



Laboratorio critico 2014, 1 (4), pp. 1-9

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

**Il corpo vuoto di Tasso
Note su Baudelaire e Delacroix**

Massimo BLANCO

Sapienza - Università di Roma

Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix

Le poète au cachot, débraillé, maladif,
Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,
Mesure d'un regard que la terreur enflamme
L'escalier de vertige où s'abîme son âme.

Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.

Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, âme aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!

Se pure la storia di questo sonetto "minore" di Baudelaire è agevolmente ricostruibile, nondimeno il testo suscita alcune curiosità in relazione agli eventi artistici che ne accompagnano l'ideazione, le due redazioni e la pubblicazione definitiva.

Quest'ultima avviene a più di vent'anni dalla prima stesura. Il sonetto avrebbe dovuto essere dato alle stampe nel 1844 ma rimase inedito, conservato in una trascrizione vergata da altra mano. Ricopiato ancora nel 1864, viene inviato a Baudelaire tramite una lettera. Riportiamo di seguito la prima versione:

Le poète au cachot, mal vêtu, mal chaussé,
Déchirant sous ses pieds un manuscrit usé,
Mesure d'un regard que la démence enflamme,
L'escalier [gouffre] de vertige où s'abîme son âme.

Les rires enivrants dont s'emplit la Prison,
Vers l'étrange, et l'absurde invitent sa raison –
Le doute l'environne, et la peur ridicule,
Et la longue épouvante autour de lui circule –

Ce triste prisonnier, bilieux et malsain,
Qui se penche à la voix des songes, dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rude travailleur, qui toujours lutte et veille,
Est l'emblème d'une âme, et des rêves futurs,
Que le Possible enferme entre ses quatre murs!

Il testo trova quindi la sua prima e finale collocazione, in *Epaves* (1868), con la numerazione XVI, ma con delle varianti nello stile, che da realistico si fa astratto, e anche mutamenti nell'impianto concettuale (il conflitto di futuro e possibile; la tensione progettuale, incapace di sfociare in azioni, sbocca nel dissidio canonico di sogno e realtà). Si è portati a fare attenzione alla cronologia perché il sonetto, fin dalla prima versione (1844), si ricollega, tramite il titolo, a un soggetto caro a Delacroix: *Sur le Tasse à l'hôpital des fous*.

Ora, Delacroix ha dedicato due tele al poeta rinascimentale italiano. La prima risale al 1824 (fu esposta nel *Salon* di quell'anno), la seconda, portata a termine nel 1839, fece la sua comparsa più avanti, nel *Salon* del 1844 (e fu ancora riproposta nel 1855, come riferisce Baudelaire, con breve accenno, durante l'*Exposition universelle*). Nell'interpretazione del sonetto, i critici hanno così dovuto confrontarsi con due dipinti diversi per composizione e obiettivi. Si è ritenuto in generale (non senza ragione) che Baudelaire abbia tratto ispirazione da entrambi, e non si è trascurato il possibile influsso di litografie tratte dai due dipinti del pittore romantico.

Proviamo a esaminare le due tele seguendone l'ordine cronologico. Nella tela del 1824 (fig. 1), Tasso, seduto, è vicino a un pilastro e appoggia il piede destro su una pietra. Il poeta esibisce una attitudine malinconica. La mano sorregge la testa, il gomito grava sul ginocchio, che a sua volta è sollevato dalla pietra. Alle spalle di Tasso, si intravedono dei folli. Tali figure appaiono schierate lungo una parete che taglia diagonalmente l'ambiente visivo.

Una parte di loro deride Tasso, l'altra è coinvolta in una scena dove una guardia in abito rosso è impegnata a fustigare un incappucciato; la figura fronteggia l'accanimento del carceriere da un angolo. Nel '24, dunque, nessuna barriera separa Tasso dai folli; uno stesso spazio li riunisce.

La tela del '39 (fig. 3) è più vicina nel tempo alla prima stesura del sonetto (1844). Essa introduce importanti novità. Tasso non condivide più lo stesso spazio con gli altri reclusi. Assenti le guardie, un muro tiene i folli a distanza. Le sbarre della finestra impediscono loro di penetrare nella cella, di minacciare l'integrità fisica del poeta.

Come interpretare questa differenza? Una chiave di lettura storica è suscettibile, almeno in parte, di chiarirne il senso: i "forsennati" sono rinchiusi in una prigione fuori della prigione. Pertanto, nel loro spazio autonomo, essi godono della stessa libertà di cui potrebbe beneficiare, su un altro piano, un pubblico mediocre, compiaciuto a deridere ciò che non comprende. Prevale insomma la polemica romantica sull'iniqua accoglienza riservata dalla società al genio.

