



Laboratorio critico 2012, 1 (2), pp. 1-11

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

Il "mutismo" plastico della pittura Baudelaire tra Aristotele e Ingres

Massimo Blanco

Sapienza - Università di Roma

La prima quartina di un celebre testo delle *Fleurs du Mal*¹, il sonetto XXII della silloge, espone una tra le situazioni più tipiche e sintomatiche della poesia di Baudelaire:

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;
[XXII, 25, *Parfum exotique*]

Il poeta chiude gli occhi, rinuncia a una presa immediata sulla realtà, si abbandona con fiducia a un'intima prossimità con la donna amata, e così aspira voluttuosamente un sentore tiepido, l'odore del seno della donna. Per diretta conseguenza, si accende una visione interiore che il lettore è portato ad avvertire come del tutto analoga allo scenario del sonetto XII, *La vie antérieure*, dove la simulazione del ricordo, il prolungarsi all'indietro di un desiderio inappagato, richiede un contesto simile:

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.
[XII, 17, *La vie antérieure*]

Certo, si potrebbe ampliare il confronto, magari ricordarsi dei "vivants piliers" di *Correspondances*, ma così si perderebbe l'occasione di cogliere alcune differenze non trascurabili che dividono le due poesie. L'impressione di un'identità dei loro rispettivi contesti è destinata infatti a una rapida smentita se ci si volge con maggiore attenzione alle quartine con

¹ Tutte le citazioni dai *Fiori del male* rimandano all'edizione in 2 voll. delle *Œuvres complètes* di Ch. BAUDELAIRE, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1975, a cura di Cl. Pichois. Le citazioni sono seguite dal numero della poesia, dal numero di pagina e, ove necessario, dal titolo del componimento. Le citazioni dagli scritti critici provengono dalla seguente edizione: Ch. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Garnier, Paris 1990, a cura di H. Lemaitre.

cui iniziano. Occorrerebbe subito chiedersi, al di là dell'affinità tematica che chiaramente accomuna i due sonetti, se non vi siano degli elementi che si invertono dall'una all'altra quartina, fino a profilare un rovesciamento strutturale della stessa immagine.

Qual è dunque la configurazione che si inverte? In entrambi i testi, si ha una linea di spazio che si allunga sotto gli occhi, una linea che segna il confine tra terra e mare. Le differenze: nel sonetto XII, una serie di incavi architettonici, un ritmo di volte profonde, accoglie, o per meglio dire "spezza", nella cadenza del suo dipanarsi, la luce che si abbatte sulla linea. In qualche modo tende ad assorbirla nelle sue cavità, quasi a spegnerla mentre essa viene accolta nelle incavature, come a volere anticipare la notte. Al contrario, nel sonetto XXII, la demarcazione tra terra e mare non si mostra segmentata da alvei profondi come nel sonetto XII. Proprio perciò, la luce tende in principio a scorrervi sopra, quasi a sciogliersi su quella linea; l'unico tratto che si oppone al fluire della luce è l'intenso luccicare del sole sull'acqua. I fuochi sulle rive sembrano allora svolgere la stessa funzione dei portici disposti a intervalli ritmati del sonetto XII, poiché la luce interviene abbagliando, fissando su una linea che tende a scivolare su se stessa dei momenti di arresto, ovvero distribuendo eventi accecanti che si sarebbe tentati di considerare come dei provvidenziali puntelli atti a ritardare la percezione troppo fluente dello spazio, la rapidità con cui si è portati a osservare l'orizzonte, un nastro di spazio che si svolge magicamente davanti agli occhi. Il soggetto, in *Parfum exotique*, dopo avere chiuso gli occhi, percepisce infatti uno spazio che si allunga, e perciò vede la linea delle rive "se dérouler". Tutto ciò avviene, lo si intuisce, in modo forse troppo spontaneo e incontrollato. Ora, lungi dal trarre da una tale facilità un senso di appagamento, emerge piuttosto un atteggiamento di precauzione. La volontà di farsi attenti alle interruzioni di quel *continuum* sembra imbrigliare un flusso sfrenato e ininterrotto, il quale minaccia di incrementare la lunghezza dello spazio, che così continua a scorrere promettendo di invadere tutta la frontalità.

Evidentemente, nella prima quartina del sonetto XII, appare una configurazione opposta. Lì, i portici dove la luce si insacca e s'ingolfa riempiendo di luccichii lo spazio cadenzato del loggiato coloniale, sono detti *vastes*. Nel sonetto XXII, invece, la vastità attiene alle rive che si svolgono davanti a chi osserva. Ora, si riconosce facilmente in quell'aggettivo un tipico contrassegno esperienziale di Baudelaire, se non fosse che quell'elemento potrebbe essere inteso nello specifico ruolo che assume nel quadro di un ritmo di spazi ben cadenzato e proporzionato. O per meglio dire, la *vastità* dei portici sarebbe il segno di una sorta di energia debordante che vorrebbe affermarsi a scapito del ritmo, ossia di una forza votata a violare, di fatto, la compattezza utile del singolo intervallo, a destabilizzare la cadenza delle pause, il

loro porsi in una sequenza coerente di misure. In tal caso, si avrebbe tutt'al più conferma del tipico andamento euritmico di Baudelaire, equilibrio di contrazione ed espansione, il tentativo di giungere a un equo dosaggio tra due fattori concorrenti, la «fécondité vaporisante» e la «rigueur centralisante», o per dirla ancora nei termini efficaci di J-P. Richard², l'oscillazione tra la "progressione moltiplicante" del *nombre*, che rischia di sfociare in un'espansione incontrollabile, e, all'estremo opposto, l'"orrore rapsodico", ossia il timore di un'aritmia insensata, il prevalere dell'aneddoto strutturalmente inutile nel cuore del ritmo, indizio di una contingenza scoordinata, incapace di dare un ordine definitivo allo spazio connettendosi ad altri elementi paritetici. Nulla infatti certifica che il balenio abbagliante dei soli sulle rive sia conforme a una distribuzione equilibrata di misure. Potrebbe trattarsi invece di un insieme di eventi affatto contrari all'ordine ritmico, qualcosa che può essere ricondotto al concetto aristotelico di "episodico" (*Poetica*). E non basta, si potrebbero classificare le due configurazioni speculari sulla base dell'alternativa ricordo/sogno, dove il ricordo prevede quel disporsi di insenature capaci di assorbire la luce, mentre il sogno del sonetto XXII si lega a una sequenza di bagliori che svolge la funzione opposta, quella di favorire il concentrarsi della luce su taluni punti della linea, senza appunto assorbirne l'intensità in altrettanti alvei più scuri. Il sonetto XII impone pertanto una dentellatura ritmica di ombre profonde, mentre il XXII rovescia quel ritmo in una sequenza di rimbalzi accecanti che feriscono la vista.

