

Enrico Capodaglio  
Palinsesto

2013, 1

### *Ho avuto troppo dalla vita*

Si dice che ci si debba contentare di poco, che non si può avere tutto dalla vita. Ma è molto meglio accorgersi che si è avuto sempre troppo. Non solo troppo cibo, troppe comodità, troppa sicurezza, troppi soldi, anche quando si sono avvistati di rado, ma soprattutto troppi affetti, troppi beni, troppe grazie, troppi doni generosi dalle persone care. Rendersi conto di questo ci permette di stare bene anche se perderemo ancora qualcos'altro. Avere troppo, invece, e considerarlo troppo poco è, più che ingrato, falso. E ci agita senza scampo, perché perdiamo il senso della realtà.

Altri possono vivere per noi ma se noi non lo desideriamo come facciamo ad apprezzarlo? Possono amarci alla follia, ma se non ce ne accorgiamo a che serve? Se vogliamo troppo amare noi e troppo poco essere amati, perdiamo l'udito per i sentimenti degli altri verso di noi, a causa della paura prepotente di decidere noi chi e quando amare.

### *Letargo*

Favorito da condizioni economiche tranquille, da una città con un alto tasso di sicurezza, da una famiglia metodica e ordinata, da un carattere abitudinario ed equilibrato, da una lunga esperienza degli uomini, senza che ce ne accorgiamo, in modo lento, graduale, quasi impercettibile, ecco che si stende su di noi il letargo. In un mondo dove nulla è sicuro, dove potremmo morire oggi stesso, dove le malattie sono sempre più delle cure, dove il disamore è sempre più tenace dell'amore, dove la parola data scade in breve tempo, ecco che uno di noi cade in uno stato di torpore quasi gradevole.

Nulla lo smuove più, lo turba, lo commuove, arido e asettico procede sotto anestesia nel mentre svolge tutte le sue funzioni sociali, lavorative e fisiologiche con proprietà, benché senz'anima. Il mondo gli appare felpato da una polpa insonorizzante di ovatta chiusa da strati di garza. I riflessi si allentano, le emozioni sbiadiscono, vedendo gli altri come forme piatte e fantasmi sonori.

Eppure non puoi individuare un solo atto che lo tradisca, giacché il guscio è sempre quello, la sequenza degli atti è identica, la cura della persona addirittura aumentata. Simile a un posseduto dal più tremendo dei demoni, l'aridità, egli né sente né pensa ma fa come sentisse, fa come pensasse.

Questa caduta in sonno è agevolata quando un'intera città cade in letargo con te. Tra le persone e le piante non c'è più nessuna differenza, benché i letargici non sappiano la ricca e affascinante vita delle loro sorelle vegetali. Le facciate delle case sembrano appena meno umane di loro, o forse un po' di più, perché risentono dell'opera generosa di chi le ha costruite. In questo gran silenzio essi sono incapaci di fare il male come il bene, scelgono il limbo, per un anno, dieci, fino all'ultimo giorno, in cui, se non si svegliano di colpo con un urlo, vivono la loro stessa morte come se fosse quella di un altro.

1 gennaio

### *L'informazione*

È impossibile non pensare, leggendo una serie di recensioni, o di promozioni, finito il massaggio linguistico ed emotivo, del quale ci restano sensazioni vaghe, se almeno una sola frase non ci colpisce, che non rimane quasi mai la traccia concreta di un'informazione, quando invece, come scrive a ragione Giampiero Neri, l'opera letteraria ci dà sempre una serie di informazioni.

Se apro un libro scientifico, per esempio *Il cucchiaino scomparso* di Sam Kean, che fa la storia della tavola periodica degli elementi, io vi trovo una messe di informazioni documentate e verificabili attraverso un flusso espositivo piacevole. Apro il libro a caso e leggo che la gelatina "è un colloide, una mistura di sostanze in stati diversi, che può essere visto sia come un solido molto plastico sia come un liquido molto viscoso". Tra narrazioni divertenti e aneddoti gradevoli, quasi ogni pagina presenta un'informazione relativa al mondo com'è, che io non conoscevo.

Quando si parla di informazione in narrativa o in poesia non si può intendere la stessa cosa, che l'opera letteraria valga perché riferisce fatti, descrive tecniche di lavorazione, analizza meccanismi sociali e dinamiche psichiche. E tuttavia l'indagine psicologica o l'esplorazione emotiva, la rappresentazione del paesaggio o l'uso degli aggettivi devono essere così accurati da farci acquisire una conoscenza attendibile di ciò che prima non sapevamo; da farci intendere anche un moto passionale in un contesto esperito e meditato, al punto che possa reggere anche a libro chiuso, imprimendosi nella nostra mente e, ancor meglio, affondando nel nostro inconscio perché è vero, e verificabile. Sembra inverosimile ma è così.

La stessa attitudine di informazione potrebbe avere la critica letteraria. A tale scopo però bisogna leggere tale libro più volte, dimenticarsi di sé, entrarci in modo prima analitico e poi sintetico, né più né meno seguendo le regole cartesiane di direzione dell'ingegno. Altrimenti entriamo in quella dimensione parallela alla critica che viene detta, nel caso della scienza, patologica.

Dimenticandoci di noi stessi, la nostra personalità affiorerà in ogni caso, come quando si dipinge un ritratto somigliante, ed esso sarà sempre anche un autoritratto. Usando il libro per specchiarsi, esso non assomiglierà né all'autore né al critico.

Sappiamo bene che lo studio della letteratura non può né deve essere una scienza, ma neanche vivere si può senza un metodo. E se ci tuffiamo in un romanzo come in una piscina, raccontando le sensazioni che proviamo a sguazzarci dentro, qualcuno ci ricorderà che nel frattempo in un'altra corsia un altro si sta allenando per vincere i campionati nazionali di stile libero.

Un artista scaglia la freccia verso un bersaglio e un critico afferra la freccia al volo, e a forza cerca di spingerla indietro per l'esatta traiettoria che ha percorso, rimettendola in posizione nell'arco. Cosa impossibile nei fatti e dannosa per tutti nell'immaginazione. Meglio faremmo allora a capire qual è, tra i tanti, il bersaglio dell'autore e

commisurare il suo valore alla precisione della sua mira. Impresa ardua perché il bersaglio è invisibile finché non viene colpito.

Detto questo, fatti i nostri buoni propositi, una giustificazione però ce la possiamo dare quando scriviamo una pagina di getto, affidata al guizzo di un'intuizione, per un quotidiano che non paga o dà una mancia: è onesto dispiegare quest'arte etica della critica per un libro che con la sua sciatta, amorale sussistenza la irride?

2 gennaio

### *Attacchi del passato*

Interi mesi vivi soltanto nel presente, accogliendo il futuro a finestre aperte. E resti distante quando ti ricordano questo o quel fatto del passato, che confermi con un sorriso, ma come se non fosse più un gioco in cui sei ancora l'alfiere o la pedina. Poi una notte non riesci a dormire e una pedina bianca, che credevi innocua nelle tue mani, si trasforma in un essere vivo, una persona che non vedi da decenni, che squarcia con la spada la tela del tempo, polverizza gli anni e ti rimette nella situazione di una volta come se fosse ora.

Tu ti ci trovi dentro molto più di quando la vivevi, perché te ne resta il sentimento centrale, in genere doloroso, che si carica di una violenza tanto maggiore in quanto non riesci più a ricostruire tutti i dati del contesto, non essendo tu più lo stesso, e proiettando la tua condizione di ora su quella passata. In questo sogno a occhi aperti, un'allucinazione transtemporale, nella notte che stalla in una bonaccia impressionante in mare aperto, la tua memoria si trasforma in un processo contro di te, e tu ripercorri i tuoi gesti e i tuoi pensieri di allora, chissà quanto mutati e rielaborati, e resti attonito a ragionare coi fantasmi.

Tutto passa infatti, tranne il passato, perché non solo l'inconscio è atemporale ma anche i gorgi della vita vigile che una notte d'insonnia, nel buio, nella trappola del corpo disteso, come subisse

un intervento chirurgico a cuore aperto, ti risucchiano nella vertigine, né puoi svegliarti perché sei già sveglio.

Avrei dovuto comportarmi diversamente? Sono responsabile delle catene di fatti che si sono succeduti e che hanno investito la vita di quella persona che dopo decenni insorge? Le conseguenze delle nostre azioni e omissioni infatti si propagano nel tempo in modo inarrestabile e incontrollabile. È vero che tu non puoi farci più niente ma non sei tu che le hai avviate, sia pure all'oscuro di quello che avresti messo in moto?

Hai basato tutto sulla responsabilità personale invece che sulla corresponsabilità creaturale? Le cause prime della sequenza, sia le azioni originarie degli altri, che neanche ricordiamo più nel loro carattere preciso, nel frattempo mutato, sia i moventi delle nostre ci sfuggono o diventano opinabili, la portata del caso si mischia con le scelte compiute e con le debolezze in modo indistricabile.

Il reato morale e spirituale è caduto in prescrizione e forse ormai il processo viene montato soltanto nella nostra testa. Il tempo stesso è intervenuto con la sua forza medica e morale, con le sue sanatorie e assoluzioni, rendendo impossibile risalire alla situazione originaria di colpa. Ma ora il passato, invece di starsene buono, aspettando la convocazione, ci tende un'imboscata, peggiore di un inquisitore punta il dito contro di noi, quasi la colpa nostra fosse di continuare a fare la propria vita, dimenticandolo a piacere, tradendolo al sicuro.

Finalmente il gorgo si placa, il varco si richiude, non abbiamo risolto niente ma qualche ora di sonno ci salva. Il mattino dopo non ricordiamo più niente.

3 gennaio

### *Pensieri in vendita*

“Io che vendo il mio pensiero, e voglio essere autore” scrive da giovane Baudelaire, che mai si è nascosto come stanno le cose e ha

sempre amato chiamarle con il loro nome, anche quando riguardano lui stesso. Bisogna essere cosciente di prostituirsi, anche quando nessuno ci paga.

Io non metto in vendita questi pensieri. Ma non posso vantarmene come di un gesto di nobiltà e fierezza perché nessuno si è offerto di comprarli. E soltanto allora io potrei sapere la dignità della mia intenzione, qualora rifiutassi. So infatti che l'affermazione "I pensieri non si vendono" non significa in Italia che non è giusto metterli in vendita per salvaguardare la propria indipendenza. Ma piuttosto che "I libri di pensieri non vendono, non hanno mercato." Ed è innegabile che io non li abbia mai proposti a un editore perché so bene come stanno le cose.

Il mercato, che decide tutto e dà un prezzo a tutto, se pensa di poterlo mettere in commercio, ci impedisce così di mettere alla prova i nostri valori, in quanto è esso che decide. Allontana da te la tentazione, trasformando un male in un bene, e costringendoti alla integrità, sia pure, ma al contempo la sminuisce e la deprezza, perché un qualunque bene spirituale o intellettuale non potrà mai essere attendibile fino in fondo, perché non è stato in nessun modo messo alla prova dal mercato, proprio come un santo eremita non sarà mai tale fino in fondo se nessun diavolo lo ha mai tentato.

Ecco che il mercato riesce non solo a mortificare il pensiero, considerandolo invendibile, nemmeno degno di entrare nel cerchio della realtà, dove tutto ciò che esiste ha almeno diritto a un prezzo, ma anche a svalutarne la potenza morale, che non viene neanche saggiata, rendendo ridicolo chi dicesse: "Io non mi vendo." Visto che nessuno lo vorrebbe comprare.

Eppure vediamo tanti che si vendono gratis. Perché?

4 gennaio

*Pensare, mangiare*

Pensare è mangiare il cibo che ora ho nel piatto, che la vita mi offre, grazie a tante esclusioni. Qualcuno mangia piatti sognati o l'aria.

### *Fine delle ideologie*

Si ripete che viviamo nel tempo della fine delle ideologie. Ma le ideologie non finiscono mai. Finito, o soltanto interrotto, è semmai il tempo della critica delle ideologie. Nel senso che le cose del mondo, anche e soprattutto quelle economiche, ci appaiono così naturali da non sembrare più ideologie. E le teorie politiche rinunciano quindi a criticarle.

### *Studiare un solo uomo*

Colui che studia Marx dovrebbe chiamarsi marxiano, e colui che ne è seguace dovrebbe chiamarsi marxista. Ma al di là del fatto che spesso il marxiano è anche un marxista, questa distinzione è stata lasciata cadere, per evitare cacofonie come heideggerista o wittgensteinista, giacché molti cognomi non si prestano a diventare un aggettivo. Si può essere un manzonista, un leopardista, un petrarchista ma non un boccaccista, un tassista o un ariostista. Imbarazzante del resto anche dirsi boccacciano. Ma al di là di queste remore legittime, cosa vuol dire dedicare la propria vita di studioso, come si dice, a un solo pensatore o poeta, essere lo specialista dell'opera di un altro uomo?

Studiare tutta la vita non una molecola, non un elemento della tavola periodica, non un neutrino ma un singolo uomo, un pensatore o uno scrittore. Questa pratica assodata, soprattutto nel mondo accademico, trasmette una sensazione di calore devoto e di sicurezza familiare almeno quanto uno sconcerto da inverosimiglianza.

Per tale studioso di un solo uomo la realtà, al di fuori di quell'autore, non è e non deve essere oggetto di studio e di pensiero, diventando una questione privata. E anche ciò che pensa lo studioso, in sintonia o in contrasto con l'autore studiato, è faccenda irrilevante o

disturbante e da tacere pudicamente, perché non conta il suo giudizio, se indipendente da quell'autore.

Chi sei tu infatti per metterti alla pari del soggetto che studi? E a chi importa cosa ne pensi tu? Hai forse un mondo tuo concorrente? No, hai rinunciato ad averlo. Tu sei lo specialista umile e devoto, ti azzeri, vergine e casto nel tuo studio, militaresco nella tua filologia, e accetti che la chiave magica di ingresso nel mondo stia nelle mani dell'autore che studi. Una volta che lui te l'abbia aperto, ecco che puoi metterti al lavoro.

Lo condividi, anche se non ti pronunci? Se hai scritto già tre o quattro libri su di lui, il tuo schieramento sembra implicito, seppure non mancano coloro che scrivono sempre di colui che odiano. Anche se, piano piano, addentrandoti negli anni, qualche critica ti spunta dalla penna, hai cominciato a vedere le debolezze del tuo modello, le sue contraddizioni non ti affascinano più come una volta. Sondandone la biografia, vengono fuori le sue astuzie, le debolezze, le stranezze. Cominci ad acquistare un tono ironico, che sempre temperi con la fedeltà del tuo compito e l'equilibrio del tuo esame.

È vero che studiare un autore vuol dire studiare tutto il suo contesto storico, leggere tutti gli altri scrittori con i quali ha avuto a che fare, approfondire la storia e la cultura dei suoi tempi, magari confrontandole con quelle di altri secoli e nazioni. E così in realtà non ti apparti mai da solo con lui ma convivi nel suo vasto mondo, anche se pur sempre dalla sua prospettiva, immedesimandoti in lui o tifando per lui, a volte pretendendo di spiegarla meglio dell'autore stesso, di far capire ciò che lui stesso non capiva di sé. Qualche volta assestandogli pure qualche colpetto ma come si suole fare con chi si stima e si ama da tempo.