Se gli scritti di Baudelaire su Poe della fine degli anni Quaranta prendono posizione nei riguardi della *doxa* borghese, è probabile che il muro di Delacroix voglia, dal canto suo, ribadire l'inconciliabilità

di poesia e follia. Al *furor* creativo è ormai subentrato il razionalismo di Poe, che vuole la poesia frutto di tecnica, di perizia e premeditazione, privilegiando il calcolo degli effetti da suscitare dal lettore. Il confine tra l'arte e l'ispirazione (o il lirismo come fonte di disordine) si materializzerebbe nel muro. Cosicché, al termine di due fasi consecutive, vale a dire la condanna (nel passato) e la riabilitazione (nel presente), Tasso recupera la dignità che gli spetta, umana e intellettuale. Smentendo insomma la complicità di genio e follia, il muro smonta un pregiudizio romantico della prima ora, apre a un'arte condotta con competenza e ampiezza d'intenti. Per altro verso, quella barriera spezza il canovaccio storico e pittorico del Tasso caduto vittima di una reclusione umiliante, forzato a condividere lo stesso spazio con chi ha perduto il senno. Ma poiché egli folle non è, così ritiene la generazione romantica più matura, Delacroix gli concede di proteggersi dalla contaminazione forzata di una malattia della mente che gli è estranea.

La separazione dei lembi inscindibili della scena potrebbe dunque ricondursi alla riabilitazione di un presunto folle. Del resto, la mitezza sognante con cui Tasso tollera l'intrusione dei folli mentre si accaniscono a voler invadere il suo spazio, ne accredita il riscatto postumo. Il muro del 1839 istituisce un ordine di referenza che non rivela subito la sua natura ideologica. Al di là però del possibile senso storico della *cloison*, lo ripetiamo, il muro segna una frattura nel *continuum* dell'episodio. La compartimentazione rende difficile coordinare le parti di una scena che ci si aspetterebbe unitaria. Le due metà di una narrazione accreditata nel passato si slegano.

Lo schema del '24 è ormai mutato. Il nuovo impianto svela e insieme occulta l'entropia delle parti, portate ad allontanarsi seppur vicine. Pur rimanendo in equilibrio, si ha la reciproca esclusione di due poli ormai inconciliabili. Se anche la scena si conserva intuitivamente indivisa, le due metà non comunicano più. Il muro è il confine tra la vittima e i suoi detrattori. Si ratificano così le opposte ragioni: a sinistra la mancanza di senno, a destra la consapevolezza, l'amarezza e la creatività.

Senonché, un tale scompattamento della scena è anche opera di forze geometriche che dalla prima alla seconda opera diventano via via dominanti. Mettendo a confronto le posture di Tasso nei due quadri di Delacroix, si nota infatti che, nel secondo, Tasso si è svincolato dalla linea verticale che ne attraversava il corpo nel 1824, garante del suo equilibrio e della sua saldezza morale; in generale, si può dire che la prima postura del poeta si conformi a un modello raffaellesco, dove l'equilibrio della figura dipende dall'allineamento, in verticale, tra la testa e il ginocchio (fig. 2). Nel 1839, il pilastro cui il poeta appoggiava le spalle è scomparso e con esso la postura raffaellesca. Inoltre, malgrado nella prima tela risultasse prevalente la verticalità della figura, il

corpo formava una specie di angolo. Le gambe erano divaricate, e le altre estremità, come già osservato, tendevano ad accumularsi a sinistra, dal piede in su, a voler quasi indicare l'*impasse* del movimento in cui il poeta si rinchioda. Ulteriori motivi ad angolo apparivano sull'asse posturale, ma ne subivano il richiamo, rinunciando a concedersi uno sviluppo indipendente. Nel '24 la figura di Tasso è marcata da motivi a "v", come si vede, tra l'altro, nel colletto della camicia e nel corsetto slacciato. Come non bastasse, le gambe del folle a sinistra, anch'esse divaricate, sembravano offrire la matrice del motivo ad angolo che si moltiplica sul corpo del poeta, tutti segni, come detto, di una specie di energia divaricante impaziente di manifestarsi, di prendere il governo della composizione. Le "v" si distribuivano tra le attitudini del corpo e gli abiti.

È come se, nel 1824, Delacroix avesse voluto accumulare degli stimoli di divergenza nell'intenzione di destinarli, in seguito, a prendere possesso dei gangli strutturali della scena. Infine, sempre nel '24, si apriva un angolo sommitale tra la testa di Tasso, flessa a sinistra e a destra, sul fondo, l'incappucciato che patisce le percosse della guardia, chinato in senso opposto, quasi a indicare il rapporto speculare tra le due vittime, impegnate a schermirsi ciascuna per proprio conto, l'una conservando la propria eroica indifferenza, l'altra presa suo malgrado da tensione e paura. In definitiva, il modello posturale di Raffaello veniva sottoposto da Delacroix a una sorta di paralisi interna, risultava bloccato dal conflitto evidente tra malinconia e violenza.

Nella seconda tela del pittore, al contrario, le "v" non sembrano più propense ad accettare alcun tipo di freno disciplinante. Libere di agire, indipendenti dalle direttrici posturali, finiscono per determinare la geometria dell'intera scena. Da loro dipende la riorganizzazione dello spazio, il suo ricompattarsi in una struttura più aperta. Col favore delle forze divaricanti si giunge pertanto a mutamenti importanti. Nella composizione del '39, le parti cadono ostaggio delle leve angolari. Alcune linee sono portate allora a ramificarsi, a svilupparsi lontano dal loro asse di equilibrio, a trascurarne il richiamo gravitazionale, allontanandosi dal taglio ascendente che ancora riusciva a trattenerle nel 1824.

