



Laboratorio critico 2014, 3 (4), pp. 1-10

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

Alcuni aspetti dell'idealismo estetico di Lamennais

Arianna Paglione

De l'Art et du Beau di Félicité de Lamennais, pubblicato nel 18401, è un saggio sull'arte poco conosciuto, che non ha riscosso molto interesse, anche da parte di chi si è occupato di studiare l'autore. Tutto ciò è comprensibile se si pensa al ruolo che Lamennais si è ritagliato nella storia francese del primo Ottocento, con le sue prese di posizione sul piano politico e religioso, che si possono forse riassumere, nonostante qualche cambio di direzione, in una costante opposizione all'autorità, politica e religiosa: la monarchia della Restaurazione, la Chiesa temporale, la monarchia di Louis-Philippe, istituzioni messe in discussione da Lamennais inseguendo l'utopia di una Chiesa rinnovata, posta alla guida della società.

Bénichou sintetizza così l'atteggiamento di Lamennais:

«Son idée première est une idée théocratique jalouse, exigeante; cette idée s'est modifiée ensuite au contact du réel, mais sans se démentir; c'est elle qu'il a cherché, à travers ses variations successives, à réaliser, hors de toute conciliation»²

In questa pagine ci concentreremo su alcuni fattori, piuttosto costanti in *De l'Art et du Beau*, che giustificano la visione dell'arte di Lamennais. Partendo da suggerimenti presenti nei lavori di Pichois e Amiot³, si tenterà di portare in luce elementi che rendono praticabile un accostamento fra l'estetica idealista di Lamennais e quella del giovane Baudelaire. Porteremo la nostra attenzione soprattutto sulla dualità dell'arte, unione di sensibile e ideale.

Pichois afferma che Baudelaire è stato influenzato da Lamennais soprattutto attraverso i suoi discepo-

li, Esquiros e l'abbé Constant⁴. Questi ultimi hanno condiviso l'esperienza di Sainte-Pélagie, dove tutti furono incarcerati, ognuno per motivi diversi, nel 1841. L'abbé Constant in particolare, è autore di un componimento, *Les Correspondances*, presente nella raccolta *Trois Harmonies – Chansons et poésies* (1845), ritenuto una delle fonti del primo emistichio di *Correspondances* di Baudelaire; Constant sarebbe anche, sempre secondo Pichois, «plus avancé que Lamennais, dans la voie de la mystique⁵», dove «mistica» sarebbe da intendere nel senso di «grand rêve unitaire».

Di Esquiros, Lamennais era, insieme al padre Colonna, maestro: era un noto occultista, tenuto in grande considerazione fra i suoi contemporanei per la sua cultura enciclopedica, ed era in contatto con Baudelaire sin dal 1843; inoltre, dal 1845 scrivono entrambi per *L'Artiste*, insieme a Gautier e Nerval; Baudelaire entrerà in contatto con il cattolicesimo sociale di Lamennais proprio grazie a Esquiros⁶. Ci sono dunque indizi che fanno pensare a una possibile influenza di Lamennais su Baudelaire, ascrivibile ai primi anni di attività letteraria del poeta. Ora, Pichois, che ricostruisce le influenze che hanno potuto agire in Baudelaire intorno al 1847, accenna solo genericamente a un certo simbolismo in Lamennais. Amiot ha accolto, nel suo saggio, il rammarico di Pichois, il quale afferma che «L'étude de l'influence de Lamennais et des mennaisiens sur Baudelaire n'a pas été tentée jusqu'ici; elle mériterait pourtant d'être faite systématiquement»⁷, e ha anche analizzato alcuni momenti del saggio di Lamennais *De l'Art et du Beau*⁸ vicini ad affermazioni intorno all'arte di Baudelaire. Più in generale, l'argomentazione di Amiot si fonda su due punti: Baudelaire ha potuto trovare ne *L'Esquisse d'une Philosophie*, al pari che negli articoli di Leroux sul simbolismo, i fondamenti dell'estetica idealista che attirava decisamente la sua attenzione nel pieno degli anni '40; inoltre, Lamennais con le *Paroles d'un*

⁴ Cfr. Il capitolo «Baudelaire en 1847. Petit essai de sociologie littéraire», in Cl. Pichois, *Baudelaire: études et témoignages*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1967.

⁵ Cl. Pichois, *Baudelaire: études et témoignages*, cit., p.115.

⁶ Amiot sostiene che *L'Artiste* di quegli anni, al contrario di quanto argomenta Ruff, è una rivista che segue vari orientamenti sull'arte, e non solo l'«art pour l'art» di Gautier. Baudelaire in quel periodo entra in contatto attraverso Esquiros non solo con il pensiero di Lamennais, ma anche con tutte le forme di Illuminismo, incluso l'Illuminismo mistico, del quale Louis-Claude de Saint-Martin è un importante esponente. Cfr A.-M. Amiot, *Baudelaire et l'Illuminisme*, cit. In questo saggio l'influenza di Saint-Martin su Baudelaire è oggetto di particolare attenzione da parte di Amiot: influenza indiretta per lo più, attraverso Balzac e Sainte-Beuve soprattutto; non mancano spunti sull'influenza di Lamennais, debitore per alcuni aspetti del suo pensiero di molte tendenze dell'ideologia illuminista, Saint-Martin incluso.

⁷ Cl. Pichois, *Baudelaire: études et témoignages*, cit., p.107.

⁸ *De l'Art et du Beau*, ricordiamo, è il terzo volume de *L'Esquisse d'une philosophie*, pubblicato nel 1840.

¹ Il testo in questione fa parte del progetto incompiuto dell' *Esquisse d'une philosophie*, di cui *De l'art et du beau* è il terzo volume. Per le citazioni del saggio si fa riferimento a: F. Lamennais, *De l'art et du beau*, Garnier Frères Libraires Éditeurs, Paris, 1865.

² P. Bénichou, *Le temps des prophètes*, p. 559, in Id., *Romantisme français I, Le sacre de l'écrivain – Le temps des prophètes*, éditions Quarto Gallimard, 2004.

³ Rispettivamente: Cl. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1967 e A.-M. AMIOT, *Baudelaire et l'Illuminisme*, Nizet, Paris, 1982.

croyant ha offerto a Baudelaire «un modèle de poésie spirituelle, biblique»⁹.

