



Laboratorio critico 2014, 3 (4), pp. 1-6

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

**Eterno e transitorio
La forma dell'arte e della bellezza
in Baudelaire**

Federica SPINELLA

«Sapienza» Università di Roma

federicaspinella@gmail.com

Se il corpo e la forma della bellezza di Ninfa tende a rispecchiare un'idea di poetica, andando a plasmare di sé la forma stessa dell'opera, ci accorgiamo facilmente di quanto le muse malate e pallide, le numerose *sorcières* inquietanti e divine, che attraversano a passo di danza *Les Fleurs du Mal*, ben corrispondano all'ideale poetico che quelle «fleurs maladi- ves»¹ esprimono. La bellezza e la poesia in Baudelaire sembrano non poter fare a meno di acquisire una grandezza immensa, un fascino sublime e avvelenato, quasi da «monstre énorme»: «Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!»².

Nelle forme di questa enorme bellezza si mostra Ninfa, una ninfa moderna che però non smette di apparire nell'insieme di tutte le sue caratteristiche: che sia infernale o divina, ella non cammina mai in prosa, ogni suo passo è una danza, ondeggiante, che ne fa fluttuare al vento le vesti e i capelli. Il vento che agita le sue forme ora non è più il vento diletto- so dell'arte rinascimentale, né tantomeno quello della Laura petrarchesca, ma il pericoloso vento della distruzione che tutto trascina con sé. Così il corpo discinto della ninfa può anche essere relegato nelle regioni infernali, come in *Don Juan aux enfers*, in cui ci appare una schiera di donne piuttosto disgustosa i cui drappi aperti lasciano scorgere dei seni cadenti: «Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes»³; oppure la bellezza può esser rosa dai vermi e prendere l'aspetto di un cadavere in decomposizione. In *Une charogne*, ad esempio, vi è un continuo passaggio da termini che rimandano alla sfera della bellezza ad altri che rimandano alla decomposizione e alla morte, fino a portare ad una vera e propria identità fra i due elementi. La donna amata viene paragonata ad un cadavere incontrato per la strada durante una passeggiata, e immaginata

già morta, sotto terra, mangiata dai vermi; la sua figura va così a sovrapporsi, e in fondo ad identificarsi, ad una sorta di fiore dall'odore nauseabondo, che sboccia come una carogna corrosa dal sole e attraversata da larve:

- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons
grasses,]
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!⁴

Baudelaire inserisce prepotentemente la bellezza nel tempo, la sottopone alla decomposizione e alla morte, ma non per questo infrange l'ideale poetico e artistico di una sorta di «rêve de pierre», di una forma intatta e inattaccabile che possa resistere, eterna, a tanta distruzione. La conclusione del componimento sembra voler dire che attraverso questi fiori del male in verità si tenta di mantenere e di salvaguardare «la forme et l'essence divine» anche di ciò che è decomposto⁵. Il poeta, nell'impossibilità di cantare la bellezza classica, armonica, che tuttavia resta un ricordo amato, pur se inarrivabile («J'aime le souvenir de ces époques nues, / Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues»⁶), sembra costretto ad adeguare la propria poetica, e quindi a piegare la bellezza che questa poetica vorrebbe esprimere, al peso devastante della morte che contorce e lacera le figure, le rende ridicole e mostruose.

Particolarmente interessante è proprio il fatto che l'impossibilità del poeta moderno di aderire, o di dar luogo, ad una perfetta forma classica, sia espressa e misurata tramite un problema di rappresentazione del corpo umano, usando inoltre la metafora della scultura che tornerà sovente nella poesia successiva, in cui vedremo ad esempio Hérodias, o anche la *Jeune Parque*, sognare per i loro corpi delle inarrivabili e inattaccabili perfezioni di pietra. Il legame fra *corpore* e *forma*, che all'interno delle *Metamorfosi* di Ovidio conduce verso una sostanza-

⁴ Ivi, *Une Charogne*, XXIX, p. 32, vv. 37-48.

