



Laboratorio critico 2013, 2 (3), pp. 1-9

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

**«Un bon portrait, ou plutôt le drame naturel inhérent à tout homme»**

**Baudelaire e l'intelligenza del ritratto**

Martina Cicogna

«Sapienza» - Università di Roma

Nel marzo 1860 Baudelaire inviava a Auguste Poulet-Malassis gli ultimi *fiori* composti, mentre contestualmente si accertava dell'avvenuta ricezione di due precedenti serie poetiche:

Voici encore des vers. Nous en sommes maintenant à vingt-cinq pièces. [...]

Je viens de relire ces vingt-cinq morceaux; je ne suis pas tout à fait content; il y a toujours des lourdeurs et des violences de style. – A ce sujet, avez-vous reçu *Obsession* et *Un fantôme*? Que pensez-vous de deux derniers tercets du premier sonnet d'*Un fantôme*? J'ai tourné et retourné la chose de toute les façons.<sup>1</sup>

In questo breve scambio di ordine "tecnico" col suo editore, l'autore accenna alle difficoltà che quei versi gli stanno costando, come li giri e li rigiri fra le mani senza trovare una soluzione che lo soddisfi veramente<sup>2</sup>.

Chi conosce la biografia di Charles Baudelaire sarà tentato dal leggere in questo attaccamento qualcosa di più di un capriccio da artista, quasi una traccia dolorosa; ricollocando infatti quell'unità poetica nella personale amara vicenda che il poeta sta attraversando, vien voglia di mettere in parallelo quella difficoltà d'ordine formale con un lavoro interiore che non gli dà tregua.<sup>3</sup> E in questi versi a lui

<sup>1</sup> C. Baudelaire, *Correspondance*, a cura di Claude Pichois e di de Jérôme Thélot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2000, p. 9. (D'ora in poi: C). Lettre à Auguste Poulet-Malassis, Paris, 13 mars 1860.

<sup>2</sup> Il testo che compare in questa lettera sarà conservato, ma «rêveuse» sostituirà «légère».

<sup>3</sup> Cfr. C, p. 98, Lettre à Madame Aupick, Paris, 11 octobre 1860: «Maintenant, je vais parler sérieusement, sans emphase, de pensées fort tristes. Je puis mourir avant toi, malgré ce diabolique courage qui m'a soutenu si souvent. Ce qui me retient depuis dix-huit mois, c'est Jeanne. [...] J'arrive au fait. Quelle que soit la destinée qui s'empare de moi, si, après avoir préparé la liste de mes dettes, je disparaissais brusquement, si tu vivais encore, il faudrait faire quelque chose pour soulager cette vieille beauté transformée en infirme.»

cari, che dal lettore novello possono essere equivocati con una gotica galleria abitata da spettri, non si stenta a riconoscere quale unico *fantasma* quello di una Jeanne ormai malata, "ospedalizzata"<sup>4</sup>; quello che resta di un grande amore<sup>5</sup>, il suo "ritratto" privato sfigurato dal tempo e da un'ombra di morte.

*Le Portrait*, non a caso, è anche il titolo della IV parte che chiude la ghirlanda di *Un fantôme*, infiocchettando quell'allegoria del dipingere che il poeta dissemina anche lungo tutti e tre i sonetti che precedono quest'ultimo: *Les Ténèbres*, *Le Parfum* e *Le Cadre*. Ecco da subito il poeta-pittore che, nell'oscurità di una tristezza impenetrabile, è costretto da un Dio o da un Destino ad affrescare la tenebra:

Dans les caveaux d'insondable tristesse  
Où le Destin m'a déjà relégué;  
Où jamais n'entre un rayon rose et gai;  
Où, seul avec la Nuit, maussade hôtesse,

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur  
Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres [...]<sup>6</sup>

E ancora, in quest'opera pittorica condotta, diremmo, alla cieca, è solo a tratti che brilla l'oggetto della sua arte, uno spettro grazioso che prende forma più per vita autonoma che per maestria della mano che lo tratteggia («Par instants brille, et s'allonge, et s'étale/ Un spectre fait de grâce et de splendeur»), lasciando nello stupore *in primis* il suo stesso autore, il quale scrutandone il misterioso compimento vi riconosce infine la sua «belle visiteuse», con uno scatto improvviso: «c'est Elle!», è sua quell'inconfondibile andatura. Nera ora, ma pur sempre ossimoricamente luminosa:

A sa rêveuse allure orientale,

Quand il atteint sa totale grandeur,  
Je reconnais ma belle visiteuse:  
C'est Elle! noire et pourtant lumineuse.<sup>7</sup>

Ancora, venendo al sonetto successivo, anche adesso che ad emergere è un elemento non vivo, e cioè il profumo di quella magica figura, è con una metafora pittorica (o se vogliamo, più genericamente artistico-architettonica) che il poeta sceglie di rendere l'idea dell'oscuro incanto che lo inebria: il «restauro», quell'opera di conservazione e rivalutazione del passato che rende ancora presente lo splendore d'un tempo, nascosto dal degrado. Lui, l'amante, ricerca e ritrova quel profumo come amplificato dal ricordo, ripercorrendone il corpo così cambiato, eppure così adorato ancora nella sua fragilità di oggi:

Charme profond, magique, dont nous grise

<sup>4</sup> Di cui egli si sente ormai "infermiere" e "tutore", come scrive sempre in quel periodo alla mamma.

<sup>6</sup> OC I, p. 39.

<sup>7</sup> OC I, p. 39.