Senza contare che devi rintuzzare tutti coloro che interpretano male o in modi che non condividi le opere del tuo autore. E in tali casi la tua personalità e il tuo spirito combattivo potranno venir fuori in modo conveniente.

Puoi inoltre riconoscerti negli altri specialisti dello stesso autore, costruire una tua carriera grazie a quel nome, di fianco a loro, come si fa tra persone civili, senza contare che lui è morto e tu sei vivo. Giacché è sempre rischioso studiare un vivo, che magari ti smentisce, che non si riconosce nel tuo saggio, che vuole indirizzare le tue parole perché è spaventato dall'idea che circoli un'immagine di sé che sente straniera e che potrebbe traviare i lettori.

Hai paura di pensare? Hai paura di vivere? Se è così questa paura l'hai assecondata da così tanto tempo e contrastata grazie al tuo autore, che il semplice fatto che uno te ne indichi la possibilità ti spingerà a odiarlo, a ribellarti, a fare del sarcasmo.

O hai soltanto paura di pensare e di vivere in pubblico? Se così fosse, non saresti affatto biasimevole, fra tanti oratori spudorati. L'autore che studi del resto è così grande che merita la tua dedizione e ti dà la forza per resistere. Quello che pensi in proprio tu intanto lo potrai dire intorno a un tavolo di sodali e colleghi, in confidenza, lasciandoti scappare una battuta dissacratoria davanti a un bicchiere di birra, accolta con simpatia complice.

Senza contare che tutta la tua seconda vita non è pubblica e non è scritta, quindi resta pulita e vergine, e ci puoi fare e pensare quello che vuoi. Puoi darti alle scalate o alla collezione di porcellane, puoi girare il mondo o formarti la migliore cantina di spumanti pregiati, impegnarti in politica o in qualche associazione. Anzi, è raccomandabile per il tuo equilibrio che tu ti possa godere con calma questa seconda vita liberata con tanto sacrificio, dedicando la tua prima a un altro. In questo modo nessuno ti conosce veramente, nessuno ha in mano le chiavi del tuo cuore e della tua mente, la tua riservatezza essendo tale che ti aprirebbe le porte di tutti i club, ce ne fossero in Italia.

Solo in questo modo del resto gli studi progrediscono e anch'io, se fossi uno studente, preferirei ascoltare le lezioni tue piuttosto che quelle di chi usa un autore per parlare di se stesso.

Bene e male si mischiano in te in modo fin troppo umano: sei presuntuoso, perché sotto sotto non credi che un altro possa superarti nella conoscenza del tuo autore. Ma sei umile, perché riconosci la tua inferiorità, la mancanza di una voce tutta tua, e si può persino sperare che tu non pubblichi mai poesie. Ne sei geloso in modo patologico ma ne diffondi un'immagine seria e documentata. Sei capace di ammirare in modo disinteressato un uomo superiore, ma ti costruisci una carriera accademica con il suo nome. Detieni un sapere circoscritto ma preciso e soffri con onestà di fronte a un compito inesauribile mentre godi sadicamente nel bacchettare i dilettanti.

Con te non si può ragionare dell'autore al quale hai dedicato la vita per non sopportare il tuo sorriso di degnazione ma neanche di un autore che non hai studiato, perché scuoteresti il capo, dicendoti incompetente. Per conversare, basta individuare la seconda passione della tua seconda vita, se anche in quella non sei uno specialista, perché altrimenti ti troverai con pochissimi amici.

E tuttavia, in questo quadro con un cielo sereno e sparse nuvole, mai tutto sole e mai tutto tempesta, dove cade una malinconia inevitabile ogni volta che torni solo con te stesso, c'è qualcuno che è in grado, studiando un altro e non parlando mai in prima persona, di fare, nel mentre fa dell'altro un bel ritratto, un autoritratto ancora più bello.

Sono quegli studiosi che, potendo indagare la realtà soltanto attraverso il filtro di un altro autore, ne hanno una visione propria così originale che viene fuori da ogni poro, fosse pure per le qualità filosofiche intrinseche allo stile, tanto che puoi dire che tanto più parlano di un altro nel modo più somigliante tanto più sono se stessi. Cosa che capita agli studiosi che sono scrittori naturali, benché non riconosciuti ufficialmente come tali. E ognuno può trovare i suoi nomi.

5 gennaio

## *Malattie anagrafiche*

I momenti di libertà sono quelli in cui l'età ti sembra una questione di stato d'animo. E cioè quando sei sano, perché vi sono malattie anagrafiche che ti inchiodano all'anno esatto in cui sei nato. E risultano, se non le più pericolose, le più tristi.

## *Confidenze naturali*

Non sono disposto ad accettare castighi per quello che scrivo quindi è giusto che non accetti neanche premi. Ma i premi li puoi rifiutare, i castighi no.

Non riesco a scrivere se non chiaro. Questo è un limite esclusivo, nel senso che esclude a priori tutto quello che non sarei capace di fare. Molto difficile è scegliere di non fare quello che faresti male. La chiarezza è sempre un'amputazione, per questo chi legge ci può essere riconoscenti senza sentirsi da meno, perché siamo noi che ci presentiamo subito da meno per dare di più.

Sono piccolo, sono ignorante, sono cattivo. E non ne godo ma provo il piacere di riconoscere una condizione naturale. Per scrivere devo avere la certezza calmante di essere queste tre cose. Perché trovando troppo spesso piccoli, ignoranti, cattivi anche altri, potrei indurre in modo inconscio di essere io grande, consapevole, buono. O, ancor peggio, presumere che gli altri possano credermi tale. Che è per me un effetto ottico pericoloso, che mi sterilizza, e per altri l'occasione giusta di spregiarmi.

Studiare mi impedisce di pensare.

I pensieri scritti non sono il resoconto di un progresso conoscitivo e morale, né essi lo propiziano perché, dandomi qualche momento di vita, libertà e allegria in una troppo lunga giornata, una volta scritti è come se me ne alleggerissi, me ne sgravassi, li dimenticassi. Mi è capitato addirittura di non ricordarmi nemmeno di averli mai scritti per consolarmi di colpo dicendomi: In fondo non hai buttato via

tutto il tuo tempo. Questo, secondo me, è un indizio che essi possono esistere soltanto intessendosi con un altro.

Nell'adolescenza, dai quindici ai diciotto anni, tutto quello che ho scritto si presentava in embrione esattamente come oggi, nelle forme della sensibilità e del pensiero. Solo che allora ero più duro, radicale e inesorabile, soprattutto contro di me, e senza affatto volerlo, fino al punto da vergognarmene e da trovarmi fuori luogo, sbagliato, esagerato, scaleno, per usare un aggettivo di Primo Levi. Sono rimasto un adolescente e non me ne vergogno più, quasi ne sono sottilmente orgoglioso. Se incontrassi quel ragazzo gli direi: Non è tutta colpa tua, perdonati, perdona il mondo. E poi ricomincia a giudicare.

La paura che abbiamo tutti non è di restare sempre nella vanitosa adolescenza ma di risalire ancora prima, per togliere lo schermo e tornare nudo, scalzo e povero. Allora la nostra natura, se un Dio ce l'ha data a ragione così, potrebbe farci rivivere l'invisibile verità che cerchiamo vanamente di far vedere con le parole. Ma quella povertà, chi la reggerebbe più senza la ricchezza di quella vita così potente da non sapere nulla di essa, da non volerla dire?

6 gennaio

### *A testa in giù*

Quando qualcuno ti fa un'obiezione secondo te insensata, tu ne sei talmente sfibrato che non hai il coraggio di replicare, tanto più se il tuo critico elenca come difetti quelli che per te sono pregi. Ed è bene che tu subisca in silenzio. Se infatti capovolgi la tavola corrente di valori, in nome di una veridicità superiore, come potrai aspettarti che i da te capovolti non ribattano dicendo che sei tu a testa in giù? Ecco perché Nietzsche ha dovuto usare toni estremi, radicali, violenti, intolleranti, visto che altrimenti lo avrebbero neutralizzato, dicendogli con un ghigno di smetterla di camminare sulle mani. Così invece i bravi e ben nutriti borghesi hanno sentito ballare il pavimento e hanno avuto paura. Ma poi si sono convinti che il

terremoto sarebbe passato presto e soprattutto non avrebbe danneggiato le loro cose né leso la loro persona. Così sono vissuti e morti contenti.

7 gennaio

### *Terna mistica*

*Je est un Autre: è Dio. Je est un Autre: sei tu. Je est un Autre: è il mondo.*

L'io è un altro: Dio. Per chi crede, come ho scritto in questo rotolo tempo fa, Dio non solo è il vero essere ma l'unico che possa dire: Sono Io, il vero Io di noi tutti. E tuttavia Dio stesso lo è in quanto ama tutti, non già se stesso, come invece il dio aristotelico che si contempla perfetto. E ama gli imperfetti, disamabili, poveri, storpi, ciechi, prostituiti mortali, giacché tali siamo tutti ai suoi occhi.

L'io è un altro: sei tu. Nel senso che la donna o l'uomo che amiamo diventano il nostro vero io. Anche se non ci amano, perché essere io vuol dire per me diventare non doppio ma duplice, in una corrente personale e vivente tra due esseri, in un lancio dal trapezio nel vuoto verso un altro essere. Mai l'acrobata può dire "io" con più ragione che nel corso del lancio in cui s'affida alla presa di un altro dal quale dipende la sua vita.

L'io è un altro: il mondo. Per chi ha la curiosità, e cioè la cura conoscitiva per il mondo, che acquista così anch'esso una personalità. Ciò che ci frena nel dedicare anni e anni alla ricerca scientifica è spesso proprio la sensazione di impersonalità che ci prende, pensando che il mondo che studiamo sarebbe esattamente lo stesso senza il nostro studio, sicché noi saremmo appesi ai bordi estremi di quel mondo come un ometto trascurabile che con una mano si tiene con l'altra legge un frammento minuscolo del suo libro.

Ma quando la conoscenza scientifica diventa la passione più forte essa rende personale la realtà, come quando Goethe raccolse un

minerale e si mise a parlare con esso. Ciò che non vuol dire affatto far ricadere la nostra visione nell'organicismo arcaico, nell'antropomorfismo ingenuo. Esiste una personalità vegetale, energetica, materiale del tutto diversa dalla nostra.

8 gennaio

### *Ammirazione reciproca*

Come leggiamo nel *Contre Sainte-Beuve*, l'autore ai suoi tempi celebrato, magistrato letterario della buona borghesia francese, snobba Baudelaire, non scrivendo nessun articolo su di lui, benché sollecitato con merito e grazia, mentre ha elogiato senza remore, come scrive Proust, decine di imbecilli, quando il compito che si poneva era proprio quello di mettere in luce i migliori scrittori contemporanei della Francia. Egli tratta con sufficienza anche Stendhal, Balzac, Flaubert, diventando più severo, sofisticato, malizioso e intrattabile a mano a mano che cresceva il valore degli autori di cui scriveva.

Invece Proust ammira Baudelaire, che ammira Flaubert, che ammira Balzac, che ammira Stendhal. I migliori si ammirano a vicenda perché sono in grado di riconoscere l'altro se stesso. Sono solidali tra loro come veterani, come scrittori intrepidi di un'opera nella quale si esprime il loro *moi profonde*, mentre Sainte-Beuve va cercando in aneddoti, corrispondenze, resoconti, testimonianze di amici e conoscenti i varchi per comprendere un autore che invece è se stesso, in senso artistico e letterario, soltanto nella propria opera.

Nessuno di loro, come nessun altro scrittore, può essere un genio nella vita e della vita.

Non sempre però gli scrittori migliori si riconoscono e si ammirano. Tanti sono i casi di misconoscenza e di ostilità reciproca. Flaubert ha "crudelmente disconosciuto Stendhal che, a sua volta, giudicava orribili le più belle chiese romaniche e si faceva beffe di Balzac" (Marcel Proust, *A proposito dello 'stile' di Flaubert*, 1920). Ma credo che

la solidarietà che univa quei grandi nella Francia della metà dell'Ottocento stia nel fatto che già vi esisteva una civiltà letteraria diffusa, una pubblica opinione, un pubblico che magari li leggeva e li apprezzava ma non per le ragioni profonde che ciascuno di loro sentiva e sapeva scorgere nell'altro. Essi erano ammirati, come scrive Proust della *Sylvie* di Gérard de Nerval, *si à contresens* da preferire quasi l'oblio. E così, trovandosi ammirati per motivi alieni e addirittura opposti al loro valore, finivano per sentirsi ancora più soli e quindi solidali tra loro.

9 gennaio

### *Guardare il male*

In un appunto Baudelaire dice della penetrazione acuta del male da parte di Laclos. *Le amicizie pericolose, Cime tempestose, I fiori del male*: le opere in cui gli autori hanno avuto il coraggio di guardare il male a fondo e da dentro sono indispensabili e, non dico catartiche, perché non c'è purificazione nel male, ma idonee a temprarci e a farci sentire nel vero con un'educazione cruda.

### *Biografie letterarie*

Quando ci addentriamo in una biografia letteraria, che è la narrazione di una vita reale, scritta ricucendo testimonianze e fatti più o meno accertati, entriamo in un mondo caldo e sinistro allo stesso tempo, confortevole e alieno perché, mentre il biografo diventa una specie di superuomo e superocchio implacabile, il protagonista non è del tutto un personaggio ma neanche una persona del tutto in carne e ossa. E soprattutto è, ma non è, l'autore che amiamo e del quale per riflesso vorremmo conoscere vicende e dettagli della vita, soprattutto privata.

Ma siccome l'unica vera vita privata è quella dell'anima, la dispiegata nella biografia diventa finta e imbarazzante, feticistica e obliqua.

Il sosia che ne viene fuori, e intendo dalle biografie fatte a regola d'arte e col maggiore scrupolo, ci lascia con la sensazione di aver incontrato un fantasma, che si aggira in uno scenario esattamente documentato, un essere limbale e promiscuo che ci ostiniamo a non poter riconoscere, anche se dovrebbe essere lui, sempre più lui, a mano a mano che notizie, dati, lettere, azioni si affastellano, in un processo di approssimazione e di accerchiamento progressivo. Ma che, invece di mettere a fuoco la figura, la rende sempre più spezzata, incollata, ritagliata, lasciandoci la sensazione del gatto di Cartesio, quello che una volta smontato, con tecnica adeguata, non avendo anima, si potrebbe rimontare facendolo guizzare come prima. Cosa che non succede.

La vita di uno scrittore è fatta al novanta per cento dal pensare, dallo scrivere e leggere, dall'osservare, ascoltare e trasfigurare la realtà, che si irradia dal suo cuore e dal suo cervello. La sua vita è il suo sguardo e il suo cuore. La vita di un esploratore è fatta dai suoi viaggi e dalle sue imprese, che quindi un biografo può raccontare, perché l'esploratore è quel punto mobile sulla parete rocciosa, quella figurina che fa un altro passo sulla distesa ghiacciata.

Ma raccontando la vita di uno scrittore ecco che la realtà, promanante da lui, gli ricade addosso, lo attornia, lo assedia, lo giudica, lo compatisce, lo attacca, lo grazia, nelle mani del biografo che sa tutto e vede tutto. E lui diventa un corpo, una *silhouette* combaciante ma sconcertante, una fotocopia imperfetta.

