

ELISABETTA SIBILIO

«*L'homme aux facultés suraiguës*».
Alcune osservazioni su Baudelaire "lettore" di Poe

Molto si è scritto sul singolare rapporto di affinità, fratellanza, identificazione, che dovette intercorrere tra due personalità di poeti che, paradossalmente, non ebbero mai relazioni dirette, nemmeno per via epistolare, Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe. Rapporto *in absentia* soprattutto e forse solo perché, banalmente, la "scoperta" del "maestro" americano da parte del poeta delle *Fleurs* fu tardiva, postuma. Tuttavia non si può non essere colpiti dalla mole di lavoro, quantitativamente e qualitativamente intesa, che Baudelaire dedicò a Poe, sempre presente, attraverso le traduzioni o come oggetto di riflessione critica, dal 1852 al 1864¹, cioè praticamente lungo l'intero arco cronologico della produzione artistica del poeta francese. Nessun altro artista, nemmeno tra i "phares", tra i grandi maestri, fu mai oggetto di un'attenzione tanto intensa e continuativa.

Va però sottolineato che questo rapporto, questo legame intenso e particolare, non si configura se non per poche eccezioni, per lo più rilevabili nella seconda edizione delle *Fleurs du mal*, nei termini di quella che normalmente si definisce "influenza". Il primo a segnalarlo è lo stesso Baudelaire:

J'ai perdu beaucoup de temps à traduire Edgar Poe, et le grand bénéfice que j'en ai tiré, c'est que quelques bonnes langues ont dit que j'avais emprunté à Poe *mes* poésies, lesquelles étaient déjà faites dix ans avant que je connusse les œuvres de ce dernier.²

la critica moderna, certamente meno parziale, lo conferma con decisione:

[...] si quelques poésies [...], révèlent une influence certaine, l'essentiel de l'œuvre poétique ne doit rien à Poe. C'est plutôt au contact de Delacroix que Baudelaire a constitué son esthétique, mais Poe l'a aidé à confirmer ce que déjà il avait trouvé : l'aspect

volontariste, la recherche consciente de l'effet, la valeur de la concision, la dimension surnaturaliste.³

Ad analoghe conclusioni giungono fra gli altri S.A. Rhodes:

Poe added nothing *new* to the genius of Baudelaire; he merely strengthened his original tendencies.⁴

P. Mansell Jones:

[...] it is the kind of influence that seems to evade the toils of the comparative method.⁵

e J. Culler che presenta in questi termini il "fenomeno":

[...] there is some uncanny relation between Poe's texts and French readers, some deep and unexplained sense of the relevance of his work to their situation [...].⁶

Baudelaire tornò a più riprese, come testimonia la sua corrispondenza, su questa idea, che continuò a sostenere e a precisare negli anni, prima con sua madre:

J'ai trouvé un auteur américain qui a excité en moi une incroyable sympathie et j'ai écrit deux articles sur sa vie et ses ouvrages. C'est écrit avec ardeur; mais tu y découvriras sans doute quelques signes d'une très extraordinaire excitation. C'est la conséquence de la vie douloureuse et folle que je mène. [...] Ce qu'il y a d'assez singulier, et ce qu'il m'est impossible de ne pas remarquer, c'est la ressemblance intime, quoique non positivement accentuée, entre mes poésies propres et celles de cet homme, déduction faite du tempérament et du climat.⁷

Comprends-tu maintenant pourquoi, au milieu de l'affreuse solitude qui m'entourne, j'ai si bien compris le génie d'Edgar Poe, et pourquoi j'ai si bien écrit son abominable vie?⁸

poi con amici ed editori:

[...] en 1846 ou 47, j'eus connaissance de quelques fragments d'Edgar Poe; j'éprouvai une commotion singulière; ses œuvres complètes n'ayant été rassemblées qu'après sa mort en une édition

unique, j'eus la patience de me lier avec des Américains vivant à Paris pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Poe. Et alors je trouvai, croyez-moi, si vous voulez, des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner à la perfection. Telle fut l'origine de mon enthousiasme et de ma longue patience.⁹ Eh bien ! on m'accuse, moi, d'imiter Edgar Poe ! Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant.¹⁰