Sennonché due elementi possono richiamare la nostra attenzione: (1) benché il ritmo assuma una funzione per così dire "terapeutica", di una cadenza votata a ritardare un flusso orientato, impedendogli di svolgersi senza interruzione alcuna, (2) i ritmi, in Baudelaire, tendono del pari a farsi instabili, e ciò si rileva di preferenza in corrispondenza del singolo momento di una sequenza (nel caso del sonetto XII, in ciascun portico, profondo come una grotta basaltica). Ogni segmento isolato della sequenza promette allora non solo di rovesciarsi, di oscillare al di là o al di qua di essa, ma anche di dilatarsi in un evento a sé stante, capace di bloccare il flusso, in qualcosa che richieda un tributo di attenzione tale da mettere in crisi la velocità della percezione, propensa, come già si è visto, a vivere la frontalità dello spazio come una "corrente" in movimento. Cosicché, d'altro lato, attraverso la vastità, si tenderebbe a trarre l'arresto fuori del suo isolamento onde riannodarlo al movimento su cui il ritmo è intervenuto, o si è depositato, per disciplinarne la corsa tendenzialmente continua. In altre parole, "allargare" il portico, dirne la vastità, presentarlo insomma come il germe di un'ampiezza che tende ad accrescersi ai danni della misura ritmi-

² Cfr. J-P. RICHARD, *Profondeur de Baudelaire*, in Id., *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris 1955, pp. 91-162.

ca, potrebbe servire a violare i puntelli che ogni singolo portico rappresenta, a ripristinare così la generale economia di uno scorrimento che si vorrebbe trattenere entro i limiti di una cadenza di volte.

A voler sintetizzare l'atteggiamento di Baudelaire, si potrebbe dire che il movimento lineare non debba soltanto essere diviso, regolarizzato tramite dei ritmi che vi si applichino sopra, siano essi architettonici (metaforici) o sonori, ma che esso debba anche essere "domato", sottoposto a una compartimentazione capace di imbrigliarne la forza, l'impeto che manifesta nel suo scorrere, con la sua propensione a invadere tutto l'orizzonte, a sfrecciare lungo la frontalità. In tal caso, il soggetto percepisce un flusso, un *déroutement* di "rivages heureux". Su un altro piano, la specularità delle due quartine si incarica di legare il serpeggiare della linea di confine a due condizioni non oggettive, quella del ricordo (più immaginato che rammemorato) e quella del sogno, il che fa supporre che la linea acquisisca quel suo alterno profilo dentellato in virtù di un arbitrio del tutto soggettivo.

Cambiamo punto di vista. Che Baudelaire metta in opera una sorta di contenimento cadenzato del flusso, a sua volta accreditato come precipuo della visione e del ricordo, non può ricondursi unicamente, ci sembra, a una personale psicologia della rappresentazione. Baudelaire potrebbe infatti, allorché applica il suo tentativo parzialmente efficace di ritardare/bloccare il flusso con il ritmo, guardare ai cardini del bello così sono stati impostati da Aristotele, in particolar modo nella *Poetica*³.

Si tratta del binomio *ordine/grandezza* che viene recepito dalla riflessione di inizio Ottocento sull'arte plastica e in particolare da Toussaint Bernard Emeric David in un trattato intitolato *Recherches sur l'art statuaire considérée chez les anciens et chez les modernes*⁴ (1805). Quel binomio aristotelico viene preferito alla semplicistica equazione bello-buono (Socrate), e subisce un'intermittente variazione lessicale, poiché alla grandezza si fa subentrare l'*ampleur* (ampiezza):

[...] cette maxime d'Aristote: *Qui dit beauté, dit ampleur et ordre* [...] enseignait, en général, que pour être belle, une chose devoit être grande, ou du moins le paraître par les proportions et l'harmonie de ses parties; autant que son étendue réelle le permettoit. [297]

³ La conoscenza dei principi aristotelici potrebbe essere stata mediata in Baudelaire dalla lettura del *Poetic principle* di E. A. Poe. Cfr. le allusioni contenute in *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* [635] e in *Réflexions sur mes contemporains* [741]. L'argomento andrebbe approfondito e meglio documentato.

⁴ Cfr. T. B. EMERIC DAVID, *Recherches sur l'art statuaire considérée chez les anciens et chez les modernes*, Nyon, Paris 1805.

Ordre e ampleur appaiono a Emeric David come i cardini della plastica. La bellezza dei corpi è così subordinata a una strutturazione ritmica⁵ delle masse, percepibili nella loro imponenza e vastità solo se adeguatamente “misurate”, se suddivise, compartimentate, in segmenti di estensione circoscritta.

Al contempo, si pone la ‘grandezza’ della forma come il risultato di un congruo sviluppo delle sue possibilità. Una forma *grande* rappresenterebbe la forma piena ed evoluta, che ha saputo maturare fino al limite consentito dalle sue potenzialità relative, che insomma abbia provveduto a svilupparsi in accordo con l’ideale e i limiti più ampi delle sue caratteristiche native. Inevitabile, laddove nel testo Emeric David prende corpo la prospettiva di un bello ideale, la connessione della grandezza con la crescita fisiologica, con la vitalità che sfocia nello sviluppo armonico di un tutto, colto nel lento, comune, progredire di singole parti. Nel trattato, del resto, si fa tesoro delle analogie indicate da Ippocrate tra l’incremento fisico e le tecniche scultoree:

Les Statuaires, dit Hyppocrate, font des imitations du corps humain, auxquelles il ne manque qu’une âme. Ils emploient de la terre et de l’eau, mouillent ce qui est sec, sèchent ce qui est humide, ajoutent, retranchent, et terminent leurs figures, en avançant du petit au grand. Ainsi fait la nature; elle sèche, elle humecte, elle enlève, elle ajoute, et l’homme d’abord petit, devient grand par succession de tems. [203]

Oltre alla *grandezza* quale segno tangibile della entelechia, (concetto che in Aristotele designa la totale coincidenza, nella forma, di essere e possibilità), Emeric David definisce la forma scultorea del corpo come il risultato dell’interagire di linee curve.

Una buona statua, infatti, non dovrebbe esibire angoli, cunei troppo regolari e asciutti, spigolosità, né tantomeno incavi lineari che richiamino una volontaria semplificazione degli oggetti naturali. Quelle anomalie, semmai, sarebbero da imputare a una scorretta coordinazione tra lo scheletro dei corpi e la materia viva che ne avvolge le rispettive strutture. I volumi plastici si originano del resto nel profondo. Sono le ossa stesse a generare le curve del corpo:

La nature a donné à chacun de nos os une courbure particulière. Elle a donné en outre au squelette, par la multiplicité des jointures, la faculté de former des courbes qui varient dans chaque mouvement du corps. [...] Toute la surface de notre

⁵ Cfr. *ivi*, p. 295: «Nous admirons la variété, l’ampleur, la richesse; nous aimons la simplicité, l’ordre, l’unité. L’ordre, en classant les objets, nous en fait jouir pleinement. Des divisions justement graduées nous donnent en quelque sorte l’idée de l’infini.»; cfr. anche p. 296: «Il faut que d’imposantes masses élèvent d’abord nos pensées en captivant notre attention principale; que des savantes subdivisions nous fassent apprécier la grandeur de ces belles masses;».

corps n’est qu’une réunion de courbes, variées à l’infini, qui, soit sur les coupes, soit sur les longueurs, se joignent, se suivent, se traversent, et se balancent toutes mutuellement. [316-317]

Anche Herder, peraltro in stupefacente sintonia con quanto osserverà Husserl in merito alla percezione dei volumi, (la cui profondità è colta in virtù di uno “sfarfallio” di angoli⁶ lungo i margini ricurvi della forma che penetra nello spazio), rileva la presenza di disturbi geometrici nella percezione delle forme plastiche, che egli però attribuisce all’azione *distruittiva* della vista; («La vista distrugge la statua bella piuttosto che crearla, la trasforma in angoli e superfici, che è già molto se non mutano la più bella essenza della sua interiorità, pienezza e rotondità in meri specchi angolari;»⁷). Al contrario di Herder, Emeric David non reputa la vista responsabile dello smembrarsi di una «bella rotonda figura» in «mero poligono»⁸, se anche se tali imperfezioni diventano assunti entusiastici nei dipinti di Fuseli e nei disegni di Flaxman e di Blake. Nella sua argomentazione, ci si limita a descrivere la correttezza di un protocollo tecnico, senza spingersi a far presagire, come invece fa Herder, una propedeutica sensoriale degli stili.