Non per ciò scompaiono degli assi posti in serie cadenzata, uno a fianco dell'altro; solo, li si può cogliere come linee rimaste inoccupate, altrettanti alvei da cui il corpo ha inteso scostarsi per immettersi su una diagonale, lungo una linea divergente rispetto all'asse posturale. Se però le linee di scansione si svuotano, acquisiscono la capacità di ricanalizzare, almeno in parte, talune parti del corpo, le stesse che, dopo essersi staccate dalla verticale posturale, sembrano in seguito fiondarsi alla ricerca di un asse alternativo che le catturi, consentendogli di prendere parte di nuovo alla norma neoclassica della verticalità (Ingres).

Nella tela del '39, Tasso è inclinato alla destra di chi osserva il dipinto (la *chaise-longue* lo invoglia ad assumere tale posizione). Basti notare la linea delle ginocchia, da cui il busto diverge in forte misura; le ginocchia, infatti, si mantengono slanciate e verticali, senza piegarsi a destra o verso sinistra. Non cessano, loro, di far parte di un asse posturale ascendente. E tuttavia, piegandosi, il corpo del poeta ha lasciato un vuoto sopra di sé, s'è sottratto all'alveo di una postura dignitosa, come rinunciando deliberatamente alla posa capace di manifestare il suo riscatto morale.

Delacroix riempie allora il vuoto sopra le ginocchia saldandone il bianco ai toni scuri di una tenda che viene giù dal soffitto, transitando sul medesimo asse, sicché il chiarore livido delle ginocchia taglia in verticale lo spazio, salvo imbrunirsi nelle pieghe della tenda, più in alto, il che cerca di mantenere intatta l'integrità dell'asse mediano. Ma dopo aver fatto segnare quella marcata declività verso destra, il busto dà mostra di voler riconfluire, in parte, su un asse parallelo. La testa di Tasso è captata così, più a destra, dal confine verticale tra l'ombra della tenda e le tonalità più chiare del muro retrostante, e questa cattura è per così dire convalidata dai toni della pelle del petto, assai simili a quelli dell'intonaco; l'intonaco compendia il colore dei capelli, della barba e, infine, in basso, quello della brocca. Tali elementi sono attratti da una verticale alternativa, riproposizione a lato del taglio mediano rimasto vuoto al centro del dipinto, l'asse della dignità "assiale" a cui Tasso si sottrae. Sdoppiatosi l'asse centrale a destra, al busto non basta poi riaffiliarsi su una direzione parallela ascendente, lo abbiamo detto, ma ha necessità di solidarizzare con gli oggetti presenti lungo quella canalizzazione. Il capo del poeta sembra allinearsi alla brocca sul pavimento, dichiarando così la tautologia testa-*testum* (vaso).

Infine i solchi ascendenti provvedono ad annullare la profondità, facendo confluire su un unico schema piano elementi appartenenti a piani scalati. Le linee di coalescenza sfruttano l'omogeneità cromatica degli oggetti per poter appiattire gli elementi presenti nello spazio su un unico piano frontale.

Quanto avviene alla destra del dipinto sembra riprodursi a rovescio nella sua metà sinistra. Si vede il braccio di un folle che si avventura dalla finestra col proposito di afferrare i fogli sparsi sul giaciglio del poeta e sul pavimento. Il gesto sembra riflettere specularmente la declività del busto di Tasso sul lato opposto, convalidando così un angolo, come se si volesse indicare una svasatura al centro del dipinto, centro dove, a mo' di colonna, si slancia l'asse mediano tenda-ginocchia. Se dunque le declività possono ricanalizzarsi, riunirsi a delle verticali in cadenza, si può ipotizzare che le sbarre da cui si sporgono i folli alludano alla scansione dello spazio operata dai tre assi di cui si è appena detto. Le declività per così dire si staccano dal rispettivo asse di riferimento e, una volta riammesse sui binari scanditi

che tentano di intercettarle, costruiscono una continuità verticalizzata di corpo e oggetto, di umano e inorganico. Ogni asse verticale realizza infatti una combinazione disomogenea.

Si osservi infine il tessuto sulle ginocchia di Tasso, rinvenibile in entrambe le opere. Nel '24, muovendosi in maniera autonoma rispetto alla postura del poeta, esso sembra esprimere il "progetto" della segmentazione ritmica del corpo, il che, come detto, si realizzerebbe nel 1839, dove il panno asseconda con naturalezza la torsione declive del busto, non contrastandone granché la piega obliqua.

Si può pensare, arrivati a questo punto, che gli assi paralleli del quadro del '39 vogliano tracciare una struttura architettonica. Essi paiono abbozzare un alternarsi di colonne, di canalizzazioni scandite, ciascuna delle quali consente al corpo di prendere parte alle forze ascendenti dello spazio, di moltiplicarsi ogni qual volta venga a contatto con una di loro. Sennonché, lo abbiamo visto, ai tagli verticali si sovrappone una forma geometrica svasata, chiamata a collegare tali colonne. La ricanalizzazione su assi paralleli coesiste infatti con le linee oblique che li collegano. Anzi, sul piano di una simbolizzazione occulta della scena, la "v", tracciata dal gesto del folle alla finestra (sinistra) e dal busto inclinato di Tasso (destra), sembra incidere una *forma* di crocifissione nel dipinto, traccia che emerge nel momento in cui il pittore si cela dietro l'intenzione di ritrarre un momento qualsiasi, fissando in un'istantanea il tempo che, nella prigione, scorre con penosa monotonia. Le braccia di un Cristo in croce dicono molto sul destino di Tasso. Egli è un genio che "risorge" a conclusione di una troppo lunga incomprendimento.

