

# La metafora musicale nell'analisi baudelairiana del linguaggio pittorico

Sandro Sproccati

(pubblicato in «Hortus Musicus», n. 21, Bologna, 2005)

Propongo di condurre l'attenzione su due dati che ritengo oggettivi. *Primo*. La relazione pittura/musica (collaborazione, rapporto profondo e fecondo – ma, sopra tutto, mito della musica quale luogo ideale e polo d'attrazione per altre esperienze artistiche) si rafforza nell'epoca della prima avanguardia fino alla creazione di un vero e proprio *modello musicale* – paradigma e struttura di riferimento sempre attivi nel background della ricerca artistica novecentesca. Tale 'modello' – benché da ridefinirsi di volta in volta intorno a singole proposte o approcci concreti – rappresenta uno dei principali mezzi teorici che la pittura ha impiegato per trasformarsi in ciò che essa è, in fondo, ancora oggi: qualcosa di invincibilmente estraneo a quella pratica della raffigurazione mimetica che per secoli ha dominato il concetto di rappresentazione. *Secondo*. Alle origini del pensiero artistico del ventesimo secolo (cioè, in sostanza, alle origini dell'avanguardia) può senza dubbio essere collocata, per diversi motivi, la figura di Baudelaire, iniziatore della *tradizione del nuovo* e quindi anticipatore della sensibilità estetica contemporanea. Con il suo lavoro di poeta, ma ancor più con la sua opera saggistica, egli prefigura, descrive – e coglie in tutta la complessità che le compete – la nuova posizione dell'artista nella società industriale avanzata. Per primo intuisce il valore merceologico dell'opera e comprende tutta la grandiosità del mutamento epocale e millenario a cui – da solo, si direbbe – assiste: un mutamento che fa trascorrere l'arte da una condizione aulica e curiale, basata sul principio del rapporto diretto con la committenza, alla sua definitiva sottomissione alla logica impersonale del mercato capitalista. Inutile ripetere parole su un ruolo che Walter Benjamin ha a suo tempo ampiamente descritto<sup>1</sup>. Importa solo, per ora, mantenere ben saldo il pensiero a questa *centralità fondativa* di Baudelaire.

Date le premesse, ecco l'ovvio 'sillogismo'. Mi chiedo quale valutazione sia da assegnare alla presenza del *modello della musica* nella critica d'arte baudelairiana, nella sua attenta – e, per alcuni versi, sconvolgente – analisi del linguaggio pittorico.

---

<sup>1</sup> Cfr. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Id., *Parigi capitale del XIX secolo*, Id., *Avanguardia e rivoluzione*; e poi ancora: Barthes, *Saggi critici*, Agamben, *Stanze*, Curi, *Perdita d'aureola*, Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*.

Ad un primo stadio, è evidente che egli utilizza con profusione ciò che pare corretto definire *metafora musicale*, vale a dire un insieme di artifici retorici per cui, ad esempio, i concetti di armonia e melodia appaiono come indispensabili a descrivere il colore sulla tela, a definire la sua sfera d'azione. Cito dal *Salone del 1846*:

L'armonia è la base della teoria del colore. La melodia è l'unità nel colore, o il colore in generale. La melodia richiede una conclusione; è un insieme in cui tutti gli effetti concorrono ad un effetto generale.<sup>2</sup>

Ma tale 'metafora' non avrebbe gran senso se non rappresentasse niente di diverso da un puro espediente stilistico. Pur agendo in quanto semplice e (apparentemente) pretestuoso strumento dialogico, allestito per sopperire alle carenze specifiche del linguaggio della critica d'arte, essa fornisce lo spunto per una nuova riflessione sulla portata dell'espressione pittorica, lasciando intravedere le ragioni di un suo disporsi lungo i solchi di quel *formalismo strutturale* il quale – benché pienamente attivo poco oltre gli esordi del Novecento – è già in qualche misura avvertito presso certe zone della riflessione estetica del secolo precedente. Inoltre la *metafora musicale* apre di fatto la strada all'inedita e stupefacente visione di un oggetto-dipinto non legato alla *mimesis*, esente da patti di sangue con il 'segno iconico' e con il referente naturalistico, svincolato finalmente dai principi empirici di descrizione e di narrazione che, dal Rinascimento in poi, hanno tenuto in pugno il destino delle arti dell'immagine.