⁵ In proposito Richard: «Dans *La Charogne* elle-même, la corruption se voit finalement niée par l'affirmation d'un pouvoir spirituel qui parvient à conserver en lui "la forme et l'essence divine" d'une chair pourtant décomposée: celle-ci peut bien moisir, s'épandre et se dissoudre, son idée lui survit, architecture invulnérable et éternelle». J.-P. Richard, *Profondeur de Baudelaire*, in *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris 1955, p. 136.

⁶ C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, cit., V, pp. 11-12, vv. 1-2.

¹ Come recita la dedica dell'opera a Théophile Gautier: «Je dédie ces fleurs maladi- ves». C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, t. I, a cura di Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 3.

² Ivi, *Hymne à la Beauté*, XXI, p. 25, vv. 21-22.

³ Ivi, *Don Juan aux enfers*, XV, p. 19, v. 5.

le identità terminologica, pare essere ribadito da questo ripetuto paragone fra la poesia e la scultura, fra la forma dell'opera e quella del corpo umano. Così, le aperture e le impossibilità dell'opera sembrano ora non poter fare a meno di riversarsi sul corpo dei personaggi, o forse viceversa; o forse è il corpo umano a mostrare delle aperture, delle crepe, che non riescono ad esser sanate e ricomposte nella forma ordinata di alcuna opera. Resta il fatto che una medesima corruzione sembra insidiare al contempo la forma umana e quella della poesia, per cui le «inventions de nos muse tardives» non potranno fare a meno di rispecchiare, tramite la rappresentazione di corpi abnormi o mostruosi, l'insanabile allontanamento da un ideale di bellezza classico:

Le Poète aujourd'hui, quand il veut concevoir
Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir
La nudité de l'homme et celle de la femme,
Sent un froid ténébreux envelopper son âme
Devant ce noir tableau plein d'épouvantement.
Ô monstruosité pleurant leur vêtement!
Ô ridicules troncs! torses dignes des masques!⁷

Una sorta di irrimediabile «legge del disfacimento»⁸ sembra insidiare le figure, minarne pericolosamente la bellezza, esponendola non solo al furore di devastazione dei tempi moderni, ma al furore di devastazione del tempo stesso, che corrode impietoso tutto ciò che è umano. Tuttavia, un ideale di bellezza classico sembra riuscire a sopravvivere intatto, comparando in diversi luoghi della raccolta, anche se perlopiù sotto forma di allegoria; è l'ideale di un sogno di pietra espresso nel celebre sonetto *La Beauté*, in cui si proclama proprio l'eternità della bellezza, e torna anche a prendere forma la divina compostezza di Ninfa, che non ha paura di esclamare: «Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre»⁹. Sicura, ribadendo il gusto per il rispetto delle proporzioni armoniche, questa allegoria della bellezza si staglia in mezzo a dei canti di devastazione come un valore che non teme il tempo, insieme eterna e inattuale; mostrando inoltre di Ninfa anche la lontananza imperturbabile, e impenetrabile, con cui ci si offre alla vista:

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!¹⁰

Questa bellezza lontana che ci appare sotto forma di allegoria sembra aver mantenuto non solo la lontananza e la perfezione delle sue forme, ma soprattutto, come nota Antonio Prete, il suo legame con il sacro; si tratterebbe anzi di un'«allegoria che

mostra la contiguità tra la bellezza e il sacro»¹¹. In questo modo pare riuscire a prendere corpo proprio quel sogno di pietra che la principessa mallarmeana non smette di perseguire, pur senza mai raggiungere; una bellezza armonica delle forme, una chiusura incontaminata e lontana che la protegga dal tempo. Ed è anche in questo senso che la poesia di Baudelaire arriva a far coesistere entrambi i modelli di bellezza, perché la ninfa moderna non annulla né ridimensiona la figura classica di Ninfa, come testimonia la forma stessa di questa poesia, elaboratissima, perfetta e intatta pur nel canto di mutate forme. Nella salda architettura del canzoniere ella si mostra ancora una volta unitaria e sparsa, inevitabilmente frammentaria; solo così la bellezza eterna della poesia, la bellezza di Ninfa, può arrivare anche ad identificarsi, senza dissolversi, in una forma corrosa dal tempo e dalla morte.