Il problema che ci poniamo ora è il seguente: Baudelaire era consapevole della scansione ritmica messa in atto da Delacroix? Tra l'altro, ci si potrebbe chiedere anche se egli ritenga, come Delacroix, che le vie del simbolico corrano obliquamente, intersecando degli assi verticali in cadenza. Ci chiediamo insomma se Baudelaire abbia colto il tentativo di Delacroix di saturare simbolicamente un apparente ossequio all'assialità neoclassica e ai precetti relativi alla *varietà*¹. La domanda si rafforza, prima di un raffronto con *Correspondances* che rischia di essere facile, fuorviante o forse prematuro, di fronte alla constatazione che Baudelaire, componendo il sonetto, sembra non avere tenuto conto della tela di Delacroix del 1839 e, quindi, delle forze divergenti che, in essa, hanno contribuito a sovradeterminare simbolicamente la scena.

Ebbene, non si può escludere che Baudelaire fosse consapevole del dinamismo geometrico nella seconda tela di Delacroix. Ciò si ricava, a nostro avvi-

¹ Cfr. Cl.-H., Watelet, P.-Ch. Levesque, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Paris, Panckoucke, 2 voll., 1788-1791. Si vedano, in particolare, le voci: *Symétrie, Balancer, Variété, Uniformité*.

so, dalle descrizioni che fa di due tele di due diversi pittori, opere che vide esposte nel *Salon* del 1846 e su cui si fermò a riflettere nel suo resoconto critico. La prima è *La Mort de Cléopâtre* (1843) di G. Lassale-Bordes. Come si vede (fig. 4), si possono cogliere in questo dipinto tre verticali chiamate a scandire lo spazio. I motivi divergenti si scostano di poco dal ritmo di assi semisommerso nella scena; le oblique roteano e si inclinano qui senza forzare l'armonia della composizione, quanto basta per non pregiudicare l'impianto complessivo della scena.

Osserviamo il quadro. Da sinistra, il primo asse è tracciato dalla nuca e dal braccio di Cleopatra esanime. La stessa linea intercetta, dal chiaro allo scuro, la mano della serva morente ai piedi del letto; prima ancora, taglia il fianco illuminato della serva. Da questo primo asse si stacca l'avambraccio di Cleopatra, che incide una tenue declività.

L'asse mediano parte invece dall'orecchio della figura applicata a coprire il corpo della regina con un velo. Passando dal gomito della stessa figura, esso incontra l'avambraccio sinistro di Cleopatra a cui è attorta la proverbiale vipera per poi, più giù, innestarsi sul braccio della serva morente, ma, di nuovo, non senza avere intersecato il ginocchio destro di Cleopatra. Infine, a destra, l'ultimo asse: il gomito piegato dell'inviato di Augusto si lega, in discesa, al ginocchio sinistro e al piede di Cleopatra.

Ci siamo limitati a un esame compendiaro della composizione. Uno sguardo più attento porterebbe a notare che ogni asse tende a sua volta a sdoppiarsi sfruttando la continuità assiale di altri elementi, come se ciascuna delle tre linee di cadenza volesse proporsi al pari di un volume strutturale, o, per meglio dire, come una colonna svuotata, uno spazio demarcato da due getti ascendenti opportunamente ravvicinati.

Nel *Salon* (1846), Baudelaire si limita a vagliare² la bellezza delle figure, ne attesta la buona fattura artistica, riconoscendo al pittore il merito di non aver fatto concessioni al *poncif* o all'imitazione servile del soggetto. Non si sofferma però sulla composizione. Allude solo a «quelque chose qui plaît et attire le flâneur désintéressé». Il silenzio di Baudelaire

² «Ce qu'il y a d'assez singulier dans *La Mort de Cléopâtre*, par M. LASSALE-BORDES, c'est qu'on n'y trouve pas une préoccupation unique de la couleur, et c'est peut-être un mérite. Les tons sont, pour ainsi dire, équivoques, et cette amertume n'est pas dénuée de charmes. Cléopâtre expire sur son trône, et l'envoyé d'Octave se penche pour la contempler. Une de ses servantes vient de mourir à ses pieds. La composition ne manque pas de majesté, et la peinture est accomplie avec une bonhomie assez audacieuse; la tête de Cléopâtre est belle, et l'ajustement vert et rose de la négresse tranche heureusement avec la couleur de sa peau. Il y a certainement dans cette grande toile menée à bonne fin, sans souci aucun d'imitation, quelque chose qui plaît et attire le flâneur désintéressé.» (in Ch. Baudelaire, *Curiosité esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1990, pp. 131-132).

sulla composizione nel quadro di Lassale-Bordes potrebbe voler dire che la reputa ben condotta, corretta in rapporto a un protocollo strutturale che rischia di restare non ben definito per noi. Quasi non valesse la pena alludere alla scansione assiale perché questa si manifesta con la dovuta limpidezza. Ma al di là di ogni ipotesi: quale "ortodossia" compositiva implicita ispira l'approvazione di Baudelaire?