Bisogna tuttavia considerare che questi diversi livelli di utilizzo e di valenza della *metafora musicale* tendono a sovrapporsi l'un l'altro: perché, se da un lato l'impiego di 'figure' tratte dalla musica è imposto dall'assenza di una certa parallela terminologia più attinente al campo pittorico, ciò è dovuto, d'altra parte, al sorgere e manifestarsi in *quel campo* di nuove sensibilità, di nuove problematiche artistiche, che implicano precisamente *quella* terminologia. E, del resto, è proprio il valore propositivo della metafora – comunque essa venga impiegata – a determinare l'apertura di tali inedite esigenze, a spalancare la strada all'affermarsi di differenti forme di consapevolezza – in una dialettica serrata e fruttuosa: solo in superficie tautologica.

Possiamo dunque avanzare la seguente definizione: per *metafora musicale* sarà da intendere la costruzione – da parte del pensiero critico e teorico – di un *modello* specificamente fondato sulle strutture linguistiche della musica, ma attivo in sede di comprensione di un fenomeno linguisticamente *altro* qual'è la pittura. Il carattere 'metaforico' di tale modello deriva dallo spostamento logico-concettuale che esso determina: laddove – cioè – sono impiegati i criteri di una semiotica particolare

---

<sup>2</sup> Baudelaire, *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, p. 95.

(quella dell'elemento musicale) per analizzare altre semiotiche, sostanzialmente estranee al campo dell'espressione musicale.

Tale definizione fa leva proprio su quanto anticipato, e cioè sul dato per cui è prerogativa della riflessione contemporanea l'aver posto la musica – sia pure in modo non sempre esplicito – in un luogo assai privilegiato del vasto territorio delle discipline artistiche, come un faro al crocevia (per così dire) delle loro ambizioni di radicale rinnovamento. Ben prima degli scambi tra Schönberg e Kandinskij<sup>3</sup>, ben prima che Gustav Mahler esercitasse il proprio influsso sugli espressionisti viennesi, ben prima delle trasognate speculazioni di Malevič sull'“armonia cosmica delle superfici-piano” – il *modello della musica* si è imposto quale indispensabile agente maieutico per l'arte contemporanea. Il cui parto, travagliatissimo, inizia – appunto – con i testi teorici di Baudelaire, tra i primi *Salons* degli anni quaranta e il saggio apologetico sul *Peintre de la vie moderne* del 1860-63<sup>4</sup>.

Nessun dubbio, credo, potrà essere avanzato sulla ‘continuità’ tra il passo sopra citato e l'analisi psico-percettiva della pittura suggerita da Kandinskij in *Über das Geistige in der Kunst*<sup>5</sup>. Ma ciò che più conta osservare è che, con quelle parole, Baudelaire pone concretamente il problema della ‘sostanza linguistica’ dell'elemento cromatico, ossia di una sua lettura sulla base di specifiche e ben identificabili *capacità significanti*: al di là di ogni movente mimetico e di ogni concezione meramente strumentale. E' ovvio infatti che, in quanto materiale pittorico, il colore ha da sempre attribuzioni di linguaggio; ma, nel sistema dell'arte figurativa, tali attribuzioni soggiacciono a una sorta di equivoco per cui, nonostante le migliori intenzioni dei grandi artisti, non è il colore ‘in sé’ ad aver significato, bensì il colore in quanto espediente per l'istituzione di un rapporto tra l'oggetto dipinto e l'oggetto del mondo reale. La figurazione non presuppone – in prima istanza – un contenuto diretto del colore, ma un contenuto diretto dell'icona della realtà rappresentata, nei cui riguardi il colore non è che uno degli strumenti di costruzione. Baudelaire – come sei decenni più tardi Kandinskij – si trova nella necessità di ‘far parlare’ il colore da se medesimo.

Ecco che cosa scrive a proposito di Delacroix nel 1855 (*Exposition Universelle*):

Anzi tutto occorre notare, ed è importantissimo, che, pur guardato da una distanza troppo grande per che se ne possa analizzare o almeno comprendere il soggetto, un quadro di Delacroix ha già prodotto sull'anima un'impressione magnifica, lieta o malinconica. Si direbbe che questa pittura, come i maghi o i magnetizzatori, proietta a distanza il suo pensiero. Un tal singolare fenomeno deve la sua origine alla potenza del colorista, all'accordo perfetto dei toni, e all'armonia (prestabilita

<sup>3</sup> Su questo cfr. Schönberg, Kandinskij, *Musica e pittura*.

<sup>4</sup> Leggibili tutti in Baudelaire, *Le arti figurative*.