La dottrina idealista sulla quale si fonda *De l'Art et du Beau* di Lamennais trova le sue basi con ogni probabilità nell'atteggiamento politico dell'autore nella seconda metà degli anni venti, ben prima della pubblicazione del saggio sull'arte oggetto della nostra indagine. Intorno al 1828-2910 in Lamennais sta maturando la rottura con la monarchia e parallelamente si sta consolidando da un punto di vista più generale, ma con l'impulso decisivo di Lamennais e dei suoi discepoli, quell'alleanza fra religione e poesia tipica del neocattolicesimo, alleanza risalente ai tempi di Luigi XIV, rinforzata dal contributo del *Génie du christianisme* e caratterizzata da uno sfondo primitivista, nella sua variante mistica. Tuttavia, dopo il 1830, alla poesia viene sostituito un discorso sull'Arte in generale, secondo un più vasto progetto di annessione dell'arte alla religione. Prima del 1826 la posizione di Lamennais si adegua allo spirito della controrivoluzione: è evidente in lui una reazione allo stato di cose presente unito al culto dell'epoca di Luigi XIV, culto il cui *pendant* sul versante dell'arte è la difesa della poetica classicista, espressione, per Lamennais, della «ragione generale», concetto cardine della sua dottrina. Dopo il 1826 Lamennais diventa sempre più critico nei confronti del gallicanesimo, motivo per cui rompe con la monarchia, e a tale presa di posizione politica si accompagna una sconfessione della poetica classicista, già evidente in altri coetanei: Ballanche, Chateaubriand, il barone di Ekstein, Lamartine e più in generale in tutto il movimento de *La Muse française*. È il tentativo di allinearsi a una dottrina letteraria più moderna, processo che ha interessato tutto il neocattolicesimo, di cui Bénichou dà questo giudizio: «La nouvelle école eut l'aspect d'une chapelle, à la fois orthodoxe et insolite, et qui fut, comme toutes les chapelles doctrinales contemporaines, désertée par le génie»¹¹. Il risultato di questo mutato atteggiamento appare negli anni 1828-29. Nel *Mémorial catholique*, Lamennais formula una divisione fra l'autorità e la libertà in letteratura attraverso la distinzione tra due ordini:

l'ordre de foi ou d'autorité, expression de la raison générale, imposait un type permanent de beauté, reflet de l'éternelle vérité, qu'on ne pouvait fausser sans perversion; mais une marge d'indépendance au sein de cet ordre général était laissée à chaque génie national ou individuel; un "ordre de conception", livré à l'initiative particulière, complétait l'ordre de foi¹²

La cooperazione richiesta fra questi due ordini permette di evitare da un lato di considerare l'arte come beneficiaria di una libertà illimitata e dall'altro scongiura il rischio di un'arte asservita a

un principio particolare imposto come universale e incontestabile. Le basi della dottrina estetica di Lamennais si trovano pertanto nelle sue preoccupazioni politiche. Bénichou dirà che Lamennais, non ancora simbolista e preoccupato d'estetica (l'incontro con Schelling avviene nel 1832), già dal 1829 metteva in relazione l'arte con preoccupazioni teologico-sociali. Il critico trascrive un passo molto interessante di una lettera scritta al suo discepolo Joseph d'Ortigue:

Il serait à désirer qu'on traitât de la théorie de tous les arts d'après les mêmes principes et dans le même esprit. C'est ainsi que ce qui ne paraît destiné qu'à l'amusement des hommes deviendrait encore pour eux une source d'instructions utiles, en les ramenant de toutes parts à l'unité dans laquelle le vrai et le beau se confondent¹³

Tornando al saggio del 1840, *De l'Art et du Beau*, appare evidente che, nonostante i cambiamenti radicali avvenuti nella sua vita e riflessi nel suo pensiero, Lamennais mantiene saldamente quella distinzione fra elemento eterno, immutabile ed elemento variabile, contingente nell'arte:

Puisque le Beau n'est, dans son essence, que la manifestation du Vrai, et que rien ne sauroit être manifesté que par la forme qui détermine et spécifie l'Être, il s'ensuit que le Beau est l'Être même en tant que doué de forme, et qu'ainsi la forme est l'objet propre de l'Art, non pas simplement la forme nécessaire, immatérielle, éternelle de l'idée pure, mais cette même forme réalisée sous les conditions de l'étendue dans le monde contingent des phénomènes, et conséquemment l'Art implique deux éléments inséparables, l'élément spirituel ou idéal dont le type premier est l'infini, l'élément matériel dont le type premier est le fini. L'un correspond à l'unité primordiale, absolue, et se résout en elle; l'autre aux manifestations limitées, partielles, diverses, dès lors, de cette unité première, et se résout en elles. Le rapport naturel de ces deux éléments, l'unité et la variété, constitue l'harmonie essentielle à l'Art.¹⁴

Sono affermazioni sulla dualità insita nell'opera d'arte che ricordano molto il passo sulla bellezza moderna di Baudelaire nel *Salon de 1846*:

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.¹⁵

⁹ M. Amiot, *Baudelaire et l'illuminisme*, cit., p.27.

¹⁰ Cfr. P. Bénichou, *Le temps des prophètes*, cit.

¹¹ Ivi, p. 615.

¹² Ivi, p.616.

¹³ Ivi, p.623.

¹⁴ F. Lamennais, *De l'art et du beau*, cit., p.3.

¹⁵ C. Baudelaire, *De l'héroïsme de la vie moderne*, cit., p. 493.

È ancora Pichois a suggerire l'accostamento con Lamennais¹⁶, e bisogna notare che questo passo di Baudelaire risale a un'epoca in cui egli si trovava a frequentare Esquiros, il quale, come già detto, ha avuto tra i suoi maestri proprio Lamennais. Certo, la doppia natura dell'arte, che si fonda sull'esistenza di un mondo sensibile e di un mondo trascendente, due sfere connesse fra loro, è compatibile con il misticismo swedenborghiano e con il simbolismo elaborato già dal 1829 da Leroux.

Ciò non inficia l'ipotesi secondo cui il saggio di Lamennais abbia potuto influenzare in molti modi Baudelaire, poiché in fondo in esso è presente una estetica idealista che postula l'esistenza di un «beau infini», eterno e immutabile, e di un «beau fini», contingente, transitorio, variabile secondo le epoche¹⁷. Tuttavia nel passo sopracitato non si può evitare di pensare a Winckelmann: egli è forse tra i bersagli di Baudelaire, poiché quest'ultimo sembra contestare gran parte dei principi basilari del credo estetico di Winckelmann.

Prima di esaminare alcuni esempi in Lamennais di configurazione della forma d'arte in relazione all'ideale in essa infuso, occorre sottolineare alcuni punti fondamentali del saggio che reggono tutto il discorso sull'arte.

L'ideale espresso nell'arte è immutabile, risiede nel regno delle essenze, ma viene percepito nella sua realizzazione parziale e sensibile, appunto a seconda delle epoche e delle società. Ciò si realizza, secondo Lamennais, grazie a uno sviluppo parallelo nell'uomo delle facoltà dell'«être organique» e dell'«être intelligent». L'autore esordisce così nel capitolo introduttivo:

Le développement de l'activité humaine dans ses rapports avec le monde physique, lié au développement intellectuel indéfiniment progressif, n'a comme lui aucunes bornes assignables. Il continue donc de s'opérer, et même avec une rapidité plus grande, à mesure que s'opèrent les développements de notre nature dans un autre ordre; et ces développements divers n'étant que les éléments du développement de cette même nature essentiellement une, ils s'enchaînent l'un à l'autre, ils se pénètrent l'un l'autre, se supposent et se produisent mutuellement¹⁸

L'estetica idealista del saggio è certo impostata principalmente su tratti tipici del plotinismo¹⁹. Vi è il concetto fondamentale secondo il quale il bello infinito si presenta come frammentato in una varietà di forme finite in seno al mondo fenomenico:

¹⁶ Ivi, p. 685.