Prima di provare a rispondere, conviene leggere con attenzione un altro giudizio di Baudelaire, questa volta meno lusinghiero, sebbene non meno elusivo di quello che precede. Vi si denunciano i difetti della composizione de *Le Sang de Vénus* (1845) di A. Glaize.

Ecco le riserve: il quadro è un misto di naturalezza e *poncif* e la composizione appare «embrouillée»³. Perché dunque, al di là dei già deplorabili segni di uno stile *commun*, Baudelaire non esita a giudicare confusa la composizione? Cosa intende egli per composizione e cos'è a suo modo di vedere una "buona" composizione? Si trova forse nel quadro di Lassale-Bordes, che con questo ha dei punti in comune?

Anche in questo dipinto (fig. 5) si possono individuare tre assi paralleli. Essi si colgono però con difficoltà perché sono offuscati da altri elementi. Proviamo a indicarli. Da sinistra, un primo asse nasce dalle foglie che scendono dall'albero. Attraversando una delle ninfe sullo sfondo, quella di destra, la linea riprende slancio sfruttando parte della veste della ninfa in primo piano, a sinistra. Il secondo asse, più chiaro, segue la linea del corpo seminudo di Venere, va dalle spalle al braccio per poi terminare nel tallone. Il terzo asse, sulla destra, si compone del chiaro dell'ultima ninfa, il cui ginocchio, con il busto e la testa, ascende, salvo poi spegnersi nel cupo della vegetazione retrostante. Anche per questo dipinto ci siamo limitati a un'analisi sommaria. Uno sguardo più attento, come per Lassale-Bordes, porterebbe di nuovo a segnalare in ognuno dei tre assi verticali una tensione verso lo sdoppiamento, come se il ritmo dato dalla loro scansione fosse alla ricerca di un ordine volumetrico che ne riscatti l'esilità schematica, la magrezza lineare.

Ebbene gli assi, meno facilmente visibili di quanto sarebbe forse auspicabile, fanno registrare, nella tela di Glaize, divergenze sia marcate che tenui. In particolare le deviazioni orizzontali, che sembrano

³ «M. GLAIZE compromet ses débuts par des œuvres d'un style commun et d'une composition embrouillée. Toutes les fois qu'il lui faut faire autre chose qu'une étude de femme, il se perd. M. Glaize croit qu'on devient coloriste par le choix exclusif de certains tons. Les commis étalagistes et les habilleurs de théâtre ont aussi le goût des tons riches; mais cela ne fait pas le goût de l'harmonie. Dans *Le Sang de Vénus*, la Vénus est jolie, délicate et dans un bon mouvement; mais la nymphe accroupie en face d'elle est d'un poncif affreux.» (in Ch. Baudelaire, *Curiosité esthétiques. L'Art romantique*, cit., pp. 175).

prevalenti sulle oblique, questo il problema, non paiono tracciare una rete simbolica coerente, leggibile. Negli spazi tra gli assi si profilano tagli improvvisi, non spiegabili alla luce del possibile senso dell'insieme. In altre parti, si ha uno scostarsi troppo timido di corpi e gesti dai rispettivi assi, a conclusione del quale, si è portati a pensare, l'asse potrà riprendere la sua verticalità. Tali variazioni, grosso modo gratuite, ancorché riferibili anch'esse a un qualche ricordo dei gruppi di Raffaello, rendono difficile visualizzare immediatamente il ritmo assiale, la scansione di verticali nel dipinto.

Emerge però una piramide, un motivo tradizionale (Raffaello), il rovescio della *crocifissione* nel secondo dipinto dedicato a Tasso di Delacroix. La piramide - o l'"integrazione piramidante" (Riegl) - prende il sopravvento sui tagli in cadenza, ma li copre. Disturba la scansione degli assi paralleli senza entrare in relazione con essi, evitando di saldarvisi. In Delacroix la svasatura era generata sul medesimo piano degli assi paralleli; nella tela di Glaize, invece, la piramide si colloca solo in parte in primo piano, mentre la scansione, ma solo in parte, arretra, cede verso i piani meno illuminati. In definitiva, in Glaize i due piani non cooperano come potrebbero, ma si confrontano saldandosi tra due o più livelli a partire dal primo, in un aggancio episodico e imperfetto, che a malapena riesce a conservare la dovuta nitidezza all'impianto.

Le perplessità di Baudelaire fanno sorgere nuove considerazioni. Forse il buon andamento dello schema ritmico si può dedurre dal diverso giudizio sui due quadri. Mostrandosi dubbioso sull'ordine compositivo, Baudelaire sembra in qualche modo ammettere che il messaggio simbolico possa provenire da un'opportuna presenza di connessioni oblique, cioè dal fatto che le varietà posturali delle figure, volute od occasionali, possano contribuire a collegare degli assi che dividono lo spazio, a mantenerli uniti tramite un progetto di senso che sia anche il risultato della fluidità e della chiarezza di un flusso decorativo che così prende forma.