<sup>5</sup> Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*.

nel cervello del pittore) del colore con il soggetto. Par quasi che questo colore (mi si perdonino simili espedienti di linguaggio per esprimere idee ben delicate) pensi da sé, indipendentemente dagli oggetti che riveste.<sup>6</sup>

L'intuizione, lo si converrà, è eclatante! In piena fase di ascesa del naturalismo, Baudelaire viene a suggerire un'idea della pittura come esperienza emotiva, come *linguaggio psichico delle emozioni cromatiche*. Ciò che egli chiama la "proiezione a distanza del pensiero", ossia la facoltà che l'opera avrebbe di comunicare pur in assenza di dati figurali (in assenza degli "oggetti che il colore riveste"), è la naturale anticamera dell'astrattismo, benché ovviamente Baudelaire non possa esserne – nella sua condizione storica – consapevole. Egli di tale problema intravede lo sfondo teorico, forse l'alone attraente e misterioso, ma non può affatto immaginare l'approdo futuro, quello che si realizzerà da Matisse in avanti.

Il parametro della fruizione musicale è qui più che attivo. Lo testimoniano le seguenti parole:

Poi quei mirabili accordi di colore suscitano spesso illusioni di armonia e di melodia, e l'impressione che si riporta di questi quadri è spesso quasi *musicale*.<sup>7</sup>

E voglio allora insistere sul fatto che quel parametro, fornito dalla prassi della musica, diviene esemplare e persino normativo (a mio modo di vedere) ogni qual volta si tratta di sottrarre un sistema linguistico ai suoi impieghi 'referenziali', ovvero ai suoi tradizionali scopi di descrizione della realtà fenomenica. Che si tratti del sistema fonico-verbale della poesia o di quello cromatico della pittura, diciamo che rispetto ad essi il 'modello della musica' permette il vantaggio di metodi puramente (astrattamente) matematici di invenzione del senso, dove gli elementi che presiedono alla formazione del segno risultano ottenuti per mezzo di quantità regolari e di intervalli esattamente determinati.

Ma, di sfuggita, vorrei ancora notare che gli appunti di Baudelaire si conciliano assai bene pure con le innovazioni che – in materia di *fruizione dinamica dell'opera* – di lì a poco saranno introdotte da Monet, la cui pittura, com'è noto, chiede all'osservatore di essere 'letta' lungo un percorso perpendicolare al piano di rappresentazione: prima da una certa distanza, poi da più vicino, e viceversa. Ecco una serie di osservazioni che potrebbero fungere da prefazione a quel *disfacimento della forma figurativa* che è l'esito estremo (ma perfettamente logico e consequenziale) dell'*impressionismo* monetiano:

Supponiamo una bella distesa di natura dove tutto è un verdeggiare, un

<sup>6</sup> Baudelaire, *Esposizione Universale: 1855*, in *Le arti figurative*, p. 203.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 203.

rosseggiare, un sollevarsi in polvere, un cangiarsi in piena aria libera, dove ogni cosa, variamente colorata a seconda della sua costituzione molecolare, mutante aspetto di istante in istante per lo spostamento dell'ombra e della luce, e agitata dal lavoro interno del calorico, viene a trovarsi in perpetua vibrazione per cui tremano le linee e si attua la legge del movimento eterno e universale. [...] A misura che l'astro del giorno si muove a dipartirsi, i toni cambiano valore, ma, rispettando sempre le loro simpatie e le loro avversioni naturali, continuano a vivere in armonia mediante concessioni reciproche. [...] Ma, subito dopo, vaste ombre azzurre spingono in avanti, di grado in grado, la folla dei toni arancio e rosa tenero che sono come l'eco lontana e affievolita della luce. Questa grande sinfonia del giorno, che è l'eterna variazione della sinfonia di ieri, questa successione di melodie nella quale la verità scaturisce sempre dall'infinito, questo inno così complicato si chiama colore.<sup>8</sup>

Sinfonia, eco, variazione, vibrazione, melodie, inno: un repertorio composto di termini tratti dal lessico della musica, che fa da sponda all'introduzione, nella storia della pittura, dei concetti (poi tipicamente impressionisti) di *ombra colorata*, di *istantaneità e incessante variabilità dell'effetto luminoso*... E siamo nel 1846!

In questo stesso saggio, viene inoltre avanzata l'ipotesi di una 'lettura antireferenziale' del dipinto che sarà ripresa, più tardi, nel capitolo su Delacroix dell'*Exposition Universelle*. Scrive Baudelaire:

Così la melodia lascia nello spirito un ricordo profondo. I più dei nostri coloristi mancano di melodia. La maniera buona di accertarsi se un quadro sia melodioso è di riguardarlo da assai lontano per non coglierne né il soggetto né le linee. Se è melodioso, ha già un significato, e ha preso il suo posto nel repertorio dei ricordi.<sup>9</sup>