Dans le présent le passé restauré!  
Ainsi l'amant sur un corps adoré  
Du souvenir cueille la fleur exquise.<sup>8</sup>

E prima di arrivare al ritratto vero e proprio, ecco che Baudelaire si attarda sulla *cornice*, tessendo una comparazione fra l'importanza di quell'accessorio per l'opera d'arte, che viene così isolata dalla «natura», e la grazia aggiunta dagli artifici femminili alla rara bellezza di lei, che da quelli non si lasciava offuscare, ma anzi se li raccoglieva intorno compresa nella sua perfezione, come se potessero solo servirla ed evidenziarne il pregio:

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,  
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,  
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté  
En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,  
S'adaptent juste à sa rare beauté;  
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,  
Et tout semblait lui servir de bordure.<sup>9</sup>

Così introdotto per gradi, il *portrait* è forse atteso dal lettore come apice conclusivo di un *climax*, come dovesse campeggiare ora da solo, vittorioso sulla tenebra del dolore, come se quella bellezza ricostruita meticolosamente per tentativi, per immagini sopravvissute alla memoria dei sensi, potesse infine dirsi nuovamente intera. Può stupire, allora, quella caduta improvvisa che l'ultimo sonetto invece mette a punto, riportando indietro il componimento allo spirito con cui in effetti era iniziato, ovvero nel segno di un'immensa tristezza, sospesa solo temporaneamente grazie al potente gioco dell'immaginazione poetica. Il ritratto finale è infatti sostanzialmente deludente, niente di più di un pallido disegno a tre colori<sup>10</sup>, isolato non più nel senso del suo spiccare sul resto, quanto piuttosto nella sola accezione della «solitudine»:

De ces grands yeux si fervents et si tendres,  
De cette bouche où mon cœur se noya,

De ces baisers puissants comme un dictame,  
De ces transports plus vifs que des rayons,  
Que reste-t-il? C'est affreux, ô mon âme!  
Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,

<sup>8</sup> OC I, p. 40.

<sup>9</sup> OC I, p. 40.

<sup>10</sup> Il commentatore dell'edizione della Pleiade, in nota a questo verso, tende tuttavia a non ridurre del tutto il valore delle tre tinte tenui del ritratto: «Le dessein aux trois crayons est exécuté sur papier teinté avec un crayon noir, un crayon rouge et un crayon blanc. Si pâle qu'elle soit, c'est donc colorée l'image qui reste dans le souvenir du poète.» C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975-76, vol. I. (D'ora in poi: OC, I), p. 903.

Qui, comme moi, meurt dans la solitude,  
Et que le Temps, injurieux vieillard,  
Chaque jour frotte avec son aile rude [...] <sup>11</sup>

Il ritratto, se non supportato da uno slancio interiore, è allora una povera materia capace unicamente di scavare un'impetosa linea di demarcazione fra quello che era e quello che è, in quanto unica testimonianza di quel fantasma irricognoscibile: immortale per sempre da un lato, mentre dall'altro è corrosivo dal tempo, che lo attacca nella sua sostanza tangibile.

Il primo verso di questa IV parte immette dunque da subito, inequivocabilmente, nella reale atmosfera dell'unità poetica, aprendo con la malattia e con la morte («La Maladie et la Mort font des cendres/ De tout le feu qui pour nous flamboya»), e la terzina conclusiva la ribadisce, trovando posto a una retorica e disperata invettiva contro il Tempo assassino, ora unico interlocutore, che accomuna la Vita e l'Arte in un amaro destino di disfacimento:

Noir assassin de la Vie et de l'Art,  
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire  
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!<sup>12</sup>

Nonostante in questo componimento convergano molti dei temi chiave della poetica baudelairiana, il nostro interesse in questo caso vuole soffermarsi sulla scelta formale con cui egli sceglie di metterli in connessione, e cioè sulla realtà artistica del ritratto. Per questo autore infatti la metafora pittorica non può dirsi una fra le tante, e non è equiparabile all'uso che potrebbe farne un altro poeta amante degli stratagemmi retorici, dei meccanismi eleganti del verso.

Com'è noto<sup>13</sup> infatti Baudelaire nutriva un interesse tutto particolare per le belle arti, alle quali dedicò molta della sua «miglior critica»<sup>14</sup>, «divertente e poetica, non tecnica e fredda», «parziale, appassionata, politica, fatta da un punto di vista esclusivo», quella che scaturisce dal contatto diretto con l'opera, dal gusto del bello spontaneamente esercitato a spasso per le gallerie contemporanee, con la stessa spiccata acutezza e sensibilità che egli dimostra di avere per il proprio più ristretto campo di competenza, la letteratura.

In questi scritti di carattere estetico non solo ritroviamo una nutrita serie di *ritratti* più o meno celebri, ma incontriamo una vera e propria analisi del *ritratto* come «genere», come forma da cui scaturisce una precisa riflessione teorica, sia pure questa non rinvenibile in un'unica soluzione compiuta in se

<sup>11</sup> OC I, p. 40.

<sup>12</sup> OC, p. 40.

<sup>13</sup> Cfr. G. Macchia, *Baudelaire Critico*, Milano, Rizzoli, 1988.

<sup>14</sup> C. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, a cura di Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975-76, vol. II. (D'ora in poi: OC, II).

stessa bensì tutta da ricostruire nella tipica frammentarietà dei *Salons*, innanzitutto cronologica e quindi anche stilistica; si tratta a volte di qualche fitta serie di pagine “a tema”, ma spesso anche di brevi lucidi appunti infilati nella trattazione di un artista in particolare, che però rincarati in un ideale quadro complessivo si rivelano senz’altro capaci di una buona dose di autonomia concettuale. Globalmente, possiamo affermare che il ritratto ricopre un ruolo interessante almeno per due diversi aspetti: da un lato il suo oggetto, quello che egli chiama il *modèle*, è inevitabilmente di natura contemporanea, assioma questo che pare di un’estrema banalità, ma che assume una sua rilevanza in un contesto che fatica a svincolarsi dal peso dell’imitazione dei “grandi”; in seconda battuta, il ritratto conduce dritto al cuore del dilemma tra natura e artificio, particolarmente sentito da Baudelaire non tanto come fine a se stesso, quanto piuttosto nella misura in cui vi vede uno dei cardini intorno a cui ruota la questione della *modernità*. Egli sente infatti come una sfida sempre più attuale per l’arte quella tentazione del “vero”, che con l’energia che solo la giustificazione etica sa fornire così elegantemente sembra rapidamente fagocitare ogni altro principio ispiratore dell’opera e scalzare il “bello”, compromettendo in tal modo la ragion d’essere dell’espressione artistica stessa.

