

ALLEGORIA DI UNA POETICA E POETICA DELL'ALLEGORIA NEL *CONFITEOR DE L'ARTISTE DI BAUDELAIRE*

[...] tout pour moi devient allégorie
(*Le Cygne*)

In un recente studio, dal titolo *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*¹, Patrick Labarthe si sofferma a lungo sul debito di Baudelaire nei confronti della tradizione retorica classica e, in maniera approfondita e interessante, su come la critica novecentesca abbia riconosciuto il ruolo fondamentale dell'allegoria nella poetica dell'autore delle *Fleurs*.

Secondo la definizione mutuata dalla retorica classica, e come tale molto praticata da Baudelaire (come sta anche a dimostrare il nutrito *Index des allégories et des personnifications* presente in fondo al secondo volume delle *Œuvres complètes* nell'edizione della Pléiade²), l'allegoria sarebbe una figura macrostrutturale che «consiste en une suite de métaphores continuées, dont le comparant (ou le noyau central des termes comparant) désigne des êtres animés»³. Ma anche nella definizione "moderna" dell'allegoria come sistema di figure (soprattutto metafore), che consente due letture del testo, una letterale e, per allegoresi, una figurale, seconda, è riconoscibile una tipica modalità di procedere del discorso baudelairiano. È dunque evidente che l'opera di Baudelaire è, vorrei sottolineare, non solo l'opera strettamente poetica, basti pensare a interi capitoli, per esempio, del *Peintre de la vie moderne*, si propone come terreno d'elezione, appunto, per un'analisi centrata sull'allegoria.

¹ P. LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Paris, Droz, 1999.

² CH. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, vol. II, pp. 1673-76.

³ M. AQUIEN, G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, 1999, p. 48.

Come segnala Labarthe, Walter Benjamin fu il primo a intuire la fecondità di un approccio allegorico ai testi baudelairiani, nei quali il filosofo tedesco vedeva delinearsi la “moderna” reazione alla centralità del simbolo nell’idealismo romantico. Moderna in quanto l’allegoria metterebbe in scena una visione del mondo tipicamente malinconica, fonderebbe un’estetica del disincanto, della negatività, in opposizione all’idealistica e atemporale bellezza posta al centro dell’arte simbolica. E se il presente è il tempo dell’allegoria, lo spleenetico presente dell’*ici-bas* è anche quello della dolorosa contingenza dell’Io lirico baudelairiano⁴, come magistralmente sottolinea Jean Starobinski:

Baudelaire s’en fait le peintre récalcitrant, consentant, comme un martyr qui se livre aux bêtes. Si le présent joue un tel rôle dans l’univers de Baudelaire, c’est peut-être parce que l’essentiel de ce qui fut la foi cherche son dernier refuge dans la douleur de la créature, et la douleur a son lieu perpétuel dans le présent.⁵

Espressione massima, a mio parere, di questa immanenza del dolore, e del suo ruolo fondante della creazione artistica, è il poema in prosa *Le confiteor de l’artiste*, posto a sua volta in un reciproco rapporto di allegoresi con quattro componenti consecutivi delle *Fleurs du mal*, che ne costituiscono insieme l’esempio e la spiegazione: *Alchimie de la douleur*, *Horreur sympathique*, *L’héautontimorouménos* e *L’irrémédiable*. L’analisi compiuta da Labarthe sul testo di questo poema in prosa si fonda sull’idea del capovolgimento dell’estasi fusionale dell’Io con il paesaggio in una «consternation rageuse» che denuncerebbe di quello stesso paesaggio, e della Natura intera, il carattere dolorosamente menzognero⁶. A me pare che fin dall’inizio il testo metta in atto una sfumatura ossimorica i cui due termini in opposizione, il dolore e le «sensations délicieuses», ovvero il piacere della contemplazione, vanno intensificandosi fino al duello finale che vede violentemente opposti l’artista e la Natura.

III. *Le Confiteor de l’artiste*

Que les fins de journées d’automne sont pénétrantes! Ah! pénétrantes jusqu’à la douleur! car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n’exclut pas l’intensité; et il n’est pas de pointe plus acérée que celle de l’Infini.