Il quotidiano non viene in nessun modo bandito da questa poesia, ma continuamente trasposto in un tempo mitico, in amorosa evocazione di lontananze; è ad esempio il quotidiano dei *Tableaux parisiens*, in cui ci si prefigge di cantare non tanto, o non solo, i fiori del male, ma anche le bellezze di tutti i giorni non ancora colte. Così Ninfa può divenire per esempio una giovane mendicante, la cui bellezza traspare non più da vesti elegantemente succinte, quanto bucate, lise: «Blanche fille aux cheveux roux, / Dont la robe par ses trous / Laisse voir la pauvreté / Et la beauté»¹².

È attraverso questi alterni moti che il drappo di Ninfa non sembra definitivamente costretto a cadere in terra, nel fango, confondendosi con un cadavere imputridito al sole; perché vi è una spinta contrastante fra la caduta e la danza, un alternarsi, e certo, anche nella caduta in terra della ninfa vi è una danza, pur se macabra. La doppia istanza del tempo e dell'eterno non sembra venir mai abbandonata all'interno della poesia di Baudelaire, così come la caduta dell'aura non comporta il suo definitivo imputridire al suolo. Questo permette fra le altre cose che la caduta mantenga una grandezza tragica, sublime, che altrimenti le sarebbe impossibile; senza cioè il suo contraltare sacro, senza la contemporanea danza dell'aura che non smette di ricomparire.

Una vera e propria apparizione, in questo senso, è *La Passante*, ninfa meravigliosa e divina per le strade di Parigi, in grado di far dissolvere i rumori della città, sempre lontana e irraggiungibile nella sua grazia di statua, di dea:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

⁷ Ibidem, vv. 15-21.

⁸ C. Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione di G. CAPRONI, a cura di L. Pietromarchi, Marsilio, Venezia 2008, p. 432.

⁹ Ivi, *La Beauté*, XVII, p. 21, v. 1 e vv. 7-8.

¹⁰ Ibidem, vv. 5-8.

¹¹ A. Prete, *I fiori di Baudelaire. L'infinito nelle strade*, Donzelli, Roma 2007, p. 27.

¹² Ivi, *À une mendicante rousse*, LXXXVIII, p. 83, vv. 14.

Agile et noble, avec sa jambe de statue¹³.

In questo passaggio breve, davvero sopravvivenza di un tempo lontano, vediamo la marcia di Ninfa che attraversa intatta le epoche per poi immediatamente sparire, lasciando indelebile un lampo, un «*éclat*», della sua bellezza fuggitiva: «Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté»¹⁴.

Les Fleurs du Mal sembrano attraversarsi da queste vere e proprie ierofanie, permettendo alla bellezza di assumere una straordinaria ampiezza semantica, in grado per l'appunto di includere al proprio interno la ninfa marcescente e macabra e il suo lontano ideale classico, il canto dei tempi moderni e il ricordo intatto delle epoche antiche. In questo modo la bellezza, comprendendo queste annichilenti vastità e lontananze, può anche arrivare a diventare immensa, quella sorta di mostro enorme che si diceva all'inizio. In questa grandezza, a tratti, è lo stesso poeta a perdersi, come trascinato nell'estasi di abissi ingestibili; ciò accade nel momento in cui la donna assume su di sé la vastità di cui questa bellezza si fa portavoce, e allora il patetico dell'immagine non si mostra più composto, come il vento lieve che accarezza la ninfa classica, ma trascina con sé un'evocatività estraniante. Così, i capelli, scossi al vento «comme un mouchoir» all'interno de *La chevelure*, agitano un profumo che risveglia ricordi sopiti e trasportano il poeta in luoghi remoti, verso una «langoureuse Asie» e una «brûlante Afrique»:

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.¹⁵

Qui il vento non sembra essere un elemento perturbante, non fa semplicemente tremare l'immagine, ma la fa franare; nell'aria che muove i capelli, nel profumo emanato dai capelli stessi, si sprigiona una sostanza densa in cui ci si annulla, in cui si affonda annichiliti. La chioma non sembra avere nulla della leggerezza aerea dei capelli sparsi al vento di Ninfa, essa è definita al contrario come qualcosa di estremamente ampio e pesante, paragonata a una «forêt aromatique», un «noir océan», una «crinière lourde». Per quanto questa sorta di sprofondamento nel profumo sia definito come una voluttà e come un'estasi, secondo una dinamica che oltretutto

compare anche in altri luoghi dell'opera¹⁶, in questo allontanamento improvviso che si viene a creare sembra percepirsi qualcosa di vagamente terrifico, e che forse scaturisce dalla stessa smisuratezza dell'estasi descritta. La bellezza e il piacere sembrano darsi nell'ordine di una sproporzione che ingloba, totalizzante ed estraniante; ciò che è vicino, imminente, diventa d'improvviso uno smisurato altrove¹⁷. La donna sparisce, e con essa anche il poeta, come catapultato in regni lontani, esotici, in cui ama perdersi.

Sono le forme stesse del corpo a divenire immense, la ninfa può essere identificata con una «géante» ai cui piedi il poeta amerebbe riposare come un gatto: «J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante, / Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux»¹⁸; oppure il lento e ondeggiante incedere di una donna può essere paragonato all'andatura molle di un grande battello che va a solcare il mare, come accade in *Le beau navire*. La ninfa diventa troppo grande, è gigantesca, e con questa immensità trascina anche un'indolenza diffusa, a tratti nauseabonda. Per quanto la sua andatura sia descritta come placida, e molto piacevole in generale la vista della donna/battello, ci troviamo di fronte ad una grazia smisurata, incontrollabile:

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,
Ta tête se pavane avec d'étranges grâces;
D'un air placide et triomphant
Tu passes ton chemin, majestueuse enfant.¹⁹

Questa «molle enchanteresse», grassa e maestosa, pigramente trionfante, i cui drappi mossi al vento la fanno sembrare una nave che prende il largo, ci appare come una ninfa cresciuta in modo sproposita-

¹⁶ Ciò avviene per esempio in *Parfum exotique*, in cui è questa volta il profumo che emana dal seno della donna a condurre verso luoghi lontani: «Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne, / Je respire l'odeur de ton sein chaleureux, / Je vois se dérouler des rivages heureux / Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone». Ivi, *Parfum exotique*, XXII, p. 25, vv. 1-4.

¹⁷ A proposito di questo insistito distanziamento, vedi Richard: «Larmes, parfums, sang, brouillard, vitre, rayons solaires: autant de formes de l'être vaporisé. Ils incarnent pour Baudelaire l'épanchement d'une âme ou d'un objet, le contact enfin rétabli avec soi-même et avec l'univers. Mais ils lui rappellent aussi que ce contact ne saurait se créer qu'à travers une distance, dans un espace défendu. Il lui faut donc se contenter d'attendre et de recevoir chaleur, lueurs, parfums, messages. Séparé de l'objet et distant de lui-même, il a jusqu'ici ignoré la joie de l'appréhension immédiate, de la possession directe. Il s'est senti vivre de loin». J.-P. RICHARD, *Profondeur de Baudelaire*, p. 126.

¹⁸ B, *La Géante*, XIX, p. 22, vv. 3-4.