Partendo dunque dal primo punto, e cioè dal valore che il ritratto assume già solo in quanto volto alla rappresentazione di un soggetto, quindi di una realtà vivente, si veda ad esempio la *boutade*<sup>15</sup> che Baudelaire azzarda già nel *Salon* del 1846 nei confronti di Raffaello, sostenendo la superiorità di M. Ingres proprio intorno al ritratto:

Dans un certain sens, M. Ingres dessine mieux que Raphaël, le roi populaire des dessinateurs. Raphaël a décoré des murs immenses; mais il n’eût pas fait si bien que lui le portrait de votre mère, de votre ami, de votre maîtresse.<sup>16</sup>

Genere minore allora, per dimensione innanzitutto, se lo si compara alla grandiosità delle opere dei classici, che occupano spesso postazioni ufficiali dominando intere pareti, ma anche per scelta del soggetto: non scene storiche, epiche, religiose, ma il volto di una mamma, di un amico, di un’amante. Eppure è in un simile, mediocre campo d’azione che un disegnatore di talento come Ingres può in fin dei conti sfidare i suoi maestri e anche vincere il confronto, riscattando un lembo della pittura che non è

<sup>15</sup> Cfr. A. Compagnon, *Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005, dove la *boutade* è riconosciuta come uno dei tratti caratteristici dello stile di quegli scrittori che egli individua come la retroguardia dell’avanguardia, ovvero coloro che a suo avviso sarebbero gli autentici moderni. Baudelaire vi rientra a pieno titolo, anzi ricopre in questa originale carrellata di nomi l’indiscusso ruolo di capostipite.

<sup>16</sup> OC II, p. 459.

mai salito agli onori della rispettabilità nella storia dell’arte, ma che evidentemente ora comincia a ricavarci uno spazio d’interesse, forse proprio anzitutto per opposizione col passato.

Interessante, subito dopo l’assunto, è capire perché il disegno di un bravo contemporaneo sia ora preferibile a quello di un Raffaello:

L’audace de celui-ci est toute particulière, et combinée avec une telle ruse, qu’il ne recule devant aucune laideur et aucune bizarrerie: il a fait la redingote de M. Molé; il a fait le carrick de Cherubini; [...] La belle Muse de Cherubini est encore un portrait.<sup>17</sup>

L’«audacia» e «l’astuzia» che egli gli riconosce sono il tratto distintivo della superiorità tutta attuale di Ingres, consistendo queste nel non epurare le *laideurs* e le *bizarreries* del dipinto, nel non indietreggiare davanti a nulla, includendo nella rappresentazione elementi di inequivocabile modernità, come capi d’abbigliamento alla moda<sup>18</sup> (il *carrick* e la *redingote*, due tipi di lungo soprabito maschile)<sup>19</sup>. Si veda anche, allo stesso modo, il suo equivalente nel ritratto femminile, a cui il pittore si applica con aspro spirito «chirurgico», seguendo esattamente le pieghe più recondite del loro fascino:

Il les fait telles qu’il les voit, car on dirait qu’il les aime trop pour les vouloir changer; il s’attache à leurs moindres beautés avec une âpreté de chirurgien; il suit les plus légères ondulations de leurs lignes avec une servilité d’amoureux.<sup>20</sup>

Questa fedeltà al modello, anche a costo di risultare *crudele*<sup>21</sup>, tratto caratteristico della ritrattistica di

<sup>17</sup> In questo stesso passaggio, Baudelaire inserisce anche un’opera più maestosa di Ingres quale il *Plafond d’Homère*; a connetterlo agli esempi sul ritratto è infatti ancora l’audacia che il pittore usa ritraendo in una scena epica personaggi contrari al bello ideale per una qualche deformazione: «[...] il a mis dans le plafond d’Homère, - œuvre qui vise à l’idéal plus qu’aucune autre, - un aveugle, un borgne, un manchot et un bossu. La nature le récompense largement de cette adoration païenne. Il pourrait faire de Mayeux une chose sublime.» OC II, p. 459.

<sup>18</sup> Cfr. OC II, p. 1161: «Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, si les nœuds de rubans, les boucles ont été détrônés par les cocardes, si le bavolet s’est élargi et si le chignon est descendu d’un cran sur la nuque, si la ceinture a été exhaussée et la jupe amplifiée, croyez qu’à une distance énorme son œil d’aigle l’a déjà deviné.»

<sup>19</sup> Tutto questo piacere che Baudelaire prova nel sorprendere gli abiti del suo tempo all’interno di un ritratto è sovrapponibile a molti altri celebri passaggi sull’epica della modernità, e quindi sulla missione dell’artista come «peintre de la vie moderne».

<sup>20</sup> OC II, p. 460.

<sup>21</sup> Ingres è descritto in questo passaggio del ‘46 ancora come un genio composito e ricco di contrasti. OC II, p. 459: «Talent avare, cruel, coléreux et souffrant, mélange singulier de qualités contraires, toutes mises au profit de

Ingres, costruisce intorno al genere del *portrait* un alone di nobile intimità, un'atmosfera dai toni minori che se da un lato lo allontana dallo spirito della pittura maestosa, dall'altro lo innalza per un gioco di pesi e contrappesi alla dignità di *tableau*, dove per quadro non si intenda solo un'opera signorile di grandi proporzioni ma una finita<sup>22</sup> armonia, un *poème intime* trasposto in pittura<sup>23</sup>:

Il est juste de dire que si M. Ingres, privé de l'imagination du dessin, ne sait pas faire de tableaux, au moins dans de grandes proportions, ses portraits sont presque des tableaux, c'est-à-dire des poèmes intimes.<sup>24</sup>