¹⁷ Qui si tratta del giovane Baudelaire: il discorso della dualità nell'arte come perno sul quale si imposta un elogio alla modernità rimane nel *Peintre de la vie moderne*.

¹⁸ F. Lamennais, *De l'art et du beau*, cit., p. 1.

¹⁹ Le note sui tratti plotiniani nell'arte in Lamennais devono molto al lavoro di Amiot.

Le Beau infini est le Verbe ou le resplendissement, la manifestation de la forme infinie qui contient dans son unité toutes les formes individuelles finies²⁰

Ciò porterebbe a escludere un idealismo platonico, poiché quest'ultimo postulerebbe piuttosto un ideale assoluto e universale nell'arte, mentre il bello frammentato e sparso nel mondo è proprio di quelle dottrine che si ispirano all'idealismo di Plotino. Amiot ha già rilevato in Baudelaire la presenza di questa concezione di un bello frammentario, derivante da Plotino: le affinità fra Lamennais e il giovane Baudelaire si basano su queste fonti comuni di estetica idealista.

Un altro elemento riconducibile alle correnti neoplatoniche è l'idea della materia come sostanza oscura²¹: essa è definita vaga, «ténébreuse», «inerte», poiché da sé sola non contiene nessun principio ideale, alcuna traccia di vita:

la sensation prévalant sur la pensée, l'art s'abaisseroit, sa langue perdrait ce qu'elle a d'intellectuel pour prendre un caractère vague²²

Una tale concezione della materia porta Lamennais a distinguerla dalla forma sensibile: quest'ultima sarebbe la materia intellegibile, esperibile tramite i sensi, definita e animata dal principio interno ideale. Si tratta di una differenziazione che emerge in modo esplicito in due punti del saggio: «Réduite alors à sa pure limite, la forme s'obscurcit et s'évanouit enfin dans les ténèbres de la matière»²³, e ancora:

Le manifester dans les formes émanées de lui et qui le reflètent, tel est l'objet de l'Art, son but magnifique. Lorsqu'il l'oublie, lorsqu'il s'en écarte, il descend des régions de l'intelligence dans celles de la pure sensation, et bientôt s'évanouit au sein de la matière ténébreuse et morte.²⁴

Su questo nodo concettuale Lamennais non ritorna ossessivamente, e tuttavia esso pone le fondamenta di tutta la sua estetica. Il concetto di materia inerte poiché priva di ideale e la distinzione aristotelica tra forma e materia sono inseriti in un contesto di critica al materialismo, assai frequente e diffusa in Lamennais. La presenza dell'ideale è assolutamente necessaria all'arte secondo Lamennais, perché la materia è sostanza di per sé informe, è una forma in potenza che si realizza come forma percepibile, dunque fruibile come arte, solo con l'intervento di una coscienza individuale, che infonde alla materia il principio spirituale che la animerà. Lamennais lo spiega in termini verosimilmente plotiniani, quando

²⁰ F. Lamennais, *De l'art et du beau*, cit., p. 5.

²¹ Oltre alla concezione plotiniana della materia in quanto sostanza fonte di tenebra, si notano connessioni con l'illuminismo teosofico, rinvenibile ad esempio in Saint-Martin: il mondo è stato creato in seguito alla Caduta.

²² F. Lamennais, *De l'art et du beau*, cit., p. 118.

²³ Ivi, p. 322.

²⁴ Ivi, p. 137.

ad esempio definisce il rapporto fra Dio e le idee realizzate nel mondo: «inséparables de sa substance qu'elles déterminent en l'informant, elles sont en lui son être même»²⁵. Materia e spirito: dualità che, lo si vedrà, funziona in Lamennais come una dialettica a due sensi.

La dottrina dell'Incarnazione, onnipresente in *De l'Art et du Beau*, è in linea con le tendenze dell'umanitarismo laico, ed è rinvenibile anche in due discepoli di Lamennais: Charles Sainte-Foi, pseudonimo di Éloi Jourdain, e Cyprien Robert, che elaborarono negli anni Trenta una dottrina dell'arte come incarnazione, durante la fase di elaborazione del saggio di Lamennais. In particolare, quanto riporta Bénichou a proposito di Cyprien Robert è utile a definire l'estetica elaborata da Lamennais: «une doctrine de l'Incarnation considérée du point de vue de la beauté, comme recreation poétique du monde»²⁶. Si può dunque includere Lamennais nell'orbita delle teorie estetiche neocattoliche per quanto riguarda l'Incarnazione, senza dimenticare che tutto si origina da una concezione religiosa della poesia, intesa come Incarnazione del Verbo. La comunanza di idee con Cyprien Robert e Charles Sainte-Foi porterebbe a pensare che Lamennais abbia preso vari spunti dai suoi discepoli, oppure, è possibile che i suoi essi abbiano sviluppato ciò che era in germe nell'insegnamento del maestro, senza dimenticare che tali autori sono stati in contatto con l'idealismo tedesco²⁷. Vediamo cosa dice Lamennais proprio in apertura del saggio:

Mais dans l'ordre selon lequel s'opère le développement de l'homme, avant de percevoir l'idée pure, il la perçoit sous les conditions de son existence créée, unie au phénomène, incarnée dans le phénomène, manifestée par le phénomène²⁸

Questo idealismo non esclude il riscatto del sensibile, e vi è qui una possibile influenza di Saint-Martin. In tale contesto, la percezione, i sensi, rivestono in Lamennais un ruolo capitale nel rapporto fra uomo e arte, e l'aspetto fenomenico non è eliminato o svalutato a favore di uno spiritualismo esclusivo, ma anzi è ciò che permette all'uomo di accedere all'ideale.

²⁵ Ivi, p. 17.

²⁶ P. Bénichou, *Le temps des prophètes*, cit., p. 627.

²⁷ Nel 1833 Lamennais stesso decide di sciogliere la comunità di La Chênaie, ma i suoi discepoli si sono progressivamente allontanati dal maestro soprattutto a partire dall'enciclica *Mirari vos* del 1832, nella quale Gregorio XVI condanna, indirettamente, le idee trasmesse da Lamennais e i suoi ne *L'Avenir*: la posizione di Lamennais nei confronti della Chiesa inizia da quel momento a farsi sempre più aspra e critica, e nel contempo i suoi allievi si dirigono verso posizioni cattoliche più ortodosse. Di conseguenza anche la teoria sull'arte si distanzia da quella di Lamennais: l'arte del neocattolicesimo viene legata all'espressione della morale più strettamente cattolica, diventa un'arte moralizzante e predicante.

²⁸ F. Lamennais, *De l'art et du beau*, cit., p. 2.