Può però accadere che i nessi tra gli assi, quelli che fuoriescono dalle verticalità, appaiano, come nel quadro di Glaize, da un lato inutilmente simmetrici (la piramide riprende la composizione di Raffaello, ma si tratta di una citazione, appunto, non orientata alla costruzione di un senso), dall'altro troppo irregolari, asimmetrici, accentuando il loro disimpegno rispetto agli obblighi di una simmetria che qui sembra apparentarsi più alla ricerca di un virtuosismo decorativo, peraltro fallimentare, che alla volontà di dedurre un senso dalla limpidezza degli schemi ornamentali. È una questione delicata, che andrà approfondita. Le obiezioni a Glaize contengono implicite indicazioni che riportano al rapporto strutturale tra architettura e arte e, in particolare, al rapporto tra colonne e decorazione.

È noto che Quatremère de Quincy⁴, tra la fine del Settecento e il primo ventennio dell'Ottocento, varò alcune prospettive teoriche di grande conseguenza, tentando di formulare una gerarchia tra le diverse arti. Si sa anche che l'impatto di tali teorie è stato sottovalutato o, più di frequente, ignorato. Quatremère non reputava la pittura e la scultura indipendenti dall'architettura o dalla conformazione strutturale degli ambienti. Le due arti, ridotte a una mera funzione decorativa, non avrebbero dovuto disturbare gli equilibri di massa degli edifici, ma integrarsi a schemi chiari. Questa tesi motiva lo scetticismo di Quatremère per i Musei, istituzioni da lui giudicate tipiche di una decadenza dell'arte, necessarie solo quando si rompe l'equilibrio tra l'arte e l'ambiente.

La pittura e la scultura dipendono di conseguenza anche dai rapporti che l'architettura stabilisce con la società; esse dovrebbero accordarsi con l'edificio senza disturbarne la coerenza, la compattezza, rinunciando ad appesantirlo di dettagli superflui che impediscano di far cogliere la forza organica che lo sostiene. Ne consegue la necessità di restringere gli spazi di intervento di quelle arti, la riduzione della loro libertà produttiva, l'adeguamento della creazione a impulsi strutturali di maggiore rilievo.

La funzione delle figure dipinte o scolpite sarebbe stata tutt'al più quella di variare gli elementi strutturali mantenendone intatti i rapporti. È perciò nel senso di una *variatio* contenuta, rispettosa delle strutture, che pittura e scultura possono integrarsi all'edificio, limitandosi ad alleggerire gli elementi intoccabili, pena la compromissione della tenuta di uno spazio intellettuale. Conferire una dose tollerabile di varietà alle formazioni più solide dell'ingegno umano, era questo il compito attribuito a quelle arti, la misura della loro subordinazione all'architettura. Quatremère de Quincy ritenne dunque pericolosa la varietà se troppo autonoma dagli schemi da cui deve dipendere; in altre parole, egli rifiuta il proliferare di elementi privi di un *pendant* strutturale che ne giustifichi l'impiego. Se ciò avvenisse, la varietà si trasformerebbe in *contrasto*.

Il contrasto (o piuttosto il "disaccordo" nella terminologia di Watelet) è riconducibile quindi a un abuso di *variatio*. Il che suggerisce, al contempo, che gli elementi discordanti siano dei corpi estranei alla coerenza strutturale dell'ambiente, effetti di ridondanza infondati se sottoposti al vaglio della struttura che li accoglie. Se la *variatio* è ammessa in relazione alle parti di una struttura, non si può ammettere una *variatio* che non faccia capo a un qualche elemento necessario di essa. Non si possono ammettere, lo ripetiamo, elementi che varino ciò che non è parte della struttura.

⁴ Cfr. A. C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Dictionnaire d'architecture*, Paris, Panckoucke, 3 voll., 1788-1825. In particolare, si leggano le voci: *Ornement, Décoration, Peinture, Sculpture*.

Ora, se si applicano le tesi di Quatremère al quadro di Glaize prima discusso, si constata che (1) la scansione ritmica coesiste con la forma piramidale che le si sovrappone; che (2) sono presenti degli elementi di disturbo in una struttura che si vorrebbe dominante e principale. Dentro e fuori la piramide si moltiplicano infatti linee orizzontali che intervengono a dividere la figura triangolare senza alcuna giustificazione (il braccio della ninfa con il fiore, il ginocchio di Venere, piegato verso destra); e anche l'altra ninfa al centro, che sorregge il gomito di Venere aiutandola a tenersi dritta, è un'ulteriore componente disarmonica se interviene proprio dove il triangolo dovrebbe esibire con chiarezza la propria punta.

Sulla scena, molto affollata, gravano ridondanze e incoerenze rispetto allo schema in base al quale, con ogni probabilità, il dipinto fu concepito. Baudelaire potrebbe aver basato proprio su queste imperfezioni il suo giudizio sulla "composition embrouillée" in Glaize.

Ora, nell'ipotesi che Baudelaire avesse presente una idea architettonica di composizione (una scansione di assi paralleli, con l'obliquo della *variatio* che li collega articolando un senso al tempo stesso ornamentale e simbolico), ci si potrebbe chiedere per quale ragione il sonetto sembri limitarsi a riprodurre le caratteristiche del Tasso di Delacroix del 1824, e perché le conservi anche dopo che il poeta ha potuto osservare la tela del '39.