Così stando le cose, mi pare molto più ragionevole raccontare in una biografia questa realtà, delineare un contesto storico e culturale in tutta la sua ampiezza, anche del tutto indipendente dallo scrittore, e ogni tanto farcelo muovere dentro insieme ad altri, attraversandola con lui, perché il vero soggetto di una biografia è sempre un'epoca, dai mille volti. Ma se l'epoca intera viene usata per capire un solo scrittore, che la sentiva aliena e contrastante, ecco che si usa un'arma massiccia e impropria contro di lui, che non potrà mai reggere tutti quegli occhi e fatti puntati su di lui, non facendoci capire né l'epoca né lo scrittore.

Joyce che si trascina a bere dalla mattina alla sera o Baudelaire che va in giro a insultare la gente, cose vere ma in minima, ininfluyente parte, quale utilità possono avere per entrare nel loro mondo fatto realtà? Apprendiamo che Charles aveva la sifilide. E allora? Siamo sicuri di poter capire i rapporti di Joyce con Dublino o con la moglie Nora dalle testimonianze di amici e conoscenti meglio che leggendo *l'Ulisse*?

Lo scrittore è un solitario. Nelle biografie diventa un uomo di mondo. Baudelaire passa il tempo a immaginare i versi, nella biografia invece, concentrandosi le sortite di decenni in poche pagine, diventa un fannullone frequentatore di luoghi sordidi che si diverte a giocare di fioretto con le parole con questo o quello. Sarà prosaico ma gli scrittori e i poeti soprattutto fanno molta fatica, non importa il tempo che stanno allo scrittoio, a vivere le loro opere.

Non siamo la somma di quello che facciamo e diciamo in una vita. Siamo più quello che non facciamo, che non diciamo. Tanto più deplorabile la mania di completezza, il perfezionismo della *detection* che affligge il biografo e il lettore. Vuoi chiudere in un faldone giudiziario una vita fin troppo aperta?

In *La folie Baudelaire* di Roberto Calasso invece, c'è il vero ritratto di un'epoca attraverso personalità affascinanti, perché nessuna è soffocata e soffocante prendendo tutto il campo, ciascuno è lasciato libero di respirare e di esprimersi nella polifonia. E lo stesso Baudelaire va leggero, senza quella montagna di fatti addosso, quella pioggia di detti che lo mitraglia, e resta sempre lui, proprio lui, visto da un altro.

### *Soffrire per capire chi soffre*

Per essere sensibile ai dolori e ai mali altrui, tu dovrai trovarti a soffrire in proprio, sia perché altrimenti chi soffre non ti verrà in mente, e anzi ti disturberà nel tuo stato di salute e di gaiezza, sia perché soltanto così avrai la grazia e la pazienza per interessarti al dolore altrui, anche remoto da te e dovuto a cause che non ti

colpiscono e quasi non capisci. Tu soffri per tutt'altro, ma soffri, e quindi capisci qualunque sofferente, fino a far passare in secondo grado la ragione del suo dolore.

Ma esistono persone quasi incapaci di soffrire, perché animate da una fede o da una personalità allegra e generosa o da un'iniziativa di bene costante, specialmente giovani e donne, che sono spinte a visitare e soccorrere i sofferenti senza soffrire per sé, arrivando a essi come un'onda di vita e di bellezza innocente, senza sentirsi mai tenute a condividere, nella propria sensibilità ferita, quei mali. Perché non sanno farlo e, se anche lo sapessero, non sarebbero più in grado di sovvenire ai loro bisogni. Queste giovani donne portano la festa della vita in casa dei malati e dei dolenti e la illuminano tutta. Tanto che quasi non soffrono più, non sono più malati.

10 gennaio

### *Magneti disattivati*

Nel flirtare, e cioè nei giochi tra uomini e donne, lambendo con malizia leggera e disinvoltura quelle relazioni pericolose che pizzicano sotto la pelle dei rapporti più franchi e aperti tra i due sessi, le donne sono più abili perché più vitali e meno sentimentali. Nel senso che una volta si mostrano interessate a un uomo e un'altra volta lo ignorano, consapevoli che tirando e allentando la corda, piano piano c'è caso che egli abbassi le difese e si disponga a un modo di sentire più vulnerabile, svelando il suo carattere.

In tal modo la donna mette alla prova l'uomo e saggia la sua tenuta, in vista, anche se in modo solo simbolico e virtuale, di una sua dignità a formare una coppia. L'uomo, specialmente delle ultime generazioni, tende invece più o a ignorare del tutto le donne come femmine, trattandole da amiche senza secondi pensieri, e perdendo così molte posizioni nella loro stima, o a decidere d'improvviso che proprio questa persona sarà quella che vuole. Non considerando che il fatto che la voglia, per la donna significa meno che niente, se prima lui non accetta di farsi saggiare.

Questa asincronia e asintonia tra i due modi di vivere l'altro sesso è una delle cause del gran numero di uomini e donne oggi incapaci di convivere e votati a una solitudine che dura decenni, benché in apparenza vitale, tranquilla e impassibile fino all'ottusità.

### *Desideri universali*

Esistono desideri ufficiali e universali, che tutti dicono che è normale perseguire, negare i quali suona oggi volenteroso o patetico, primo fra tutti il denaro, non di per sé, commenta l'ironico, ma per quello che con esso puoi comprare. La salute è desiderio universale, in una penombra scaramantica. Il potere invece è voluto fortemente da pochi, e così il successo, la fama, perché la gran parte degli uomini pensa di essere escluso per sempre da quella condizione. E perciò a che vale desiderarlo? Grazie alle lotterie invece diventare milionari è sempre possibile a tutti.

Nel *Gorgia* (451e) di Platone, Socrate dice: "Immagino infatti che tu abbia già sentito nei banchetti lo scolio in cui, elencando i beni, si canta che la salute è il primo, il secondo è diventare belli, il terzo, come dice il poeta dello scolio, arricchirsi senza dolo." Il medico, il maestro di ginnastica, il *personal trainer* nelle palestre, e il *chrematistés*, l'affarista, saranno le figure più ricercate. Esattamente come oggi.

Ma se andiamo a cogliere in flagrante i desideri concreti e attuali di questo o di quella vediamo che quasi sempre sono molto puntuali e quasi imbarazzanti per la loro modestia e piccolezza. Chi vorrebbe un letto nuovo, chi rifare gli infissi, chi fare un viaggio a Cuba, chi ricevere un sorriso dal marito, chi un otto in matematica per la figlia, chi un canarino, chi un piatto di arrosto con patate senza doverlo cucinare.

Nessuno dirà che desidera che qualcuno si innamori di lui o innamorarsi lui, formare una famiglia, avere dei figli, trovare un lavoro sicuro, risentire un po' di fede, avere un'amica affidabile, benché quasi tutti lo vogliano nell'intimo. Sono desideri che non hanno frecce da affilare nella faretra ma che fluttuano, penetranti come una nebbia e solidi come il marmo, ma dei quali solo i più

giovani e freschi potranno parlare, spesso non confessandoli neanche a se stessi.

Così alle fine i desideri universali e ufficiali contano pochissimo nella vita di quasi tutti gli uomini e quelli ufficiosi, che contano realmente, soltanto propri, intimi e precisi, sono inconfessabili, perché troppo profondi, oppure troppo modesti per essere riferiti.

11 gennaio

### *La critica come ipostasi*

“La critica ha da tempo rilevato... La critica non è d'accordo... La critica ritiene che... Ma chi è questa critica? Che cos'è? Un cervello collettivo? Un'istituzione amministrativa automatica? Una cosa vocale? Un'autorità pratica e impersonale, come la giurisprudenza. Inchinarsi alla sua potenza anonima dista solo un passo dal gesto presuntuoso di incenerirla e sentenziare bellamente: La critica finora non ci ha capito niente. Il personaggio ossequiente che nomina la critica in blocco si trasformerà prima o poi nello spocchioso che, rivendicando di leggere soltanto i testi degli autori, dirà che la critica non serve a niente, per spiegarci finalmente lui come stanno le cose.”

Così disse, come rileggo in un foglio d'appunti d'allora, un professore illustre dell'università di Bologna, agile, piccolo, con due occhi magnetici, a un uditorio di studenti intimidito e lusingato dalla sua personalità, tra i quali ero anch'io.

E in un altro foglio, infilato in un'edizione delle *Fleurs du mal*, ho trascritto liberamente queste altre sue parole: “Il critico al di sopra il testo si mette al di sopra della vita, con superbia non dico filologica, perché è il suo mestiere, ma esistenziale. Parli pure di metrica, di lessico, di storia della poesia e della cultura, faccia raffronti tra *corpora* poetici. Ma sappia cos'è il male, cos'è il dolore. Lo sappia, perché li vive. Perché da essi dipendono la metrica, il ritmo, il lessico e tutto il resto. Ci spieghi ad esempio il nesso tra gli alessandrini e lo *spleen* di

Baudelaire; tra la rima liturgica e il suo senso religioso, le sue tendenze ossessive (in quanto ossessiva è la vita); tra la scarsa sperimentazione metrica e il primato del senso sulla forma, che ha da essere regolare come una disciplina monastica.”

### *I fiori del male*

L'opera avrebbe potuto avere per titolo *Les Limbes*. L'abbiamo scampata bella, perché esso avrebbe orientato la lettura, pur avendo un suo significato profondo, verso una sospensione, una fluttuazione felpata e marginale, che avrebbe tradito lo spirito e i segni potenti della poesia di Baudelaire, con una prudenza sofisticata di cui nel libro non c'è traccia.

Come sempre accade, i titoli scartati suonano deboli e svianti non appena arriva quello che si sceglie da solo, qualunque medium ne venga visitato, che sembra nato con il libro: *Les fleurs du mal*. E perché? forse che il male ha una fioritura affascinante? Esso non è buono ma è bello? Non si dice infatti *Les fruits du mal*, benché più di una poesia, e soprattutto *Les litanies de Satan*, farebbe pensare che ve ne siano a profusione. Fiori del male sono gli stessi versi del poema, come nati dai piaceri e dalle voluttà della pianta del dolore, della noia, della lussuria, della pigrizia, della cattiveria. Ma non già per contemplare e cantare la bellezza che dal male proviene, in un cosmo blasfemo e antipodale al bene, semmai perché come per rinascere bisogna morire così per avviarsi almeno a sperare, a sognare, a immaginare il bene, bisogna attraversare il male proprio.

Patetico è infatti il pensare che Baudelaire abbia fatto davvero il male che confessa, e tuttavia sognarlo, immaginarlo, poetarlo è il modo che ha il poeta di farlo, non da teologo o da filosofo tradizionale, in trattati di etica, ma vivendolo simbolicamente, che è come dire spiritualmente, attraversandolo nel sentire, e macchiandosene, diventandone corresponsabile. C'è infatti per Baudelaire una responsabilità oggettiva del poeta nel momento in cui agisce con i suoi versi nei lettori.

## *Angelus Satanas*

*Les Fleurs* sono immerse in un linguaggio cattolico che non si può considerare un codice segreto o una pura allegoresi per mettere in scena in modo più eclatante il dramma delle passioni. Come se Baudelaire potesse giocare con le figure teologiche snaturandole dal di dentro per un gioco blasfemo. Egli non potrebbe infatti nutrire le sue poesie di quelle figure per dire di sé senza nutrirsene e soffrirne nel profondo.

Egli non si lega a nessuna chiesa e non mostra riverenza a nessun credo, provoca ma non per gioco bensì per necessità attraverso quelle potenti forze collettive, sicché non attraversa l'inferno nella sua poesia chi rimuove questa sua dimensione.

Baudelaire ha un sentimento del peccato, una percezione drammatica del male, una coscienza ossessiva della presenza del diavolo tali da poter sembrare un poeta del Medioevo, il quale non si accontenta di dirci quanto e come soffre, non si protegge con lo scudo della sua angoscia volatile e vaga, come ciò lo esonerasse dal riconoscere il male in sé, ma anzi è intentissimo, e quasi crudele, nell'esplorare in ogni suo atto e relazione l'incidenza della propria malignità, il cedimento a quello che chiama Satana, e che arriva addirittura a pregare, a tal punto sa che bene e male si mischiano in noi in modo indistricabile. In tal senso è più dantesco di Dante, che non racconta la selva se non per dirne come ne è uscito e mostrando all'inferno gli altri.

Il poeta contemporaneo (ma non moderno) invece soffre per superstizione, in modo amorale, per allontanare i mali da sé, non volendo porsi il tema del male dentro sé.

L'Angelus Satanas è, secondo i cattolici, un principe del male, un angelo ribelle, anzi il più bello e sapiente, il quale ha deciso di rivoltarsi a Dio, e da quel momento ha dedicato tutta la sua opera a fare il male e soprattutto a tentare l'uomo affinché lo faccia. L'idea, anzi l'immaginazione di un essere perfido e maligno, non solo

votato al male in proprio, perché un male in proprio non sarebbe così spaventoso, ma votato a che noi lo sappiamo, lo pensiamo e lo facciamo, e che quindi lo facciamo al contempo a noi stessi, perché vuole perderci e rovinarci; e che dedica ogni istante della sua esistenza a questo unico e ossessivo scopo è terrificante, soprattutto per i bambini, molti dei quali infatti da questa credenza sono stati turbati e angosciati, talora in modo irrimediabile.

E tuttavia l'esistenza di un principe del male è anche confortante e liberante, giacché se è vero che non possiamo fare il bene senza il soccorso della Grazia divina, senza che Dio ci dia una mano, deve essere allora anche vero che non possiamo fare il male, senza che Satana ci dia la spinta e concorra con la sua potenza sovrastante a corromperci.

In tal modo la nostra responsabilità libera individuale viene smorzata e ridimensionata a nostro vantaggio, visto che il male non l'abbiamo tutto concepito, voluto ed eseguito noi, che altrimenti saremmo di natura malvagia, ciò che impedirebbe la salvezza.

Tra una forza che ci minaccia e un'altra che ci protegge siamo però sicuri di riconoscere la nostra responsabilità personale nel male? Il caso di Baudelaire ha questo di prodigioso, che egli sente aleggiare diavoli dovunque ma nello stesso tempo mai sfugge al giudizio più duro su se stesso. *C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!* (È il diavolo che tira i nostri fili!) mi dice abbracciandomi con una stretta appena apro il libro: *Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, / Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.*

Sappi, lettore, che non andrò da solo, come Dante, in quest'inferno, ma scenderemo insieme in queste tenebre puzzanti, anzi ogni giorno lo stiamo già facendo, e io te ne renderò, con la mia arte, cosciente. E non credere che sia un viaggio in qualche esotica ed eccitante voragine fuori di noi: *Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes, / Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons.* L'inferno è dentro di noi, *dans nos cerveaux*, nei cervelli nostri, mio e tuo, lettore, nel quale formicolano milioni di elminti, di vermi parassiti, cosicché anch'io,

lettore, vengo subito chiamato a condividere i mali e le angosce come mie proprie, non del singolare spirito dell'autore.