Ma qui il concetto è addirittura più chiaro. Il dipinto 'melodioso', quello che nasce da una grande sapienza coloristica, ha significato anche quando lo si guarda da una distanza tale per cui non sono 'riconoscibili' il soggetto e perfino le linee della composizione. Si badi bene: *ha già un significato*, dice letteralmente Baudelaire. E con ciò – dietro l'apparente ingenuità di quell'insistere su uno sguardo da lontano – è dichiarato l'esordio di una vera e propria *semantica dell'astrazione*, scissa dalla leggibilità formale del soggetto, estranea al contenuto referenziale. Immaginiamo per un attimo questo terribile visitatore delle mostre di pittura, quest'uomo che vorrebbe allontanarsi dal quadro fino a perderne di vista il tema figurativo, per verificare se l'opera 'regge' anche in assenza del medesimo... E' assai probabile che nemmeno Baudelaire si sia del tutto reso conto di che cosa implichi, alla fine, quello strano contegno: la rinuncia a 'riconoscere' il soggetto equivale – di fatto – alla sua distruzione, ad abolirlo in quanto elemento linguisticamente attivo. Le sue

<sup>8</sup> Id., *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, pp. 92 e 93.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 95.

predilezioni vanno verso una pittura per sciamani e magnetizzatori, capace di “proiettare il proprio pensiero a distanza”, di far scaturire il senso dal mistero di un colore musicale, irradiatore di emozioni nello spazio circostante.

Così (lo si sarà già capito) il sistema critico di Baudelaire oscilla tra due polarità contrapposte. Da un lato, infatti, l’idea della dimensione magica ed evocativa dell’arte, decisamente irrazionale, che lo proietta nel grande mare moderno del simbolismo letterario. Dall’altro, la tendenza all’analisi concreta degli elementi significanti dell’opera: vale a dire la consapevolezza delle loro qualità strutturali, che lo pone sulla via di ciò che diverrà la logica del costruttivismo novecentesco. Ma è proprio la sintesi di queste polarità, la *conjunctio oppositorum* di lógos analitico e riscoperta (in chiave psicologica) dell’irrazionale, a formare l’irrinunciabile sustrato teorico dell’avanguardia... e a costituire perciò l’assoluta modernità di Baudelaire.

Vediamo di esaminare separatamente i due poli. Per quanto riguarda il primo, abbiamo l’intera produzione poetica del nostro, da testi come il celeberrimo *Correspondances* all’edipico e surreale *Le Balcon*. E abbiamo appunti come quello che si legge nei *Diari intimi*:

Due qualità letterarie fondamentali: soprannaturalismo e ironia. [...] Il soprannaturale comprende il colore generale e l’accento, ossia l’intensità, sonorità, limpidezza, vibratilità, profondità e risonanza nello spazio e nel tempo [...]. Sulla lingua e sulla scrittura, prese come operazioni magiche, stregoneria evocatoria.<sup>10</sup>

A cui può far da glossa esplicativa un passo del saggio su *Gautier* del 1859:

C’è nella parola, nel *verbo*, qualche cosa di *sacro* che ci impedisce di farne un uso casuale. Manipolare con sapienza una lingua equivale a praticare una sorta di stregoneria evocatoria. E’ allora che il colore prende a parlare, come una voce profonda e vibrante; e i monumenti si ergono e si affacciano sullo spazio abissale; e gli animali e le piante, ambasciatori del fango e del male, articolano la loro smorfia inconfondibile; e il profumo provoca pensieri e ricordi corrispondenti; e la passione mormora o ruggisce il suo linguaggio eternamente uguale.<sup>11</sup>

Tali documenti meritano di essere immediatamente confrontati con il sonetto delle *Corrispondenze*, che è presumibilmente coevo dell’articolo sull’*Esposizione Universale* (1855). La traduzione che utilizzo è quella di De Nardis (cfr. nota 10):

E’ un tempio la natura ove viventi  
pilastrì a volte confuse parole  
mandano fuori; la traversa l’uomo  
tra foreste di simboli dagli occhi

<sup>10</sup> Id., *Il mio cuore messo a nudo*, p. 23. Per i testi poetici la migliore traduzione italiana rimane a mio avviso quella ormai storica di Luigi De Nardis (Baudelaire, *I fiori del male*).

<sup>11</sup> Id., *Théophile Gautier*, in *Oeuvres complètes*, II, pp. 117-118. La traduzione è mia.

familiari. I profumi e i colori  
 e i suoni si rispondono come echi  
 lunghi che di lontano si confondono  
 in un'unità profonda e tenebrosa,  
 vasta come la notte e il chiarore.  
 Esistono profumi freschi come  
 carni di bimbo, dolci come gli òboi,  
 e verdi come praterie; e degli altri  
 corrotti, ricchi e trionfanti, che hanno  
 l'espansione propria alle infinite  
 cose, come l'incenso, l'ambra, il muschio,  
 il benzoino, e cantano dei sensi  
 e dell'anima i lunghi rapimenti.