L'opera d'arte inoltre viene concepita secondo la teoria del simbolo propria al tempo, che lo definisce secondo un rapporto finito-infinito, «approximation figurée du divin»²⁹. Il simbolo è un ponte fra mondo sensibile e mondo della trascendenza:

Mais l'Art est la reproduction du Beau sous une forme extérieure qui affecte les sens. L'œuvre de Dieu réunit donc toutes les conditions de l'Art, il est l'Art divin, dans lequel il faut considérer deux choses: le type éternel, infini, qui est Dieu même; ce même type incarné dans des formes sensibles qui, en le limitant, lui impriment un caractère fini. De cet Art primordial, progressif comme la Création, dérive l'Art humain, lequel n'est que l'action de l'homme incarnant dans ses œuvres le type du Beau tel qu'il le perçoit. Et puisque le Beau infini est identique avec l'Être absolu, avec Dieu, et le Beau fini avec l'univers où il revêt une forme sensible, le Beau, tel que l'homme peut le reproduire dans ses œuvres, a une nécessaire relation avec ses conceptions de l'univers et de Dieu³⁰

Si noterà qui che per Lamennais l'arte presenta un carattere progressivo perché è un'attività legata allo sviluppo costante dell'intelligenza, connessa con Dio e la trascendenza³¹. Considerando poi che l'arte è una realizzazione sensibile dei tipi ideali, possiamo dedurre che quest'attività dell'intelligenza, da cui dipende lo sviluppo dell'arte e più in generale della società e delle concezioni che l'uomo ha del mondo, è una progressiva Rivelazione, un movimento di avvicinamento costante al Vero. L'incarnazione in Lamennais si inserisce in questa prospettiva: l'arte assume le funzioni che aveva la religione, anzi, Lamennais stabilisce un'equivalenza perfetta fra arte e religione, espressa dal punto di vista filosofico dall'identificazione fra Bello Infinito e Vero: «l'Art implique le Beau essentiel, immuable, infini, identique avec le Vrai dont il est l'éternelle manifestation»³².

Il progresso così come è inteso da Lamennais porta a Ballanche. Primo fra tutti, prima ancora di Chateaubriand che aveva avuto solo un'intuizione iniziale dello sviluppo moderno del cattolicesimo, Ballanche aveva iniziato sin dai primi anni della Restaurazione a elaborare l'idea di un cristianesimo soggetto alla legge del Progresso, nozione in seguito accolta dal neocattolicesimo. Ballanche, le cui idee affondano le loro radici nell'ideologia della contro-rivoluzione, intende però il progresso come un percorso di rigenerazione, costellato di prove e di sofferenze, che ripara una colpa originaria, (per quanto in lui resti vago il concetto di peccato originale, da cui risulta la coincidenza fra punizione e salvezza, inedita in seno al cattolicesimo ortodosso). Il fatto che il progredire dell'umanità sia possibile solo attraverso il superamento di dolorose prove sottin-

²⁹ P. Bénichou, *Le temps des prophètes*, cit., p.614.

³⁰ F. Lamennais, *De l'art et du beau*, cit., p. 164.

³¹ L'intelligenza è quell'insieme di «facultés propres de l'être intelligent par lesquelles, en relation avec le monde des essences, nous percevons le Vrai», Ivi, p.2.

³² Ibidem.

tende l'accettazione del concetto di colpa originaria, ciò che differenzia Ballanche dal progressismo laico coevo, che invece trovava nella resistenza degli uomini al cambiamento il motivo di quell'avanzare faticoso attraverso le diverse tappe della storia. Il merito di Ballanche, per Bénichou, è di aver legato questa legge di cambiamento allo sviluppo della società. Lamennais sembra aderire a questa linea di pensiero, e la integra saldamente all'arte:

Et, comme l'individu est lui-même l'expression du milieu social où il vit, que nul n'échappe à l'influence de tout ce qui constitue la société humaine à une époque déterminée, à l'influence des doctrines reçues, des croyances établies, de la civilisation, des mœurs, de la philosophie, de la religion, l'Art, chez les différents peuples, aux différentes périodes de leur développement et du développement général de l'humanité, dont il représente les états successifs, éprouve des modifications profondes³³

L'individuo come espressione della società è idea già sostenuta da Mme de Staël e da un'altro importante interlocutore di Lamennais, il visconte di Bonald.

Fra le premesse del suo saggio sull'arte, Lamennais pone una divisione fra le arti. Troviamo infatti le arti relative ai sensi, dette altresì arti plastiche e dunque architettura, scultura, pittura e danza, e le arti dello spirito, ossia poesia e arte oratoria, con l'eccezione della musica, considerata un arte di ricordo fra le due famiglie di arti:

Tel est le caractère de l'art musical. Il manifeste, à notre égard, les conditions organiques internes de la vision du Vrai et du Beau, bien plus que le Beau même et le Vrai dans leur immatérielle essence, et par là il forme la liaison entre les arts directement relatifs aux sens et les arts de l'esprit. Ceux-là s'efforcent d'atteindre à la pensée par la sensation, ceux-ci de joindre à la pensée une sensation correspondante. Leurs procédés inverses expriment le double mouvement de la Création vers Dieu, de Dieu vers la Création. Les premiers, s'élevant du phénomène à l'idée immuable, spiritualisent le réel; les seconds, descendant de l'idée au phénomène, incarnent le Vrai³⁴

La musica dunque prepara le condizioni organiche, vale a dire percettive, adatte alla visione del bello. Non può essere considerata propriamente un'arte plastica, perché non interagisce esattamente con la materia come fanno la pittura o la scultura – anche se Lamennais definisce la musica «plastique de l'ouïe»³⁵, con l'intenzione di mettere in evidenza l'unione fra le arti, data la loro origine comune. E non può essere nemmeno inclusa nel ramo delle arti dello spirito, poiché non comunica idee come la poesia e l'arte oratoria. Le arti dello spirito godono di

³³ Ivi, p. 12.

³⁴ Ivi, p. 32.

³⁵ Ivi, p. 33.

una speciale considerazione in Lamennais poiché devono comunicare ciò che non si vede; esse non devono occuparsi di ciò che è sensibile, poiché ciò sarebbe un abbassamento. In Lamennais, e in parte del movimento romantico, il linguaggio poetico ha preso molti tratti dai componimenti sacri, senza per ciò farsi religioso: gli oggetti della poesia sono «les tableaux des faits suprêmes», per dirla con Saint-Martin³⁶. L'arte oratoria rientra in questo discorso proprio perché chi agisce con la parola è investito del ruolo di mediatore con il soprannaturale.