J'ai consacré beaucoup de temps à Edgar Poe, parce qu'il me ressemble un peu. Je ne suis pas traducteur.¹¹

fino ad arrivare a confidare ai suoi lettori :

Pour conclure, je dirais aux français amis inconnus d'Edgar Poe que je suis fier et heureux d'avoir introduit dans leur mémoire un genre de beauté nouveau ; et aussi bien, pourquoi n'avouerai-je pas que ce qui a soutenu ma volonté, c'était le plaisir de leur présenter un homme qui me ressemblait un peu, par quelques points, c'est-à-dire une partie de moi-même?¹²

È quindi su questo terreno, quello dell'affinità estetica e della somiglianza più che dell'influenza, dell'*emprunt*, che questo studio si propone di analizzare il rapporto tra due testi dei due autori, *The Pit and the Pendulum* del novellista americano e il quarto *Spleen* del poeta francese, non senza tener conto di un testo per così dire "intermedio", cioè naturalmente la traduzione della novella, pubblicata da Baudelaire nel 1852.

Se Rhodes basa la sua contestazione dell'ipotesi di un'"influenza" su un'ampia e precisa documentazione del fatto che le più *poésques* delle *Fleurs du mal* erano state già tutte composte e pubblicate in rivista alcuni anni prima che Baudelaire sentisse solo nominare l'autore americano¹³, il quarto *Spleen*, pubblicato per la prima volta nel 1857, nella prima edizione delle *Fleurs du mal*, sfugge a tale dimostrazione pur non esistendo alcuna indicazione sulla data della sua composizione. Va inoltre segnalato che in *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*¹⁴ Seylaz, dopo aver mostrato, per la verità in ma-

niera piuttosto debole¹⁵, un'influenza dei racconti di Poe sulle *Fleurs*, ammette che casomai tali *emprunts* sarebbero più facilmente rintracciabili negli scritti teorici di Baudelaire¹⁶.

È che, come questa analisi tenterà di mostrare, l'affinità tra i due autori coinvolge un livello profondo, quello dei contenuti, e si concretizza in una sostanziale diversità, si potrebbe dire in un'autonomia, nel trattamento di temi comuni¹⁷.

The Pit and the Pendulum rappresenta un momento molto particolare dell'intenso rapporto di Baudelaire con i testi di Poe. Si tratta infatti della prima traduzione pubblicata, sulla «Revue de Paris» nel 1852, e forse della più faticosa e difficile. E non solo perché la conoscenza dell'inglese da parte di Baudelaire era ancora assai lacunosa¹⁸, ma perché si tratta di un testo difficile, chiuso, mimeticamente "oscuro". Ancora una volta è possibile rintracciare nella corrispondenza di Baudelaire i segni di tale difficoltà:

Comme je suis persuadé qu'en passant ce soir à l'imprimerie vous serez en colère ou au moins surpris par l'absence de mon manuscrit, et que je ne veux pas que vous soyez inquiet, je vous écris pour vous dire que la nécessité de trouver un certain M. Mann de qui dépend l'interprétation d'une LACUNE et de PASSAGES LITTÉRALEMENT INTRADUISIBLES, parce qu'ils sont *altérés*, suivant moi, m'a empêché d'envoyer hier matin le manuscrit de *The Pit and the Pendulum* à l'imprimerie, mais qu'il est prêt, et que, quand même je ne pourrais pas collationner *aujourd'hui* mon édition anglaise sur l'ancienne édition américaine de M. Mann, j'enverrais d'une manière *positive* mon travail *demain*, sauf à combler la petite lacune à la correction des épreuves.¹⁹

Non ci interessa qui discutere della qualità di quella traduzione, che comunque presenta effettivamente diverse imprecisioni oltre ad alcuni fraintendimenti; notiamo però che Baudelaire ebbe con questo testo un rapporto particolarmente intenso.

È nota la trama della novella: un uomo, vittima di una condanna dell'Inquisizione sviene durante il processo e si risveglia più tardi in luogo completamente buio. Nelle ore che seguono utilizza i suoi sensi, attutiti dal silenzio e dall'oscurità, per capire dove si trova. Si rende conto che la cella in cui è rinchiuso è costruita attorno a un pozzo di cui non si percepisce il fondo e che al soffitto è appeso un

pendolo, con una lama in fondo, che comincia a oscillare sospingendolo inesorabilmente verso il pozzo. Quando è consapevole della gravità e della precarietà della sua situazione, tra clamori di armi e di trombe, un braccio amico, quello di un ufficiale dell'esercito francese che ha occupato Toledo, lo trae in salvo.