Nel *Salon* del 1855, l'audacia di Ingres si trasforma addirittura iperbolicamente in una sorta di missione, un annuncio che può portare un tassello nuovo nel panorama della pittura (Maintenant [...] quel est le but de M. Ingres? [...] que cherche donc, que rêve donc M. Ingres? Qu'est-il venu dire en ce monde? Quel appendice nouveau apporte-t-il à l'évangile de la peinture?), e ancora una volta questa "lieta novella" viene messa in stretta connessione con la realtà del ritratto, che è «il più legittimo dei suoi successi»<sup>25</sup>, attraverso cui egli riesce a catapultare le minuzie della modernità in un ideale antico, creando più che uno spozializio un adulterio *agaçant*, che è all'origine del suo fascino bizzarro:

Je croirais volontiers que son idéal est une espèce d'idéal fait moitié de santé, moitié de calme, presque d'indifférence, quelque chose d'analogue à l'idéal antique, auquel il a ajouté les curiosités et les minuties de l'art moderne. C'est cet accouplement qui donne souvent à ses œuvres leur charme bizarre. Épris ainsi d'un idéal qui mêle dans un adultère *agaçant* la solidité calme de Raphaël avec les recherches de la petite-maitresse, M. Ingres devait surtout réussir dans les portraits [...]<sup>26</sup>

---

la nature, et dont l'étrangeté n'est pas un des moindres charmes». Più tardi, nel *Salon* del '55, il giudizio sul pittore si farà più negativo, dove nel confronto con Delacroix a Ingres sarà sottratto il talento del colorista per fissarne, simmetricamente, quello del fine nonché freddo disegnatore.

<sup>22</sup> Cfr. la distinzione che il poeta stabilisce tra l'opera *fatta* o *finita*, cioè tra lo scarto che esiste tra la conclusione materiale e quella spirituale. Le due fini non coincidono necessariamente.

<sup>23</sup> Interessante questo slittamento improvviso, senza soluzione di continuità, fra pittura e poesia. Lo si tenga presente più avanti nella trattazione, quando tenteremo di compiere più nel dettaglio il parallelo tra ritratto in versi e ritratto visivo.

<sup>24</sup> OC II, p. 459.

<sup>25</sup> OC II, p. 586: «[...] c'est en effet dans ce genre qu'il a trouvé ses plus grands, ses plus légitimes succès.» Cfr. anche pp. 380-81: «Nous regrettons qu'il n'y ait pas en France un seul portrait du Roi. – Un seul homme est digne de cette œuvre: c'est M. Ingres.»

<sup>26</sup> OC II, p. 586.

Eppure, tornando a una visione d'insieme in questa ricostruzione della critica del ritratto e mettendo questo giudizio sulla minuzia della modernità in rapporto ad altri passaggi non meno significativi di questi saloni baudelairiani, potrebbe stupire come altrove l'attenzione al dettaglio sia vissuta negativamente come un peso di cui liberarsi per snellire l'arte e proiettarla verso la sua dimensione più propria, quella di linguaggio sempre mosso, più che da ogni altra cosa, dalla «reine des facultés», l'immaginazione.<sup>27</sup> Quest'altra valutazione, che affonda le sue radici nel ben riconoscibile Romanticismo dell'autore, sorge nell'osservare il vizio di molti *enfants gâtés*, vale a dire tutti quegli artisti che si atteggiavano a "moderni" solo perché hanno sposato la causa del "vero";

Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre. Le gout exclusif du Vrai [...] opprime ici et étouffe le goût du Beau.»<sup>28</sup>

Persuasi che la frontiera positivista sia la nuova sfida per sottrarre la rappresentazione a ogni sorta di ingenuità, i pittori *naturels* in realtà non sarebbero altro che dei miserabili pronti ad accucciarsi pigramente sulle comodità dell'imitazione, attaccandosi morbosamente<sup>29</sup> al dettaglio come se questo fosse l'unica garanzia del valore artistico dell'opera:

Il y a de ces misérable peintres, pour qui la moindre verrue est une bonne fortune; non seulement ils n'ont garde de l'oublier, mais il est nécessaire qu'ils la fassent quatre fois plus grosse [...]<sup>30</sup>

Complice di tale equivoco sarebbe anche il sorgere di una nuova tecnica d'espressione visiva, la fotografia, che se per Baudelaire è tanto utile come serva delle Scienze o tutt'al più come arte di second'ordine<sup>31</sup>, cioè come modesta testimone delle

---

<sup>27</sup> OC II, pp. 619-20. *La reine des facultés*: «elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut pas trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.»

<sup>28</sup> OC II, p. 616.

<sup>29</sup> Vedi OC II, pp. 380-81: "Tous les portraits de Henri Scheffer sont faits avec la même probité, minutieuse et aveugle; la même conscience, patiente et monotone.»

<sup>30</sup> OC II, p. 457.

<sup>31</sup> OC II, p. 618: «La poésie et le progrès sont deux ambiteux qui se haïssent d'une haine instinctive, et quand il se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompue tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle aura dans la sottise de la multitudine. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni supplanté la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses

maggiori (quando rimpolpa cioè gli archivi e le biblioteche, custodendo la memoria collettiva e consentendo alla moltitudine di accedere a tesori rari, lontani nel tempo e nello spazio) è però terribilmente pericolosa quando tenta di ascendere ad Arte di primo rango, portando avanti le sue cieche ragioni contrarie allo spirito della creazione:

[...] puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés!), l'art, c'est la photographie.<sup>32</sup>