Baudelaire compie scelte precise: evitare il ritmo assiale e, di conseguenza, precludersi con esso la *variatio*, ovvero il "motore" della produzione del senso tramite un'assennata strategia di disturbo dello spazio scandito da assi verticali. Sembra così sfuggire a Baudelaire l'instabilità della prima tela di Delacroix, quella del '24: il fattore scompattante della divergenza, lì ancora quiescente.

Egli sembra non voler accogliere nel proprio sonetto il protocollo di Delacroix: il potenziale destrutturante dell'angolo e il ritmo di verticali in cadenza che, cercando di riassorbirlo, di riportarlo alla normalità, dà l'occasione a un senso implicito di emergere. Così facendo, il poeta sembra voler comprimere la *variatio*. Inibendo la *variatio*, infatti, pone un argine al ritmo, ne evita lo sviluppo, l'apertura longitudinale. Cosa potrebbe avvenire se il ritmo si espandesse frontalmente? Ebbene si otterrebbe forse lo svelamento simbolico di talune realtà problematiche che per ora, sembra ritenere Baudelaire, conviene tenere celate, circoscrivere, ridurre in uno stato di latenza.

Da questa sorta di ermetismo plastico – la mancata *variatio* – discende però un sovraccarico metaforico del corpo, del corpo di Tasso. Esso potrebbe di certo liberarsi, muoversi, ma solo se si affidasse a una gestualità protocollare, lasciandosi fluire in una coreografia pittorica codificata, generando in definitiva una composizione che si adegui più ai dei ritmi

decorativi che all'oggettiva e cruda rappresentazione di un evento. Ed è ciò che Baudelaire sembra voler evitare.

Entriamo adesso nel testo. Nelle due versioni riportate all'inizio, emerge con chiarezza una matrice corporea di tipo michelangiolesco: l'idea di una torsione circolare. Il modello è espresso dalla sequenza circondare/circolare intorno/sciame turbinante. Tali movimenti, tuttavia, non si riferiscono al corpo del poeta, ma a ciò che lo minaccia dall'esterno. Né è chiara la postura di Tasso nel sonetto, il modo in cui egli si atteggia; dall'altro lato, le coordinate stilistiche del vortice, l'avvitamento tortile, appaiono *spostate* sul movimento dei folli vicino al poeta. Su Tasso incombe infatti una morsa rotatoria, con minacce che gli si attorciano intorno, ora davanti agli occhi, ora dietro le orecchie, lasciandolo di rumori, di segnali di pericolo. Ora, l'oppressione circostante si materializza in forma umana, in un corpo tortile michelangiolesco, lo stesso che Baudelaire ha mostrato di apprezzare nella *Notte* delle tombe medicee.

Ma se le risa diffuse richiamano Tasso verso l'*étrange* e l'*absurde* (lo invitano a una sorta di perditione impulsiva, a sacrificare la sua malinconia a un'ilarità infondata), il dubbio e la paura fungono per lui, al contrario, da istanze centripete, sussulti della ragione, segni di una salvezza ancora possibile.

Se allora le cose stanno così, perché alla paura si saldano epiteti che suggeriscono che non appartenga a Tasso, ma ai folli? Infatti, che la paura sia ridicola/schifosa/multiforme porta a considerarla come un nome collettivo della pazzia e non più, come prima si suggeriva, al pari di un'appendice emotiva della razionalità a cui Tasso potrebbe aggrapparsi.

Evidentemente all'altezza dell'elemento paura si consuma un avvicendamento (polemico) tra follia e autocontrollo. Si scommette insomma sulla reversibilità della reazione, che in tal modo svela sia un lato difensivo (nei sostantivi astratti, riferibili al Tasso come vittima) che uno prepotente e prevaricatore (negli epiteti, riferibili piuttosto a ciò che accerchia il poeta minacciandolo). Il perché di questa associazione bivalente è forse rinvenibile, ancora, nel tentativo di razionalizzare lo scontro tra ragione e follia riportandolo, a forza, al negoziato storico tra innovazione e conservazione. Sarebbe forse per questo che all'ilarità contagiosa dei folli subentrano il dubbio e la paura, reazioni attribuibili più a dei detrattori consapevoli che non ai reclusi senza senno che accompagnano la triste solitudine di Tasso? Dubbio e paura sembrano cioè la frontiera condivisa tra un uomo impaurito e i censori che lo attorniano; entrambe le parti risultano animate da una stessa difidenza che incoraggia allo scontro.

L'asilo dei folli è un luogo di scambio dove la superficialità e l'incomprensione incontrano la paura e il dubbio. Questi ultimi appartengono sia a chi vorrebbe difendersi, sia a chi, ponendosi in posizione di rifiuto, si appresta a esprimere il proprio dissenso. È

lo sfiorarsi insidioso di spiritualità e pragmatismo. Le forze inconciliabili della *doxa* censurante e della anomalia patologica si fondono, sicché, prevalendo sulla seconda, la prima incontra la paura e il dubbio, appunto i soprassalti della coscienza confusi con la condizione di chi incombe da fuori. L'ostilità sociale si spinge sempre più indentro, finché non arriva a toccare lo sforzo di Tasso di preservarsi dall'allegria irresponsabile della pazzia.