Le *impasses* “angolari” nella scultura, sono dovute semmai all’espressione violenta del dolore e delle passioni, ossia di ciò che Winckelman aveva escluso dall’arte antica⁹. Ecco come si esprime Emeric David sulla Venere dei Medici, indicando nell’incrociarsi di convessità e concavità una sorta di meccanismo di contenimento lineare del rilievo plastico della figura. Le ossa sono inquadrare, strette, nelle maglie di un contrappunto di curve che si fanno equilibrio:

Toutes les parties enfin s’ajustent obliquement. Tout s’entrecroise et se balance. Toujours une ligne convexe enveloppe une ligne concave. On retrouve cet entrecroisement, on retrouve l’observation de la même règle jusque dans l’union des parties secondaires, dans les pieds, dans les mains, dans les doigts, dans les anneaux des cheveux. [331]

⁶ Su Husserl e l’“ortoide”, cfr. C. SINIGAGLIA, *Geometrie del visibile. Note per una Systematische Raumkonstitution*, in «Leitmotiv», 3/2003, pp. 217-236.

⁷ Cfr. J. G. HERDER, *Plastica, Aesthetica*, Palermo (1778) 1994, p. 46.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. EMERIC DAVID, *cit.*, pp. 383-384: «La beauté s’altère en effet dans l’expression violente de la douleur et des passions. Les contorsions des membres, par les angles aigus qu’ils produisent, interrompent les grandes courbes. Dont nous avons vu que le développement et l’unité donnent de la grandeur à la figure. La contraction des muscles faisant ressortir les parties internes, les éminences et les cavités se multiplient; les profils de chaque membre sont tourmentés, et, par la multiplicité des parties et des lignes dont il fatigue la vue, un colosse, au lieu d’être grand et majestueux, peut paraître petit et difforme.».

Difficile non ripensare alla requisitoria baudelairiana sulle anomalie del disegno in Delacroix, dove l'argomento si sposta dalla scultura all'arte pittorica:

Du dessin de Delacroix, si absurdement, si naïvement critiqué, que faut-il dire, si ce n'est qu'il est des vérités élémentaires complètement méconnues; qu'un bon dessin n'est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enfermant une figure comme une camisole de force; que le dessin doit être comme la nature, vivant et agité; [...] que la nature nous présente une série infinies de lignes courbes, fuyantes, brisées, suivant une loi de génération impeccable, où le parallélisme est toujours indéfini et sinueux, où les concavités et les convexités se correspondent et se poursuivent; [239]

Dal passo dell'*Exposition universelle de 1855*, si ricava che l'incrociarsi di linee concave e convesse della plastica diviene in pittura un flusso ritmico che tende ad allungarsi sullo spazio, così da moltiplicare le occasioni in cui le due curve si fronteggiano, inseguendosi in un continuo rimbalzo dall'una all'altra, con l'effetto finale di convertirne il reciproco contenersi in una vera e propria *corrente* decorativa. Per Emeric David, lo abbiamo visto, tutto fa capo allo scheletro. Il contrappunto di quelle linee vale al pari di un'armatura flessibile, nel suo abbracciare le solidità preordinate e coerenti dello scheletro. Ciò che nell'idea baudelairiana della pittura si prolunga in una sorta di treccia ritmica e sinuosa, nell'avvitarsi di concavità e convessità che si fronteggiano, in Emeric David si mostra invece come una specie di cella plastica che, agganciandosi alle varie parti del corpo, può adattarsi allo scheletro, a uno schema interno che via via si ispessisce di materia, si appesantisce di volumi salienti, non mancando mai di appoggiarsi a un'opportuna articolazione di ossa.

Si direbbe che la maglia che stringe sinuosamente il corpo nella scultura sia l'applicazione forzosa dell'arabesco pittorico rinascimentale alla tridimensionalità del centro articolatorio del corpo. D'altro lato, la rappresentazione di Raffaello, che la critica coeva a Baudelaire aveva letto come un'ortodossia decorativa della composizione (ossia la combinazione prossemica dei corpi)¹⁰, si era forse accentuata in Rubens fino al paradosso di un protocollo di armonie posturali suscettibile di scindere il coordinarsi dei corpi, la loro prossimità e l'accordarsi delle posture, dall'effettivo disegno relazionale che essi

¹⁰ Cfr. Th. SILVESTRE, *Eugène Delacroix. Documents nouveaux*, Paris, Lévy, 1864, pp. 37-38: «[...] ce qui préoccupe d'abord Raphaël, c'est la nécessité de tirer de l'ensemble de ses lignes une arabesque générale, noble et harmonieuse; mais il lui est bien arrivé de casser un bras, et [...] de tordre le cou à tel personnage, pour le seul but d'incliner une ligne dans un sens plutôt que dans l'autre, sacrifiant ainsi des détails à l'exigence de l'ensemble [...]. Delacroix, il est vrai, semble désarticuler à l'occasion certains personnages, en vue de développer par des exagérations volontaires l'effet général d'une action dramatique.».

sono chiamati a intrattenere tra loro¹¹. Col rischio di ridurre tutto a un *continuum* armonico di curve che può fare a meno della forza coesiva dei sentimenti, o che ha imparato a prescindere dalle motivazioni, anche le più esteriori, dell'azione. Insomma quella tessitura di curve, dapprima distesa in una pittura dalla segreta matrice ornamentale (da Raffaello, a Rubens, per arrivare a Ingres), se applicato alla plastica, non farebbe altro che piegarsi intorno alle singole parti dello scheletro, contribuendo a isolare il corpo, ad esaltarne l'impermeabilità relazionale, accanto al beneficio più tipico della scultura, quello di rappresentare i volumi tangibili del corpo.

Nel suo trattato, Emeric David chiarisce che sono due i metodi seguiti dagli scultori. I moderni hanno privilegiato la via dall'esterno all'interno, gli antichi, invece, avevano preferito il percorso inverso.