Vediamo oggi uomini ai vertici del potere, sedicenti cattolici e tali detti anche da alti prelati, accogliere con disinvoltura i finanziamenti dai malavitosi del sud. Mischiare male e bene è proprio della natura umana, però è cosa che non dovrebbe essere messa in programma fin dall'inizio dell'impresa corrotta, per assolversi da soli. Ma quello che più mi interessa ora è che, per quei potenti cattolici, la 'ndrangheta con la quale si associano è il diavolo, mentre loro non sarebbero che i tentati e i sedotti. E se fossero invece loro il diavolo, campione di sottigliezze, e i malavitosi del Sud i tentati? Il diavolo in genere ha bell'aspetto, si presenta in modo seducente e ipocrita, è ricco e rilucente, simpatico e benpensante.

Da parte mia riconosco che il bene che io posso fare non nasca tutto da me mentre voglio credere che il male che penso e che faccio sia tutto mio, nato da me e senza bisogno che un altro essere, votato a ciò, mi dia la spinta rovinosa. Quando faccio il male deve essere chiaro che lo faccio io, altrimenti non solo non mi sento onesto ma non riesco neanche a temperarlo, governarlo e superarlo. Come potrei infatti crescere su quel male qualora venga da altri?

Senza contare che caricare la potenza del diavolo perché faccia da trampolino a quella di Dio, scatena una dinamica pericolosa, che a volte funziona, quasi arrampicandosi sulle spalle del diavolo vinto per salire più in alto, ma a volte deprime e disorienta, finendo io così per vedere gli uomini come marionette affidate a una battaglia caotica, a un gioco perverso di circostanze, senza un nerbo e una saldezza proprie, spinte da venti e da bufere non si sa se salutariferi o letali.

Baudelaire è il solo poeta moderno che prenda così sul serio il diavolo, tanto da arrabbiarsi contro chi nega l'inferno e vuole ignorare la sua potenza molteplice e insinuante. Ma perché lo fa? Egli era del tutto cosciente del carico di superstizione che questo comporta e soprattutto del fatto che l'inferno su questa terra è già

così plumbeo e disperante senza l'intervento di una potenza angelica decaduta specializzata nel male.

E tuttavia il male non è male se non ce n'è sempre troppo. Ed ecco Lucifero, Satana, l'angelo più bello e più sapiente, che si ribella a Dio e cade. Messe così le cose, nelle *Litanie di Satana* può non scattare un'affinità con la nostra condizione di inondati nel male? Ma come può un angelo, e il più *savant*, cadere? La natura angelica non è volta al bene in modo necessario? È invece libera come la nostra? E, se è così, perché la scelta di Satana deve essere irreversibile? Perché egli non potrà essere un giorno perdonato da Dio come può accadere a un uomo?

Satana aizza al male, non lo fa solo in proprio. È un sobillatore, che spinge gli uomini contro Dio, nei modi più subdoli, viscidati, loici, sofisticati, mentendo mascherato di piacere, truccando il bello da bene, e insomma mettendo il bene e il bello in disaccordo in modo insopportabile e derisorio.

Ma Satana non può, benché rivoltoso, pretendere che la sua insubordinazione si traduca in una potenza pari e concorrente a quella di Dio. Non c'è un male eterno ed equipotente a Dio. Lucifero è un elemento decaduto, subordinato a Dio, che decide quando e come egli debba tentare un uomo, sguinzagliato per metterlo alla prova, magari con un eccesso di zelo, al punto da ottenebrare il quadro e non farci capir più niente, ma non è mai indipendente e libero.

### *Tradimento*

Nella sequenza intitolata *Revolte* Baudelaire comincia con *Le Réniement de Saint Pierre*, scritta in una crisi acuta di dolore e di angoscia, con un chiaro sentimento di Dio come persona e come padre ma come un padre tirannico che si inebria del sangue dei martiri e che ride quando inchiodano Cristo alla croce:

- Ah! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives!

Dans ta simplicité tu priais à genoux  
Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous  
Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives

Provo imbarazzo a leggere questi versi, come se Baudelaire li scrivesse direttamente a Dio e io dovessi stare lì ad ascoltare come un guardone scandalizzato. Ma perché allora non gliel'ha detto in privato? Perché vuole che lo sappiamo noi? Per provocarci? Ma quanto può preoccuparsi un uomo giunto a quel punto dello scandalo nostro? Vuole forse Baudelaire testimoniare invece lo scandalo che prova lui?

Tale scandalo infatti sussiste, è decisivo: Dio manda a morte il figlio, manda a morte ciascuno di noi. E che si debba perdonare Dio, se siamo sinceri, è condizione dell'amore verso di Lui. Ma Baudelaire non compie questo passaggio in poesia, benché lo apra con audacia singolare, accusandolo invece come il responsabile del suo rifiuto di amarlo.

Letteralmente parlando, egli si rivolge invece a Cristo, che però non guarda negli occhi, non prende fino in fondo sul serio, lo tratta come un fratello ingenuo, una vittima pura, perché la sua fissazione è per il Padre. Baudelaire stesso è per attitudine un padre mancato, come ogni figlio mancato. E scrive un vero compianto per Cristo, con fraterna tenerezza, quando lo immagina mentre sentiva *s'enfoncer les épines*, penetrare le spine, nel suo cranio in cui viveva l'immensa Umanità: *Dans son crâne où vivait l'immense Humanité*.

E nondimeno egli rimprovera Gesù di non aver capito che Dio non è come lui lo credeva, che faceva meglio quando frustava i mercanti, da vero maestro, che non quando pregava inginocchiato il tiranno. E il poeta rivoltoso si dice ben contento di lasciare un mondo dove l'azione non è la sorella del sogno, si augura di usare la spada e di spada perire, e conclude che San Pietro (il quale la spada l'aveva tirata fuori ed era stato fermato da Cristo) ha fatto bene a tradirlo.

Ma se il culmine del male è il tradimento, quello che secondo Baudelaire Dio avrebbe fatto agli uomini, perché loda il tradimento

di Pietro, fatto per di più a un innocente? Questa incoerenza profonda mi fa temere nella natura di Baudelaire, oltre a una capricciosità subita come una condanna, una disperazione che lo costringe ormai a minare i patti e a rovesciare i giochi arbitrariamente, pur pagandone il prezzo sempre più del dovuto.

Essa deriva forse dal suo essere, come scrive Rimbaud, *trop artiste*, nel senso che non rinuncia mai a un effetto potente, quando è punto sul vivo. Ciò comporta però che la poesia debba diventare una religione di vita, il culto di un uomo solo. E non so se, benché la più profonda, meravigliosa, grave, possa reggere a tale peso.

Tra il male letterario e poetico e il male fisico, tra il male immaginato, sentito e pensato e quello fatto e da fare c'è un abisso. E se non si tiene conto di questo, se non ricordiamo sempre che il male vero è il male fatto da me a uno in carne e ossa come me, che ne soffre nel corpo o nello spirito, noi possiamo eccitarci col maledettismo e col satanismo da guardoni dell'opera di un re dei poeti, *vrai Dieu*, ma svilendo noi nell'intimo. Baudelaire infatti rischia, gioca tutto, e noi no.

In questo caso ciò che mi lascia stupefatto è proprio la conclusione della poesia: "Saint-Pierre a renié Jésus... il a bien fait!" Non ci si deve inginocchiare davanti al tiranno celeste, perché non solo non è buono ma gode del nostro dolore. Ciò mi sembra una proiezione antropomorfa che mette fin troppo a nudo il cuore di Baudelaire, quello di un uomo che si sente tradito nel suo dolore più acuto ed essenziale, quello nato da un amore potente e quasi selvaggio per la vita e da una vocazione ad adorare che sente offesa alla radice.

Ma si deve anche tradire l'amico innocente e semplice, quale Baudelaire ritiene sia Gesù, che ha solo creduto di morire per l'umanità, mentre intanto di fatto è morto per essa, ci sia o non ci sia redenzione. Morire infilzato con la spada in mano, come dice il poeta che sia meglio, non è invece altro, al confronto, che un suicidio gratuito, se è vero che Baudelaire scrive *user du glaive* e non apertamente *tuer*, uccidere.

Tanto è morale Baudelaire che per lui è il vero quello che non si deve mai tradire, al contrario che per Dostoevskij, il quale sceglierebbe Cristo. *Amicus Jesus sed magis amica veritas* può essere il suo motto.

*Les litanies de Satan* invece, come sempre capita quando ci si rivolge al diavolo in letteratura, finiscono per umanizzarlo, raddolcirlo, addomesticarlo fino a renderlo non solo innocuo ma addirittura simpatico e benigno. Tale che insegna ai lebbrosi il gusto del paradiso, che genera la Speranza dalla Morte, che dà la calma al condannato, che indica i nascondigli dei metalli preziosi agli uomini (novello Prometeo), che fa sì che le donne provino amore per i pezzenti. Il male insomma, ma che non è più male, è indispensabile al mondo come il bene, dà non solo fiori affascinanti ma anche frutti, non dico gustosi e nutrienti, ma indispensabili a vivere.

Io trovo in questa poesia impressionante uno schema nudo e crudo, fin troppo psicologico: Tu, Dio padre, in realtà sei un tiranno. Meglio allora questo Satana che apertamente si ribella e senza ipocrisia riconosce come stanno le cose. In conseguenza del suo coraggio, egli subisce un torto e viene mandato in esilio, viene colpito ma rialza la testa, diventa esperto del mondo sottoterra e patendo ogni ora, ogni giorno, merita che io rivolga a lui le mie preghiere.

Charles è straordinario nel trasformare la blasfemia gratuita in un disorientamento sottile, facendoci girare la testa con la sua litania per poi catturare con intuizioni originali e potenti, che davvero ti rendono il quadro verosimile e fanno albeggiare una zona grigia, condannata dalla morale ufficiale, dove invece si nascondono i fiori segreti del male, che riconosciamo, con stupore e con apprensione, fin troppo simili a quelli del bene.

Baudelaire è sempre stato fortemente liturgico, se la rima stessa è in lui un rituale di ripetizione magica e accordo misterico, che lenisce le tensioni, disciplina e le passioni e con una metrica incantatoria, molto simile alla ritmica delle lodi e dei vesperi, orienta il verso alla preghiera poetica. Queste *Litanie di Satana* segnalano un dolore

religioso acutissimo, se può placarsi per un attimo solo nel trasformare l'empietà in *pietas*, nel capovolgere tutti gli schemi, per cui se il bene è in realtà male, allora il male è in realtà bene.

Cosa che ha un senso soltanto in un mondo psicologico e mistico interiore, di orientamento dell'immaginazione dentro una sincerità radicale e spaventosa. Ma chi potrebbe vivere dentro questo fluttuare che affida il senso religioso tutto al sentire, in un modo che soltanto dentro i versi trova la sua potenza? E a condizione che noi ne restiamo puri ascoltatori, perché la sua rivolta deve giungere all'orecchio inesorabile di Dio, noi essendo chiamati solo a testimoni.

### *Mistica*

Parlando di mistica, mi riferisco a un'attitudine tutta immanente alla vita, non trascendente, in cui si coglie la pienezza ambivalente del momento presente, addentrandosi nel suo dramma con tutto l'essere. Così mi orienta a pensare questa strofe di *Bénédictin*:

Je sais que la douleur est la noblesse unique  
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,  
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique  
Imposer tout les temps et tous les univers.

Non mi è chiaro chi sia a parlare dentro le virgolette. Potrebbe essere Cristo, come sarebbe più naturale pensare, se egli impone a tutti i tempi e a tutti gli universi di convergere in lui. O forse è il Poeta stesso dentro un corale di umanità che in lui si esprime. Se è così, egli sa, a nome di tutti, che il suo dolore, quello che vive adesso, è la sua sola nobiltà in atto, che né la terra né gli inferi morderanno mai. E che per intrecciare la sua corona mistica bisogna che tutti i tempi e gli universi siano chiamati ad imporgliela. Ogni tempo e spazio deve convergere nel suo dolore presente e vivo.

La lettura, più aderente forse a una sintassi coerente, secondo cui sarebbe il Poeta a imporre a tutti i tempi e a tutti gli universi di

concorrere al suo gesto di intrecciare la corona, comporta una vanagloria, benché non la possa escludere. Egli potrebbe semmai con i suoi versi provarli a mettergli la corona del martire in capo.

“Tous les temps”, e cioè il futuro come il passato, come si dispiega nella poesia *Il ritratto*, IV. Se il tempo infatti ingiuria e spegne il fuoco dell'amore più forte, mai però questo *noir assassin* della vita e dell'arte ucciderà nel mio ricordo lei che fu il mio piacere e la mia gloria. E tu, donna amata, continua la poesia *Je te donne ces vers*, XXXIX (senza titolo come ogni volta che il discorso si fa troppo intimo), in virtù di un fraterno e mistico anello, resti come appesa alle mie rime altere: *Et par un fraternel et mystique chaînon / Reste comme pendue à mes rimes hautaines*. Dalla collana delle rime, sorella d'anima, misticamente congiunta, tu resterai legata al collo della mia arte, sarai sempre con me. Giacché anche in questo caso la convergenza punta verso il presente vivo e carnale.

In *Tout entière* la gioia nativa e il dolore della morte, *l'Aurore* e *la Nuit*, si armonizzano nel bel corpo dell'amata, attraverso l'unione organica di tutti i sensi, il che è una metamorfosi mistica: *Ô métamorphose mystique / De tous mes sens fondus en un!* Quella corrispondenza dei sensi che in rari momenti assorbe la corrispondenza fra tutte le cose, ecco che si realizza nell'amore per la donna, per il suo bel corpo, sì, ma sempre vibrante spiritualmente, se già nella poesia seguente si parla di *chair spirituelle*, di carne spirituale.

In *Le flambeau vivant* (XLIII) si dice che la *clarté mystique* degli occhi dell'amata va cantando le *réveil de mon âme*. Non del mio corpo! Il Baudelaire scandaloso mai accenna a effetti erotici della donna nel suo corpo ma sempre semmai a sorgenti fisiche che generano in lui effetti spirituali o tra corpo e spirito.

Ogni interpretazione della poesia di Baudelaire che risalga all'amore per la madre, quasi incestuoso, mette le mani a conca nella sorgente dell'amore ambivalente di Charles, ma è innegabile la sua capacità di innamorarsi, e più di una volta, di sentire la donna, anima e corpo. Risente in Jeanne la madre, è vero, ma non sempre e non in ogni donna. Egli ha la forza di vivere una passione così potente e virile da

diventare amore sostanziale, non invischiato solo in profumi e sensazioni raffinate e voluttuose.

Il fatto è che nella sua profondità spirituale, nella sua sapienza mistica e nel coraggio senza pari di una ricerca artistica ai limiti interiori dell'umano, Baudelaire ha voluto percorrere fino in fondo nel proprio essere quella stagione all'inferno che Rimbaud, più disincantato e guizzante, ha ereditato, vivendola in modo più avventuroso e libertario. E non per scrivere un vangelo al nero né tanto meno per blasfemia e dissacrazione, forse che ben sapeva minori ed effimere, ma per saggiare la tenuta e la potenza stessa del bene nella coscienza del male, provocandola con ogni mezzo. In altre parole, amando, e fino all'impossibile.

La sua mistica è incomprendibile se non si pensa che arte, verità e vita diventano in quei casi tutt'uno. E non nel Parnaso ma nel mondo concreto e preciso, anche duro e repellente, in cui egli si trovava, messo allo sbaraglio, in modo che camminando per Parigi o seduto allo scrittoio egli fosse dovunque implacabilmente irrequieto e senza un posto dove posare il capo.