Evidentemente è nella parte centrale del racconto, quella in cui la trama è sospesa, in cui "non succede niente", che è possibile scorgere il terreno comune tra i due testi. Poe descrive in pagine intense il progressivo risveglio del protagonista, da una situazione di totale inconsapevolezza e spaesamento all'angoscia che si muta in disperazione. La narrazione è in prima persona e al passato e questo determina la rassicurazione del lettore che, fin dall'*incipit*, «I was sick», sa di trovarsi di fronte al racconto di un'esperienza che, oltre a riguardarlo soltanto come spettatore e a dispetto dell'incombere della tragedia, si è conclusa positivamente²⁰.

E benché Baudelaire non faccia mai riferimento esplicito, in nessuno dei suoi saggi su Poe, al racconto in questione, il passo che segue, tratto da *Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages* (1852), può essere considerato una lettura intensa e partecipata di quelle pagine:

Ses contes sont presque toujours des récits ou des manuscrits du principal personnage. Quant à l'ardeur avec laquelle il travaille souvent dans l'horrible, j'ai remarqué chez plusieurs hommes qu'elle était souvent le résultat d'une très grande énergie vitale inoccupée, quelquefois d'une opiniâtre chasteté, et aussi d'une profonde sensibilité refoulée. La volupté surnaturelle que l'homme peut éprouver à voir couler son propre sang, les mouvements brusques et inutiles, les grands cris jetés en l'air presque involontairement sont des phénomènes analogues. La douleur est un soulagement à la douleur, l'action délasse du repos.²¹

I curatori di una delle più recenti edizioni della narrativa di Poe propongono una lettura molto più prosaica :

Modern readers may wonder at the amount of space Poe devotes to describing his narrator's precise state of mind during the ordeal. The commercial reasons for such concern are clearly explained in *How to Write a Blackwood Article*: «Should you ever drowned or hung, be sure and make a note of your sensation – they will be worth to you ten guineas a sheet».²²

Va detto, però, che queste «commercial reasons», anche se fossero state veramente parte della poetica di Poe, e credo che l'articolo qui citato sia fondamentalmente ironico, paragonabile per questo e altri motivi ai *Conseils aux jeunes littérateurs* di Baudelaire, non bastarono, come si sa, a garantire il successo dell'opera. Lo stesso Baudelaire includeva Poe tra i grandi artisti colpiti dal *guignon*, dalla disgrazia dell'incomprensione, dell'insuccesso. Pichois riassume così la "funzione" dell'insuccesso di Poe sulla ricezione delle traduzioni baudelairiane in Francia:

Poe, anti-bourgeois par sa vie, fut en France la caution bourgeoise de son traducteur: celui-ci rassurait où l'auteur des *Fleurs* inquiétait.²³

Tornando al tema comune dei due testi che qui ci occupano, e alle sue diverse declinazioni, va detto prima di tutto che si tratta dell'angoscia, dello *spleen*, e dei suoi effetti sulla mente di un soggetto che in tutti e due i casi è un "io" più esplicito, come si è visto, nella novella di Poe e mimetizzato, coperto nel poema di Baudelaire, dapprima compreso in un generico "nous" e poi nascosto sotto un possessivo di prima persona. Lo statuto dell'"io" lirico nelle quattro *pièces* intitolate *Spleen* è il seguente: analogo al quarto è il primo («Pluviôse, irrité contre la ville entière») dove anzi compare un solo possessivo di prima persona («mon chat») mentre i due poemi centrali iniziano entrambi con un "je" («J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans» e «Je suis comme le roi d'un pays pluvieux»). Il già citato *incipit* della novella («I was sick») è quindi perfettamente omologo a quelli dei due *Spleen* centrali, e sorprendentemente Baudelaire commenta con una certa durezza quella che è certamente una costante stilistica delle novelle di Poe:

Quant à sa méthode de narration, elle est simple. Il abuse du *je* avec une cynique monotonie. On dirait qu'il est tellement sûr d'intéresser, qu'il s'inquiète peu de varier ses images.²⁴