Un'invettiva, quella contro il naturalismo, che ha anche il tono violento di una "lotta di classe"; se è vero infatti che la vera critica è necessariamente *parziale, politica*, nella cultura moralistica del Vero che uccide l'estetica non può che prendere forma l'allegoria della Borghesia, la sua anima villana, che si sbarazza fieramente della libertà del creare spingendo avanti la materia. Il ritratto diventa allora il terreno di scontro più fertile fra le due fazioni ideologiche contrapposte, come luogo di maggior equivoco e quindi, proporzionalmente, di più elevata complessità d'analisi, di discernimento esigente, di amore per la sfumatura, che sola può salvare il pensiero dalla morte dell'ovvietà:

En face de moi, je vois l'Ame de la Bourgeoisie [...] Voilà ce qu'elle me dit aujourd'hui, cette vilaine Ame, qui n'est pas une hallucination: "En vérité, les poètes sont des singuliers fous de prétendre que l'imagination soit nécessaire dans toutes les fonctions de l'art. Qu'est-il besoin d'imagination, par exemple, pour faire un portrait?... je pose, et en réalité c'est moi, le modèle, qui consens à faire le gros de la besogne. Je suis le véritable fournisseur de l'artiste. Je suis, à moi tout seul, toute la matière". Mais je lui répons: "*caput mortuum*, tais-toi! [...] plus la matière est, en apparence, positive et solide, et plus la besogne de l'imagination est subtile et laborieuse. Un portrait! Quoi de plus simple et de plus compliqué, de plus évident et de plus profond? Si La Bruyère eût été privé d'imagination, aurait-il pu composer ses *Caractères*, dont cependant la matière, si évidente, s'offrait si complaisamment à lui? [...]"<sup>33</sup>

Ed ecco allora che con la chiusa su La Bruyère e i suoi intramontabili *Caractères* intravediamo un fondamentale tassello della disquisizione che il poeta imbraccia per sostenere l'intelligenza del *Portrait*, il sottile equilibrio in cui si "parrà la sua nobilitate". I Caratteri che questo grande autore classico mette a punto così elegantemente hanno infatti il duplice

yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronomie [...]. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore [...].

<sup>32</sup> OC II, p. 617.

<sup>33</sup> OC II, p. 654. *Le portrait, Salon 1859*.

pregio dell'analisi e della sintesi: analisi onesta di quando all'occhio si esibisce, e sintesi vigorosa di quegli elementi in cui la sostanza del soggetto si contrae tutta come per incanto. Nella sintesi vi è senz'altro, infatti, un racconto del visibile, ma resta spazio anche per l'invisibile, per l'elemento sfuggente che non si dà sempre in forma esplicita ma che pervade quella realtà tutta («rien n'est indifférent dans un portrait»), nascondendosi in un'armonia delle parti che magari, prese singolarmente, direbbero perfino altro su quella figura<sup>34</sup>. Il «buon ritratto» è allora un'opera di concettuale finezza prima ancora che di sapienza del tratto, che al pittore, nonostante la modestia dell'apparenza, richiede un'estrema intelligenza:

Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale. Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait [...] Rien, si l'on veut bien examiner la chose, n'est indifférent dans un portrait. Le geste, la grimace, le vêtement, le décor même, tout doit servir à représenter un *caractère* [...]

Un bon portrait m'apparaît toujours comme une biographie dramatisée, ou plutôt comme le drame naturel inhérent à tout homme.<sup>35</sup>

Il carattere è qui definito come «biografia drammatizzata», o ancor più esattamente come quel «dramma naturale inerente a ogni uomo», la forma sintetica in cui la natura si incanala nella vita di un individuo e che l'artista si cura di ricostruire nel «buon ritratto», ricomponendo l'armonia dei suoi segni sparsi nel gesto, dell'abito, della smorfia, perfino nello sfondo in cui quel soggetto si presenta. A proposito di questa tensione fra realismo e immaginazione (in cui il carattere si fa largo) è estremamente curioso il paragrafo *De l'idéal et du modèle*<sup>36</sup>, in cui Baudelaire chiarisce quale sia il rapporto fra la varietà della natura, che crea ogni individuo diverso da un altro, e di cui l'arte moderna deve dare piena testimonianza<sup>37</sup>, fedele al suo spiccato istinto

<sup>34</sup> Un elogio a Ricard in virtù dell'armonia, per cui tutti i tratti, come anche le tinte scelte per lo sfondo, comunicano un medesimo carattere: OC II, p. 658: «il a vraiment une intelligence toujours apte à peindre l'âme qui pose devant lui. Ainsi le portrait de cette vieille dame, où l'âge n'est pas lâchement dissimulé, révèle tout de suite un caractère reposé, une douceur et une charité qui appellent la confiance. La simplicité de regard et d'attitude s'accorde heureusement avec cette couleur chaude et mollement dorée qui me semble faite pour traduire les douces pensées du soir.»

<sup>35</sup> OC II, p. 654.

<sup>36</sup> OC II, p. 457.

<sup>37</sup> A tal proposito si veda l'attacco ai discepoli di Ingres e alla loro ritrattistica fallimentare in quanto non somigliante al modello: OC II, p. 656: «[...] leurs portraits ne

per l'irregolarità<sup>38</sup>, e una sorta di ideale che non ha del vago o del sogno astratto, che non è neppure estraneo all'individuo (errore in cui incorre perfino Ingres, quando concettualizza alla Raffaello<sup>39</sup>) per poterlo "correggere", ma che è una sorta di «harmonie native» da ricercare nel cosmo del personaggio, e da liberare grazie agli attrezzi del mestiere:

Quoique le principe universel soit un, la nature ne donne rien d'absolu, ni même de complet; je ne vois que des individus. [...] Je n'affirme pas qu'il y ait autant d'idéals primitifs que d'individus, car un moule donne plusieurs épreuves; mais il y a dans l'âme du peintre autant d'idéals que d'individus, parce qu'un portrait est un modèle compliqué d'un artiste.