Tornando alla suddivisione fra le arti, in Lamennais essa riflette il doppio movimento della Creazione: la creazione da un lato torna in Dio, con una tensione ascendente, dall'altro lato Dio si dirige verso la Creazione. Questo doppio movimento dà unità al creato, crea un movimento circolare e armonico, fa comunicare le due sfere; accredita corrispondenze verticali, assicurando una concezione simbolica dell'arte che è stata una delle conquiste romantiche. Si tornerà più avanti sul movimento ascendente degli esseri verso Dio; per ora volgiamo fermarci sul movimento che va da Dio verso gli esseri, definito anche con il concetto di emanazione (Plotino)³⁷. Nel passo citato di seguito, però, l'emanazione appare nel senso contiguo, più affettivo, di *effusione*:

Incarnées au dehors de lui par la puissance créatrice, elles deviennent les êtres réels dont l'ensemble forme l'univers; et Dieu, présent à tout ce qui est, puisque tout ce qui est tire de lui son être, est une effusion de son unité inépuisable et inaltérable³⁸

Dal doppio movimento della Creazione si origina una diversità nel processo di realizzazione della forma sensibile delle arti. Le arti plastiche devono suggerire l'ideale a partire dal sensibile, mentre le arti dello spirito procedono secondo incarnazione, così in queste ultime si tratta di partire da un nucleo interno ideale che deve essere avvolto dalla forma sensibile. È una discesa dal mondo delle essenze alla materia. Le ricorrenze del concetto di incarnazione riferito all'arte sono concentrate in effetti nella parte introduttiva e generale sull'arte e poi anche nella seconda parte del saggio, dopo la musica, nella sezione riservata alle arti dello spirito (poesia e arte oratoria). Intorno alla nozione di incarnazione ruota

³⁶ Citazione presente in P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, cit., p. 105.

³⁷ Specifichiamo che in Lamennais la sfera trascendente sembra non supporti la suddivisione nelle tre ipostasi plotiniane (l'Uno, lo Spirito, l'Anima del Mondo), ma è innegabile che l'effusione fa parte della dottrina del filosofo ellenico. Si è già accennato che Amiot nel suo saggio suggeriva un'influenza in Lamennais dell'Illuminismo mistico, debitore del neoplatonismo. Ora, in *De l'art et du beau* Platone è citato due volte, Plotino non viene mai nominato. Ciò può significare che con tutta probabilità Platone sarebbe una lettura diretta, mentre la filosofia di Plotino sarebbe giunta a Lamennais attraverso altri autori; questo non vuol dire che non sia comunque presente, è anzi fondamentale.

³⁸ F. Lamennais, *De l'art et du beau*, cit., p. 18.

il concetto di *rivestimento*, poiché nelle arti dello spirito, come dice Lamennais, si parte da un ideale che, per essere esperito dall'uomo in forma di arte, ha bisogno di munirsi di un involucro sensibile: «créer, c'est manifester extérieurement une idée préexistante, la revêtir d'une forme sensible»³⁹.

Ciò accomuna Lamennais e il sansimonismo, dove la funzione delle arti è di «revêtir de formes sensibles et matérielles, d'images vives et frappantes les idées abstraites, d'en proportionner la dose à la force des intelligences»⁴⁰. Avvolgere una idea di materia esteticamente configurata rimanda in qualche modo al metodo scultoreo antico⁴¹. L'azione del rivestire è significativamente insistente nella parte del saggio dedicata alla poesia. Un esempio:

En un sens général et rigoureusement vrai, la poésie est l'Art même, ou le Beau incarné, revêtu d'une forme sensible. Ainsi l'univers est une grande poésie, la poésie de Dieu, que nous nous efforçons de reproduire dans la nôtre⁴²

La poesia è l'Incarnazione del Verbo, secondo la visione religiosa della poesia del romanticismo che intende svincolarsi dalla concezione di poesia, che prevaleva nel Settecento, come semplice tecnica di versificazione. Lamennais afferma l'origine comune delle arti, la loro unione, ma attribuisce anche alla poesia un posto privilegiato fra di esse. La poesia infatti è creazione nel senso più alto, essendo connessa indissolubilmente all'immaginazione:

l'Art [...] correspond à la l'activité qu'on a nommée imagination, ou au pouvoir que l'homme possède de revêtir l'idée d'une forme sensible qui la manifeste extérieurement, d'incarner dans la Nature les types éternels, et l'Art est pour l'homme ce qu'est en Dieu la puissance créatrice: d'où le mot de poésie, dans la plénitude de sa primitive acception⁴³

La poesia è identificata con l'atto divino della Creazione; così l'artista è creatore tanto quanto lo è Dio del mondo. La creazione poetica è da intendere in senso anche scultoreo, è un modellare la materia, il linguaggio, facendosi guidare dall'ideale:

³⁹ Ivi, p. 15.

⁴⁰ Citazione tratta da P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, cit., p. 715. Il testo dal quale la citazione è tratta, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, pubblicato nel 1825, è anonimo, ma Bénichou è convinto che molto probabilmente Saint-Simon ha preso parte alla sua stesura.

⁴¹ È Emeric-David a fornire una descrizione della realizzazione della scultura mediante il metodo antico: si procede partendo da un nucleo centrale interno, che avrebbe la funzione di struttura portante o scheletro, per poi avanzare mediante accrescimento progressivo. Su Emeric-David, i due metodi scultorei, antico e michelangiolesco, e le connessioni con Baudelaire, cfr: M. BLANCO, «Il "mutismo" plastico della pittura. Baudelaire tra Aristotele e Ingres», Laboratorio critico 2012.

⁴² F. Lamennais, *De l'art et du beau*, cit., p. 222.

⁴³ Ivi, p. 11.

La poésie a pareillement de nombreuses relations, quoique moins directes, avec les autres arts. Elle reproduit les formes corporelles, animées et inanimées, elle les rend présentes, elle pétrit la matière inerte, elle cisèle des reliefs, elle grave, dessine, colore, elle déploie devant l'œil interne toutes les richesses de la Création⁴⁴

La poesia è un agente che incide la materia, di per sé vaga e inerte. Essa la intacca per ottenere la forma, crea le immagini che l'occhio interno contempla. La Poesia è creazione perché è capace di riassumere in sé i processi creativi delle altre arti. L'attribuzione di agente alla Poesia è rinvenibile già in Saint-Martin: la Poesia svolge un ruolo capitale nella relazione dell'uomo con Dio in quanto vero e proprio agente⁴⁵. Essa è più vicina alla lingua edenica, in cui referente e segno sono posti sul piano di identità; (da questo punto di vista Saint-Martin si schiera contro la visione degli illuministi laici, per i quali il linguaggio è convenzione, un rapporto di forza istituito tra referente e segno).

Bénichou nota che nell'Illuminismo teosofico la concezione del linguaggio come eco indebolita, dopo la Caduta, della lingua universale, sarà fondamentale nel rinnovamento poetico del primo Ottocento. Ecco cosa dice ancora Bénichou, citando Saint-Martin: «la Poésie est, de toutes les productions humaines, celle qui le rapproche le plus de son Principe, et qui, par les transports qu'elle lui fait sentir, lui prouve le mieux la dignité de son origine»; la poesia è cioè «participation réelle à la puissance divine»⁴⁶. Il posto privilegiato di cui essa gode all'interno del sistema delle arti in Lamennais risente appunto di queste idee.