E nella successiva versione del suo saggio sul narratore americano, quattro anni più tardi, Baudelaire si spinge fino a un'affermazione certamente inaccettabile per lui, che come si sa respingeva l'identificazione con il "je" della *Fleurs du mal* e bollava l'autobiografismo come una forma di prostituzione:

Les personnages de Poe, ou plutôt le personnage de Poe, l'homme aux facultés suraiguës, l'homme aux nerfs relâchés, l'homme dont la volonté ardente et patiente jette un défi aux difficultés, celui dont le regard est tendu avec la roideur d'une épée sur des objets qui grandissent à mesure qu'il les regarde, – c'est Poe lui-même.²⁵

Sarà proprio questa la variante principale che emerge dal confronto tra i due testi. Da una parte un'ingombrante presenza dell'io che è il narratore, il protagonista e, seguendo Baudelaire, perfino l'autore²⁶, dall'altra, come si è detto, un "io" mascherato, disperso in un "nous" generalizzante e poi, nell'ultima strofa, metonimicamente presente («mon âme», «mon crâne incliné») nei panni della vittima di una dispotica Angoscia. Va anche detto che Poe utilizza diverse volte, quattro per la precisione, la metonimia «my soul». È spesso la parte più disperata dell'io, guardata con compassione dal soggetto che per quasi tutta la durata del racconto esplora e analizza razionalmente lo spazio chiuso e spaventoso che lo circonda. Ed è molto indicativo del tipo di operazione compiuta dalla traduzione baudelairiana, volta a mio parere ad aggiungere malinconia, *spleen* appunto, al razionalistico terrore del racconto, il fatto che «mon âme» appare nel testo francese una volta in più che nell'originale, per tradurre «mind», parola anch'essa molto frequente e generalmente tradotta con «esprit». Riporto le due frasi intere a fronte:

After this, I call to mind flatness and dampness, and then all is *madness* – the madness of a memory which busies itself among forbidden things.²⁷

Ensuite mon âme retrouve une sensation de fadeur et d'humidité; et puis tout n'est plus que folie, – folie d'une mémoire qui s'agite dans l'abominable.

Questa sola frase meriterebbe una lunga e approfondita analisi. Mi limito qui a notare ancora che nel testo baudelairiano l'io scompare dietro l'anima che diventa soggetto laddove la mente era strumento dell'io. Inoltre mi pare andate nello stesso senso di indefinitzza e deconcretizzazione la traduzione di «forbidden things» («cose proibite») con l'aggettivo sostantivato «l'abominable» (astratto per definizione, dal momento che sostantiva una qualità).

E nello *Spleen* proprio «l'esprit», in apertura di componimento, è il soggetto della desolazione e della noia:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,²⁸

Molto interessante ai fini del nostro discorso è osservare la “fortuna” di un lemma presente a più riprese nel racconto di Poe: «hope». Se nella traduzione della novella una sola delle occorrenze viene resa con il più comune «espoir», a fronte delle numerose «espérance», nello *Spleen* compaiono entrambi i termini, una sola volta ciascuno, con la maiuscola e cioè come allegorie o meglio come personificazioni. I due sostantivi sono sinonimi in francese, ma «espérance» copre anche il significato propriamente religioso del termine, traduce cioè il nome di una delle virtù teologali, laddove l'inglese, come del resto l'italiano, ha una sola parola. In questo caso confrontando i tre testi, servendosi quindi anche della traduzione, si può interpretare lo scarto tra i due termini così come li utilizza Baudelaire. Se ne può dedurre che, mentre «espérance» ha un valore dinamico, di attesa, di ricerca anche se drammatica, «espoir» è tendenzialmente statico, negativo. Nel racconto, la speranza è ciò che tiene in vita il protagonista nell'attesa di un qualunque, anche debole indizio di una via di salvezza. Situazione di febbrile agitazione che mi pare perfettamente «riassunta» nella seconda strofa dello *Spleen*:

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide,
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;²⁹

La Terra è ridotta a una cella umida, e non può non venire alla mente che proprio l'umidità è il primo elemento di contatto tra il prigioniero e il luogo in cui è rinchiuso

I reached out my hand, and it fell heavily upon something damp
and hard. There I suffered it to remain for many minutes, while I
strove to imagine where and what I could be.³⁰