Ainsi l'idéal n'est pas cette chose vague, ce rêve ennuyeux et impalpable qui nage au plafond des académies; un idéal, c'est l'individu redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native.<sup>40</sup>

Vista la discrepanza numerica fra numero degli individui e numero degli ideali «car un moule donne plusieurs épreuves», va da sé che gli individui possono essere raggruppati a manciate sotto un solo stampo, e che compito del ritrattista sia proprio quello di ricondurre ogni individuo al proprio nucleo di riferimento, alla sua «éclatante vérité». A so-

---

sont pas vraiment ressemblants. Parce que je réclame sans cesse l'application de l'imagination, l'introduction de la poésie, dans toutes les fonctions de l'art, personne ne supposera que je désire, dans le portrait surtout, une altération consciencieuse du modèle.»

<sup>38</sup> Cfr. OC II, p. 468, in cui Baudelaire teorizza una vera e propria definizione moderna del bello, del suo carattere complesso: «C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine.»

<sup>39</sup> OC II, p. 658: «le style: c'est une poésie étrangère, empruntée généralement au passé. J'aurais le droit de conclure que si M. Ingres ajoute quelque chose à son modèle, c'est par impuissance de le faire à la fois grand et vrai [...] Cette dame parisienne, ravissant échantillon des grâces évaporées d'un salon français, il la dotera malgré elle d'une certaine lourdeur, d'une bonhomie romaine. Raphaël l'exige [...] M. Ingres est victime d'une obsession qui le contraint sans cesse à déplacer, à transposer et à altérer le beau.»

<sup>40</sup> OC II, p. 457.

stegno di tale intuizione, Baudelaire ricorre alla nomenclatura di Lavater, o meglio, più che alla sua concreta stesura (nella quale ammette che possano annidarsi degli errori) al principio di fondo che la anima: naso, bocca, trama della pelle non si ritrovano insieme a caso a formare una data fisionomia, ma si accompagnano reciprocamente, si «vogliono» vicendaevolmente in nome di un'armonia del tutto:

[...] Cela est si vrai que Lavater a dressé une nomenclature des nez et des bouches qui jurent de figurer ensemble, et constaté plusieurs erreurs de ce genre dans les anciens artistes, qui ont revêtu quelquefois des personnages religieux ou historiques de formes contraires à leur caractère. Que Lavater se soit trompé dans le détail, c'est possible; mais il avait l'idée du principe. Telle main veut tel pied; chaque épiderme engendre son poil. Chaque individu a donc son idéal.<sup>41</sup>

Come già notato da Lavater, grazie a questa specifica attenzione è possibile riscontrare molti errori nella rappresentazione degli antichi, che al seguito di estetiche astrattezze assemblavano male "i pezzi", e restituivano fisionomie non corrispondenti al carattere del personaggio in questione. L'errore consisteva, possiamo dedurre, nel compiere il procedimento in senso inverso, secondo l'ordine sbagliato: essi ricercavano dapprima l'ideale per poi calarlo nella verosimiglianza, mentre la sola garanzia di riuscita consisterebbe nell'affidarsi al *modèle*, nello studiarlo accuratamente e nel lasciarsi da lui stesso condurre oltre, nella regione della sintesi, dove il superfluo ineluttabilmente decade e dove i pochi dettagli veramente significativi subiscono un processo di potenziamento<sup>42</sup>, espandendosi e guadagnando gradualmente la scena, perché il carattere risulti infine chiaro e apprezzabile da tutti:

La première qualité d'un dessinateur est donc l'étude lente et sincère de son modèle. Il faut non seulement que l'artiste ait une intuition profonde du caractère du modèle, mais encore qu'il le généralise quelque peu, qu'il exagère volontairement quelques détails, pour augmenter la physionomie et rendre son expression plus claire. <sup>43</sup>

Nel genere del ritratto è riposta quindi una larga fiducia in termini di modernità, di gran lunga superiore a quella che la sua modestia lasciava sopporre: la sua intelligenza si emancipa istintivamente dal sistema dell'imitazione, non per cieco senso della rivolta, ma per coerenza intrinseca; mettendo a fuo-

---

<sup>41</sup> OC II, p. 457.

<sup>42</sup> Cfr. ad esempio OC II p. 377, dove si vede come un ritratto di Eugène Gautier venga ricordato da tutti coloro che hanno visto l'esposizione del 1845 per il dettaglio delle braccia nude del soggetto: «Mlle Eugène Gautier. Tous ceux qui se connaissent en peinture se rappellent le modelé de deux bras nus dans un portrait exposé au dernier salon.»

<sup>43</sup> OC II, p. 457.

co le criticità del passato esso sviluppa una consapevole distanza, e immette così nel contemporaneo un tocco finalmente nuovo, non riducibile all'atteggiamento *chic*<sup>44</sup>, altrettanto rischioso per il destino dell'arte. Lo scrive chiaramente il Baudelaire critico, coniano per il *portrait* quella sintetica definizione di «modèle idéalisé», e utilizzando espressioni vigorose come «rajeunir» e «vivifier» per la sua azione sulla pittura moderna:

L'introduction du portrait, c'est à dire du modèle idéalisé, dans les sujets d'histoire, de religion, ou de fantaisie, nécessite d'abord un choix exquis du modèle, et peut certainement rajeunir et revivifier la peinture moderne, trop encline, comme tous nos arts, à se contenter de l'imitation des anciens.<sup>45</sup>