⁴ Si veda in proposito, di G. CACCIAVILLANI, *La malinconia di Baudelaire*, Napoli, Liguori, 2000, p. 50: «[...] nella malinconia la sensazione dominante non è quella di un impoverimento del mondo, bensì quella di un Io impoverito e svuotato».

⁵ J. STAROBINSKI, *De la critique à la poésie*, «Prouves», 1968, p. 23.

⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 450.

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur! une petite voile fris-sonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement limite mon irrémé-diable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite!); elles pensent, dis-je, *mais musicalement et pittoresquement, sans argu-ties, sans syllogismes, sans déductions*.

Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'éloignent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations ardentes et douloureuses.

Et malheureusement la profondeur du ciel me consterne; sa limpideté m'exaspère. L'immobilité de la mer, l'immobilité du spectacle, me révoltent... Ah! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau? Nature, enchanteresse *amusicalement, pittoresquement*, laisse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.

Il ne, come giustamente nota nel suo commento al poemetto Massimo Cole-santi «la delizia della contemplazione e della rêverie»⁷ non può non far pensare a Rousseau, modello continuamente rimesso in discussione da Baudelaire, l'entrata in scena della Natura personificata e impietosamente crudele, allegoria di segno negativo e quindi specularmente contraria a quella vagheggiata dal «promeneur solitaire» rousseauviano, è preceduta da un attacco sferrato con violenza a uno dei principi basilari della logica cartesiana, il principio di non contraddizione. Già insinuata nell'iniziale andamento ossimorico, la dispersione dell'*Io* viene riaffermata mediante la demolizione del *cogito* cartesiano. L'*Io* pensa e le cose lo pen-sano, e questa circolarità, magia della «rêverie», lungi dal dimostrare l'esistenza dell'*Io* ne sancisce, appunto la dispersione. Il discorso dell'arte, infatti, procede «amusicalement, pittoresquement», potremmo aggiungere «poétiquement», e «sans syllogismes, sans déductions», senza logica, insomma. E in un sistema di pensie-ro che ignora le «leggi» della logica, e quindi il principio di non contraddizione, trova spazio la poetica baudelairiana della dialettica continuamente riproposta tra termini opposti come attrazione-repulsione o dolore-piacere, fino all'irresolubile e drammatica alternativa tra «éternellement souffrir ou fuir éternellement le beau».

Sorprende il fatto che Labarthe non prenda mai in considerazione il sonetto *Alchimie de la douleur*, se non altro per l'appello iniziale a una Natura personifi-cata e bifronte, ancora «enchanteresse» e «rivale»:

L'un t'éclaire avec son ardeur
L'autre en toi met son deuil, Nature !

⁷ Cfr. Ch. BAUDELAIRE, *Tutte le poesie e i capolavori in prosa*, a cura di M. COLESANTI. Roma, Newton Compton, 1998, p. 466.

Anche lì la Natura esce vittoriosa dal confronto, avendo trasformato il poeta ne «l'égal de Midas, / le plus triste des alchimistes». Ormai egli può spargere solo dolore, e davanti a cielo e mare, che anche qui si "corrispondono", non sa far altro che costruire sarcofagi per ospitare i «cadavre[s] cher[s]».

Labarthe analizza invece nel dettaglio, nel capitolo intitolato *Le dialogue avec Chateaubriand*, il sonetto immediatamente successivo. A partire dall'ossimoro del titolo, *Horreur sympathique*, il componimento disegna la natura di *homo duplex* del libertino protagonista. Tribulato come l'artista del *Confiteor* dal dissidio interiore tra «orgueil» e «rêve», interrogato dalla voce del suo doppio che, nota Labarthe, «reproche un vildi que l'autre assume»⁸ (analogamente all'*Étranger* con cui si apre, sotto il segno del confronto tra cielo e terra, lo *Spleen de Paris*) il libertino celebra, come l'*Io alchimista* del sonetto precedente, il lutto dei suoi sogni nelle nuvole, unico elemento inibile a comparsa in cielo. Questo malinconico «corbillard», che «sposta» la «limmable chasteté de l'azur» sancisce la vittoria della Natura «sans pitié», che relega l'*Io lirico* nelle profondità dell'Inferno.