Tornando a «Espérance», troviamo questa parola al centro di un episodio riguardante i due autori. In epigrafe al secondo saggio su Poe, *Edgar Poe sa vie et ses œuvres*, composto nel 1856, quando ormai

il poeta francese conosce tutta la produzione dello scrittore americano (quindi anche le poesie, che gli erano ignote all'altezza della traduzione delle prime novelle³¹) compare una strofa del *Raven*, l'undicesima per l'esattezza, in una traduzione apposita, diversa dalle due, una precedente (1854) e una successiva (1865), pubblicate da Baudelaire. Mi sembra rilevante il fatto che l'autore scelga questa strofa come rappresentativa dell'oggetto del suo studio tanto da porla in epigrafe, e molto significativo l'accento posto, da quella che a mio parere è più una riscrittura che una traduzione³², sull'inesorabilità della malinconia.

[...] some unhappy master
whom unmerciful Disaster
Followed fast and followed
faster till his songs one burden
bore –
Till the dirges of his Hope that
melancholy burden bore
Of "Never – nevermore"³³

[...] Quelque maître malheu-
reux à qui l'inexorable Fatalité
a donné une chasse acharnée,
toujours plus acharnée, jusqu'à
ce que ses chants n'aient plus
qu'un unique refrain, jusqu'à ce
que les chants funèbres de son
Espérance aient adopté ce mé-
lancolique refrain: "Jamais! Ja-
mais plus!"³⁴

L'«Espoir» compare invece nel componimento baudelairiano or-
mai distrutto, vinto, piangente, nell'ultima strofa:

– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.³⁵

che sembra rispondere al finale della novella:

There was a discordant hum of human voices! There was a loud
blast as of many trumpets! There was a harsh grating as of a thou-
sand thunders! The fiery walls rushed back! An outstretched arm
caught my own as I fell, fainting, into the abyss. It was that of
General Lasalle. The French army had entered Toledo. The Inqui-
sition was in the hands of its enemies. ³⁶

Se qui il vessillo francese, simbolo di libertà, sventola su Toledo,
quello nero della dispotica Angoscia è dolorosamente piantato nel

cranio dell'lo. Al tetro silenzio dei cortei funebri che percorrono l'anima invasa dallo Spleen «sans tambour ni musique» fanno eco le concitate voci umane, il rumore di migliaia di tuoni e la musica delle trombe che ritma la marcia trionfale delle truppe francesi. E se il prigioniero viene trattenuto per un braccio subito prima che cada nell'abisso, la fisicità³⁷ nello *Spleen* è rappresentata da una testa violentemente china, schiacciata e immobilizzata a terra. E come nella novella *l'incipit*, come si è visto, annunciava per così dire il "lieto fine", così nel poema il «ciel bas et lourd» si chiude «comme un couvercle» a rendere irrimediabile e invincibile la disperazione del soggetto.

Vorrei poi segnalare la presenza, nello *Spleen*, di una metafora che compare nella novella, e che probabilmente era uno di quei punti intraducibili, oscuri, che avevano rallentato il lavoro di traduzione di Baudelaire. La propongo con la traduzione in francese a fronte:

Arousing from the most profound of slumbers, we break the gossamer web of some dream.³⁸

En nous éveillant du plus profond sommeil, nous déchirons la toile aranéuse de quelque rêve.

La difficoltà è insita nel termine «gossamer» ricercato e arcaico al punto che Baudelaire decide di inventare l'aggettivo «aranéux», assente tanto dai vocabolari bilingue che dai dizionari francesi dell'epoca dove con quel senso³⁹ compare invece «arachnéen». Questa frase è inserita in una pagina da «dieci ghinee» avrebbe detto probabilmente Poe, dal tenore "scientifico" nella quale il soggetto tenta di spiegare al lettore il suo stato di quasi completa incoscienza:

What of it [consciousness] there remained I will not attempt to define, or even to describe; yet all was not lost.⁴⁰

Nel poema delle *Fleurs* il soggetto, anche lì alla prima persona plurale, anziché lacerare la ragnatela per tornare alla luce, viene imprigionato nel buio della disperazione.