E pare confermarlo anche il Baudelaire poeta, quando sceglie questo stesso meccanismo della “dettagliata sintesi” per presentarci il dramma dei suoi personaggi, in un'opera che, a sua detta, si venderà sempre<sup>46</sup>, e che quindi è già consapevolmente inviata ad affrontare la sfida dell'estetica moderna. Accade infatti che i suoi ritratti in versi ci mostrino un ardito gusto del dettaglio, “capando nel mazzo” di una figura elementi minori, passeggeri, discutibili secondo una logica lineare, e che poi queste stesse minuzie restino talvolta fondamentalmente sole sulla scena, come rapide emersioni che lasciano solo supporre le restanti parti sommerse. In tal modo anche il *poème intime*, nella sua già citata somiglianza concettuale col *tableau*, dà visibilità ai due movimenti contrari che si fronteggiano nella messa a punto del *modèle idéalisé*, vale a dire: il primo verso il modello e la sua complessità, il secondo verso l'ideale, in fuga dal dettaglio e dalla trappola del vero, puntando verso l'armonica sintesi dell'armonia. Solo alcuni esempi fra tanti: le donne di *Crépuscule du Matin* («Les femmes de plaisir, la paupière livide, / Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide.»<sup>47</sup>), ridotte a palpebre livide e bocca aperta, mentre dormono d'un sonno «stupido», fanno saltare anche le connessioni sintattiche che collegano i loro elementi, i quali si accumulano spaziosi solo da virgole; il vecchio passante in *Les Sept Vieillards*, che affiora come dal nulla e si contrae alla vista come

<sup>44</sup> L'assenza di modello, d'altro canto, è considerata rischiosa quanto il suo contrario. La definisce «abuso di memoria», o anche, più ironicamente, lo *chic*. Cfr. OC II, p. 468: *Du chic et du poncif*: «Chic, consacré par les artistes pour exprimer une monstruosité moderne, signifie: absence de modèle et de nature. Le chic est l'abus de la mémoire; encore le chic est-il plutôt une mémoire de la main qu'une mémoire du cerveau.»

<sup>45</sup> OC II, p. 457.

<sup>46</sup> C, p. 98, Lettre à Madame Aupick, Paris, 11 octobre 1860: «*Les Fleurs du Mal* sont sous presse. Terrible affaire. C'est un livre qui se vendra toujours, à moins que la justice ne s'en mêle de nouveau.»

<sup>47</sup> OC I, pp. 103-4, *Le Crépuscule du matin*.

fosse tutto pupille e barba («M'apparut. On eût dit sa prunelle trempée/ Dans le fiel; son regard aiguissait les frimas, / Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée [...]»<sup>48</sup>).

Ma anche nel *portrait* di Jeanne su cui ci siamo soffermati all'inizio, si è visto come il ricordo di fatto abbia selezionato gli elementi significativi che ne costituivano il fascino selvaggio e prezioso: i capelli («ses cheveux élastiques et lourds»<sup>49</sup>), il profumo («sauvage et fauve»<sup>50</sup>), i gioielli, gli occhi grandi, «fervents et tendres»<sup>51</sup> e la bocca coi suoi «baisers puissants»<sup>52</sup>.

Il ricordo è infatti il miglior complice del ritratto, poetico e pittorico, nonché grande criterio dell'arte, poiché interviene attivamente in quest'opera di pulizia della materia per trattenere solo ciò di cui vale la pena per la ricostruzione del carattere:

J'ai déjà remarqué que le souvenir était le grand criterium de l'art; l'art est une mnémotechnique du beau: or, l'imitation exacte gêne le souvenir. [...] Trop particulariser ou trop généraliser empêchent également le souvenir.<sup>53</sup>

Un esempio eclatante del contatto fra ricordo e ritratto è il celebre componimento *A une passante*, dove un corpo si staglia netto sulla folla («La rue assourdissante autour de moi hurlait»), prendendo le proporzioni di una fuggitiva apparizione («Fugitive beauté»), che si perde e insieme si incastra nella memoria con la sua figura snella, nobile ma anche ondeggiante, il suo occhio («ciel livide où germe l'ouragan»):

[...] Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet.

Agile et noble, avec sa jambe de statue.<sup>54</sup>

A proposito di *A une passante* Benjamin notava infatti come questa poesia mettesse in risalto un dato inedito dell'incontro nella grande città, e cioè come per la prima volta il primo sguardo coincidesse regolarmente con l'ultimo («Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?»):

<sup>48</sup> OC I, p. 87, *Les Sept Vieillards*. Si pensi anche alle immagini brevi e dettagliate che l'autore propone del Belgio, in quel grande ritratto che è la sua bizzarra raccolta *Pauvre Belgique*. OC I, pp. 1326-7: «Dentition angulaire», «Visage obscur sans regard, comme celui d'un cyclope, d'un cyclope, non pas borgne, mais aveugle.», «singulier aspect des bouches dans la rue»; p. 1336: «Les femmes ne savent pas marcher.»

<sup>49</sup> OC I, p. 39.

<sup>50</sup> OC I, p. 39.

<sup>51</sup> OC I, p. 40.

<sup>52</sup> OC I, p. 40.

<sup>53</sup> OC II, p. 457.

<sup>54</sup> OC I, Pp. 92-93.

Le ravissement du citadin est moins l'amour du premier regard que celui du dernier. C'est un adieu à tout jamais, qui coïncide dans le poème avec l'instant de l'ensorcellement.<sup>55</sup>

Tutto lascia supporre che anche in questo schizzo di donna l'immaginazione poetica supplisca a quanto la memoria non ha potuto registrare. Anzi, ancor più paradossalmente potremmo affermare che il vero ritratto si costituisce ben al di fuori della memoria "pura", quella dei secondi in cui quell'incontro si è verificato; si assembla in una differente percezione spazio-temporale, dove è concesso includere anche tutto quello che l'esperienza reale non ha fornito («O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais»), e vivere anch'esso, poeticamente, come un ricordo.

Può essere curioso mettere inoltre in relazione questa poesia con un ritratto di Haffner che Baudelaire ha notato in un punto scomodo dell'esposizione, e di cui parla nel *Salon* del 1845 con toni entusiastici; è un *portrait de femme*, che ricorda in parte, per colori e contrasto delle forme, la bella passante dei *Tableaux parisiens*. Non che l'uno abbia necessariamente ispirato l'altro, ma il ricorrere di elementi fra loro simili suggerisce uno stesso *carattere*; come se a monte di questi due ritratti vi sia un medesimo ideale, intendendo per quest'ultimo l'accezione prima analizzata, in contrapposizione alla molteplicità dei modelli:

M. Haffner a, dans la petite galerie, à une très mauvaise place, un portrait de femme du plus bel effet. Il est difficile à trouver, et vraiment c'est dommage. Ce portrait dénote un coloriste de première force. Ce n'est point de la couleur éclatante, pompeuse ni commune, mais excessivement distinguée, et d'une harmonie remarquable. La chose est exécutée dans une gamme de ton très grise. L'effet est très savamment combiné [...] La tête, romantique et doucement pâle, se détache sur un fond gris, encore plus pale autour d'elle, et qui, se rembrunissant.<sup>56</sup>

Si metta in relazione ad esempio la notazione «doux et frappant à la fois» con il verso «la douceur qui fascine et le plaisir qui tue».