L'accavallarsi delle due onde attua l'integrazione distruttiva del collettivo all'individuale; l'io ne è avvolto fino a generare una reazione impermeabilizzante, fatta di dubbio e paura. Quasi senza accorgersi, Tasso oppone un freno al disprezzo sociale resistendo all'*étrange* e all'*absurde* che lo soffocano, arginando, con la sua indifferenza mite, eroica, quasi dongiovannesca, la follia che il pregiudizio sociale si accanisce a combattere, non consapevole di esserne una delle più efficaci personificazioni litigiose. Senza nemmeno volerlo, Tasso contribuisce a etichettare come "folle" la censura.

A questo punto, si può anche ammettere la necessità per Baudelaire di conservare nel sonetto la postura contratta di Tasso del primo quadro di Delacroix. Occorreva fissare la frontiera su cui si manifesta un ordine soffocante.

Baudelaire aggancia il processo storico a un unico asse, ossia al vortice di matrice michelangiotesca, una colonna tortile appunto. L'avvitamento traduce l'equilibrio drammatico delle forze, fa combaciare sulla sua ondulazione il toccarsi di due fronti in conflitto che, prevalendo alternativamente, deformano l'asse, *variano* la regola della verticalità. Se il sonetto mette a confronto dei conflitti ideologici storicamente demarcati, l'adozione del modello michelangiotesco dà forma allo scontro plastico, alla lotta dei lati avversi: non riguarda la persona fisica di Tasso.

La torsione equilibrata e slanciata in verticale è piuttosto il "corpo" di quello scontro. O, per meglio dire, è l'attitudine da cui si deduce un corpo, la forma con cui una vittima si mostra a noi nel vivo della sua difficile esistenza. La linea sinuosa del corpo nasce insomma dall'equilibrio variabile di forze risolte a prevalere l'una sull'altra. All'interno si annida ancora l'indefinita postura di Tasso. Lo ripetiamo, il lettore ignora quale posizione Baudelaire voglia attribuire al corpo del poeta nella circostanza di cui il testo riferisce: la reclusione di un innocente sottoposto a prove dolorose.

In attesa di conoscere quella postura, il modulo michelangiotesco va a occupare il centro. E poiché il corpo e lo spazio si fondono al centro, non occorre scandire lo spazio con tagli cadenzati, far ricorso a delle colonne per mantenere intatta l'apertura frontale dello spazio, misurarne l'ampiezza moltiplicando le linee ascendenti.

La parsimonia di Baudelaire nella scansione assiale trova la sua giustificazione in rapporto al fatto che il modulo michelangiotesco contiene sia il corpo

di Tasso che lo spazio che lo circonda, uno spazio, vi abbiamo insistito, pieno di forze accerchianti, violente, nocive ed efferate. Resta un unico taglio assiale che porta in sé sia la "legittimazione" architettonica (è un fattore strutturale soggettivo, ma non per ciò lo si deve immaginare meno solido), sia pure, tramite l'avvitamento, la *variatio*. Si tratta però, giova ripeterlo, di una *variatio* che, non intersecando linee assiali concomitanti, evita di consegnarci un senso "in movimento" come avveniva in Delacroix, ossia un senso che si apre per poter fluire in un motivo ornamentale, in una specie di fregio longitudinale.

La *variatio* rimane ben ancorata al centro della scena, assorbita dall'ondulazione tortile. Intorno al suo perno si avvita la violenza che opprime il poeta. Essa plasma l'attitudine di Tasso, la rende deducibile dalle deformazioni plastiche delle forze sociali, cosicché l'eleganza malinconica di Tasso è prodotta dal vortice che lo corrode.

La posa di Tasso nasce dalla storia che combacia aggressivamente con la malinconia del corpo. Il corpo non reclama parte dello spazio, ma è la violenza degli altri a imprimergli il suo stampo, sancendo il fallito affermarsi del soggetto come anima "mobile", capace di esprimere la propria moralità tramite la torsione, la capacità di avvitarsi nello spazio.

Cosa rimane di vivo al centro? Forse un corpo svuotato, una solidità rovesciata al negativo, una forma vuota, lo stampo che aspetta di farsi riempire di materia, il fantasma muscolare generato dalle sollecitazioni deformanti dei conflitti storici. Non stupisce che Baudelaire si sia mostrato indifferente alle posture di Tasso nei due quadri di Delacroix. Il suo intento, probabilmente, era di prestare ironicamente alla violenza degli altri la postura della vittima, di rovesciare il modulo michelangiotesco nel suo negativo ontologico. Non più il libero avvitarsi dell'anima dentro un'immensità astratta – luogo della scelta e della salvezza – ma la morsa della storia intorno ai pensieri di un innocente, il trionfo della sopraffazione.



Fig. 1
E. Delacroix, *Le Tasse en prison* (1824)



Fig. 2
E. Delacroix, *Le Tasse dans la prison des fous* (1839)



Fig. 3
Raffaello, *Stanze vaticane* (particolare)



Fig. 4
G. Lassale-Bordes, *La Mort de Cléopâtre* (1843)



Fig. 5
A. Glaize, *Le Sang de Vénus* (1845)