Baudelaire sa di non essere Cristo, di non essere un illuminato, di non essere stato scelto per convertire e per salvare, neanche se stesso. E insieme sa che il non illuminato, il non scelto è addirittura più importante di colui che è stato scelto. Sa che la pietra scartata è fondante, benché gli uomini non se ne accorgano. Ma molto meglio così che fingere un'imitazione impossibile di Cristo.

Ridicola ogni proiezione del male messo in versi nella personalità empirica dell'autore, "casto come la carta, sobrio come l'acqua", come lui stesso si definiva. Ma non perché il poeta e l'uomo siano eterogenei, bensì perché quella di Baudelaire non è un'impresa di male in nessun modo, benché sia tristissimo quanto poco Baudelaire abbia potuto influenzare altri uomini nella loro ventura spirituale, molti avendo ostinatamente guardato alla sua arte poetica in modo sviante e pauroso.

### *Il liberatore di ragazzi*

Ricordo però che nella mia adolescenza fu proprio Baudelaire a darmi una spinta liberatoria, come lo sentissi uno spaccapietre della muraglia che ci opprimeva, come ammirassi la sua intraprendenza e il suo folgorante parlar chiaro, osando l'inosabile, specialmente nell'assediate provincia temporale, cattolica o comunista, comunque benpensante, in cui vissi. Come per tanti di noi da ragazzi sia stato un'avanguardia pratica e immediata, con l'insegna fiammeggiante della poesia. E come proprio attraverso lui la poesia, e solo la poesia, fosse parola di verità.

E riflettendo oggi credo che ciò dipenda dal fatto che Baudelaire per noi chiamava male ciò che tutti consideravano male, ma che lui non pensava davvero fosse tale, o soltanto fino a un certo punto. Così come noi da ragazzi sentivamo chiamare male, e reprimere e condannare tutto ciò che per noi era vita, magari non felice, ma vitale, vera, giovane.

Ricordo che da ragazzo, come tanti, sognavo di innamorarmi di una prostituta, perché solo lei mi avrebbe capito e io avrei potuto riscattarla spingendola ad amare me.

E ricordo che tutto l'apparato delle istituzioni bonarie e perbene sia religiose sia politiche sia scolastiche mi sembrava un'immensa costruzione di ipocrisia e di perfidia, e che tutto ciò che dicessero di giusto e di positivo fosse sempre irrimediabilmente falso. E che solo io me ne accorgevo, ma non perché fossi cattivo, benché spinto ai margini da tale coscienza, e che tutto il teatro che era stato montato della società fosse una menzogna di cartapesta. Cosa che Baudelaire espressamente diceva, venendo incontro alle mie, e di tanti altri coetanei, esatte e perentorie sensazioni.

### *Il bene nel male*

Così Baudelaire non dice che quel male è in realtà un bene, il che sarebbe stata una trasgressione speculare e semplice, ma che il male

egli non solo sa di farlo, ma vuole farlo, non per sé, ma per il piacere che dà, per la gioia di vivere che trasmette, ad esempio nell'amore sessuale, detto lussuria e condannato come peccato, eppure indispensabile a vivere e a gustare la vita. O ancora nella libertà di parola scandalosa e irriverente, ma sorgente dal cuore e dal pensiero, e allora inebriante e seducente in modo irresistibile.

Vero è che Baudelaire condanna come peccati anche l'angoscia o la noia, essendo per lui non uno stato da compiangere e da celebrare ma un vizio, come l'accidia monacale, cosa per noi ragazzi di allora incomprensibile giacché, se già stai male per conto tuo, devi forse sentirti anche in colpa? Ma tutto ciò lo si dimenticava volentieri come una stranezza in un poeta che scoppiava di gioventù e di spirito di rivolta.

Tra i fiori del male, altri egli ne sognava infatti, che spuntassero un giorno dopo il temporale buio (*ténébreux orage*) della sua gioventù, come leggo in *L'Ennemi* (X), poesia nella quale *les fleurs nouvelles*, che potrei dire i fiori del bene, potranno sbocciare forse solo in virtù di un *mystique aliment*:

E chissà se i fiori che vo sognando nuovi  
Troveranno nel suolo dilavato di ghiaia  
Il mistico alimento che gli darà vigore.

In *La mort des pauvres* (CXXII), una delle sue poesie più profonde, la morte è salutata come la consolatrice che ci fa vivere, un elisir che “nous monte et nous enivre”, ci carica e ci inebria, dandoci il cuore di arrivare fino a sera. Non è essa l'orizzonte nero ma la *clarté vibrante* che lo anima. È l'Angelo dalle dita magnetiche che *refait le lit des gens pauvres et nus* e detiene il dono del sonno e dei sogni estatici

C'est la gloire des dieux, c'est le grenier mystique,  
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,  
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!

È la gloria degli dei, è il granaio mistico,  
È la borsa del povero e la sua patria antica,

È il portico scoperto sui Cieli sconosciuti!

In questa sequenza da brivido per la sua febbre spirituale, la morte è non solo il fiore del male ma anche il suo frutto. Come Satana, sorgente del male, viene pregato fino a piegarlo misticamente al bene, così la morte, *grenier mystique*, si rivela la fonte tonificante e inebriante della vita, soprattutto per i poveri, l'antica patria, familiare come *l'empire familier des ténèbres futures* per gli zingari, (*Bobémiens en voyage*, XIII). E si conferma così il senso mistico dell'opera, con l'invocazione alla Morte, portico scoperto sui Cieli sconosciuti, nel finale del libro, che diventa un inizio:

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nuoveau*!

Affondare nel gorgo, Inferno o Cielo, importa?  
Al fondo dell'Ignoto per trovare del *nuovo*!

Nulla sappiamo di cosa ci attende ma la morte non è vissuta come chiusura certa e definitiva nel nulla, che infatti non è nominato, ma come un tuffo avventuroso nell'Ignoto, non direi con la speranza bensì con l'attitudine vertiginosa di chi fiero e vitale si butta, e sia quel che sia.

*Il male in proprio*

Che Baudelaire frequentasse le prostitute non per redimerle ma per farci l'amore non si può dire cosa buona, ma che egli le desiderasse, le rispettasse, le sentisse indispensabili per il piacere e il senso della vita e dell'arte, si innamorasse di loro, era per noi ragazzi, ed è ancora oggi per me, un modo scandaloso per rompere con le regole dell'amore borghese, che deterge e disinfetta tutto il selvatico dell'amore, l'odore di selva e di clandestino, di proibito e di sconveniente, che sono le forze che fanno quasi combaciare l'amore sessuale e l'amore spirituale, e quindi spingono ad amare con tutti se stessi. Cosa che la gran parte delle persone, viziate dalla civiltà e dalla religione, non concepisce.

Per fare ciò egli ha dovuto affrontare la prova più dura, ossia non presentarsi come il puro, l'integro, l'inerte, l'offeso dai mali del mondo, bensì inserirsi in prima persona nel campo corrotto, soggetto attivo nell'ambiguità e nella perfidia, al punto che la sua confessione in versi non è mai in vista di un'assoluzione, semmai di una presa di coscienza completa della volontà perdurante di restare nel male, quasi non ci fosse alternativa, e non fosse neanche desiderata.

Nel prologo, *Au lecteur*, c'è infatti un *mea culpa* ma anche un *nostra culpa* perché, come un libero predicatore, egli pensa che tutti noi, o almeno i più onesti di noi, quelli coscienti di essere degli ipocriti, quelli che sanno che il crimine è nel nostro cuore, siamo coinvolti nella nostra corruzione, che è vitale e piacevole.

Baudelaire sa che il dolore va chiamato male. La noia è il peggiore dei vizi, scrive nella stessa poesia, lo *spleen* è una forma di corruzione personale e collettiva, che infetta l'intera città di Parigi; l'angoscia è ammorbata da desideri impuri: farsi compatire, esibirsi, indulgere, compiacersi, rassegnarsi al male, rinunciare a cambiare. I nostri pentimenti sono fiacchi, i rimorsi fin troppo amabili.

Di contro a un dolore colpevole c'è però un dolore puro, che è la coscienza del male, che anzi è l'unico sentimento del tutto puro e integro, il più nobile (*Bénédiction*). Dolore universale, come in Leopardi, il quale si arrabbiava soltanto quando insinuavano che la sua visione del male dipendesse dai casi sfortunati e avversi della sua vita.

Persino l'amore, soprattutto l'amore, che è il nucleo di ogni esperienza e il fuoco della vita, compare così a Baudelaire come un modo per "fare con certezza il male". Benché non mi sia ben chiaro cosa intenda, procedendo egli, in *Mon coeur mis a nu* e nei *Fusées*, in modo così conciso e pregnante e sparando appunto tali razzi che se ne rimane scossi, senza avere sempre la certezza del senso, anche per la paura di farsi male.

Non sai se ciò significa che in amore sei certo di far soffrire, visto che uno degli amanti è sempre vittima e l'altro carnefice, anche nell'amore più corrisposto e colmo, nel quale pure troverai sempre l'uno più smanioso e l'altro più placato; se intende invece che chi ama libera così la voluttà di fare del male a una creatura, che gli corrisponde con uguale voluttà, se l'amore è assimilato alla tortura o a un'operazione chirurgica, che ci si infligge a vicenda.

### *Donne creature*

E se fossero loro, gli uomini che si credono sedotti dalla donna diabolica, tanto che provoca in essi l'istinto di ucciderla, come dichiara ancora oggi un parroco vaneggiante in Liguria, i veri diavoli corruttori della donna?

Le donne di *Les Fleurs du mal* possono sembrare le tentatrici medioevali, alleate diaboliche, nell'*enfer* del letto (XXVI), l'amore sessuale essendo non altro che la lussuria, un peccato capitale, con tutto il corredo della bellezza che inebria e droga, della vecchiaia che occhieggia perfida, dello scheletro che ammonisce da dentro i gaudenti, della morte che dardeggia sull'effimero piacere.

Eppure non si può dire che Baudelaire rigeneri la dualità classica tra la madonna e la puttana, tra la donna angelicata, *ange inviolé* (*Sed non satiata*, XXVII) e la peccatrice laida. Sia perché una donna diventa molto spesso tutt'e due ai suoi occhi, sia e soprattutto perché lei resta una creatura, una persona, e proprio per questo brucia e fa disperare.

Osservo che in nessuna poesia Baudelaire compiangere una donna che soffre per lui, rendendosi conto che il fatto di amarlo la fa star male. E trovo che questa sia un'incapacità generale di noi uomini, che non pensiamo mai con sensibilità alla donna che soffre per noi, quasi non ci sentissimo degni di ispirare il suo amore, e faticassimo anche solo a immaginare una donna nell'angoscia solitaria perché le manchiamo. La cosa semplicemente non ci attrae. Siamo sempre troppo concentrati sul fatto che soffriamo noi. Al punto che è

inevitabile che la donna, che ben presto se ne accorge, si domandi perché mai allora, se ci piace tanto soffrire, lei debba sottrarci questo piacere, e continuare lei a soffrire per noi, quando può farne a meno. E se lo domanda mentre noi speriamo che si impietosisca per il nostro dolore, come lei non ne avesse mai avuto uno suo da sopportare e da coltivare.

Come in *Le vampire* (XXXI), la donna gli entra come un colpo di coltello nel cuore, perché sempre Baudelaire, negli amori mercenari che racconta, prova un sentimento violento, tanto che non sai più dire se sia amore fisico o spirituale.

La lussuria stessa, restando vizio, corruzione e peccato, è prima di tutto praticata, soprattutto con le prostitute, e sentita in tutto il suo fascino, non solo nel piacere fisico, ma nell'immaginazione della storia della donna, della sua vita creaturale, del suo rischio di passeggiatrice sull'orlo dell'abisso, di ragazza perduta amata e cercata da un uomo perduto. Né il poeta si sente mai tentato più di quanto non sia lui a tentare, giacché un amore del genere è perturbante, strano, sommovente per tutti e due: *Ô fureur des coeurs mûrs par l'amour ulcérés!* In questo inferno degli amanti, - *Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!* (*Duellum*, XXXV), uomini e donne si eccitano e si seducono a vicenda, anche se un punto di vista femminile limpido e vero, un benedetto sguardo d'amore di una donna sul poeta non si presenta mai.

In una poesia però (*Le masque*, XX), come vedremo, la donna bella è rivissuta con un'immedesimazione folgorante, che sconcerta e fa pensare, come colei che è spaventata dal fatto che domani sarà come oggi, dal semplice fatto di vivere e che vivrà domani, e ancora, sempre bella, sempre la stessa. Se è abbastanza giovane da non pensare mai al troppo remoto invecchiamento. La sua bellezza fa sì che la vita, vincente, serena, perfetta, sia nient'altro che vita. Ed è quasi terrore.

*Fasciner*, *charmer* sono verbi ricorrenti, e che cosa non è ricorrente nelle *Fleurs*? Essere esposti al fascino, essere sensibili allo *charme*, essere disposti a farsi sedurre è un segno di vita non solo sensuale

ma spirituale. La verità non è mai *charmante* ma ciò non significa che la vita, ossia la donna, non lo possa essere. Non esiste in Baudelaire una donna che sia soltanto corpo. Anche le più perverse e corrotte, sono appunto perverse e corrotte, non soltanto dotate di un'anima, ma indispensabile perché noi siamo coscienti della nostra. Infelice solo chi dalle donne si ritrae, e si nega.

In una lettera a Mme Sabatier del 9 maggio 1853 Baudelaire scrive: “Non c'è forse qualcosa di essenzialmente comico nell'amore?” Ma questo non lo svaluta per niente, anzi, lo esalta. La cosa più bella, amando, è ridere in due. La più dolorosa rimpiangere il riso della donna amata. Ma non del tutto, perché il ricordo del riso è il sorriso.

Ma la frase significa qualcos'altro, che c'è qualcosa che fa ridere degli amanti. Una persona che punta tutto su un'altra, che identifica la sua felicità con un'altra, una che sembrava volesse sollevare le montagne e cercare di capire il senso di tutto per arrivare chissà dove mentre poi sale al settimo cielo per un solo sguardo, quando sfiora una mano, respira il profumo di un polsino di seta o si fa solleticare il naso da un collo di pelliccia. E non le importa più nulla di tutto il resto.

Che il mondo intero sia sminuito nell'amore dalla minima conquista sensoriale non è comico?

### *Gli angeli*

Rilke e Wallace Stevens, quando poetano di angeli senza far intervenire i demoni, non potranno essere veridici e potenti nel far sentire lo scandalo del male, come Baudelaire, nel quale però sono proprio gli angeli a non avere forza, a volitare benigni ma un po' evanescenti ed effimeri.

“Nelle *Fleurs du mal* la rappresentazione degli angeli risente sia della tradizione vetero e neotestamentaria – l'angelo messaggero, custode, consolatore degli afflitti, l'angelo del giudizio – sia della tradizione cabalista (l'elemento maschile e l'elemento femminile dell'angelo) sia

della tradizione gnostica (gli eoni) e neoplatonica (Eros come angelo)”. Così scrive Antonio Prete in *I fiori di Baudelaire. L'infinito nelle strade* (pp. 59-60). Essi non possono avere la potenza dei demoni perché gli angeli non possono annunciare la buona novella, la salvezza, la redenzione, perché non c'è una fede attiva in Baudelaire, bensì una fede subita, spaventosa, irredenta. E forse proprio per questo si tratta di una rappresentazione degli angeli, e non di un'irruzione, come nel caso dei demoni.