E se sono evidenti le relazioni, anche a un livello semplicemente lessicale, di *Horreur sympathique* con il *Confiteor* da un lato e con *L'alchimie de la douleur* dall'altro, il componimento che segue, *L'héautontimorouménos*, mette in scena un altro duello, quello con «la vorace Ironie» che è qui allegoria dell'incendere del discorso poetico. Discorso che, come nel *Confiteor*, procede per opposizioni sempre più marcate, «sans syllogismes», fino alla notissima strofa che celebra, nell'«âme poétique»⁹ del poema, il paradosso dell'unione dei contrari:

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !

Qui il soggetto è dunque lacerato, più che disperso, o meglio «disloqué» come scrive Labarthe:

[...] le bourreau de *L'Héautontimorouménos* fixe à sa victime un programme de violence qui lui renvoie l'évidence de son identité de sujet disloqué [...]!¹⁰.

Ma è nell'*Irrémédiable*, il cui titolo è esplicitamente richiamato nel *Confiteor* («mon irrémédiable existence») che, sotto il segno dell'allegoria, vengono enunciati e ripresi tutti i temi delle tre liriche precedenti. Secondo Labarthe, infatti,

⁸ Cfr. *op. cit.*, p. 100.

⁹ Ivi, p. 169.

¹⁰ Ivi, p. 236.

che analizza il poema sulla scorta delle osservazioni di due dei più grandi critici del Novecento¹¹, *L'Irrémédiable*:

[...] emblématise les modalités destructrices de l'autoréflexion. La première des deux parties de *L'Irrémédiable* juxtapose, en des strophes à la fois massives et figées, les images de la chute, de la noyade, de l'emprisonnement, de la damnation parmi des «monstres visqueux», du figement au sein des glaces, pour aboutir au constat d'une «fortune irrémédiable»: «La conscience dans le Mal»¹².

A me pare che, partendo dal *Confiteor de l'artiste*, si possa leggere *L'Irrémédiable* non solo come emblema dell'autoriflessione, ma anche come testo autoreferenziale, sul farsi della poesia, come allegoria di quel violento duello che presiede alla creazione poetica. Duello che, oltre a rimandare alla «fantasque escribe» del *Soleil*, è sorvegliato da quei «monstres visqueux» che fanno pensare all'allegorico mostro che, dal poema dedicatorio, proietta la sua inquietante ombra sull'intera raccolta:

C'est l'Emmùl! — l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rève d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !

Del resto è proprio a partire da questi versi che Labarthe costruisce la conclusione del suo lavoro di analisi del *corpus* baudelairiano. L'allegorizzazione, messa in evidenza in queste pagine, dello *spleen* come dato costitutivo del lavoro poetico, come componente essenziale del Bello moderno, è anche, per l'autore di questo imponente saggio, il principale punto di distacco tra Baudelaire e le poetiche romantiche.

Le mot *Emmùl*, à l'ouverture des *Fleurs du mal*, rompt avec l'expérience romantique d'une inertie colorée de langueur, pour imposer le visage d'un mal dévorateur, d'une sécession ténébreuse dont l'expression extrême est celle d'une tragique «dépersonnalisation»¹³.

E se, come suggerisce Labarthe, Baudelaire è il primo poeta della modernità in quanto è anche l'ultimo a mettere al centro della sua poetica la pratica dell'allegoria è perché, mi sembra, l'allegoria consente, offrendo una duplice lettura, di mettere in scena il duello, il dissidio permanente, la manifesta contraddizione, l'irreparabile lacerazione tra le due istanze fondamentali dell'Io lirico baudelairiano, tra sofferenza ed evasione, tra realtà e sogno, tra *spleen* e *idéal*.

ELISABETTA SIBILIO

¹¹ G. POULET, *La poésie éclatée*, Paris, P.U.F., 1980, pp. 63 sgg. e J. STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989, pp. 39-45.

¹² Op. cit., p. 102.

¹³ Ivi, p. 603.