Quest'ultimo protocollo fa capo all'analogia tra la tecnica di accrescimento progressivo delle figure e lo sviluppo naturali dei corpi:

[...] il y a, dans l'Art Statuaire, deux manières d'opérer. L'une est celle que les artistes emploient, quand ils travaillent le marbre; elle consiste à enlever l'excédent du bloc, et à dégager la figure qui s'y trouvoit en quelque sorte enfermée. L'autre [...] consiste à former d'abord une charpente ou un noyau qui représente le squelette, à revêtir cette charpente de muscles, à poser ensuite sur les muscles une couche légère, ou bien à terminer finement la surface de toutes les parties, pour exprimer la souplesse et le moëlleux de la peau. Cette seconde manière de travailler a été décrite par un ancien [Ippocrate; N.d.R.]. [202]

Il secondo metodo, per intendersi quello antico, pre-michelangiolesco (il metodo michelangiolesco è condiviso dal berniniano Pierre Puget), prospetta lo sviluppo graduale della forma, che dall'interno procede verso l'esterno. L'analogia di Ippocrate pone l'origine della statua nel cuore della natura, la quale procede generando strati concentrici successivi nel tempo, producendo ulteriori avvolgimenti intorno a un nucleo che si accresce emanando strati plastici coerenti, sia espressivi che "contenitivi".

Nel tentativo di motivare verso una profondità strutturale i movimenti dei corpi della scultura, Emeric David offre quindi a Baudelaire un'occasione propizia all'esplorazione della forma verso l'interno più inaccessibile del corpo, un varco aperto alla volta di una fisicità tanto solida quanto tenuamente espressiva, lo scheletro, la quale però lascia balenare, in Baudelaire, ferite ben più profonde, lacerazioni del tutto personali.

¹¹ Cfr. la prima strofa di *Les Phares* [VI, 13]: «Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse, / Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer, / Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse, / Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;».

Per potere apparire completa, matura, una forma dovrebbe quindi attraversare una distanza, portarsi dall'interno all'esterno, ciò che può essere assicurato solo dalla congrua coordinazione scheletro/muscoli o ossa/abito: «Le squelette en action se montre dans tous les membres» [352]; essa può svilupparsi insomma da uno schema articolato, profondo nel corpo: «Partout on reconnoît la présence de l'os, au milieu des chairs qui les couvrent.» [364].
Seguiamo ancora Emeric David:

Le squelette qui est placé dans le corps de l'homme est le centre des forces et du mouvement. Le squelette, par son aplomb, établit l'aplomb du corps. Il donne les angles; il établit les plans principaux; il forme les jointures; il soutient les grandes masses, sur lesquelles reposent les parties secondaires et les détails. Le squelette enfin, par ses proportions et par ses inflexions est la cause première de la grandeur, de la légèreté, de la grâce de chaque partie. Qu'est-ce que la peau? Le vêtement des chairs? Que sont la peau et les muscles? Le vêtement des os. Le squelette fut le premier ouvrage de la nature; après l'avoir modelé, il ne lui resta qu'à le vêtir. [203-204]

Le forme scolpite sono pertanto l'espansione di un modellato strutturale interno: «Les mouvements du corps humain s'opèrent par l'action simultanée des os et des muscles.» [323].

Le jeu du squelette a tout animé. La noblesse de la statue, la grâce, la chaleur, toutes ces beautés sont venues du mouvement de l'intérieur. [339]

La forma esteriore dovrebbe quindi accordarsi con «la base des proportions et le centre du mouvement» [349], recepire ciò che si annida nello scheletro, amplificare plasticamente i messaggi espressivi che si originano in profondità, dare consistenza agli echi strutturali che dall'interno vogliono proiettarsi sulle estreme propaggini tangibili di un corpo: «L'artiste le plus instruit [...] distingue à peine sur l'homme vivant, le jeu des parties intérieures dont il doit exprime les effets.» [174].

Ora, Baudelaire sembra prendere posizione su entrambi i protocolli tecnici illustrati da Emeric David. Quanto alla via "ippocratica" (dall'interno verso l'esterno), egli sembra volere rendere pericolosa, instabile, feconda in fallimenti, la via dal piccolo al grande, il percorso dallo schema interno al finale trasparire dello scheletro nella forma piena, deciso a smentire l'ampliarsi del nucleo di impulsi espressivi contratti sul centro alla compiutezza di un corpo di carne variamente atteggiato o implicato in un quadro cinetico naturale. In tal senso, è vero che solo talune parti in Baudelaire riescono ad attingere l'estremo possibile del loro sviluppo; altre parti, al contrario, non arrivano a coprire per intero ed efficacemente la distanza evolutiva loro assegnata.

Un giudizio su una "cattiva" scultura può dare l'idea di quanto il poeta sia consapevole della in-

completezza espressiva della superficie causata da lacune e da mancati scatti plastici (le imperfezioni della figura, nel caso che segue, sono attribuite alla pedanteria dell'esecutore, che ha copiato un modello brutto con inutile "devozione"):

[...] dans la malheureuse figure dont je parle [*Gaule* di J.-B. Baujault; N.d.R.], tout ce qui constitue la force et la beauté est absent. Poitrine, hanches, cuisses, jambes, tout ce qui doit faire relief est creux. J'ai vu sur les tables de dissection de ces cadavres ravagés par la maladie et par une misère continue [...]. L'auteur a-t-il voulu représenter l'affaiblissement, l'épuisement d'une femme [...] ? Cherchons une explication moins ambitieuse, et croyons simplement qu'ayant entendu répéter fréquemment qu'il fallait copier fidèlement le modèle, et n'étant pas doué de la clairvoyance nécessaire pour en choisir un beau, il a copié le plus laid de tous avec une parfaite dévotion. [*Salon de 1859*, 387]

Il problema, però, era già emerso nel 1855, allorché Baudelaire si era fermato ad analizzare la pittura accademica di Ingres:

Remarquons aussi qu'emporté par cette préoccupation presque malade du style, le peintre supprime souvent le modelé ou l'amointrit jusqu'à l'invisible, espérant ainsi donner plus de valeur au contour, si bien que ses figures ont l'air de patrons d'une forme très correcte, gonflés d'une matière molle et non vivante, étrangère à l'organisme humain. [227-228]

Lo schiacciamento del modellato sui contorni messo in opera da Ingres, ancorché tradisca certe istanze di astrazione semplificante presenti nel neoclassicismo, lascia spazio alla materia, ma fornendole degli schemi di contenimento simili a degli stampi (*patrons*). Sicché la materia non trova di meglio che dilagare in quegli spazi troppo chiusi e pregiudiziali. E anziché lasciar trasparire le strutture che la articolano, la materia si ammorbida nella misura in cui non si avverte, al di sotto di essa, né l'azione combinata delle ossa, né la vivacità della muscolatura, ossia di quegli elementi capaci di plasmare il modellato, di assicurare la pienezza dell'espressione.

L'entelechia appare pertanto in Ingres incompleta, repressa, intermittente e incerta; si profilano dei contorni tendenti al piatto, linee monotone appena sbalzate dalle quali i fattori plastici fanno molta fatica a sporgersi. Anzi, lungo i contorni delle figure scorre una dentellatura di vuoti, di spazi rientranti, di oggetti compressi, di cui si avverte la presenza dal momento che la materia non ha potuto attraversare lo spazio esterno, riempire un "gonfiore" per giungere appunto fino al limite delle sue possibilità. Ora, in Ingres, questi inconvenienti sono affatto volontari.