Si osservi, anche qui, la profusione delle *metafore musicali*: “I colori e i suoni si rispondono come echi lunghi”; “profumi [...] dolci come òboi”; “e degli altri [...] cantano”. Alle *Correspondances* va quasi con certezza attribuita una data tra il 1855 e il 1857 (quest'ultimo è l'anno di pubblicazione delle *Fleurs du Mal*) per la loro chiara parentela con un brano di Gérard de Nerval, tratto dal racconto *Aurelia*, che fu trovato incompiuto nelle tasche del poeta morto, suicida, proprio nel 1855:

Tutto nella natura assumeva nuovi aspetti, e voci segrete uscivano dalla pianta, dall'albero, dagli animali, dai piú umili insetti, per avvertirmi e incoraggiarmi. Il modo di esprimersi dei miei compagni aveva giri di frasi enigmatici di cui io capivo il senso; da combinazioni di ciottoli, di figure d'angoli, di fessure e di aperture, di frastagli di foglie, di colori, di odori e di suoni, vedevo e udivo uscire armonie sconosciute sino allora. [...] Tutto vive, tutto agisce, tutto si risponde. [...] E' una rete trasparente che copre il mondo, e i cui fili sottili si estendono infinitamente sino ai pianeti e alle stelle.<sup>12</sup>

Siamo agli atti di fondazione (quasi segreti) del simbolismo artistico europeo. La grande ammirazione provata da Baudelaire per Nerval – questo romantico laterale in cui, esattamente come in Poe, egli sentiva “palpitare un'anima gemella” – non è del tutto sufficiente a giustificare quella che potrebbe essere quasi considerata una *traduzione in versi*. Mi sembra probabile che la cosa debba spiegarsi attraverso la suggestione che Baudelaire patí di essere dinnanzi a qualcosa che trascende lo stile individuale, che deve essere accolto in quanto idoneo a recuperare in sé una dimensione archetipica. Come per un ribaltamento dei termini del processo conoscitivo, si assiste al dominio del pensiero sul soggetto che non è piú in grado di assoggettarlo. In questo modo il significante (l'archetipo) – alla esplosione del quale è in Nerval la follia a fungere da detonatore – diviene in Baudelaire soggetto e oggetto di una conoscenza globale, irrazionale, mistica: all'interno della quale vige la

---

<sup>12</sup> Nerval, *Aurelia*, in *Le figlie del fuoco. Aurelia. La mano stregata*, p. 244.

dinamica evocativa del rimando musicale e dell'analogia cosmica.

Ma noi interessa vedere come la poetica simbolista della *sinestesia* – che presume il coinvolgimento multiplo dei sensi nella percezione dell'arte – contribuisca a formare la possibilità primitiva di quel modello musicale della pittura che avrà tanto peso sulle elaborazioni sperimentali del ventesimo secolo. A tale proposito, Baudelaire ricorre a Swedenborg:

D'altra parte Swedenborg [...] ci aveva già insegnato che il cielo è un immenso uomo; che tutto, forma, movimento, numero, colore, profumo, nel regno spirituale come nel regno naturale, è significativo, reciproco, converso, corrispondente.<sup>13</sup>

Oppure cita Hoffmann:

Ricordo un passo di Hoffmann [tratto dalla *Kreisleriana*] che esprime in modo perfetto la mia idea, e che piacerà a quanti amano sinceramente la natura: “Non solo sognando nel lieve delirio che precede il sonno, ma anche sveglia, quando sento della musica, trovo un'analogia e un'adesione intima fra i colori, i suoni e i profumi. Mi sembra che tutte coteste cose siano state generate da uno stesso raggio di luce, e che debbano riunirsi in un meraviglioso concerto”.<sup>14</sup>

Veniamo così confermati nella convinzione che sussista un legame profondo tra la tradizione neoplatonica del *linguaggio analogico* e l'avvento della *metafora musicale*. Si tratta di ammettere che la 'sinestesia delle corrispondenze' rinnova le idee ficiniane di un universo retto dalle auree geometrie della musica (il suono divino delle sfere celesti in movimento) e di un'arte ispirata a tale cosmica armonia. Se poi si riportano alla mente le speculazioni di Malevič sul valore profondamente simbolico e quasi demiurgico della pittura suprematista, celebrazione dell'armonia cromatica allo stato puro, il cerchio parrebbe chiudersi. Ponendosi all'interno di una simile prospettiva, Baudelaire non ha avuto alcuna difficoltà ad attribuire al meccanismo psichico della fantasia immaginativa la responsabilità piena della produzione dell'opera d'arte. Nel *Salone del 1859* spiega:

E' stata l'immaginazione a rivelare all'uomo il senso morale del colore, del contorno, del suono, del profumo. Ha creato essa, all'inizio del mondo, l'analogia e la metafora. Decompone essa l'intera creazione, e, con i materiali accumulati e disposti secondo regole di cui non può trovarsi l'origine se non nel più profondo dell'anima, crea un mondo nuovo, produce la sensazione del nuovo. [...] L'immaginazione è la regina del vero, e il possibile è una delle province del vero. Essa è positivamente apparentata con l'infinito.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo*, in *Oeuvres complètes*, II, p. 133. la traduzione è mia.

<sup>14</sup> Id., *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, p. 96.

<sup>15</sup> Id., *Salone del 1859*, in *Le arti figurative*, p. 284.

Perspicua la presenza di un atteggiamento misterico (*l'infinito*), ma altresí quella di un nesso tra l'idea di *nuovo* (chiave di volta del pensiero avanguardista) e l'*immaginazione* produttiva che sa riconoscere nella natura l'invisibile dominio del simbolo. L'arte è ancóra studio della natura – come per le poetiche veriste. Essa è ancóra esaltazione della natura – come per il romanticismo. Ma, servendosi dell'*immaginazione*, facoltà superiore, l'artista cerca nella natura non un insieme di oggetti da imitare, bensí una 'scrittura altra', un testo cifrato di *parole viventi*, il deposito delle analogie e delle metafore che una superiore volontà vi ha impresso.

Il secondo polo di cui ho accennato – drasticamente contrapposto alla visione misterico-analogica – deve condurci verso l'aspetto strutturalista della critica baudelairiana. Ecco allora il passo che secondo me è da considerare fondamentale. Lo si trova nel *Salone del 1846*, e ancóra una volta nel contesto di riflessioni dedicate a Delacroix:

Un quadro è una *macchina* di cui tutti i sistemi riescono comprensibili ad un occhio esercitato; dove tutto ha la sua ragion d'essere, se il quadro è buono; dove un tono è sempre addetto a farne risaltare un altro; dove un errore fortuito di disegno è talvolta necessario per non sacrificare qualcosa di piú importante.<sup>16</sup>

E che cos'è questa se non una lucidissima definizione (ante litteram) del *concetto di struttura*? Il dipinto, l'opera d'arte, dice in pratica Baudelaire, è un complesso di interdipendenze interne, un luogo formato non dalla semplice somma aritmetica delle parti, ma dal prodotto (geometrico) delle relazioni che ciascuna parte intrattiene con ciascun'altra e con la totalità considerata nel suo insieme. Tutto vi ha la sua ragion d'essere; e un tono è sempre addetto a farne risaltare un altro!

Il *sistema della pittura*, per essere tale, ossia per darsi come struttura di interrelazioni significative, ha bisogno di regole ferree. Ed è cosí che si spiega l'insistenza di Baudelaire sull'assoluta necessità, in arte, delle regole. Ancorché (come talora càpita) aprioristiche, esse sono indispensabili a liberare un'*immaginazione* la quale, lungi dal temerle, le esige per poter agire. Esattamente come accade per la poesia, che reclama l'esistenza delle regole *metriche, fonetiche, prosodiche*:

E' evidente infatti che le retoriche e le prosodie non sono tirannie inventate arbitrariamente, ma una collezione di regole reclamate dall'organizzazione stessa dell'essere spirituale. E non mai le prosodie e le retoriche hanno impedito che l'originalità si producesse in modo distinto. Il contrario, cioè che esse abbiano aiutato il dischiudersi dell'originalità, sarebbe infinitamente piú vero.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Id., *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, p. 104.

<sup>17</sup> Id., *Salone del 1859*, in *Le arti figurative*, p. 291.