Gli angeli non mancano nelle *Fleurs*, quasi un mondorama, nel senso che egli mette artisticamente il mondo, scomposto e incandescente, in una bolla artistica di vetro che si arroventa. Mentre i diavoli sono nel cervello, gli angeli appartengono all'ornitologia divina: “Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange, / L'Enfant déshérité s'enivre du soleil” (*Bénédiction*, I). Il Poeta è maledetto dalla madre e diseredato ma un Angelo interviene dall'alto a proteggerlo

Gli angeli tuttavia non sono potenti artisticamente in questo libro, perché non lo sono nella sua esistenza, tanto che quasi non ci si accorge che essi sono nelle *Fleurs* tanto presenti quanto i demoni. Ma più per simmetria che in virtù di una visitazione, e meno che mai di una folgorazione. Il fatto è che già i demoni non sono che angeli, decaduti.

Un pensiero che colpisce e lascia quasi attoniti è la differenza espressiva tra Leopardi e Baudelaire di fronte alla religione cattolica: il primo, che nomina appena Cristo nello *Zibaldone*, ha somma cura, nel ragionare di Dio in modo indiretto, di confluire e di entrare in amore con lui sempre e soltanto attraverso la Natura; e in forme sempre mediate dalla poesia e dalla filosofia, tanto che non potrai mai dire con certezza quale peso il Dio dei cattolici avrà mai continuato ad avere nella sua opera dopo l'infanzia. Il secondo adotta quasi sempre figure religiose, diavoli compresi, e fronteggia Dio in un conflitto fin troppo aperto, nel quale si aprono rari momenti di illuminazione e di preghiera. Col risultato che anche nel suo caso non potrai mai dire quale incidenza una fede lampeggiante, intermittente, esplodente e svanente, sia presente in un orizzonte nel

quale inferno, paradiso e purgatorio ci sono, e come, ma restando sempre terreni.

La totale separazione dal discorso religioso, se non in forme antropologiche, in Leopardi, e l'investimento frontale e continuo nelle sue figure, in modo né eretico né blasfemico, ma in un corpo a corpo incessante, portano per noi allo stesso risultato: non ne sappiamo niente. In modo opposto Leopardi e Baudelaire hanno salvato entrambi il pudore della loro anima.

### *I mostri*

Uno dei tratti decisivi di Baudelaire è il coraggio di non usare mai gli eufemismi, anzi di imprimere tutta la violenza espressiva quando c'è una ferita incurabile. Quale poeta si descriverebbe nella prima poesia del suo libro (*Bénédiction*, I) come *ce monstre rabougri*, questo mostro rattrappito, mettendo in bocca le parole alla madre, che avrebbe secondo lui preferito gettarlo nelle fiamme come un biglietto d'amore? E, schiumando odio, meditando l'infanticidio.

Madre alla quale Charles si rivolge altrove con amore tenero e quasi di sogno, omettendo in quei casi il titolo delle poesie perché, come le confida in una lettera, si tratta di sentimenti intimi, che non vorrebbe mai prostituire. Ma in questo caso non si preoccupa affatto del dolore lancinante che le avrà causato con *Bénédiction*, giacché l'odio così potentemente immaginato in lei non poteva essere dissociabile da quello che lui, dentro il suo amore immedicato, provava per lei. Giacché tutti potranno trovare allegorico il discorso, di una nascita non voluta per amore ma subita nell'odio, tranne la madre.

Subito il colpo tremendo, con quale travaglio lei avrà dovuto scoprire e accettare quello che per gli altri è soltanto un'operazione intellettuale e di sensibilità, che cioè un libro di poesia va considerato sempre nell'insieme.

Ma ciò che più ora mi interessa è il modo in cui Baudelaire usa la parola ‘mostro’, che non risente dell’origine latina, di ‘prodigio’, ma non è neanche tutta negativa, rivelandosi i mostri, come nella stessa *Bénédiction*, tali solo nel primo sconvolgente impatto. Un Angelo invisibile protegge infatti il Poeta mostruoso e per lui ci sarà un posto nei ranghi beati delle sante Legioni, in quanto si è purificato con la sola nobiltà: il dolore.

Poeta è parola che viene scritta nelle prime poesie con una maiuscola che già in *Remords* (XXXIII) viene a perdere, quasi la prima carica d’orgoglio si sia attenuata e Baudelaire cominci a sentirsi come ogni altro uomo, che è il processo spirituale profondo che si svolge nelle *Fleurs*, dando i frutti più alti e succosi.

### *Moralità eccessiva*

Come spesso in Baudelaire, ragione per la quale è tanto nominato e così poco letto, si cede alla tentazione di considerarlo bizzarro, eccessivo, cattivo, eccentrico, dissacratorio per impulso polemico e per iracondia sfrenata. Che è proprio il modo per capirlo di meno, per non immedesimarsi, come è accaduto a molti suoi contemporanei che finirono per elogiare il maestro dei versi alessandrini, risentendosi per la scompostezza del sentire, che apparve gotico, macabro, grottesco.

Da ciò traggio la conclusione che quanto più si è profondi in poesia tanto più il lettore senza coraggio sente retorico e manierato lo stile espressivo che a quella profondità consente di arrivare, non essendo affatto vero l’inverso, perché il manierismo sa di superficiale. Così come, all’opposto, di una persona che ci scuote e ci mette in crisi con parole veridiche noi ci rivaliamo diventando insofferenti al timbro e al tono della voce, quasi tracce di squilibrio e di scompenso, mentre sono proprio il tramite per addentrarci in quella macchia profonda.

Proust scrive: “D’altronde, Baudelaire è un grande poeta classico, in cui - fatto singolare, - il classicismo delle forme cresce in

proporzione della licenza della pittura.” È a questa licenza della pittura che mi riferisco quando parlo di stile espressivo, a questo manierismo del male.

Classico è colui che appare classico in tutti i tempi tranne il proprio. Romantico colui che appare classico solo nel proprio.

In tal modo, un po' per paura un po' per cecità verso una ricerca poetica che è tutt'uno con un dramma morale che ci riguarda, si è presunto che la forma magistrale del suo verso fosse volta a comporre e contenere gli spasmi del sentire in una regola d'arte disciplinata, il che comporterebbe una psiche torta e soffocata, perché la poesia farebbe da censore alla prosa delle passioni, mentre è tutto il contrario, che la forma artistica, e cioè la poesia stessa, è fonte suprema di libertà, in quanto rende degno l'autore di esprimere ciò che realmente sente e pensa.

In questo bisogno di verità, in questa confessione al mondo, e, alla fin fine, perché di ciò si tratta, in questa onestà radicale e senza compromessi, consistente nell'identificare il male persino dove cerchiamo oasi febbrili di paradiso, si ritrova una sensibilità cattolica oltranzista e sacrificale, ma da uomo del tutto libero, una figura unica di monaco mondano. Che capovolge le tavole della legge in nome di un amore inventato da lui.

Tanto più che se il primo effetto è blasfemo, e tale sarà stato ed è tuttora per tanti chierici e credenti lineari di fronte alle sue poesie, di tutto si tratta fuorché di ateismo, o di eresia rivoltosa, perché anzi Baudelaire non solo accetta di inquadrare la sua angoscia in una visione del male da aspirante santo penitente, interessandogli solo la salute impossibile dell'anima, ma egli arriva al punto di sconfessare, da mistico puro, l'ipocrisia di quei teologi e praticanti che credono che le tentazioni si possano evitare. Egli infatti vi si addentra, soprattutto con le donne, se non può di fatto, almeno nell'immaginazione.

*Nella selva oscura di Parigi*

A differenza di Dante, egli non è mai uscito dalla selva oscura ed è lì che si aprono ascese purgatoriali e varchi di paradiso. Quella selva è un limbo, come affermava il primo titolo del libro, un limbo dopo Cristo.

Ma proprio andando a fondo, con un'audacia radicale, in questo sentimento religioso del male egli è diventato il poeta più moderno e profetico che ci sia, quello che parla dei nostri tempi dal di dentro, confermando che la coscienza del male è la prima forza di conoscenza ed energia profetica in poesia.

Non ci si può né ci si deve distanziare dal peccato originale. Non si può né si deve negare l'esistenza dell'inferno, come ha fatto invece George Sand, che proprio per questa ragione viene considerata da Baudelaire una "posseduta". La sentenza che chi nega la presenza del diavolo ne è vittima starebbe bene in bocca a un inquisitore domenicano dei più fanatici. E invece la troviamo in bocca al poeta meraviglioso che fanatico non è per niente, il quale pure a tal punto prende sul serio il male dentro sé da far svolazzare diavoli e demoni nelle sue poesie in modo più drammatico che in una formella di Paolo Uccello o in un affresco di Signorelli.

### *I cieli di Parigi*

I cieli di Parigi sono quelli di una metropoli moderna, che egli per la prima volta fa entrare in poesia con la sua umanità disincantata, insolente e corrotta, se borghese, o inerme, lacerata e corrotta, se popolare. Egli intuisce tutto, del potere dei banchieri, del progresso verso l'impersonale, della folla amorale, del denaro come unica misura dei valori, della noia e dello *spleen* del mondo industriale moderno, se tutto è industria, quando il mistero di vivere diventa il mestiere di campare. Eppure Parigi, grazie al poeta, che ne è la coscienza, ha un'anima collettiva medioevale: il banchiere è ancora l'usuraio, lo *spleen* è ancora l'accidia del monaco cattivo, il piacere sessuale è ancora lussuria, la pigrizia nel lusso sensuale è ancora

peccato. Verità dei suoi tempi e dei nostri è che il Medioevo è sempre vivo.

Poeta della trasformazione antropologica, Baudelaire non lo è di meno della perennità della natura. La quale resiste nei secoli e nei travestimenti, popolata di diavoli e visitata da angeli, quasi sempre donne, e quasi sempre inclini a trasformarsi nel contrario, o decadere.

Proprio l'amore infatti, il nucleo di tutto, porta gli estremi, del bene e del male, non dico a congiungersi ma a combaciare, a identificarsi, come scrive Baudelaire in uno dei suoi *Fusées*: Oruz e Arimane sono lo stesso. Se egli giustizia dentro di sé l'amore in questa scoperta poco gratificante, ne esce calmato e degno.

Mentre invece il bene e il male si distinguono, si separano quando donne e uomini soffrono nella rinuncia, nella povertà, nell'infanzia indifesa, quando si soffre senza voluttà, senza senso, a testa bassa, ingenuamente. Come capita nella gran parte del nostro miglior tempo.

Baudelaire ha fronteggiato Dio, colui che chiama Dio, senza la mediazione di Cristo, che viene nominato soltanto due o tre volte. E in una, nel *Réniement de Saint Pierre*, quando egli mostra il Padre che ride mentre il Figlio viene crocifisso. E nella violenza di questa visione mi rendo conto che la fede, dopo Cristo, non può che nascere da Cristo, per risalire al Padre, mentre, se si compie il cammino inverso, si resta nello spirito dell'Antico Testamento, del sacrificio che Abramo accetta di compiere del figlio Isacco, e lo si proietta in modo tragico nel Nuovo perché, quando il figlio è Cristo, la mano invece non viene fermata.

Io credo che l'inversione di questo cammino sia stata la tragedia di Baudelaire, rimasto fino agli ultimi giorni in una blasfemia sacra che feriva solo lui, soprattutto lui. Tanto da far diventare *Les fleurs du mal*, ai suoi stessi occhi, una confessione senza assoluzione. E dico tragica perché in poesia egli ha dato il massimo che era umanamente possibile dare in arte e in onestà, avendo scritto il libro di poesia più

importante dell'età moderna, insieme ai *Canti* di Leopardi. E verificare che ciò non gli è bastato, lo ha fatto sopravvivere, nonostante il suo secondo e speculare capolavoro, *Le Spleen de Paris*, in uno stato di confusione incurabile, in un'agitazione incontenibile nella quale lampeggiavano selvatici colpi di genio.

Per qualche tempo, dopo la seconda edizione del 1861, Baudelaire conobbe un periodo sereno, quasi soddisfatto, nel quale divenne bonario, scherzoso e generoso con i giovani. Gli stringevano la mano per strada e lo facevano sentire un maestro. Ma qualcosa si rompe, non solo per i creditori, che aveva sempre mal sopportato. L'umore divenne cupo, gli ultimi anni della sua vita in Belgio li visse in una tristezza incurabile. Non fa così bene scrivere capolavori.

Soccorrere i poeti quando sono più vulnerabili, e cioè dopo aver scritto un'opera destinata a sopravvivere, che andrebbe spartita e condivisa in una mensa; riconoscerli come apostoli, è ciò che non si fa mai. Agli uomini non basta il sacrificio dell'opera, vogliono anche quello della vita. Ma il poeta non è un dio, è fin troppo uomo: egli andrebbe assistito con misericordia, invitato ai banchetti fraterni, accompagnato nella solitudine di sopravvissuto a ciò che ha scritto e che non lo ha curato né salvato.

Marcel Proust, quando aveva pubblicato tutta la *Recherche* tranne l'ultimo volume parlerà della sua opera come delle "mie modeste ricerche". Non soltanto la fama non è mai presente all'autore, ma neanche la propria opera che, una volta scritta, si dilegua ai suoi occhi. Tremila pagine nella memoria come forma di pensiero e di poesia e l'autore non osa scrivere che non se la ricorda più.

La violenza di Baudelaire è quasi tutta contro di sé, questo gli altri sentono ma non sopportano.

Come in Petrarca, i temi decisivi nelle *Fleurs* si rincorrono in variazioni continue, spesso segnalati dalle maiuscole: Diable, Ennui, Ange, Ciel, Dieu, Poète, Ennemi, Nature, Beauté, Maladie, Temps, Mort, Prostitution, Art, Travail, Douleur. E intessono relazioni pullulanti, equivoche, inaudite: l'angoscia, i mostri, gli idoli, l'amore,

la donna, il mare, la natura, l'innocenza e la corruzione, l'effimero e l'eterno, sono sempre in procinto e in rischio di trapassare nell'altro, fino a una compenetrazione perturbante, a un panico da combaciamento. E tutto accade a questo cuore, *mon coeur*, nominato decine di volte con sincerità impudente, trapiantano dal suo corpo nella città di Parigi e da Parigi nel suo corpo.

### *L'interno senza tetto*

L'opera di Walter Benjamin pubblicata postuma in Germania col titolo *Das Passagenwerk* nel 1982 è uscita in Italia con tre titoli e diverse disposizioni dei frammenti, oggetto di una controversia filologica complessa, che non ho la competenza neanche per illustrare: *Parigi, capitale del XIX secolo*, nel 1986, *I "passages" di Parigi* nel 2000 e *Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, fresco di stampa. Benjamin scrive di una città che è labirinto come la sua stessa opera, o non opera, incompiuta per scelta e per necessità, in quanto l'incompiuto ha anch'esso così tanti gradi che è difficile ormai stabilire qual è l'ultimo cerchio esatto di incompiuto che Benjamin aveva in mente, non potendolo sapere fino in fondo neanche lui. Giacché l'incompiuto, più ancora del compiuto, deve sempre avere una sua forma.