Ma dove la volontà dell'artista non può essere chiamata in causa, l'ortodossia mimetica dominante nella prima metà dell'Ottocento apre un varco alla

“sordina” del modellato. Imitare pedissequamente dei modelli imperfetti, magari male interpretando la libertà di scegliere l’oggetto da rappresentare, porterebbe l’arte sul territorio insidioso della debolezza e della malattia. Nel caso di una morbosa o di una irresponsabile selezione dell’oggetto, riemerge il problema dell’involutione ritmica dei contorni.

L’oggetto malato, brutto, ignobile (o improprio rispetto al gusto) richiederebbe infatti di essere riprodotto nella sua verità, nell’ossequio delle sue carenze originarie. Si avrebbe così un oggetto avvolto nei propri contorni da un ritmo di regressioni plastiche, nel quale gli spazi vuoti coincidono con scarti involutivi poiché la forma si è astenuta in più punti dallo spingersi verso la propria perfezione; essa è rimasta potenziale, non si è sviluppata appieno. Ciò che allora manca alla forma in quei vuoti, o negli aggetti troppo lievi, per così dire afasici e inelastici, è, lo si intuisce, un getto di materia, qualcosa di simile a un arto mancato o mancante, il fallito materializzarsi di una spinta, soppiantati dal ricadere delle relative possibilità sul centro, focolaio di irradiazioni plastiche.

Ora, occorrerebbe chiedersi se quella corona di vuoti, fatta di pieni abortiti e di inizi troncati possa a sua volta proporsi come un ritmo smorzato, in particolare come una cadenza “al negativo”, dove, più che il compiersi di una forma, si coglie piuttosto una metodica attenuazione del suo profilo ideale. Di certo, talune parti rimangono più indietro nel quadro dello sviluppo armonico di tutte le componenti co-spiranti della forma; e se esse non arrivano a colmare l’intervallo che le divide dalla maturità cui le destina il concetto generale della figura alla quale appartengono, allora la forma appare semplificata.

Ma se l’orografia naturale dei corpi si attenua, se essa rinuncia a irradiare e si raffredda prima di slanciarsi all’esterno, allora la forma rischia di farsi *irricognoscibile*. Nel suo trattato, Emeric David enuncia in tal senso un’altra regola:

[...] *la beauté du corps humain consiste dans la convenance de toutes ses parties avec leur destination*
[191]

La massima non fa altro che istituire l’armonia come un fattore ritmico, dove però il ritmo sembra consistere nella non-violazione di un protocollo figurativo, nel rispetto delle attese in relazione a una certa forma. O meglio, se lo scopo di un’opera è raffigurare un corpo di donna, quest’ultimo non potrà essere privo di alcune sue parti costitutive. In più, ogni singola parte dovrà apparire per così dire intrisa della sua funzione: una mano della capacità di afferrare, una gamba di quella di incedere, e così via, in accordo con il mutare del quadro prossemico.

Al contrario, quando ciò non si verifica, appaiono delle incongruità, l’entelechia si fa incoerente. E tali irregolarità, le velocità diseguali che disturbano lo svilupparsi della forma, anziché essere imputabili

all’imperizia dell’artista, sarebbero in grossa parte inevitabili, avrebbero cioè una motivazione più profonda di quanto non appaia un banale errore di tocco, o la scelta di un modello ingrato. Infatti, Baudelaire suppone che l’interno possa essere malato, compromesso da inadeguatezze morali, invalidato da una frequente e spesso inevitabile carenza d’energia, corrosivo per di più dalla prolungata mancanza di nutrimento. E, in aggiunta alle variabili costituzionali, anche i fattori storici attaccano la salute plastica del corpo e, così, non cessano di dire la fragilità del supporto all’espansione delle forme, ciò che non agevola il pieno manifestarsi dell’espressione plastica dell’interno.

Ove lo scheletro si mostri incompleto, non ben articolato in alcune delle sue parti, se la struttura presenta delle discontinuità nel progetto espressivo che conserva contratto in se stessa, dentro il corpo, l’insieme di tali deficienze potrebbe spingersi fuori, proiettare la sua natura regressiva all’esterno, saturare di debolezza le forme del corpo. Come se quelle tare si ripercuotessero sul filo della pelle, lungo i contorni delle figure, lì dove queste dovrebbero mostrare l’assoluta conformità con l’idea che rappresentano, il pieno accordo con il finale sviluppo di ciò a cui sono destinate.

Per quanto concerne l’opzione tecnica moderna, quella di Michelangelo e di Puget, vale a dire la rinascimentale asportazione di materia dalla pietra al fine di portare in luce una forma nascosta, Baudelaire sviluppa delle interessanti considerazioni.

Si prendano in esame due passi, il primo di Emeric David, il secondo tratto dal *Salon* del 1846:

[...] *les Statuaires grecs faisoient des modèles avec une matière molle quelconque, avant d’exécuter les leurs en marbre. Il ne paroît pas qu’ils eussent eu, comme Michel-Ange, et notre bouillant Puget, la témérité d’entrer dans le marbre de prime-abord, et l’orgueilleuse idée de le faire trembler devant eux, suivant l’expression de l’un de ces grands hommes.* [212; sott. di Emeric David]

Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeoie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorés suivant leur constitution moléculaire, changées de seconde en seconde par le déplacement de l’ombre et de la lumière, [...] se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel.
[105]

Baudelaire sembra riprendere nel suo testo la suggestione del “tremore” del marmo, attribuita a Puget. Ma, di nuovo, egli trasferisce quell’idea dalla scultura alla pittura, e la utilizza per mettere in evidenza i pregi del colorismo. Nel passo del *Salon* non si viene a contatto, come si è portati a credere, solo con una sensibilità pre-impressionista. L’interesse della citazione sta anche nel fatto che la contingenza

impressionista, il *plein-air*, impone una marcata instabilità ai contorni degli oggetti. Le loro linee vibrano infatti a causa del variare delle angolazioni della luce che li investe, il che sottopone anche le ombre a incessanti spostamenti.

Gli oggetti perdono la fissità dei loro contorni per il mutare della luce. L'ambiente, quindi, vanifica il partito preso semplificatorio di Ingres, la sua ingenua compulsività astrattista, l'ostinazione di volere correggere la natura sottovalutandone il movimento e trascurando la mutabilità contingente delle sue forme. Inoltre, stando ai criteri della plastica antica esposti da Emeric David, il tempo, agendo sui contorni delle singole forme, renderebbe difficile, se non impossibile, cogliere la coordinazione tra dentro e fuori sul piano degli sbalzi plastici, sicché la forma, alterata, ammorbidita nei propri contorni, finisce per farsi illeggibile, ammutolisce imponendo all'artista (e all'osservatore) una sorta di cecità.

E potrebbe essere vero anche il contrario, ovvero che i puntuali spostamenti delle linee portino con sé un'inflazione di messaggi, che insomma l'interno consegni a chi tenta di "leggere" le minime variazioni¹² della forma una quantità di informazioni eccessiva, maggiore di quanto sia consentito di cogliere. Il fatto che il tempo e la luce alterino i margini lineari tra gli oggetti fa sì che la demarcazione tra diverse aree di colore possa subire delle oscillazioni, che il confine sia indicato più dal contrasto delle tinte (o dei toni) che dalla perfezione dell'apparato grafico.