Nel passo sopra citato, Lamennais istituisce una connessione con la pittura e soprattutto con la scultura, tramite il termine *pétrir*. È notevole la presenza di questa parola, estremamente concreta, che rinvia al tatto, perché mostra una riflessione sulla poesia mediante la scultura: il *pétrir* è l'azione creatrice che permette di lavorare la materia, indica la presenza di un materiale, la lingua, che si presta ad essere maneggiato, modellato, lavorato al fine di ottenere la forma poetica. La malleabilità indica un ideale che riesce a rapportarsi alla materia. Il *pétrir* fallisce però nel momento in cui manca l'ideale interno:

On lui demande le Beau qui n'est point en elle, qu'elle reflète seulement comme les traits reflètent l'âme; et cette forme morte ne répondant jamais aux aspirations de l'artiste, il la tourmente de mille façons, il pétrit bizarrement le cadavre, et ne parvient qu'à le rendre plus hideux. Alors aussi la langue se dégrade⁴⁷

⁴⁴ Ivi, p. 225.

⁴⁵ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, cit., p. 104. Quest'idea della poesia come agente è presente nel *Phanor* di Saint-Martin, opera che risale alla sua giovinezza.

⁴⁶ Ivi, p. 104.

⁴⁷ F. Lamennais, *De l'art et du beau*, cit., p. 340.

L'ideale è da intendere come interno all'artista e allo stesso tempo come interno all'opera. Quando l'ideale interno è errato, in disaccordo con l'epoca, allora non riesce più a svolgere il suo ruolo di centro organizzatore delle parti. Ogni periodo storico ha il suo tipo ideale da realizzare in arte e in questo caso secondo Lamennais, l'accordo fra il principio ideale e la forma sensibile non si è verificato.

L'incarnazione dell'ideale nella materia, processo del quale la poesia è l'esempio più alto, è illustrata dal termine *pétrir*, l'atto di plasmare, e ciò pone interessanti analogie fra poesia e scultura. Scrivere poesia è quindi come modellare con l'argilla.

Si può passare adesso all'altro movimento, quello delle creature verso Dio, di cui le arti plastiche sono la manifestazione nell'arte. Sono le arti che rendono più spirituale la materia, secondo un'ascesa che, come accennato in precedenza, rimanderebbe alla concezione idealista e mistica della poesia di Saint-Martin. L'idealismo estetico di Lamennais non coincide con il modello di arte medievizzante verso la quale propendevano i suoi allievi: certo, nel saggio emerge una propensione per l'arte cristiana, per quanto l'autore voglia far apparire impersonali le descrizioni, ma ciò non impedisce di mettere in risalto anche l'arte di epoche non cristiane, primitive o pagane, rimanendo così coerente con la prospettiva idealista adottata nel testo. Gli esempi che forniamo di seguito rimandano a una fase precisa dell'arte: quella della sua piena espressione all'interno di un'epoca. Si prefigura così un rapporto ideale-materia il cui risultato è la trasparenza⁴⁸.

L'ideale infatti rende la materia leggera, le conferisce trasparenza; essa diventa un involucro appena palpabile, come all'epoca di Fidia, «c'est que la chair n'est que l'enveloppe transparente de l'esprit»⁴⁹, o nel teatro di Calderón: «Caldéron déploya, dans ce drame mystique, la richesse d'une poésie toute idéale, à peine revêtue d'un corps transparent»⁵⁰; lo stesso accade nell'arte medievale:

Un peu grêle, un peu roide, elle perd de sa beauté matérielle, mais elle acquiert une beauté d'une autre nature, une beauté idéale dont il n'existait pas de modèle. Il semble que le corps lui-même plus léger, plus aérien, se spiritualise⁵¹

Notiamo qui come l'opera d'arte, espressione del bello, sia costituita da un ideale, situato all'interno, e da una forma sensibile esterna, che si presenta sotto vari aspetti. E questa localizzazione interna ed e-

⁴⁸ Non tutti gli estratti si riferiscono alle arti plastiche: il fenomeno della trasparenza è da intendere prevalentemente in riferimento ad esse, ma non in modo esclusivo; a volte può essere inteso nel senso di *elevazione*, di alleggerimento del peso della materia grazie al principio ideale presente nell'opera d'arte.

⁴⁹ F. Lamennais, *De l'art et du beau*, cit., p.86.

⁵⁰ Ivi, p.271.

⁵¹ Ivi, p. 128.

sterna dei due elementi costitutivi dell'arte torna con insistenza nel saggio di Lamennais, e viene espressa con immagini diverse.

Rimanendo ancora nell'ambito della trasparenza, vediamo dai passi citati che l'ideale riesce a passare attraverso la materia senza particolari difficoltà. L'ideale cioè traspare, l'opacità della materia non è un ostacolo, anzi quasi non esiste. È un percorso non problematico dall'interno all'esterno, perché l'ideale rende permeabile la materia. Il fenomeno della trasparenza rinvia alla trasfigurazione della carne, evidente quando Lamennais parla del Cristo, il tipo ideale dell'arte cristiana:

Mais ce sacrifice accompli, les voiles s'effacent, l'enveloppe mortelle se transfigure, et du Christ glorifié rayonnent de toutes parts le Beau infini et la suprême béatitude. Tel est, pour l'art chrétien, le type idéal dont le caractère doit se retrouver, indépendamment de la forme matérielle, en tout homme uni spirituellement au Christ, par la disposition dominante de sa volonté⁵²

I raggi si diffondono quindi dal corpo di Cristo, secondo la più tradizionale iconografia cristiana, ma più precisamente ciò che si diffonde da un punto centrale verso l'esterno è il Bello Infinito, reso attraverso l'immagine della luce che s'irradia. La trasparenza è il risultato di una luce, vale a dire dell'ideale che passa attraverso la materia, secondo un andare dall'interno all'esterno, e che Lamennais concepisce grazie alla trasfigurazione. In tal senso il fenomeno della trasparenza della materia è vicino al disincarnarsi, altro esito dello spiritualismo romantico, che si oppone certamente al processo di incarnazione di cui abbiamo detto. Così Lamennais descrive l'unione dell'uomo con Dio, che deve passare attraverso Cristo:

Jusqu'à ce que cette union ne s'opère, l'homme infirme, souffrant, gémit dans l'obscur prison de ce corps périssable dont il sortira pour revêtir un autre corps plus délié, plus parfait, plus spiritualisé, *corpus spiritale*, suivant l'expression même de saint Paul⁵³

Il *corpus spiritale* viene opposto al corpo-prigione nel quale l'uomo è costretto; (anche questa nozione fa parte della teosofia di Saint-Martin). È pertanto possibile che Lamennais faccia coesistere due tendenze a prima vista contrastanti, e che lo faccia per una ragione precisa. Il disincarnarsi e la riabilitazione del sensibile sono due orientamenti che apparentemente conducono a due direzioni opposte. Ma non bisogna dimenticare che l'autore ha parlato di due movimenti, il movimento della Creazione verso Dio e quello di Dio verso la Creazione, che abbiamo collegato ai processi di trasparenza e incarnazione in arte; i due movimenti non sono in una vera e propria opposizione, ma creano una circolarità, una reciprocità tra le due sfere che Lamennais sfrutta

⁵² Ivi, p. 94.