Ancóra piú esplicita è la spiegazione che il nostro offre della struttura chiusa del sonetto a un suo corrispondente (*Lettera ad Armand Fraisse* del 18 febbraio 1860):

Ma chi è quell'imbecille (magari è una persona celebre) che tratta con tanta leggerezza il Sonetto e non sa vederne la bellezza pitagorica? Proprio perché la forma è obbligata, l'idea scaturisce piú intensa. [...] Ha la bellezza del metallo e del minerale ben lavorato. Avete mai notato come uno squarcio di cielo, scorto attraverso uno spiraglio o tra due comignoli, tra due rocce o attraverso un'arcata, dia un'idea piú profonda di infinito che un grande panorama visto dall'alto di una montagna?<sup>18</sup>

La riabilitazione della 'strettoia' formale (della norma metrica, prosodica, stilistica – il "cielo visto tra due comignoli") annuncia il ripristino di una concezione dell'arte come lavoro paziente sul significante. In ciò Baudelaire si mostra vicino al Gautier degli *Smalti e cammei* e ai parnassiani, e però (la qual cosa è ben piú interessante) anticipatore di Mallarmé e degli esperimenti surrealisti. Tale pensiero configura un attacco polemico ai 'luoghi comuni' romantici della sincerità d'accento, del libero sgorgare del flusso poetico dal cuore dell'anima eletta, o sotto la spinta di umanissime sensibilità... e via cianciando. Ma è anche una condanna della colpevole leggerezza con cui certi poeti o pittori sfruttano abilità acquisite in modo meccanico. Per vituperare le quali Baudelaire elabora le nozioni di *chic* e di *poncif*:

Lo *chic* è l'abuso della memoria. Ma è da aggiungere che esso è piuttosto una memoria della mano e non del cervello [...]. Lo *chic* può esser paragonato al lavoro di quei maestri di calligrafia dotati d'una bella mano e di una buona penna temperata per la scrittura gotica o corsiva e che sanno tracciare arditamente, ad occhi chiusi, a mo' di svolazzo, una testa di Cristo o il cappello dell'imperatore. Il significato del vocabolo *poncif* ha molta analogia con lo *chic*. Tuttavia, esso si applica piú particolarmente alle espressioni della testa e agli atteggiamenti. [...] Quando un cantante mette la mano sul cuore, ciò vuol dire di solito: l'amerò sempre. – Se stringe i pugni guardando al suggeritore o al palcoscenico, ciò significa: morrà, il traditore! – Ecco il *poncif*!<sup>19</sup>

A Baudelaire interessa, come si diceva, la possibilità di un'arte affidata ai *rigori del calcolo*, alla precisione di un significante costruito in modo adamantino, simile a una *partitura musicale*. Scrive in *Mon coeur mis à nu*:

La musica dà l'idea dello spazio. Tutte le arti, piú o meno, la danno; perché sono numero, e il numero è una traduzione dello spazio.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Id., *Lettere*, II, pp. 241-242.

<sup>19</sup> Id., *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, pp. 145-146.

<sup>20</sup> Id., *Il mio cuore messo a nudo*, p. 84.

E quando consiglia ai giovani pittori lo studio dei *classici*, non lo fa pensando a modelli piú o meno eterni di bellezza. Tutt'altro, i *classici* sono da studiare per ragioni di carattere metodologico:

Se un pittore paziente e minuzioso, ma di mediocre immaginazione, prima di dipingere una cortigiana del tempo presente, si ispira (è il vocabolo consacrato) ad una cortigiana di Tiziano o di Raffaello, è infinitamente probabile che farà opera falsa, ambigua e oscura. [...] Guai a chi studia nell'antico altra cosa che non sia l'arte pura, la logica, il metodo generale!<sup>21</sup>

Occorre far notare che questo è il medesimo punto di vista in base a cui Cézanne e poi Matisse affronteranno lo studio della pittura del passato. Il ruolo di Baudelaire, in verità, è proprio quello di chi sancisce il tramonto definitivo dell'ideale classico di bellezza, sostenendo l'assoluta necessità di una componente *effimera, provvisoria, caduca* nell'opera d'arte. Lo scritto in cui la teoria è piú ampiamente sviluppata si intitola, non a caso, *Il pittore della vita moderna*, e fu pubblicato per intero nel 1863. Eccone uno stralcio:

Ci si presenta qui, per vero, una bella occasione per stabilire una teoria razionale e storica del bello contrapposta alla teoria del bello unico e assoluto. [...] Il bello è fatto d'un elemento eterno, invariabile, di quantità estremamente difficile a determinarsi, e d'un elemento relativo, occasionale, che sarà, se si vuole, di volta in volta o tutt'insieme, l'epoca, la moda, la morale, la passione. Senza questo secondo elemento, che è come l'involucro gradevole, allettante, eccitante, della torta divina, il primo elemento riuscirebbe indigeribile, inapprezzabile, non adatto e non appropriato alla natura umana.<sup>22</sup>

Altrove, molti anni prima, Baudelaire aveva già dichiarato che “la bellezza assoluta ed eterna non esiste, o piuttosto non è se non un'astrazione sfiorata dalla superficie generale delle bellezze diverse”<sup>23</sup>, ponendo fuori causa (in tal modo) il principio estetico dell'imitazione. Infatti, la *mimesis* risulta del tutto superata quando né la natura né l'arte classica possono costituire modelli assoluti per l'attività creativa.