¹⁹ Ivi, *Le beau navire*, LII, pp. 51-52, vv. 5-12.

¹³ Ivi, *À une passante*, XCIII, vv. 1-5.

¹⁴ Ibidem, v. 9.

¹⁵ Ivi, *La chevelure*, XXIII, p. 26, vv. 1-10.

to, divenuta enorme e mostruosa come la bellezza. Sia nell'incedere della donna che nel profumo dei capelli che trascina lontano, sembra nascondersi proprio quella devastante ebbrezza da cui cercherà invano di difendersi Hérodiate, che chiederà ai propri capelli, in cui ugualmente dormono infiniti ricordi sparsi, di essere completamente inodori; mostrando come la poetica di Mallarmé provi a resistere a questo vento baudelairiano che tutto trascina, così eterno, e al contempo così smisuratamente anticlassico.

Per quanto siano multiformi gli aspetti della ninfa baudelairiana, ella sembra caratterizzata da una crudeltà profonda, la sua bellezza non si contempla, ma richiede di affondarci dentro, come in un gorgo senza via d'uscita. E la sua danza davvero va a configurarsi come una danza di Salomé; ella volteggia, terrificata e meravigliosa come un serpente intorno ad un bastone, e in questi suoi volteggi sembra liberarsi un potere distruttivo, o comunque soverchiantente, perché dotato d'una immensità titanica che tutto schiaccia. In *Le serpent qui danse* compare espressamente questa danza di Salomé, e compare anche la descrizione più completa della ninfa baudelairiana, visto che all'interno del componimento confluiscono tutti gli elementi che finora abbiamo analizzato sparsi in altre poesie. La donna viene definita come una «chère indolente», il cui corpo danza come una «étoffe vacillante», riportandoci così anche all'ineliminabile importanza del drappaggio all'interno dell'iconografia di Ninfa. I suoi capelli, come visto in *La chevelure*, agitano una sostanza pesante e densa che assomiglia più all'acqua che all'aria: «Sur ta chevelure profonde / Aux âcres parfums, / Mer odorante et vagabonde / Aux flots bleus et bruns»²⁰. E ritroviamo soprattutto quella sorta di gigantismo sopra descritto, che la porta ad esser paragonata ad un battello, o qui anche addirittura ad un «jeune éléphant»; è da notare però che all'interno di questo componimento è anche il poeta stesso a paragonarsi ad un battello che prende il largo, trascinato dall'ebbrezza della donna:

Comme un navire qui s'éveille
Au vent du matin,
Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain.

Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,
Sont des bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer.

À te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.

Sous le fardeau de ta paresse
Ta tête d'enfant

Se balance avec la mollesse
D'un jeune éléphant,

Et ton corps se penche et s'allonge
Comme un fin vaisseau
Qui roule bord sur bord et plonge
Ses vergues dans l'eau²¹.

In questo componimento, in cui così bene si condensano i tratti fondamentali della bellezza baudelairiana, Didi-Huberman ha scorto, all'interno del già citato saggio *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, il momento centrale di un vero e proprio tritico dedicato alla figura di Ninfa. Nei componimenti che vanno dal XXVII al XXIX, il culto della ninfa che attraversa tutta la raccolta (e a questo collegato il «culte de draperie» e il «culte de la chevelure»²²), raggiungerebbe un apice di rappresentatività, portando anche alla raffigurazione della caduta in terra dell'aura sacra, e di conseguenza della ninfa stessa, come avviene nell'ultima poesia del tritico, *Une charogne*: «Culte de la nymphe? Il culmine dans une séquence de trois poèmes [...] où Baudelaire semble dessiner un véritable schéma dialectique du déclin de l'aura»²³.