Entrambe le donne sono un composto di dolcezza e durezza, ed entrambe si stagliano nette («la tête se détache») su uno sfondo indistinto («la rue assourdissante» e il grigio della tela). Entrambe esercitano sul loro contorno un effetto luminoso («un éclair... puis la nuit!; «vers les coins, à l'air de lui server d'auréole.»).

In fin dei conti, mentre Baudelaire ragiona filosoficamente sul ritratto cercando una veste teorica che lo descriva pienamente e che ne giustifichi le molte-

<sup>55</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot, 1982, p. 170.

<sup>56</sup> OC II, pp. 378-79.

plici implicazioni sul gusto moderno, neppure lui può esimersi dallo sporcarne il quadro con la sua personale sensibilità estetica, di poeta e di critico. E se almeno in parte tenterà di dare ragione delle due scuole contrapposte sul tema del *portrait*, disegnatore e coloristi, riconoscendo ad entrambe uno specifico merito, è chiaro che la sua preferenza non tarderà a dichiararsi tutta per i secondi, tradendo ancora una volta la sua spiccata appartenenza Romantica, e con essa, cosa ancora più determinante, il suo originale modo di concepire il *moderno* come una propaggine di questo spirito intriso di spontanea *sensiblerie*. Alla luce di questa constatazione, sembra dunque possibile rileggere l'ideale di bellezza (a un tempo morbido e tenace) che emergeva dal confronto dei due ritratti di donna anch'esso come un'"incarnazione", in tal caso femminile, di quest'altra ancor più generale suggestione del Bello artistico, per cui «bisogna saper immergere una testa nei molli vapori di una calda atmosfera, o farla venir fuori dalle profondità di un crepuscolo»:

Il y a deux manières de comprendre le portrait, - l'histoire et le roman.

L'une est de rendre fidèlement, sévèrement, minutieusement, le contour et le modelé du modèle, ce qui n'exclut pas l'idéalisation, qui consistera pour les naturalistes éclairés à choisir l'attitude la plus caractéristique, celle qui exprime le mieux les habitudes de l'esprit [...].

La seconde méthode, celle particulière aux coloristes, est de faire du portrait un tableau, un poème avec ses accessoires, plein d'espace et de rêverie. Ici l'art est plus difficile, car il est plus ambitieux. Il faut savoir baigner une tête dans les molles vapeurs d'une chaude atmosphère, ou la faire sortir des profondeurs d'un crépuscule. Ici, l'imagination a une grande part, et cependant, comme il arrive souvent que le roman est plus vrai que l'histoire, il arrive aussi qu'un modèle est plus clairement exprimé par le pinceau abondant et facile d'un coloriste que par le crayon d'un dessinateur.<sup>57</sup>

Il ritratto nel gusto baudelairiano è dunque, sinteticamente, di stampo romantico, vicino alla formulazione che il poeta-critico dà della pittura primitiva: infantile, realizzata «tutta d'un fiato»<sup>58</sup>:

Il est curieux de remarquer que, guidé par ce principe, - que le sublime doit fuir les détails, - l'art pour se perfectionner revient vers son enfance. - Les premiers artistes aussi n'exprimaient pas les détails. Toute la différence, c'est qu'en faisant

<sup>57</sup> OC II, p. 464. *Du portrait*.

<sup>58</sup> Si veda anche OC II, pp. 379-80: *Hyppolite Flandrin*: «Nous venons de trouver, ce qui nous a fait le plus vif plaisir, un portrait de femme de M. Flandrin, une simple tête qui nous a rappelé ses bons ouvrages [...] Le modèle en est beau, et cette peinture a le mérite, rare chez ces messieurs, de paraître faite tout d'une haleine et du premier coup.»



toute d'une venue les bras et les jambes de leurs figures, ce n'était pas eux qui fuyaient les détails, mais les détails qui les fuyaient; car pour choisir il faut posséder.<sup>59</sup>

Una rapidità che non è però sinonimo di approssimazione, di disegno vergine, disimpegnato e privo di memoria. È lo scatto di una scelta operata inconsciamente, forse, ma coscienziosamente, come una preferenza che già «possiede» gli elementi su cui si compone, quelli da tenere e quelli da scartare («car pour choisir il faut posséder.»).

Lo consigliava “paternamente” Baudelaire anche ai giovani scrittori, sapendo quanto i ritmi del mercato letterario moderno sottoponevano l'autore a produrre molto e rapidamente, pena il fallimento. Come il ritrattista che spia a lungo il suo modello e lo disegna poi in velocità, per non perderne il “sapore”, anche il bravo scrittore deve affrettarsi, ma solo dopo aver molto pensato, dopo aver portato a spasso l'idea, al bagno, al ristorante, perfino dalla fidanzata:

Aujourd'hui, il faut produire beaucoup; - il faut donc aller vite; - il faut donc se hâter lentement; il faut donc que tous les coups portent, et que pas une touche ne soit inutile.

Pour écrire vite, il faut avoir beaucoup pensé, - avoir trimballé un sujet avec soi, à la promenade, au bain, au restaurant, et presque chez sa maîtresse.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> OC II, p. 457.

<sup>60</sup> OC II, p. 17. *Conseils aux jeunes littérateurs. Des méthodes de composition.*