Abbiamo visto come in Baudelaire il linguaggio del colore sia per definizione anti-naturalista (l'emozione cromatica si attua in assenza del riconoscimento del tema) e come egli stesso si definisca piuttosto un 'soprannaturalista'. Lo spirito mimetico è niente meno che il peggior nemico dell'autentica invenzione linguistica, giacché l'imitazione della natura non costituisce linguaggio ma arido esercizio tecnico: “Chi oserebbe – dice – assegnare all'arte la sterile funzione di imitare la natura?”<sup>24</sup>. Per lui

<sup>21</sup> Id., *Il pittore della vita moderna*, in *Le arti figurative*, p. 422.

<sup>22</sup> Ibidem, pp. 408-409.

<sup>23</sup> Id., *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, p. 175.

<sup>24</sup> Id., *Il pittore della vita moderna*, in *Le arti figurative*, p. 447.

la precisione scientifica di un metodo, l'impiego di regole apparentemente coercitive, in realtà liberatorie, l'amore per la logica e per il numero, sono altrettanti strumenti che permettono di cogliere, sotto le vesti esteriori e illusorie del naturale, la *cifra* simbolica che lo pervade, e dunque una dimensione in cui, conformemente con il precetto enunciato nel *Peintre de la vie moderne*, "il bello non è altro se non la promessa della felicità"<sup>25</sup>. Tale è il perno su cui, ad ogni modo, si intrecciano l'irrazionalità del simbolismo analogico e il rigore scientifico del proto-strutturalismo baudelairiano.

Per comprendere come queste due istanze, in apparenza così antitetiche, possano trovare una base comune, propongo di riflettere su un ulteriore brano del saggio su *Victor Hugo* del 1861:

Giungiamo al principio secondo cui tutto è geroglifico; e noi sappiamo che i simboli sono oscuri solo in modo relativo, vale a dire in base alla purezza, alla buona volontà o alla chiarezza naturale delle anime. Ora, che cos'è un poeta (considero la parola nell'accezione più larga) se non un traduttore, un decifratore? Presso i poeti eccelsi, non ci sono metafore, paragoni o epiteti che non siano di una esattezza matematica nella circostanza attuale, poiché quei paragoni, quelle metafore, quegli epiteti vengono attinti nell'inattinguibile fondo dell'*analogia universale*, e non possono essere diversi da ciò che sono.<sup>26</sup>

Baudelaire è quanto mai esplicito: l'esattezza matematica è indispensabile al superamento dell'aspetto esteriore del mondo. Essa costituisce il terreno su cui l'artista può far crescere un linguaggio di pure relazioni, di algebriche quantità, di accordi armonici e di misurate dissonanze. Ed è proprio qui – su questo speciale terreno – che vengono gettate gran parte delle fondamenta dell'arte del ventesimo secolo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI PER LE NOTE

Agamben Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.

Anceschi Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, ed. riveduta e corretta, Vallecchi, Firenze 1959.

Barthes Roland, *Saggi critici*, ed. it. Einaudi, Torino 1966.

Baudelaire Charles, *I fiori del male*, a cura di L. De Nardis, ed. it. Feltrinelli, Milano

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 409.

<sup>26</sup> Id., *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo*, in *Oeuvres complètes*, II, p. 133. la traduzione è mia.

1969 (già Neri Pozza, Vicenza 1961).

– *Il mio cuore messo a nudo*, a cura di D. Grange Fiori, ed. it. Adelphi, Milano 1983.

– *Le arti figurative. Saggi di critica estetica*, a cura di S. De Simone, ed. it. Utet, Torino 1961.

– *Lettere*, 3 volumi, a cura di C. Pichois e G. Neri, ed. it. Cappelli, Bologna 1983.

– *Oeuvres Complètes*, 2 volumi, a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris 1976.

Benjamin Walter, *Angelus Novus*, ed. it. Einaudi, Torino 1962.

– *Avanguardia e rivoluzione*, ed. it. Einaudi, Torino 1973.

– *Parigi capitale del XIX secolo*, ed. it. Einaudi, Torino 1986.

Curi Fausto, *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino 1977.

Kandinskij Vasilij, *Lo spirituale nell'arte*, ed. it. De Donato, Bari 1968.

Nerval (De) Gérard, *Le figlie del fuoco. Aurelia. La mano stregata*, a cura di C. Giardini, ed. it. Rizzoli, Milano 1954.

Schönberg Arnold, Kandinskij Vasilij, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, ed. it. Einaudi, Torino 1988.