La straordinaria, e come abbiamo visto a tratti mostruosa, ampiezza di questa figura all'interno dell'opera, sembra però riuscire a contenere non solo la successione degli aspetti che il tritico permette di cogliere, ma una loro vera e propria compresenza. Compresenza che mi sembra importante non dimenticare, perché impedisce di ricondurre la poetica espressa da *Les Fleurs du Mal* a un percorso che segni la definitiva caduta dell'aura, anche come risultante di una sorta di progressione storica, narrativa. La compresenza in Ninfa di elementi contraddittori, e la stessa ampiezza delle istanze contrastanti che ella è chiamata ad esprimere, pare già contenuta all'interno del primo sonetto del tritico, il XXVII, in cui compare la ninfa tradizionale, dall'incedere ondeggiante, che però già contiene in sé la pericolosa «femme stérile», dai minerali occhi di ghiaccio, come recita la terzina conclusiva: «Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants, / Re-

²¹ Ibidem, vv. 9-28.

²² G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris 2002, pp. 97-99.

²³ «Il y a d'abord *Ninfa*, telle qu'une longue tradition nous la fait immédiatement reconnaître "Avec ses vêtements ondoyants et nacrés / Même quand elle marche on croirait qu'elle danse". Puis, la femme se fait "serpent qui danse". [...] Avant que tout cela ne tombe, littérairement, dans l'image d'un cadavre, "charogne infâme" rencontrée par hasard "au détour d'un sentier". Et voilà que, contre toute attente, persiste – ajoutant à l'atrocité– le motif de la draperie. Mais c'est une *draperie d'organes* en train de se décomposer: "ventre plein d'exhalaisons [...] [allant] comme une fleur s'épanouir [...] [en] vivants haillons"». Ivi, p. 99.

²⁰ Ivi, XXVIII, *Le serpent qui danse*, pp. 29-30, vv. 5-8.

splendit à jamais, comme un astre inutile, / La froide majesté de la femme stérile»²⁴.

È l'allegoria della Bellezza, armonica e proporzionata, bella come un «rêve de pierre», ma è anche una Salomé terrificata, sinuosa come un serpente e grassa come un giovane elefante. È eterna, eppure è un cadavere in putrefazione, disgustoso, che però mai perde, come già sottolineato, «la forme et l'essence divine» anche di ciò che è decomposto.

L'aura in Baudelaire non è un vento diletto e leggero, ma una sostanza pesante, quasi un'acqua nera, in cui si affoga, in cui la ninfa stessa, oltre al poeta, si annulla e affoga. I drappi aperti della ninfa sembrano effettivamente perdersi in una danza di ferite aperte, quasi di interiora al vento; ed è il vento stesso della *destruction* che li agita, che insieme li muove e li fa sanguinare: «Des vêtements souillés, des blessures ouvertes, / Et l'appareil sanglant de la Destruction!»²⁵. Quest'aura dirompente fa cadere la ninfa al suolo, certo, ma la fa anche risollevarsi, insieme allegoria e ideale, regalando ai suoi moti una immensità tragica che il Novecento faticherà a gestire. In questa poesia il corpo non è scomparso, può forse essersi corrotto, deformato, nascosto dietro maschere dal ghigno diabolico, ma non è evaporato, non si è dissolto nel vento, e forse non si è neppure decomposto per sempre. L'aura così pesante e densa che emana da *Les Fleurs du Mal* canta la propria stessa caduta e poi si risollewa; canta l'inarrivabilità di un ideale classico della bellezza, ma mostrandocelo, armonico e trionfante, come in *La Beauté*, oppure in una forma distorta e completamente deformata, ma pur sempre «divine». Con la complessità dirompente di questo ideale la posterità di Baudelaire è chiamata a fare i conti, con la contraddittorietà delle istanze che trascina, in cui lo stesso smisurato anticlassicismo della raccolta finisce con l'acquistare, anche grazie all'immensità tragica cui è in grado di dar voce, una compostezza classica, ideale.