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,

Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
 Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,⁴¹

Anche qui una metaforica ragnatela che è però un elemento negativo, l'ennesimo strumento dell'Angoscia che schiaccia, opprime l'Io senza lasciare spiragli, senza speranza. Paradossalmente il soggetto dello *Spleen* è libero materialmente: le sbarre della sua prigione e i muri della sua cella sono metaforici, astratti, di più, sono dentro di lui, ma la sua salvezza è impossibile. Al contrario, il protagonista della novella è rinchiuso in una situazione apparentemente disperata, drammatica, ma è libero di pensare, di ragionare e anche di sperare: il suo carceriere è l'Inquisizione, qualcosa di esterno a lui che può essere debellato, sconfitto, la sua salvezza è possibile.

Il testo dello *Spleen* porta infine le tracce evidenti di un altro testo di Poe. Ricordo che l'assenza di indicazioni sulla data di composizione del poema rende impossibile valutare se si tratti «de[s] PHRASES pensées par [Baudelaire], et écrites par [Poe] vingt ans auparavant» o più semplicemente e probabilmente di un'eco intertestuale, di una forma più o meno consapevole di citazione o di riscrittura. Riporto a fronte i versi "incriminati".

<p><i>What</i> tale of terror, now, their [turbulency tells In the startled ear of Night How they scream out their [affright! <i>The Bells</i>, (1848)⁴²</p>	<p>Des cloches tout à coup sautent [avec furie Et lancent vers le ciel un [affreux hurlement, Ainsi que des esprits errants et [sans patrie Qui se mettent à geindre [opiniâtement.⁴³</p>
--	---

I quattro versi dello *Spleen* costituiscono una comparazione dalla precisione geometrica, sottolineata dalle rime. Mentre mi pare se non indubbio almeno molto probabile che i primi due versi della quartina baudelairiana, il termine comparato, abbiano a che fare con la terzina di Poe, vorrei sottolineare come il terzo e il quarto verso, il comparante, oltre ad aggiungere al testo, ovviamente, un ulteriore spessore metaforico, riconducano l'immagine delle campane urlanti e dissonanti all'interno del campo figurale delle *Fleurs*.

du mal. È lì, nella Parigi oppressa da una plumbea cappa di bruma, che si aggirano i personaggi tragici della modernità, uomini e donne esuli dalla vita ed esiliati dalla loro vita, tutti simili, fratelli, doppi di quell'io lirico che, ormai privo di speranze, è schiacciato a terra dall'Angoscia che gli impedisce perfino di guardare verso il cielo, verso l'«Idéal»⁴⁴.

Mi sono soffermata su quest'ultimo esempio non tanto o non solo per il gusto della *trouvaille* intertestuale, ma soprattutto perché mi pare emblematico della sistematica operazione che Baudelaire compie, come ho cercato di mostrare nel caso di *The Pit and the Pendulum*, sui contenuti proposti da Poe e, di più, come tenterò di far vedere in conclusione, su Poe stesso.

Nei suoi diversi scritti sullo scrittore americano, com'è noto, Baudelaire utilizza toni e accenti diversi. Nelle numerose e ammirate descrizioni della sua arte spesso, come per esempio in quella che segue, si avverte già una progressiva identificazione, come se il solo elencare temi, argomenti, figure con i quali sente un'affinità, trascinasse il poeta inducendolo a utilizzare il suo lessico:

Aucun homme, je le répète, n'a raconté avec plus de magie les exceptions de la vie humaine et de la nature, – les ardeurs de curiosité de la convalescence, – les fins de saisons chargées de splendeurs énervantes, les temps chauds, humides et brumeux, où le vent du sud amollit et détend les nerfs comme les cordes d'un instrument, où les yeux se remplissent de larmes qui ne viennent pas du cœur, – l'hallucination laissant d'abord place au doute, bientôt convaincue et raisonneuse comme un livre, – l'absurde s'installant dans l'intelligence et la gouvernant avec une épouvantable logique, – l'hystérie usurpant la place de la volonté, la contradiction établie entre les nerfs et l'esprit, et l'homme désaccordé au point d'exprimer la douleur par le rire.⁴⁵

mentre quando dai contenuti si passa ai modi di esprimerli, la distanza sembra ristabilita :

Il analyse ce qu'il y a de plus fugitif, il soupèse l'impondérable et décrit, avec cette manière minutieuse et scientifique dont les effets sont terribles, tout cet imaginaire qui flotte autour de l'homme nerveux et le conduit à mal.⁴⁶

In alcuni casi l'identificazione o meglio, direi, la condivisione di temi e contenuti, si spinge all'uso della prima persona plurale. Ho scelto questo passo perché mi pare che, estrapolato dal suo contesto, potrebbe essere un eccellente commento delle *Fleurs du mal*.