Sennonché, in qualche modo la linea di confine tra corpo e spazio sprofonda ben al di sotto del limite percepito tra chiazze cromatiche diverse, di modo che essa finisce per scorrere sotto i colori, quasi volesse farsi profonda nella materia colorata con cui si confrontano i sensi, affondando nella nebbia colorata percepita dal soggetto. Con questo risultato che, non potendo percepire direttamente la linea del disegno, si finisce per concepirne l'andamento sinuoso solo se la si immagina correre al fondo di zone di colore che si intuiscono rarefatte e accoglienti, dotate insomma di una bassa densità. Allo stesso modo, i ritmi speculari dei sonetti XII e XXII ondulavano, ma ciò avveniva in virtù del fatto che quegli scenari erano appunto ricordati, vagheggiati o sognati.

Come se si volesse così concedere al disegno un più ampio margine di oscillazione, un maggiore coefficiente di deformazione, forse la capacità singolare di adattarsi segretamente, sotterraneamente, alle incoerenze dello scheletro, di seguire insomma con

¹² Cfr. EMERIC DAVID, cit., p. 174: «Tous les jours, durant un long travail, tandis que l'artiste considère une partie du corps de son modèle, et qu'il croit en saisir la forme, le plus petit mouvement efface ce qu'il doit imiter: si le modèle respire, tout change: l'ennui, la lassitude, l'impression du froid et du chaud, la pudeur d'une jeune fille qui se voit nue pour la première fois, ont opéré une vibration presque insensible; ce la suffit pour que le muscle qu'il observait disparaisse; une ondulation fugitive en indique à peine la trace.».

nascosta efficacia la traccia (ondulata) del recedere della forma dalle direzioni possibili della sua perfezione, quelle in cui essa avrebbe potuto raggiungere il limite delle sue possibilità.

È il caso della pittura di Prud'hon nel *Salon* del 1845:

[...] l'aimable Prud'hon, que quelques-uns osent déjà préférer à Corrège; Prud'hon, cet étonnant mélange, Prud'hon, ce poète et ce peintre, qui, devant les David, rêvait la couleur! Ce dessin gras, invisible et surnois, qui serpente sous la couleur [92]

Il disegno ondula sotto il colore. Anche nel *Salon* del 1846 avviene qualcosa di simile:

Les arbres sont verts, les gazons verts, les mousses vertes; le vert serpente dans les troncs, les tiges non mûres sont vertes; le vert est le fond de la nature [105]

Il colore diventa uno spessore materiale suscettibile di colmare un vuoto, una sostanza che si accumula dentro l'illusione della prospettiva. Non è più una patina sottile sulla tela, ma lo sfondo rappresosi in una pasta che riempie e satura fino alla superficie la profondità della visione. Ed è in questo spessore che si immerge il disegno. L'indecisione delle linee vi si annida per vibrare lontano dalla vista. Nel colorismo, il disegno si lascia inghiottire dal colore, che così gli dà l'occasione di scomparire dal *ductus*.

In definitiva, nascondendosi, le linee possono essere solo immaginate. Sia i mutamenti della luce, sia lo scorrere del tempo atmosferico, sia il tempo come motore dell'instabilità delle forme, cadono anch'essi dentro il colore. In tal modo, il colore abolisce il linguaggio plastico della forma mentre lo annega nella contiguità di zone diversamente colorate, ossia nei contrasti delle tinte e delle tonalità. E mentre via via il tempo si fa assorbire dal confronto tra tinte opposte o complementari, il colore custodisce e soffoca ciò che la forma "dice" (nella misura in cui quella si coordina con l'interno che è tenuta ad esprimere).

Si tratterebbe per Baudelaire di una sorta di rimozione del linguaggio plastico dei contorni dei corpi, da ottenersi appunto attraverso la saturazione cromatica dello spazio. Dal classicismo al colorismo, quindi, si rinuncia di fatto alla possibilità di leggere le minime variazioni dei volumi plastici. Ciò che può essere letto, in tal senso, è ciò che si immagina avvenga al di sotto del colore. Il messaggio che si può recepire entra così per intero nell'arbitrio del soggetto che immagina o ricorda la linea. E la linea immaginata non fa altro che ondulare come un serpente.

Un paragrafo del *Salon* del 1859 offre altri spunti utili. Oggetto del passo è una scultura di Hebert. Una

figura femminile si presenta in primo piano, abbracciata da tergo da uno scheletro:

La jeune fille, d'une forme riche et souple, est enlevée et balancée avec une légèreté harmonieuse; et son corps, convulsé dans une extase ou dans une agonie, reçoit avec résignation le baiser de l'immense squelette. On croit généralement, peut-être parce que l'antiquité ne le connaissait pas ou le connaissait peu, que le squelette doit être exclu du domaine de la sculpture. C'est une grande erreur. [...] Le sculpteur comprit bien vite tout ce qu'il y a de beauté mystérieuse et abstraite dans cette maigre carcasse, à qui la chair sert d'habit, et qui est comme le plan du poème humain. [...] Si ce puissant personnage porte ici le caractère vague des fantômes, des larves et des lamies, s'il est encore, en de certaines parties, revêtu d'une peau parcheminée qui se colle aux jointures comme les membranes d'un palmipède, il s'enveloppe et se drape à moitié d'un immense suaire soulevé ça et là par les saillies de l'articulation, c'est que sans doute l'auteur voulait surtout exprimer l'idée vaste et flottante du néant. Il a réussi, et son fantôme est *plein de vide*. [391-392]

Anzitutto, risulta singolare che Baudelaire neghi la consapevolezza ippocratica dello scheletro, cosa che Emeric David si era ben guardato dal fare, avendo egli affermato, con forza, la differenza dei metodi storici, quando contrappone di fatto quello antico (ippocratico), dall'interno all'esterno, al metodo moderno, michelangiolesco, dove la forma viene liberata dalla stretta del marmo.

Dall'altra parte, nel passo del *Salon*, non è meno sorprendente la ripresa della metafora, utilizzata da Emeric David, che della carne fa un abito, suggerendo che essa "vesta" il corpo, lo scheletro inteso come articolazione profonda della forma. Sennonché qui come nelle poesie XXVII (*Avec ses vêtements...*) e XXVIII (*Le serpent qui danse*) delle *Fleurs du Mal*, alla carne Baudelaire sostituisce il tessuto: sudario, veste, stoffa. Questo avvicendamento tra la pelle e il tessuto è significativo. Si provvede così a smontare la metafora di Emeric David che vedeva nella pelle l'abito dello scheletro. Le differenze plastiche del corpo si appiattiscono infatti nei tessuti, in certo senso sono "richiamate" su delle superfici, finiscono per sciogliersi su piani dotati di una plasticità affatto tenue.

Si potrebbe dire che quel meccanismo di irradiazioni discontinue, con il centro che proietta fuori di sé dei cedimenti affiancandoli a piene fioriture, tradisca il fatto che la discontinuità dell'entelechia sia programmaticamente vissuta sul piano della pittura, che cioè essa entri in azione allorché si rinuncia pittoricamente ai protocolli aristotelici della scultura. L'estetica colorista è elaborata allora come una strategia di rigetto, si direbbe di ricusazione della forma dotata di un linguaggio plastico.

