione dell'ignoto, del sogno, del fantastico, della Morte. Tra questi due poli si tende e vibra la sua opera¹⁹.

Occorre ricordare che il senso della vertigine ("Vertige" con la maiuscola) è al centro del testo baudelairiano *Le Flacon* e dei due che rispettivamente lo precedono e lo seguono²⁰?

19. C. Pasi, *op. cit.*, p. 17.

20. Dal "langoureux vertige" in *refrain* e in rima nella poesia *Harmonie du soir*, si passa a "le Vertige" in rima, *rejet* e *enjambement* di *Le Flacon* ("Voilà le souvenir enivrant qui voltige/Dans l'air troublé; les yeux se ferment; le Vertige/Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains/Vers un gouffre obscurci de miasmes humains") e infine, sempre in rima, al "vertige" sopraffatto dalla sconvolgente sequenza ossimorica che chiude *Le Poison* ("Tout cela ne vaut pas le terrible prodige/De ta salive qui mord/Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords./Et, charriant le vertige/La roule défaillante aux rives de la mort!").

L'ultimo significativo capovolgimento del genere fantastico avviene nella scena del cimitero che conclude il racconto, cui fanno seguito solo il rimpianto del narratore e la morale finale. In tale scena, l'unica che presenti gli ingredienti tipici del fantastico – ambientazione in un cimitero, di notte, profanazione di una tomba con accompagnamento di “sueur glaciale”, capelli che “se redressaient douloureusement” sulla testa del protagonista, “hiboux perchés sur les cyprès”, “gémissements plaintifs” ecc. – la figura sinistra e terrificante è rappresentata dall'esponente della Chiesa, che con la sua azione distruttiva (la benedizione) annienta la forma fisica della bellezza. Non è quindi la figura fantastica, il vampiro, a suscitare il terrore del narratore/protagonista, ma al contrario la figura dell'esorcista emissario di Dio.

Non si può certo dimenticare che, in tutto questo rovesciamento di ruoli, una vena ironica percorre l'intero racconto, senza tuttavia arrivare, come del resto in Baudelaire, a vanificare il carattere serio – e a tratti grave – del racconto stesso. L'ironia, semmai, si iscrive nella serie di segnali anti-mimetici che il testo invia al lettore. Nel caso de *La Morte amoureuse* i segnali anti-mimetici, costituiscono un'intera rete che avvolge tutto il racconto facendolo virare in senso apparentemente anti-realistico, soprattutto se per realismo si intende ciò che suggerisce Léo Bersani:

“...La littérature réaliste et naturaliste offre constamment à la société qui semble jugée si sévèrement le confort d'une vision systématique d'elle-même et la sécurité d'un sens structuré”²¹.

Il primo segnale è dato dalla scelta del genere fantastico, scelta ostentata, come si è visto, e che consente di venir meno, almeno parzialmente, alla fedeltà realistica. Il fatto di aver messo sottosopra, nei modi che abbiamo visto, le regole del genere, espone poi il testo ad un'ulteriore confusione, per cui i confini fra realtà e sogno si stemperano e non è più chiaro dove finisca l'una e dove cominci l'altro. La scelta del genere fantastico consente di introdurre nella narrazione fatti irrazionali e inaccettabili come l'esistenza di un vampiro, il superamento del confine della morte (Clarimonde vive e muore da trecento anni), la condensazione del tempo e dello spazio che avviene nelle esperienze notturne del protagonista, consente insomma di sfuggire all'“illusion référentielle”²². Il suo stravolgimento – del genere fantastico – sposta tuttavia la focalizzazione e rende il punto di vista oscillante e non più solo interno alla visione, realistica, del narratore; i giudizi sulle situazioni e le creature fantastiche non sono quindi più gli stessi, come non sono più gli stessi i parametri di riferimento della realtà, che non appare più caratterizzata dalla coerenza dei suoi elementi e da una “naturale” vocazione ad

21. L. Bersani, *Le réalisme et la peur du désir* in Aa.Vv., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 59.

22. Il termine è utilizzato da Michael Riffaterre in *L'illusion référentielle* per indicare “la croyance naïve en un contact ou une relation directe entre mots et référents” (*Ibid.*, p. 92).

un'ordinata unitarietà.