⁵³ Ivi, p. 90.

per definire l'Unità. La volontà di ricondurre a una stessa origine tutti gli elementi, di qualsiasi natura siano, è il tratto senza dubbio più notevole dello sforzo di Lamennais nel *De l'Art et du Beau*.

Tornando alla trasparenza, è interessante vedere cosa accade quando l'ideale, principio luminoso interno all'opera d'arte, viene a mancare:

Après ces trois grands poètes, Goethe, Chateaubriand,
Byron, le doute lui-même se pétrifie, le sens moral
s'éteint, la lutte cesse dans l'homme, et la poésie
meurt⁵⁴

Parlando della poesia, Lamennais usa l'immagine della pietra, che rimanda alle idee di irrigidimento, immobilità, peso, ed è anche un rinvio non troppo lontano all'opacità della materia, che qui raggiunge la più forte densità e impenetrabilità. Sono tutti elementi che si pongono all'estremo opposto della trasparenza. E forse non sarebbe errato parlare qui di poli opposti, perché l'ambito della trasparenza, legato alla luminosità, all'avvicinamento ascendente al Vero contrasta queste rigidità, che rappresentano una "caduta" nella materia. La pietrificazione è un irrigidimento che si presenta nel saggio in situazioni in cui l'ideale non è adeguato al momento storico: «la poésie, *pétrifiée* par de froides et stériles doctrines»⁵⁵; si può notare che in questo caso entra in gioco la nozione di freddo, altro tratto non estraneo all'immobilità. Si giunge infine al ghiaccio, che riunisce le nozioni di irrigidimento e di freddo: «L'esprit s'est obscurci et le cœur s'est glacé sous l'influence d'un matérialisme abject»⁵⁶. È evidente l'insistenza sulle proprietà negative della materia per esprimere l'assenza di ideale che porta con sé il materialismo, e la conseguente impossibilità di esistenza dell'arte, poiché quest'ultima è unione di principio ideale e forma sensibile.

La pietrificazione può essere considerata come un irrigidimento, rimanda a una statua senza vita; la pietra è immobilità cupa e silenziosa. Il processo di pietrificazione è un fenomeno opposto al *pétrir*, che abbiamo rilevato a proposito dell'incarnazione e della Poesia, per quanto riguarda il rapportarsi con l'ideale; essi potrebbero essere visti come due esiti diversi di uno stesso punto di partenza, quello della riflessione sulla poesia attraverso elementi pertinenti alla scultura; infatti le cinque occorrenze totali nel saggio dei lemmi *pétrifier* e *pétrir* ruotano sempre intorno al discorso sulla poesia.

A questo punto si può tentare di mettere in relazione l'idealismo estetico, di matrice plotiniana, che si esprime in Lamennais tramite la connessione scultura-poesia, con l'ideale e la Bellezza presenti nelle *Fleurs du Mal*. Nelle poesie più nettamente segnate da una riflessione sulla bellezza notiamo analogie con gli elementi evidenziati in Lamennais.

⁵⁴ Ivi, p. 288.

⁵⁵ Ivi, p.295.

⁵⁶ Ivi, p.321.

L'idealismo di Baudelaire ha delle basi in comune con l'autore bretone: il plotinismo di derivazione settecentesca, l'illuminismo teosofico di Saint-Martin, che Baudelaire avrebbe assimilato da Balzac e a Sainte-Beuve, prima ancora che da de Maistre⁵⁷. In merito al plotinismo e al neoplatonismo, Amiot ricorda, il linea con Pichois, le influenze subite dal poeta negli anni precedenti alla rivoluzione del '48. Tra le letture di Samuel Cramer ne *La Fanfarlo* compaiono Plotino e Porfirio, insieme a Jérôme Cardan; è del resto nota la frequentazione di Esquirois e l'influenza di Leroux, segnato a sua volta dalla filosofia di Plotino.

L'estetica fondata sulla dualità nell'arte di derivazione plotiniana, presente in Lamennais, porta a una riflessione che si gioca sul rapporto fra ideale e forma sensibile: interazioni armoniche o problematiche, che portano l'attenzione sul rapportarsi dell'ideale dell'artista con la materia da modellare. Emblematico è il componimento CXXIII, *La Mort des artistes*, nel quale Baudelaire sceglie gli scultori per rappresentare la "battaglia" contro la materia nella realizzazione dell'Ideale, per la quale l'artista deve affannarsi «pour piquer dans le but, de mystique nature». In merito a quest'ultimo verso, Colesanti riporta un'interessante variante: la prima scelta non è stata *nature*, ma *quadrature*, che viene interpretata dal critico con il senso di «quadratura del cerchio», qualcosa di impossibile da realizzare. Non pare inverosimile pensare però a Winckelmann e alla *quadratura*, ossia alle linee nette e angolose dello «stile elevato», tipico di artisti come Policletto e Fidia. Inoltre, Baudelaire usa una metafora molto simile a quella di Winckelmann:

Non è da considerarsi grave errore se, nei corpi virili dalla forte muscolatura, si esca dai contorni e si dia risalto o eccessivo rilievo ai muscoli e ad altre parti, come invece lo è la minima deviazione di un corpo giovane, dove anche la più piccola ombra, come si usa dire, diventa corpo: chi infatti colpisce sia pur minimamente fuori del disco è come se avesse fallito il bersaglio⁵⁸

Così il *mistique* che troviamo nel verso di Baudelaire potrebbe essere letto con il senso di *ideale*. Con ciò non si vuole affermare che il poeta aderisca all'estetica di Winckelmann, anzi, molti passaggi dei suoi scritti portano a pensare l'esatto contrario, ma potrebbe trattarsi semplicemente della ripresa di un'immagine.

Il lavoro dell'artista paragonato a quello di uno scultore, che ha l'obiettivo di dare forma all'ideale, pare ammettere l'ipotesi appena esposta:

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

⁵⁷ È la tesi di Amiot.

⁵⁸ Winckelmann, p. 122.

Nel commento alla poesia, Colesanti cita Dante: «a risponder la materia è sorda»⁵⁹. La creazione artistica è qui una lotta drammatica nella quale non tutti riescono a raggiungere lo scopo, «Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole» (v. 9). Colesanti riassume l'ultima quartina dicendo che la dignità dell'artista in questa impresa «è sostenuta dalla speranza che soltanto attraverso la Morte, e in un Aldilà soprannaturale, spirituale, egli potrà far combaciare la Forma con la Sostanza, l'Ideale con la Verità, e cogliere così il suo trionfo», suggerendo l'idealismo del componimento. Inoltre, Colesanti ricorda che la «lourde armature» è un termine della scultura che rappresenta perfettamente la centralità dell'ideale, il suo ruolo strutturante nella configurazione della forma.