Anche un libro è un interno, in cui i capitoli sono le stanze, con il tetto di un titolo. E Benjamin forse invece pensava a un libro di strada, senza camere visibili, senza pareti di mattone, senza tetto, in cui l'autore come il lettore potessero diventare *flâneur* della città scritta, serbandosi sempre il proprio sguardo individuale e il governo della propria esperienza. Giacché il *flâneur* non è il *badaud*, che finisce ebbro e disorientato dal suo vagabondaggio, assorbito in modo impersonale dalla città, come si legge in un passo di Victor Fournel riportato da Benjamin: "Le simple flâneur... est toujours en pleine possession de son individualité" (*I "passages" di Parigi*, 2000, p. 480). Distinzione che Benjamin trova singolare, a me sembra, in senso positivo.

Se allora Baudelaire debba diventare un personaggio della città, al pari delle prostitute, dei saltimbanchi, delle vecchie, dei mendicanti, nel senso orientato dai titoli delle prime due edizioni italiane, o se debba Parigi diventare il personaggio dentro lo sguardo di Baudelaire (nel senso della nuova edizione); se il labirinto debba trovare l'uscita nel poeta o se il poeta debba trovare l'uscita nella città di Parigi è questione cruciale quanto irresolubile, perché le due posizioni si staccano solo per combaciare e di nuovo separarsi. Soltanto se personaggio di strada della città, Baudelaire può poetare, avere un suo sguardo; soltanto nella sua poesia o nelle riflessioni di Benjamin, oggettivate in una folla di documenti vocianti, ciascuno dei quali è individuale, può essere rappresentata una realtà che è un essere collettivo, e non più solo individuale. Giacché questo è il punto centrale dell'opera, non opera, di Benjamin come delle *Fleurs du mal*: far parlare l'essere collettivo con una voce di volta in volta individuale, o con il personaggio di una poesia o con l'autore di un documento e con un'insegna o un giocattolo, che sono sempre opera di qualcuno, benché promossi, inventati, resi pubblici dall'ingegno collettivo della civiltà della folla.

Conoscere a fondo la folla nel suo pullulare e riconoscere, riscattandolo in essa, l'individuo, senza estrarlo ma lasciandolo nel vivaio perenne, nel suo estremo dialetto, nella sua bizzarria idiosincratica, nella sua originalità straniante ed esatta, questo è il doppio movimento, che a onde concentriche muove dal sasso gettato nel cuore di Parigi. Onde che si rifrangono intrecciandosi con migliaia di piccole altre onde, create da ciascun abitante e interprete, che Benjamin documenta e raccoglie.

Ed è in fondo lo stesso nel quale siamo coinvolti noi, in mezzo alla folla del mondo, al labirinto della metropoli globale, nella quale cerchiamo sempre più il caratteristico personale, l'eccentrico individuale, il dialettale e il locale fin nelle sue minime maniere e particolarità. Giacché è vero tutto quanto si dice sulla società di massa che omologa, ma scatenando insieme la reazione opposta, spingendo ciascuno a essere sempre più quello che di incompatibile, allergico, intollerante, idiota è nella propria natura.

Il Baudelaire buffonesco, teatrale, satanista, prostituito, impotente, rimuginatore, che per la prima volta promuove la propria poesia propagandando il suo personaggio, è la messa in atto di questo modo potente di essere originale per resterà originale sempre, dopo centocinquant'anni e per i prossimi decenni. Così come il Benjamin di strada, senza tetto, senza la sicurezza domestica delle camere di una casa libraria, scrive una non opera che resta originale sempre, perché il labirinto non l'ha creato lui, né per potenza né per impotenza, ma esiste realmente nella città oggettiva del mondo.

Il labirinto di una città, di un'opera poetica o saggistica è sempre opera umana e di civiltà, e per questo ha sempre un'uscita. La cosa più dura è non volerne uscire, viverci sempre dentro, potenza data a questi pochi uomini superiori in talento e coraggio. Per quasi tutti il labirinto di Parigi ha milioni di uscite di sicurezza in milioni di case private, di intimità domestiche, al massimo di libri chiusi.

### *Allegoria*

Yves Bonnefoy scrive: “L'allegoria è probabilmente il metodo principale usato da Baudelaire quando si impegna nella riflessione, come è stato per altro messo in luce da studi recenti di eminenti interpreti. Vorrei semplicemente aggiungere che in lui essa incorpora il pensiero della finitezza che caratterizza la poesia proprio laddove le strutture concettuali, teologie, ideologie, la invadono attraverso le vie dell'eros” (*Il “fluire ondeggiante”, poesia, VIII*).

E subito egli precisa il rischio di intendere l'allegoria ancora al modo medioevale, quando una semplice bilancia o la vera di un pozzo entravano in una rete epifanica di segni rimandanti alla trascendenza, il che sarebbe “una minaccia per l'intuizione specificamente poetica”.

Quando Baudelaire ne *Il cigno* afferma che “tutto m'è allegoria”, subito aggiunge “pesano come rocce i ricordi che amo”, mettendo in luce il rischio che essi diventino concetti inerti, “senza radicamento nell'unità ancora palpitante, al di sotto del linguaggio”.

L'uso che Baudelaire ne fa è allora negativo, conclude Bonnefoy, per difendersi dai concetti.

Nella lettura che Benjamin, il quale non rientra in quegli interpreti recenti, dà di Baudelaire, l'intuizione di allegoria è decisiva. E infatti essa non va intesa in lui al modo medioevale, come una figura materiale che sta per un vizio, quale la lonza per la lussuria, o per una virtù, una fanciulla bella per la filosofia. Un modo che disanima il vivente, come la fanciulla o la lonza, ma per dare carne all'invisibile e all'immateriale. Ma piuttosto l'allegoria va intesa nel modo barocco, secondo le parole dello stesso Benjamin nel *Dramma barocco tedesco*: "Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo". E cioè nella luce di pietra della morte, non in senso spirituale ma fisico, con tutta l'insistenza che c'è nelle *Fleurs* per teschi, tombe, cimiteri, carcasse, scheletri.

Attraverso la poesia di Baudelaire, così potente e ardimentosa da rigenerare tutto, persino questa allegoresi, di per sé macabra, diventa proprio perciò spirituale, perché nuda e vera, e non in virtù di una fede religiosa nell'aldilà ma di una religione poetica dell'aldiquà, di una religione del cuore.

### *La religione del cuore*

Pour soulever un poids si lourd,  
Sisyphé, il faudrait ton courage!  
Bien qu'on ait du coeur à l'ouvrage,  
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,  
Vers un cimetière isolé,  
Mon cœur comme un tambour voilé,  
Va battant des marches funebres.

Questa è la prima apparizione del *cœur* nelle *Fleurs*, parola onnipresente, assai più che parola, evocazione, invocazione, preghiera, richiamo dell'essere. Ogni volta che compare il cuore è perché ci si accosta al fuoco, ci si scotta o ci si scalda, ci si illumina o ci si brucia, o le due cose insieme. La partita si fa molto seria, senza più spazio per la commedia dell'arte, per seduzioni, sortilegi e fascinazioni. Se c'è una religione in Baudelaire, essa è sulfurea e voluttuosa finché non ci si comincia ad approssimare al cuore. Da quel momento c'è vita e poesia soltanto per dire il nudo vero.

La prima occorrenza della parola ci dice che bisogna mettere il cuore all'opera nell'arte e per questo bisogna farsi animo, ci vuole un bel coraggio. Tanto più che non si vanno a celebrare i valori famosi, certi e condivisi, le *sépultures célèbres*, valori in forma d'uomo che sono sepolti, sì, ma oggetto di una commemorazione continua e rassicurante. Ma si fa l'accompagnamento funebre a un anonimo, mentre il proprio cuore, come un tamburo felpato a lutto, batte la sua marcia verso un cimitero isolato.

Esso batte per i gioielli sepolti nelle tenebre e nell'oblio, per quei fiori che spargono il loro profumo come un segreto nel deserto profondo. Le persone care e anonime, dimenticate da tutti, sono esse salutate dal cuore del poeta, che solo ne sente il profumo segreto.

Il cuore coraggioso del poeta si lega subito ai morti, sconosciuti al mondo, batte al di fuori della letteratura e alle sue celebrazioni, anch'esse funebri: *Car le tombeau toujours comprendra le poète (Remords posthume, XXXIII)*.

La seconda volta il cuore compare nella poesia *La beauté* (XVII). La donna bella ispira al poeta un amore eterno e muto come la materia. Sfinge incompresa, lei non piange né ride ma con gli specchi dei suoi larghi occhi verdi rende tutte le cose più belle, spronando i docili amanti a consumare i loro giorni negli studi più austeri. La donna bella non è però senza cuore, come sembra a prima vista, bensì possiede un *cœur de neige*, bianco come la sua pelle di cigno. E delicato nella sua purezza, pronto a sciogliersi, a liquefarsi, non solo

perché la sua bellezza è fragile ed effimera ma perché dentro il suo essere c'è una delicatezza estrema, che la bellezza custodisce ma non protegge. La sfinge infatti è incompresa, non è una statua o un'icona, ma è una donna, che paga con questa debolezza rischiosa del suo nucleo femminile il pericolo al quale si espone seducendo.

Come spesso accade, la poesia seguente prosegue la precedente e le risponde, come nel caso di *L'idéal* (XVII), nella quale questa donna, non una "bellezza d'ospedale", ma una Lady Macbeth, un "sogno d'Eschilo", come una Clitemnestra o una Elettra, si confà al cuore del poeta "profond comme un abîme". Meglio crudele ma viva, piena di passione, meglio malvagia che icona sfingea e seduttiva. Meglio con una personalità sua, capace di una furia passionale che la getti nella mischia.

Così, nella poesia successiva, si sviluppa il sogno erotico della giovane gigantessa, una donna immensa che cova il suo cuore come *une sombre flamme*, per potersi arrampicare sulle sue ginocchia e dormire con *nonchalance* all'ombra dei suoi seni. Una donna che incarna la natura primordiale, ancora capace di generare con la sua *verve puissante* esseri mostruosi.

Si tratta in fondo di un unico poemetto sulla donna, che continua con *Le masque* (XX), dove si contempla una statua di gusto rinascimentale, la quale si trasforma in una donna in carne e ossa. Con l'artificio dell'arte essa sembra tutta Eleganza, Forza, Voluttà, Amore, Fatuità, tutte parole con la maiuscola nella loro allegoria carnale. Ma *regarde*: "La véritable tête, et la sincère face della *pauvre grande beauté*." Lei sta piangendo e il suo fiume magnifico di lacrime si riversa *dans mon cœur soucieux*. Perché piange? Perché ha vissuto, perché vive e domani dovrà vivere ancora.

La bellezza perfetta, che si dona alla seduzione, nel suo cuore di neve si scioglie in pianto, ti chiama a scoprire che in lei c'è un dolore perfino più profondo del tuo, quasi dall'interno cuore della bellezza il mondo fosse più disperato che per chi ne gioisce e ne viene incitato ad apprezzare le bellezze e il valore. Ma a lei chi dirà di quel

valore, se l'effetto della sua bellezza non potrà certo goderlo se non nell'arte e nelle voluttà effimere della seduzione?

Per almeno quaranta poesie di fila, dalla XVII alla LVII, a tenersi stretti, Baudelaire si arrovella e si arroventa nel mistero della donna, della sua crudeltà: “Il te faut chaque jour un coeur au râtelier”; della sua voluttà seduttiva: *Le serpent qui danse* (XXVIII): “Un ciel liquide qui parsème / D'étoiles mon coeur!”; della sua potenza di salvatrice: “J'implore ta pitié, Toi, l'unique que je aime, / Du fond du gouffre obscur où mon coeur est tombé.” (*De profundis clamavi*, XXX); della sua avidità distruttiva, se può salvarlo colei stessa che ce l'ha fatto sprofondare, il vampiro che gli accoltella il cuore (*Le vampire*, XXXI).

Ma non si tratta soltanto della voluttà romantica e sadomaso del maschio che proietta nella donna le sue pulsioni. Il cuore, sprofondato nell'abisso, eccitato dal serpente che balla, accoltellato dal vampiro, non ne viene mai ucciso, anzi diventa *puissant*, potente, quando infine c'è un amore puro e vero, come in *Le balcon*, XXXVI, in quella madre che misteriosamente trasmuta nella ragazza amata.

Muscolo dell'anima, animale vivo, pianta dell'amore, se può appassire (come in XLII, *coeur autrefois flétri*), infiacchire e cedere come nei versi disperati che seguono: “Que bâtir sur les coeurs est une chose sotté; / Que tout craque, amour et beauté,” *Confession*, XLV), non ci accostiamo che in apparenza a un sentimento petrarchesco, perché in Baudelaire non si placa mai il desiderio di scoprire la donna come una persona capace di amare nel modo più veridico, al punto che la sua ricerca di verità non può sopravvivere mai a prescindere da lei.

E mentre Petrarca alla fine contempla e gode nella propria arte il suo canone amoroso fisso e va soffrendo, diciamo così, in una cornice dalla quale non esce mai, vero maestro dell'*encadrement*, Baudelaire è sempre lì che smania, rompe la tela, squarcia il suo stesso paradigma, si lancia fuori della poesia e della letteratura, entra e esce dalla vita anonima e cruda, si sporca e si ripulisce, si macchia con amori fisici e con misfatti morali e ricanta la castità e l'amore spirituale; si rende conto insomma sempre e dovunque che ha a che fare con donne in

carne e ossa, che non hanno meno diritto di lui di non soffrire, di non morire.

E infatti quella verità tremenda, quella confidenza orribile (*cette confidence horrible*) che nemmeno la bellezza, e sia!, ma addirittura neanche l'amore regge all'oblio e alla morte, egli arriva a dirsela solo bisbigliandola al confessionale del cuore, *Au confessionnal du coeur*, così scappando fuori dalla sua stessa poesia che, come tante altre sue, non si chiude, non si può chiudere, perché l'autore ne scappa, si ritrova dal vivo fuori dei versi, come te e come me, attonito, arrivando appena a bisbigliarsi: Oddio, è così.

### *Chimica cosmica*

C'è anche una chimica cosmica delle passioni, se Satana Trismegisto (tre volte il più grande) è in grado di vaporizzare la nostra volontà: "Et le riche métal de notre volonté / Est tout vaporisé par ce savant chimiste" (*Au lecteur*) quando invece il sole, principio del bene, mentre fa riserve di miele nei cervelli come negli alveari, "Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel" (*Le soleil*, LXXXVII). La nostra anima non è mai autonoma, essa è esposta agli influssi incessanti di un mondo ilozoico, con una materia viva che trasmette effluvi, influssi, atmosfere assorbite dall'anima o dall'anima svaporanti e intridenti l'ambiente

Siamo in un mondo antropomorfo dove Parigi è un gigante, popolato di animali allegorici, dalle lonze ai ghepardi, o metamorfici: il mistico gatto. *Je jalouse la sort des plus vils animaux* ("Invidia la sorte dei più vili animali"), scrive leopardianamente Baudelaire (*De profundis clamavi*, XXX), e il loro *sommeil stupide*, il loro stupido sonno, ma senza mai perdere il timone di un empirismo lucido, di una fierezza da combattente nell'unica propria forma umana, di un'attenzione alle cose crude come sono, senza cedere a fantasmagorie se non per dire ciò che esattamente è sentito e pensato, e come va detto.