C'est cet admirable, cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et, quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé.⁴⁷

Mi pare che nel rapporto con Poe si verifichi lo stesso processo cui si assiste nel caso di tutti gli altri artisti amati da Baudelaire. Quando scrive di Poe come di Delacroix, di Wagner, perfino di Guys, misconosciuto *Peintre de la vie moderne*, Baudelaire scrive di sé, della sua arte, della sua poetica. Non solo, ma l'identificazione diventa confusione, come con le *Foules*, nello *Spleen de Paris*, fino a perdere di vista il confine tra sé e l'altro. E come le immagini della «vita moderna» rimangono impresse sulla retina dell'artista che, una volta solo, le traduce⁴⁸ febbrilmente, ingaggiando una «fantasque escrime» sulla carta col pennello se è pittore, o con la penna, se è poeta, così le figure della malinconia, dell'angoscia, presenti nell'opera di Poe coinvolgono il poeta delle *Fleurs* che le assorbe e le traduce, le riproduce, dopo averle fatte entrare nel suo mondo.

Note

¹ O da ancor prima, secondo lo stesso Baudelaire: «Depuis longtemps, depuis 1847, je m'occupe de la gloire d'un homme qui fut à la fois poète, savant, et métaphysicien: il est tout cela même en restant romancier. C'est moi qui ai mis en branle la réputation d'Edgar Poe à Paris.» *Lettre à Eugène Pelletan*, vendredi 17 mars 1854.

² *Lettre à Mme Meurice*, 18 février 1865. Il corsivo è di Baudelaire.

³ Cl. Pichois, *Notices, notes et variants*, in Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 11, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, p. 1203-4 (d'ora in poi *Œ.C.*, seguito dall'indicazione del volume e dal numero di pagina).

⁴ S.A. Rhodes, *The Influence of Poe on Baudelaire*, «*Romanic Review*», 18, 1927, p. 333. Il corsivo è dell'autore.

⁵ P. Mansell Jones, *Poe and Baudelaire: the Affinity*, «*Modern Language Review*», 40, 1945, p. 283.

⁶ J. Culler, *Baudelaire et Poe*, «*Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*», 100, 1990, p. 61.

⁷ *Lettre à sa mère*, 27 mars 1852.

⁸ *Lettre à sa mère*, 26 mars 1853.

⁹ *Lettre à A. Fraisse*, 18 février 1860.

¹⁰ *Lettre à Th. Thoré*, 20 juin 1864. Le sottolineature sono di Baudelaire.

¹¹ *Lettre à M. Lévy*, 15 février 1865.

¹² *Avis du traducteur*, 1864.

¹³ Cfr. *art. cit.*, p. 331-2.

¹⁴ Lausanne, 1923. Poi Genève, Slatkine Reprints, 1979.

¹⁵ E senza mai nemmeno alludere ai testi oggetto di questo studio. In proposito P. Mansell Jones (*art. cit.*, p. 282) commenta: «Passing from the mysteries of the affinity to the assumption of influence, Seylaz makes the biggest claims. He believes that the poems abound in reminiscences of the tales he was translating».

¹⁶ Dal canto suo M. Wetherill, *Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Allan Poe*, Paris, Nizet, 1962, si dà da fare per mostrare, anche qui poco convincentemente, l'influenza della produzione in versi di Poe sulle *Fleurs du Mal*.

¹⁷ Mi pare che Paul Verlaine colga nel segno quando scrive: «Plus que la grande qualité de sa traduction des contes, c'est sans doute cette présentation – ce portrait d'un poète – qui a emporté l'adhésion», *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 599.

¹⁸ È la tesi esposta da Wetherill (*op. cit.*, passim). Peraltro l'autore giudica con molta severità il complesso delle traduzioni baudelairiane.