Si cercherà in linea generale di focalizzare l'attenzione sulle poesie baudelairiane la cui data di composizione si mantiene intorno agli anni '40, periodo in cui Baudelaire potrebbe essere venuto a contatto con le idee estetiche di Lamennais. Nel caso de *La Mort des artistes* sappiamo che la prima pubblicazione risale al 1851: datazione forse un po' problematica per poter ipotizzare l'influenza di Lamennais, ma ciò non toglie che anche dopo il '48, anno fondamentale nella vita di Baudelaire, che lo porta alla scoperta di De Maistre dopo l'infatuazione socialista, possano essere rimaste delle tracce di idealismo estetico. Dubbi sulla datazione sono presenti anche in un altro testo interessante per il nostro proposito, *La Beauté* (XVII). La presenza di elementi parnassiani in questa poesia porta a pensare da un lato agli anni 1842-45, periodo in cui il poeta frequenta Ménard, esponente del neopaganesimo; dall'altro lato è possibile che Baudelaire abbia sfruttato il tema parnassiano della bellezza impassibile per segnalare il suo «distacco ironico da quella stessa fede»⁶⁰. Vediamo le prime due strofe del componimento:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour, / Est fait pour inspirer au poète un amour / Éternel et muet ainsi que la matière. // Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris, / J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes; / Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Il «rêve de pierre» esprime l'impossibilità parnassiana di realizzare l'ideale, irrimediabilmente fissato in pietra e dunque inaccessibile. Il sogno dell'artista rimane ancora ideale, non è materia plasmabile⁶¹. Troviamo inoltre la materia inerte già

⁵⁹ C. Baudelaire, *I Fiori del male, e tutte le poesie*, edizione integrale con testo francese a fronte, a cura di M. Colesanti, trad. di C. Rendina, Newton Compton editori, 2006, p.305.

⁶⁰ Ivi, p.90.

⁶¹ Si può ricordare a proposito l'opposizione suggerita precedentemente in Lamennais fra *pétrir* e *pétrifier*.

vista in alcuni passaggi di *De l'Art et du Beau*, qui usata appunto in senso negativo, in opposizione al concetto di forma sensibile, nella comparazione con l'amore disperato per la bellezza. La bellezza è un sogno di pietra, un ideale che non ha trovato la sua via nel sensibile, e si è fissato nella immaginazione dell'artista, impossibilitato a realizzarlo, a dargli una forma accessibile ai sensi. Non è tutto. Potrebbe essere utile mettere a confronto le due quartine con un momento del saggio mennaisiano:

La sculpture symbolique passa de l'Inde en Égypte, ou y naquit par des causes semblables. Elle essaya de représenter, au moyen d'êtres allégoriques, les conceptions abstraites de l'esprit. Le Sphinx parla une langue mystérieuse, comme ces corps humains surmontés de têtes d'animaux choisis pour emblèmes de certaines manifestations de la Divinité⁶²

La Beauté e il passo di Lamennais offrono molti spunti comuni. La Sfinge, che si trova nella sfera dell'idealità, nell'*azur*, è un emblema della bellezza, il simbolo della divina Bellezza; e in Lamennais si legge che gli egizi sono riusciti a esprimere la loro concezione della Divinità attraverso la Sfinge, un essere ibrido che parla una lingua misteriosa per via dei suoi legami con il mondo trascendente. La Sfinge di Baudelaire è infatti incompresa, il poeta non sa far parlare quell'essere soprannaturale.

Il senso d'impotenza che trasmette l'immagine della Sfinge è reso più drammatico dall'associazione a un paesaggio desertico, nel secondo *Spleen* (LXXVI):

- Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche

Nella fine del testo, la materia si confonde con la Sfinge, al termine di uno svolgimento in cui il soggetto poetico è paragonato di volta in volta a un sepolcro immenso come una piramide, a un cimitero senza luna, a un vecchio salotto. Qui si potrebbe dissentire dalla lettura di Colesanti, il quale afferma che a partire dal trattino si verifica nella poesia un distacco, tramite un «passaggio-scissione da un *je* a un *tu*» nel quale è in atto una pietrificazione, il «passaggio da materia viva a materia inerte». Il trattino segna certamente un distacco, ma è più verosimile che esso indichi l'inizio dell'apostrofe alla Bellezza, rigida e lontana come la Sfinge de *La Beauté*. Basti pensare che l'apostrofe alla Bellezza a mo' di conclusione è una risorsa retorica che Baudelaire sfrutta in altre poesie della sua raccolta. Tuttavia in questo secondo *Spleen* – dai toni molto drammatici, ci si trova infatti verso la fine di *Spleen et Idéal* – la Bellezza è dimenticata, circondata da un «vago spavento», forse perché è diventata ancor più estranea.

⁶² F. Lamennais, *De l'art et du beau*, cit., p.79.

Un'altra apostrofe interessante si trova in *Cause-rie* (LV):

Ô Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux!
Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes,
Calcine, ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes!

La conclusione è di certo ambigua e lascia aperte varie interpretazioni. la Bellezza potrebbe essere la continuazione del discorso sulla donna, sulla quale è incentrato il resto del componimento, ma potrebbe anche essere una richiesta di aiuto alla Bellezza. Quel *calcine* è stato tradotto da Rendina con un «brucia», quindi nel senso di distruzione definitiva di ciò che rimane del poeta. A ben guardare, si offre forse un'altra interpretazione: il *Trésor de la langue française*, oltre a dare la definizione che coincide con la scelta del traduttore, ossia «1. Soumettre à une très forte température pour obtenir une combustion totale», riporta un altro significato: «Soumettre à l'action du feu les pierres calcaires pour les transformer en chaux». Trasformare in calce: torna un elemento appartenente all'arte scultorea: il poeta chiede di essere pietrificato dalla Bellezza, è una richiesta di aiuto per fermare la distruzione operata dalle «belve». Il termine *bêtes* porterebbe a pensare a due soluzioni: il poeta potrebbe riferirsi alla folla della strofa precedente, «Mon cœur est un palais flétri par la cohue» (v. 9), oppure il termine potrebbe rinviare alla seconda quartina, nella quale il soggetto poetico descrive il suo petto come «un lieu saccagé / par la griffe et la dent féroce de la femme».

In sintesi, Colesanti interpreta la pietrificazione come «sopravvivenza della forma», nel senso più positivo, seguendo la traccia parnassiana. Tuttavia le questioni legate al pensare la poesia tramite la scultura che si trovano in Lamennais⁶³ portano a un'interpretazione della pietrificazione in senso negativo, vale a dire come impossibilità di realizzare l'ideale. Le occorrenze della pietrificazione in Baudelaire sembrano piuttosto confermare tale ipotesi, poiché ruotano intorno alla difficoltà del poeta di trovare l'espressione poetica in grado di tradurre l'ideale che lo ossessiona.

⁶³ Vale a dire: dualismo nell'opera d'arte, costituita da principio ideale ed elemento sensibile, che porta a un'interazione materia-ideale, pensata in termini legati alla scultura, *pétrir* e *pétrifier*, spesso collegati a un discorso sulla poesia.