Emeric David fa appello infine alle idee di *convenienza, destinazione, finalità, utile*. L'insieme di tali idee costituisce l'espressione, la cui efficacia dipende dal fatto che i messaggi strutturali provenienti dallo scheletro, abbiano goduto di un completo sviluppo in corrispondenza di ogni parte della forma e che questa esprima, nella sua esteriore coesione, un qualche adattamento del corpo alle circostanze in cui è immerso.

Les choses qui nous paroissent belles, nous sont agréables sous deux rapports differens. Elles nous plaisent, premièrement, à cause de leur convenance avec leur destination, soit relativement à nous, soit relativement à elles-mêmes, ou relativement à l'ensemble dont elles font partie. Elles nous plaisent en second lieu, à cause de la grandeur, de l'énergie et de la diversité des idées qu'elles produisent dans notre esprit et à cause de la facilité avec laquelle les qualités et la combinaison des parties qui les composent nous font concevoir, distinguer et retenir ces idées. [394]

È perciò tramite l'espressione che si può cogliere la contiguità corpo/ambiente, dove appunto la correttezza dei rapporti tra le parti non manca di porsi come un messaggio proveniente da oggetti bene accordati con ciò che li circonda. Ora, allorché Baudelaire prospetta una difficile coordinazione tra interno e ambiente (in tal caso, il corpo sarebbe un anello intermedio che fa difetto in alcune sue parti costitutive), egli sceglie di spostare il dissidio poetaborghese sul piano della forma. Un'entelechia incompleta, una espansione discontinua, interrompe infatti l'armonizzarsi dell'espressione con la storia e con l'ambiente.

Tale interruzione appare però "spostata" sul piano dell'estetica, poiché la responsabilità della rottura sembra far capo in parte all'imperfezione delle forme, in parte al fatto che il disegno si fa inghiottire dal colore; dall'altro lato, l'ostilità dell'ambiente risulta singolarmente ridimensionata se non addirittura rimossa (in contrasto con le tesi perentorie di *Bénédictin* che collocano *Les Fleurs du Mal* sulla linea del discredito dell'attività del poeta). Un verso della poesia V delle *Fleurs du Mal* può efficacemente riassumere quanto detto finora:

Des visages rongés par les chancres du cœur
[V, 12, *J'aime le souvenir de ces époques nues*]

Il testo, improntato a un confronto il più possibile equo tra passato e presente («Nous avons, il est vrai, nations corrompues, / Aux peuples anciens des beautés inconnues:» [V, 12]), continua su altre tonalità, specie laddove emerge la necessità di rendere omaggio alla *jeunesse*:

A la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,
A l'œil limpide et clair ainsi qu'une eau courante,
Et qui va répandant sur tout, insouciant
Comme l'azur du ciel, les oiseaux et les fleurs,

Ses parfums, ses chansons et ses douces chaleurs!
[Ibidem]

La giovinezza si attesta qui metonimicamente su un occhio “limpide et clair”, che scorre come fosse acqua (“ainsi qu’une eau courante”). La presa visiva sullo spazio frontale richiama alla mente la corrente, quella linearità fluente che non cela il proprio legame con il ricordo e il sogno. Né è meno intensa la prontezza effusiva di quel valore antico, la quale ancora qui corrisponde a una rapida propagazione suscettibile di coprire l’intero spazio, quasi di “allagare” la frontalità.

Ora, questo spandersi, benché gioioso, si lega a un vedere, a un occhio che ha in sé il flusso, la forza lineare dell’acqua corrente, accreditati ad allungarsi sullo spazio come nel *déroulement* delle rive felici del sonetto XXII. Del resto, per Baudelaire, gli occhi delle donne amate sono sia accumuli profondi di acqua, laghi o cisterne (XLIX, 48, *Le poison*), sia linee allungate («J’aime de vos longs yeux la lumière verdâtre», LVI, II, 57).

Cosa concludere da tutto questo, se non che esiste un’identità apparente tra il flusso non imbrigliato né diviso dal ritmo e, all’altro capo, la forma che, regredendo dalla propria ideale entelechia e dotandosi di oggetti troppo lievi per potere essere colti, rischia di confondersi con il flusso non ritmato? La linea di un viso *rongé*, corrosivo dai cancri del cuore, è impoverita dei suoi oggetti tipici, per questo si apparenta alla monotonia di una totale assenza di ritmo. Come dire che il ritmo, che manca alla giovinezza, lo si reintegra, in negativo, nel ritmo di regressioni che appiattisce la forma impedendole di attingere al suo pieno sviluppo, di aprire completamente il ventaglio dei suoi rilievi.

Il ritmo, anziché mostrare appieno il suo potenziale ondulatorio, si presenterebbe pertanto al pari di una linea piatta, tendenzialmente aritmica, su cui le variazioni cadenzate appaiono schiacciate, compresse sul continuo apparente di uno spazio allungato, incapace di serpeggiare, di corrugare il proprio contorno. Le disarmonie che corrono lungo la linea ideale del viso la inducono infatti a piegarsi verso l’interno, a regredire alla volta dei cancri del cuore. Un tale richiamo verso l’interno corrisponderebbe quindi a un ritmo dissimulato, reso quasi invisibile, a una dentellatura troppo tenue per risultare distinguibile, nella quale insomma i vuoti non sono fisiologici e armonici in relazione alla forma, ma, al contrario, si pongono come cedimenti della forza plastica del ritmo. I tratti che dovrebbero sporgere, onde esprimere la completezza della forma, appaiono volti verso l’interno. E in quanto tendono verso il centro, si concentrano sulle linee più esterne della forma. A causa dello smorzamento del ritmo plastico della forma, l’espressione appare per così dire repressa nello schiacciarsi dei tratti salienti. Questa sorta di *ritegno* plastico (un valore a cui si è mostrato sensibile J-P. Richard), a sua volta, con i suoi esiti

semplificatori, sembra dunque avvicinare la scelta di annegare la “lingua” della plastica nel mutismo della pittura alle intransigenze di Ingres.

Da un’altra e non meno importante angolazione, sul piano prossemico, il ritmo delle involuzioni plastiche appare contiguo all’azione aggressiva di controparti femminili. Si può, in tal senso, rilevare una contraddizione e magari porla sotto forma di domanda: perché le debolezze dei corpi, le loro “malattie” interne, che per inevitabili incroci causali, sembrano essere state provocate da aggressioni subite in passato dal soggetto, sono accreditate a influire sul più ampio contesto storico e culturale? Si possono chiamare in causa dei momenti notissimi della poesia di Baudelaire, come l’immagine del cuore mangiato a morsi dalla donna, con l’aiuto di artigli e denti (LV), della città saccheggiata (LV), della torre abbattuta dall’ariete (LVI): in tutti i casi citati, si è di fronte a un implacabile impoverimento, a una sottrazione di materia, a violente pressioni deformanti ai danni degli spazi più saldi dell’interiorità. Il risultato, tuttavia, è corruzione e decadenza, qualcosa che travalica l’identità contingente del soggetto, vale a dire un quadro storico più generale, colto in evoluzione, specie se confrontato, come avviene nella poesia V, con la pienezza plastica (e perciò espressiva) dell’antichità, delle “epoche nude”.