¹⁹ *Lettre à Maxime Du Camp*, 16 septembre 1852. Le sottolineature sono di Baudelaire.

²⁰ «The narrator-protagonist's ongoing mental activity ensures that he will outlast the event he confronts, as in *Hop Frog* and *The Pit and the Pendulum*», J. Mazow, *The Survival Theme in Selected Tales of Edgar Allan Poe*, «Studies in American Fiction», 3, 2, 1975, p. 218.

²¹ *CE.C.*, vol. II, p. 282.

²² *The short fiction of Edgar Allan Poe*, edited by Stuart and Susan Levine, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990, p. 61, n. 9.

²³ *CE.C.*, vol. II, p. 1203

²⁴ *CE.C.*, vol. II, p. 283.

²⁵ *CE.C.*, vol. II, p. 318.

²⁶ Può essere interessante notare che, specularmente a quanto accade nello *Spleen* di Baudelaire, qui, nelle digressioni ideologiche della novella, il narratore si esprime alla prima persona plurale.

²⁷ E.A. Poe, *Poetry and Tales*, Washington, «The Library of America», 1984, p. 493. Il corsivo è di Poe. D'ora in poi indicato con la sigla *P.T.* seguita dal numero di pagina.

²⁸ *CE.C.*, vol. I, p. 74.

²⁹ Ivi, p. 75. È interessante notare che l'«Espérance» personificata compare altre due volte nelle *Fleurs* e in entrambi i casi in rapporto con la Morte. Nell'*Irréparable* è uccisa dal rimorso, dal Diavolo che «a tout éteint aux carreaux de l'Auberge»: «L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge/est soufflée, est morte à jamais!» mentre nelle *Litanies de Satan* è proprio il Diavolo a generarla, accoppiandosi con la morte: «Ô toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,/Engendras l'Espérance, – une folle charmante!».

³⁰ *P.T.*, p. 493.

³¹ Baudelaire disponeva dell'edizione dei *Poetical Works* pubblicata per i tipi dell'editore Addey a Londra nel 1853. Cfr. Ch. Baudelaire, *CE.C.*, vol. II, p. 1226.

³² Va notato anche che Baudelaire taglia la strofa sopprimendo il soggetto della frase, cioè il corvo che ripete le sole parole mai apprese. Quest'omissione accentra l'attenzione del lettore sull'infelice padrone dell'animale facendo scattare immediatamente l'identificazione con Poe. È evidente poi l'enfaticizzazione del *refrain* ottenuta con l'uso dei punti esclamativi.

³³ *P.T.*, p. 93.

³⁴ *CE.C.*, vol. II, p. 296.

³⁵ *CE.C.*, vol. I, p. 75.

³⁶ *P.T.*, p. 505.

³⁷ È indubbio che proprio la fisicità sia uno degli elementi fondamentali della moderna concezione baudelairiana della malinconia, come sottolinea, tra gli altri, Guy Sagnes in *Baudelaire. Spleen, ennui mélancolie*, («Ma-

gazine littéraire», 273, janvier 1990): «Des sentiments et des mots qui auraient pu être de convention, il a extrait des façons modernes d'être et de souffrir. Perception organique de l'ennui, le spleen s'est accordé avec la part nouvelle que ce poète souffrant donnait au corps».

³⁸ *P.T.*, p. 492.

³⁹ Che in italiano si dovrebbe rendere con «di ragno».

⁴⁰ *P.T.*, p. 492.

⁴¹ *Œ.C.*, vol. I, p. 75.

⁴² *P.T.*, p. 93.

⁴³ *Œ.C.*, vol. I, p. 75.

⁴⁴ Vorrei notare *en passant* che dalla sezione *Spleen et Idéal*, proprio a partire dall'immagine conclusiva del quarto *Spleen*, scoppaiono progressivamente il cielo e l'ideale, a vantaggio di buio, abissi e inferni, per ricomparire subito, dal secondo verso di *Paysage* che apre la sezione dei *Tableaux parisiens*.

⁴⁵ *Edgar Poe, sa vie, ses ouvrages*, in *Œ.C.*, vol. II, p. 317.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *Œ.C.*, vol. II, p. 334.

⁴⁸ «Traduire» è il verbo utilizzato da Baudelaire a proposito del "metrodo" compositivo di Guys.