Anche l'uso delle figure retoriche va nello stesso senso. Le figure non servono più infatti a incanalare con precisione ciò che sfugge al linguaggio realistico e a renderlo comunque riconoscibile all'interno di un percorso (*écart*) leggibile nel testo, ma a far risultare più complessa l'attribuzione di un significato. La metonimia, ad esempio, grande protagonista, accanto all'ossimoro, del racconto di Gautier e della poesia *Le Flacon*, più che indicare l'estensione di una qualità ad un oggetto o ad un soggetto prossimo anche se diverso, tende a mescolare inestricabilmente la natura e le qualità degli elementi messi in contatto. È il caso evidente del termine baudelairiano *flacon*, oggetto contenitore e contenuto nonché poeta, analizzato da Richter²³ e, per quel che riguarda Gautier, della commistione dei termini amorosi e religiosi nella cerimonia della consacrazione, e più tardi, alla fine del racconto, dei termini demoniaci e religiosi.

Déchire ce funèbre linceul où tu va t'envelopper; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie; viens à moi, nous serons l'amour.

[...] je regardais au fond de moi-même l'action du sévère Sérapion comme un abominable sacrilège, et j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages qui roulaient présamment au-dessus de nous sortit un triangle de feu qui le réduisit en poudre.

Allo stesso modo, l'ossimoro, che dovrebbe indicare i limiti estremi di una situazione che tuttavia rimane saldamente interna ad un significato univoco, perde la sua funzione convenzionale e rassicurante, il cui superamento si iscrive automaticamente in un "genere", per diventare un elemento che forza vistosamente i limiti della retorica e non solo quelli. "La morte amoureuse" è una figura che mette insieme due realtà contraddittorie – l'assenza di vita e l'essere innamorati – stabilendo però tutta una rete di relazioni fra le due condizioni, che svuotano la figura della sua funzione (indicare una situazione estrema ma definibile in un significato) per trasferire su tutte e due gli elementi che la compongono, e che dovrebbero contraddirsi, lo stesso grado di credibilità e quindi di "realismo":

Deux spirales enchevêtrées l'une dans l'autre et confondues sans se toucher jamais représentent bien cette vie bicéphale qui fut la mienne. Malgré l'étrangeté de cette position, je ne crois pas avoir un seul instant touché à la folie. J'ai toujours conservé très nettes les perceptions de mes deux existences. Seulement, il y avait un fait absurde que je ne pouvais m'expliquer: c'est que le sentiment du même moi existât dans deux hommes si différents. C'était une anomalie dont je ne me rendais pas compte, soit que je crusse être le curé du petit village de ***, ou *il signor Romualdo*, amant en titre de la Clarimonde.

La realtà cui si fa qui riferimento è la realtà della percezione, di cui si può

23. si vedano supra le note 4 e 10 e in generale tutta la lettura di *Le Flacon* presentata nel saggio già citato *La moralité de Baudelaire...*, III, alle pp. 74-85.

ammettere la deformazione, purché non se ne metta in discussione la verità. È la verità del 'récit', che, come si è già visto, ha un valore assoluto, pur nella variabilità del suo punto di vista. Così, nella cerimonia della consacrazione, la visione di Clarimonde è molto precisa e concreta, anche se la donna è in realtà lontana:

Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la toucher, quoique en réalité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue d'une magnificence royale.

La verità della percezione supera e modifica la verità referenziale, ma non in nome di una stabile realtà psicologica, che costituisce una visione de mondo – come accade nei personaggi di Balzac – ma in nome, piuttosto, della pluralità e della frammentarietà, anche contraddittoria, della percezione stessa, che è sentita sempre e comunque come vera. Con Gautier non si raggiunge certo ancora l'abbandono del significato che appare nella narrativa novecentesca, "au profit – come scrive Barthes – du seul référent"²⁴ ma inizia, per il significato, una irreversibile frammentazione e contraddittorietà, che mina la concezione di "realismo" elaborata in quegli anni, contro la quale anche Baudelaire si esprime in più occasioni, arrivando anche a progettare un articolo polemico.²⁵ Baudelaire conferirà a questi elementi ancora sparsi della poetica teophiliana il suggello di un'organicità geniale, ma già nell'uso spregiudicato dei generi inaugurato da Gautier e nella sua concezione "antologica" del mondo naturale²⁶, comincia ad essere gravemente minata la monoliticità del significato, utilizzata dai realisti per dare una visione unitaria (e ideologica) della realtà.

Maria Emanuela Raffi

24. "... autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité" (R. Barthes, *L'effet de réel*, in Aa.Vv., *Littérature et réalité*, cit., p. 89).

25. "Le projet d'article de Baudelaire, intitulé *Puisque réalisme il y a*, date vraisemblablement de 1855. C'est un brouillon de réquisitoire contre le réalisme dans lequel Baudelaire donne rapidement ses conclusions sur la question." (Cl. M. Senninger, *op. cit.*, p. 26).

26. "Si le type de la beauté existe dans son esprit à l'état idéal, il [l'artiste] prend à la nature les signes dont il a besoin pour les exprimer" (Th. Gautier, *Du Beau dans l'art*, cit., p. 190).