L’inespressività plastica dell’arte nel presente, in definitiva, dipenderebbe dalla corrosione subita dal soggetto al momento della nascita, nel primo nucleo di uno sviluppo verso la forma piena. Come dire, ancora una volta, che la pressione deformante subita *ab imis* è fatalmente adattabile alle violenze cui si può essere esposti in seguito; o meglio, che ciò che si subisce nel presente, non è diverso da quanto si è patito nel passato, il che toglie efficacia alla violenza contingente, se questa pretende di agire su ferite già ben profonde e definitive nella propria anima.

La violenza del presente, che prende la forma del morso, è perciò di tipo rituale; non ha il potere di incidere o di ferire più in profondità di quanto non sia avvenuto in precedenza. Le donne del poeta cercano infatti di mordere nel vuoto, di devastare ciò che è stato già mutilato, distrutto, saccheggiato. Ora, con l’andare a vuoto del morso, l’attacco non può rappresentare un evento propriamente causale. Anzi l’aggressione (tramite la bocca e i denti) combacia drammaticamente con il vuoto che, a questo punto è a sua volta l’impronta residua di un morso.

I vuoti, insomma, non provengono dai morsi che nel quotidiano le controparti femminili, invano, si ostinano a mettere in opera ai danni dell’io. Non vi è infatti alcuna materia suscettibile di subire mutilazioni nell’oggi. Il che porta a una singolare situazione: il riproporsi nel presente di tali atti aggressivi ritualizza, riassume, un’operazione nociva originaria, che ha dato all’interiorità una forma incompleta, quella della mutilazione, del discontinuo “per rezezione”. O meglio, se i morsi hanno già plasmato la forma nel passato, il loro ripetersi nel presente dice

di un adattamento rituale dell'aggressività altrui alla forma dentellata assunta dall'interiorità *fin dal principio* della vita.

Non essendovi ormai spessori concreti suscettibile di essere scavati ulteriormente dai morsi delle amanti, è facile che il morso combaci con uno spessore mancante. Esso diventa così ritualmente identico al bacio, si confonde, a causa della sua inefficacia su una materia mancante, con un'attitudine affettiva rispettosa della forma a cui, in quelle condizioni, non può far altro che aderire. Ciò aiuta forse a cogliere la singolarità di questi versi del sonetto XVIII, *L'Idéal*:

[...] grande Nuit, fille de Michel-Ange
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!
[XVIII, 22]

I Titani sono le controparti *proporzionalmente* adeguate alla Notte di Michelangelo; essi sono accreditati per così dire a materializzarsi intorno a una figura che si avvita nel cosmico alternarsi delle sue facce di ombra e di luce. Ma non possono minacciarla, tutt'al più si profila un commercio di giganti cosmici. Eppure, si sarebbe tentati di intuire, in quel possibile contatto, un pericolo per la Notte; infatti, le attrattive della Notte ("appas") sono adattate ("façonnés à") alle bocche di quegli esseri smisurati. Anche in quel caso, i Titani, con le loro bocche, possono "tentare" il morso dove però mancano spessori attaccabili, sicché la loro eventuale aggressione, come detto, si risolverebbe in una prossimità pacifica a causa dell'inefficacia di una presa tentata sul vuoto.

Il morso invalidato finisce pertanto per mascherarsi in un bacio: per ciò le forme della Notte sono adattate alle bocche dei Titani. Il margine incompleto della propria anima sottrae così l'io alla violenza degli altri, è una profilassi che assicura l'immunità. E tuttavia serve lo stesso a denunciare una violenza originaria e irreparabile; senza quell'opera di mutilazione e di corrosione, ci si troverebbe esposti agli attacchi degli altri. Malgrado ciò, l'ideale completezza della forma si conserva, e lo fa rifugiandosi in una forma incorporea, non concreta, come una sorta di nebbia ideale che, raccogliendosi intorno a un corpo non del tutto rivestito di materia in ogni momento della sua entelechia, della sua forma ideale, sembra ambire a riempirne le lacune, a "riparare" i vuoti lasciati dai morsi del più lontano passato.

Per questa ragione, si crea uno scarto tra lo scheletro e l'abito, un'impalpabile distanza tra interno ed esterno, tra il centro e la materia del corpo, insomma un ritmo avvolgente di lacune cui subentra, non potendo supplirvi la densità della materia, il ricordo o il sogno della forma completa. Ricordo o sogno, questa l'alternativa benefica, un mastice ambiguo in grado di riparare ciò che dalla forma è stato asportato in seguito al contatto con i denti e le grin-

fie di una primissima controparte ostile. Quanto all'alternativa fallace morso/bacio, è sintomatico il primo verso del sonetto XVII, *La Beauté*:

Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre,
[XVII, 21]

La bellezza è un sogno di pietra. Essa si realizza attraverso una smaterializzazione che, paradossalmente, è capace di preservare la plasticità ideale del corpo, la bellezza dell'entelechia. Lo stesso avviene ne *Une charogne*:

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!
[XXIX, 32]

La decomposizione, a sua volta, ritualizza la mutilazione del "corpo" dell'anima, la tragica discontinuità che vi si è insediata. E anche qui, al di là della soglia proverbiale del "mangiare di baci", il morso si scioglie nel bacio, sicché la rievocazione di un passato distruttivo si attenua in un tributo affettivo che ambisce a essere universale, che si pretenderebbe di imporre a tutti gli osservatori. Ma se la forma plastica si conserva attraverso il sogno o nella memoria, perché riplasticizzare il bel corpo della bellezza tentando al contempo di scoraggiare la presa diretta su un volume di pietra, la possibilità di venirvi a contatto tramite i sensi?

Forse perché la statua parlante della bellezza è integra solo altrove, nell'immaginazione o nella rievocazione, fuori del presente, ancora e sempre nel passato. Sicché la sua integrità solida è un valore alterato nel tempo; ad essa non si perviene attraverso la pazienza evolutiva della natura (Ippocrate), poiché, come già si è visto, una completezza primigenia è stata attaccata, mutilata *ab imis* impedendole ogni ulteriore sviluppo. Stando così le cose, sognare una pienezza che non può essere recuperata equivale a ricordarla nella sua irrevocabilità, ovvero nella negazione delle sue possibilità native, consapevoli di non poterne riacquisire l'integrità materiale. Di conseguenza, la materia che fa difetto alla forma, quella strappata via all'inizio, è un vuoto che non potrà mai più essere riempito di nuovo di solidità, anche perché essa le è stata sottratta prematuramente. Se così il sogno riguarda l'irrevocabilità della materia, la forma ideale si costituisce come una incapacità, a posteriori, di progettare il suo successivo evolvere dall'interno all'esterno.

Tale il ricordo della forma ideale: ciò che si tinge di un'irrevocabilità "materiale", un'impotenza intrisa della certezza che il bello appartiene al passato, a un momento in cui la pienezza ha dovuto subire fatali alterazioni, che non è più possibile *riparare*. Ecco perché il sogno si affianca al ricordo, come una compensazione immaginativa dell'irreparabile. Il problema dell'irrevocabilità della materia nel ricor-

do, invita allora Baudelaire a definire la statua come un «fantôme de pierre» [383] nella sezione del *Salon de 1859* dedicata alla scultura.