Il luogo del canzoniere baudelairiano in cui più che altrove questo ideale poetico sembra esprimersi è proprio *L'Idéal*, in cui, su tutte le muse pallide e malate, su tutte le «beautés d'hôpital» si staglia un modello femminile, e poetico, ispirato a Lady Macbeth, oppure, in un bellissimo paragone, alla «grande Nuit, fille de Michel-Ange». Il modello di fiore che emerge all'interno delle *Fleurs du Mal* è un «rouge idéal» difficile da trovare e da cogliere:

Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,
Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,
Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien.

Je laisse à Gavarni, poète des chlorose,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,

²⁴ C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, cit., *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, XXVII, p. 29, vv. 12-14.

²⁵ Ivi, CIX, *La destruction*, p. 111, vv. 13-14.

Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans;

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!²⁶

Questo sembra anche essere l'ideale con cui la letteratura successiva è chiamata a misurarsi, un «rouge idéal» in cui non troppo velatamente si nascondono insieme la figura e la danza di Salomé. La figura della ninfa moderna, di questa Salomé ottocentesca delineata da Baudelaire come simbolo dei tempi moderni, e insieme sempiterno simbolo della poesia, diviene infatti un vero e proprio modello di poetica, chiamato a mostrare, come analizzato da Marchal in un saggio dedicato proprio all'insistita ricomparsa di questa figura alle soglie del Novecento, «une certaine forme de logique à l'œuvre»²⁷. Lo studioso, infatti, partendo da Baudelaire, scorge all'interno dei differenti modelli di Salomé che compaiono rispettivamente nell'*Hérodiade* di Mallarmé, nell'*Hérodias* di Flaubert e in *À rebours* di Huysmans, una reazione alla crisi della letteratura, e contemporaneamente il tentativo di delineare le forme di una nuova poetica, che porta le loro opere a mostrare «toute leur dimension de manifeste littéraire de la modernité»²⁸.

In particolare per quanto riguarda l'esperimento mallarmeano, l'ideale baudelairiano pare costituire un grande modello e contemporaneamente una forma di poesia da cui appare necessario prendere le distanze. *Hérodiade*, in quanto ninfa moderna, sembra sforzarsi di proporre al Novecento una alternativa alla ninfa baudelairiana, in un certo senso troppo mostruosamente enorme, tentando anche di opporre delle barriere, certo esili, al «vent de la destruction» che spira nelle *Fleurs du Mal*. Così alla poetica baudelairiana di un'aura caduta, o meglio di un'aura che danza fra troppo destabilizzanti dislivelli di altezza, *Hérodiade* oppone una poetica del

²⁶ C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, cit., *L'idéal*, XVIII, p. 22.

²⁷ B. Marchal, *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, p. 12. «Dans l'hagiographie pour le moins sulfureuse des *Fleurs du Mal* [...] il n'est point de saint Jean-Baptiste, même si l'image d'une tête coupée et offerte au baiser nécrophile, celle d'«Une martyre» [...] a pu inspirer certains avatars littéraires ultérieurs du mythe johannique. Point de Salomé non plus, alors que le texte de Baudelaire hantera aussi bien une *Salomé* en vers, l'*Hérodiade* inachevée de Mallarmé, qu'une *Salomé* en prose, l'*Hérodias* clandestine de Huysmans dans *À rebours*. C'est cependant au nom de cette double intertextualité ici privilégiée qu'on peut découvrir rétrospectivement, ou plutôt à rebours, dans *Les Fleurs du Mal*, et dans *Le Spleen de Paris*, un fantôme de Salomé, ou une *Salomé* virtuelle». Ivi, p. 15.

²⁸ Ivi, p. 12.

velo indefinitamente sospeso, che mai cade né tocca terra. Così, allo stesso modo, all'aura baudelairiana, pesante e densa come un oceano nero, Mallarmé si trova a sostituire un vento impalpabile, così lieve da diventare quasi un vento di *disparition*, con tutti gli evidenti rischi che questo estenuato alleggerimento comporta.