## *Tendenze gnostiche*

Satana è “le plus savant et le plus beau des Anges”, secondo ortodossia, ma anche addirittura un *Dieu trahit par le sort et privé des louanges*, espressione che ha messo in moto letture manichee o gnostiche.

Una delle occasioni più appaganti e idonee a dare profonde soddisfazioni a critici e studiosi è quella di poter attribuire un bel giorno tendenze gnostiche a qualche poeta, scrittore o pensatore, il quale magari in vita sua ne aveva appena sentito parlare con misteriosa stima, e aveva magari pensato che sarebbe stato singolare se un giorno avessero attribuito anche a lui una tendenza del genere.

Poter dire che in un autore c'è un'ispirazione gnostica, come io stesso ho sperimentato in me, dà un brivido sofisticato e impagabile che si trasmette agli altri, un po' invidiosi di non averci pensato loro per primi, visto che fa sempre un ottimo effetto. Mentre i più, in modo più rozzo e previsto, tirano fuori il manicheismo, ecco che arrivi tu e schiudi un mondo segreto e raffinato, nomini un morbo sacro, esoterico e difficilissimo da diagnosticare in un poeta o in un filosofo, ma che una volta identificato fa dire a tutti gli altri critici chiamati a consulto che è vero, verissimo: “Baudelaire è gnostico!” Perché diavolo non ci abbiamo pensato prima? E nessuno oserà mai contestarlo. Anche perché: Chi mai non è gnostico sotto pelle?

## *I fiori del dolore*

Fiori del male significa fiori del dolore, se il dolore fa male, se è male. E soprattutto se, come in Baudelaire, il dolore da noia e da angoscia è colpevole.

Il dolore è inevitabile per tutti e, soprattutto, tra le genti simboliche, per un poeta. Ma dicendo e scrivendo che è così, io sono sincero, sì, ma mi compiaccio di soffrire, in quanto mi mostro più sensibile della media, rivendico un primato di dolore in quanto aspiro a qualcosa di più grande o, sia pure in quanto condannato, attesto così

la mia naturale grazia di predestinato. Come in Vigny, che dice di vivere come privilegio e condanna la condizione di poeta. Dicendo che soffro mi potenziò e vanto, insuperbisco, e quindi faccio il male.

Come la noia è peccato, in quanto accidia, e non condizione di vittima, così il dolore è peccato in quanto il poeta lo esacerba, rivendica, manipola, plasma e usa come energia nera, lo arroventa, come soffrisse soltanto lui. Chi dice sempre di star male suscita l'insofferenza degli altri, che alla fine replicano: "Come tutti. La vita è così, non stai male solo tu." Tutti stiamo male ma non lo diciamo di continuo.

Tutti stiamo male ma solo Baudelaire ha scritto *Les fleurs du mal*. Ecco che egli, compiendo un'opera d'arte, merita di dire il suo dolore e giova al nostro. Ma è talmente puro e intransigente che non gli bastano i comforti dell'arte e allora si addentra scalzo nel male del mondo e suo e non si contenta della sua stessa poesia, che del mondo fa parte, ma persiste a dire non soltanto che il dolore è male, è peccato, ma che è male anche dirlo, e cioè è male l'arte, questa fioritura che senza il dolore e ogni altro peccato non esisterebbe, ed è figlia della colpa. E per questo ha allora ragione Paul Claudel quando scrive che la poesia di Baudelaire è figlia del rimorso. Gli rimorde per noi tutti.

*Les fleurs du mal* non sono un album, scrive Baudelaire a Vigny, riguardo all'edizione del 1861: "Il solo elogio che sollecito per questo libro è il riconoscimento che non si tratta meramente di un album, e che esso ha un inizio e una fine." La morte, e il viaggio dentro la morte, come nel *Fedone* di Platone, dove si vive il trapasso come un'avventura perché "il pericolo è bello". "In fondo all'ignoto per trovare del *nuovo*": così si conclude l'opera. In quel platonismo che in Baudelaire è potente, a condizione di non pensare affatto all'iperuranio, a un primo mondo metafisico oggettivo ed eterno ma a quella vita anteriore intima, concreta e personale, svegliata dalla reminiscenza, che l'anima ha dentro.

La sequenza delle poesie è stata cambiata e arricchita passando dalla prima edizione del 1857 alla seconda del 1861, alla quale quasi tutti

ci affidiamo, perché orchestrata dall'autore, pur nella rinuncia forzata alle poesie condannate, con l'aggiunta decisiva dei *Quadri parigini*, e in tutto di trentadue nuove poesie. Qualche movimento di troppo per iniziativa degli editori cade invece nella terza, uscita nel 1868, postuma e senza il consenso dell'autore.

Spostare qualche poesia, operazione significativa, non cambia però l'orientamento verso una fine, e un fine, di quello che sento come un poema, che non segue una parabola lineare dalla caduta al riscatto per la semplice ragione che la caduta per Baudelaire è una condizione perenne, che si infiamma e si addolcisce in modo intermittente, senza che fino all'ultimo giorno ci si possa redimere, e forse neanche dopo.

Il bene non si conquista in vita, e neanche in poesia, che della sua vita è la forma più forte. Il bene stesso si denuncia, si confessa, perché colposo.

Ma seguendo la fluttuazione in sé della caduta e della ripresa, del crollo e della rigenerazione, nondimeno un'arcata si slancia e si stende. Il paesaggio non solo non è statico e dal dondolio ossessivo, ma oso dire che è ascensionale, che ogni poesia segna una nuova esperienza (lasciando stare le date di composizioni, per questo influenti), al punto che non c'è mai un vero e proprio ritorno al punto di partenza. L'esperienza è tutto, e nutre Baudelaire come il lettore.

### *Il volto di Baudelaire*

Il volto di Baudelaire, non so in quale delle foto o dei ritratti, è stato letto da Guy Michel come proprio del tipo saturnino: “naso con le pinne raggrinzite, tempie scavate, occhi incassati nelle orbite”. La fisiognomica, se non diventa un'arte consapevole, non c'è dubbio che abbia sempre qualcosa di comico. Perché mai quei tratti dovrebbero segnalare il malinconico, affetto da gravezza di *spleen*, e cioè di milza, la quale, secondo la teoria degli umori medioevale,

presiede all'umor saturnino? Perché non gli occhi grandi e sporgenti, le pinne del naso lisce, tempie gonfie e pulsanti?

Troviamo un poeta che rida in qualche foto: la cosa, che sarebbe un buon segno di libertà, accade molto di rado, magari nei sudamericani, che hanno la gloria generosa del riso aperto. Ma troviamo non dico un poeta, un semplice uomo colto, uno che legge, pensa, scrive che non sia per ore, per giorni, di umore saturnino. Qualcuno lo sarà, di certo, molto più degli altri. Ma siamo così sicuri che Baudelaire stanziasse in una malinconia perenne? Che fosse stabilmente infelice? L'infelicità duratura è sterile.

Saper ammirare è una qualità decisiva. Ma adorando uno scrittore infelice assecondiamo la nostra infelicità, che proiettiamo sullo scrittore, esagerando la sua, che godiamo come risarcimento della nostra.

Dentro quell'infelicità palese, nella sua austerità rigorosa e scandalosa, Baudelaire è allegro. Roberto Calasso riporta il passo di una sua lettera al fratellastro Alphonse, del primo febbraio 1832, quando aveva nove anni, che si conclude: "Ben presto tornai a essere allegro come al solito" (*La Folie Baudelaire*, p. 41). In una lettera della fine di aprile del 1860 egli scriverà, quasi quarantenne, a sua madre: "Se sapessi quanto talento, quanta docilità, quanta dolcezza, avrei nel mio carattere, e forse perfino quanta allegria, solo che fossi liberato da tutto ciò che mi opprime da diciannove anni in qua". Possiamo sopportare l'allegria sepolta di Baudelaire? Possiamo riconoscere che anche i sentimenti e le emozioni angosciose celano un sotto testo di gaiezza sconcertante? Allora cominceremo forse a capirlo e a tornare allegri noi stessi. Perché senza allegria, soprattutto nelle ore più nere, la mente si ottunde.

Baudelaire è austero. Anche le prostitute lo sono. Quando sono anche allegre, diventano rivelatrici.

La lettura di un volto è molto soggettiva, forse anche perché ci specchiamo sempre in esso, se gli siamo congeniali. E io leggo ora, nella foto del 1863 di Etienne Carjat, quella in cui vedo Baudelaire

più snudato, uno sguardo molto serio, onesto e deciso, che punta sull'osservatore, intento a fissarlo, a valutarlo persino, per scrutare se è all'altezza, molto più di quanto non se ne senta guardato. Uno sguardo d'azione, che va all'attacco della vita, che la penetra, la giudica ma soprattutto che vuole starci dentro fino in fondo, anche nella felicità e nella potenza. Sono occhi magnetici, quasi come quelli di Rasputin, carichi e pastosi, potenti e pungenti. Da combattente, da giocatore d'azzardo, con la freddezza analitica che in lui è un segno morale, ma contenendo un mare emozionale sempre mosso, come due piccole chiuse spaventate ma reattive, ardite, ferme. Uno sguardo che impressiona perché egli si guarda dentro con la stessa forza con la quale guarda me. Sarò all'altezza della vita vera? In ogni caso devo esserlo: questo mi dice quello sguardo.

### *Sole di ghiaccio*

Più che dalla luna e dalle stelle, amando e odiando Baudelaire le notti tenebrose, è il sole per lui il dio più potente della natura, dio ambiguo ma primordiale, e proprio per questo egli lo trasforma facendogli seguire le pieghe del suo sentimento spiritualmente irreligioso. Ed ecco *les soleils malsains* dell'estate, i complici che fanno distendere la voluttuosa gigantessa *à travers la campagne* (*La Géante*, XIX). Ecco soli che diventano *monillés*, molli, mosci, morbidi, in *L'invitation au voyage* (LIII). In autunno invece *les rivages heureux* sono imbiancate dai fuochi di un *soleil monotone* (*Parfum exotique*). Nell'inverno più nudo che nella terra polare, un *soleil sans chaleur plane au-dessus six mois* e gli altri sei mesi è notte fonda (*De profundis clamavi*, XXX), più crudele che se non ci fosse: *La froide cruauté de ce soleil de glace*.

E finalmente, nella memoria di un balcone materno d'infanzia, troviamo un sole benigno e limpido: *Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées! / Que l'espace est profond! Que le coeur est puissant!* Ritornando all'aurora di quel tempo nei suoi momenti felici, il sole sorge ringiovanito, dopo essersi lavato nei mari profondi. Momenti assai rari, come *le soleil rare* di *Réversibilité*, ma da saper cogliere fino in fondo: *Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses!* E finalmente un abisso

che non sia un gorgo d'angoscia ma di profondità risanatrice. E ciò accade perché l'alba è spirituale, e la dea del poeta allora, madre di carne o d'amore, può risplendere proprio come *l'immortel soleil* (*L'aube spirituelle*, XLVI).

L'immagine del sole che più ha colpito Proust è quella del sole nel suo inferno polare come "un bloc rouge et glacé" (*Chant d'automne*, LVI), perché è in corrispondenza col cuore.

### *Messa della natura*

Il sole sorge e declina ma il movimento non è puramente astronomico o climaterico, perché tramontare non vuol dire per forza morire, proprio in virtù della reminiscenza platonica, riferendosi al passo in cui Platone dice che la bellezza è l'unica idea che si rivela nel mondo delle forme, accessibile all'anima attraverso i sensi. Bellezza che tuttavia in Baudelaire resta separata nel limbo dell'arte, mentre passa per sempre nel tempo infernale. Vero che *le soleil oblique* (*Les hiboux*, LXVII), indica già un'*intentio obliqua*, una perdita di franchezza, ma anche nel tramonto si genera una forza spirituale, come si fa chiaro in *Harmonie du soir*.

*Harmonie du soir* comincia come una messa della natura: *Voici venir les temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir*. "Ecco venire i tempi che dal vibrante stelo / Ogni fiore evapora come un'incensiera." Di sera si placa il male nella bellezza vitale dei fiori e la loro seduzione diurna si trasforma in fonte di pace liturgica. La messa della natura è sempre serale. *Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir*. « Il cielo è triste è bello come un altare grande. » *Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige* (*Harmonie du soir*, XLVII). "Il sole nel suo sangue coagulato s'annega. » *Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir, / Du passé lumineux recueille tout vestige!* "Cuor tenero che odia il nulla vasto e nero / Del tempo luminoso ogni spoglia raccoglie!" *Ton souvenir en moi luit comme un ostensorio!* "Il tuo ricordo in me luce come un ostensorio!"

Questa messa naturale è officiata dal *coeur tendre*, dal sentimento di colui che non vuole che il sole muoia e sia sepolto ma lo trattiene nel cielo, ferito a morte, facendone coagulare il sangue nell'altare del cielo aperto, tenendo viva la sua ferita nel proprio cuore, odiando il nulla vasto e nero della morte sepolta.

Come spiega Yves Bonnefoy in *Baudelaire: la tentation de l'oubli* (una conferenza del 1998) nel sole si sente il padre, sepolto nella tomba comune e senza nome, lasciato morire nell'anonimato, ma fatto risorgere dal cuore del figlio, che ne salva il ricordo e, povero cristo, lo trasforma in ostia splendente e stillante, che davvero è (e non simboleggia) il suo corpo, riamato vivo nel fuoco sanguinante del suo tramonto, nella memoria amorosa del poeta. Come il disco rosso al tramonto non commemora ma è il sole stesso.

La poesia diventa l'ostensorio dello splendore meridiano della vita paterna, con un sentimento liturgico evidente, se è lo stesso corpo fiammante del sole che si fa ostia. Dio, padre solare, tramonta in Cristo, continuando in questa religione tutta personale di Baudelaire ma che si fa pregarla di una cristianità di natura, se tutto dipende dal cuore amante.

Marcel Proust ha notato quanto gli importino “les belles images de la théologie catholique”, come i troni, le virtù, le Dominazioni. E ciò che lo colpisce non sono tanto i versi dedicati alla Madonna, “puisque là c'est précisément le jeu de prendre toutes ces formes catholiques” (*Sainte-Beuve et Baudelaire*), quando in effetti Baudelaire quelle forme le usa per travestirle o trasfigurarle ai propri scopi, spesso obliqui od opposti agli ortodossi, bensì quando quelle immagini egli le rivive con sincerità pericolosa: *Je traîne des serpents qui mordent mes souliers*.

*Baudelaire filosofo*

Laisse du vieux Platon se froncer l'oeil austere

Il vecchio Platone aggrotti pure l'occhio austero

Così Baudelaire in *Lesbos* immagina reagisca il filosofo ai giochi amorosi delle donne di Lesbo, tenendo presente che ‘lesbica’ pare non significasse allora donna omosessuale, benché già molto di lascivo se ne immaginava. Marcel Proust non lo apprezza affatto: “André Chenier diceva che, dopo tremila anni, Omero è ancora giovane. Ma quanto più giovane Platone! Il verso di Baudelaire è un verso da scolaro ignorante: cosa tanto più stupefacente in quanto Baudelaire aveva una mentalità filosofica e sapeva distinguere la forma dalla materia che la riempie” (*A proposito di Baudelaire*, 1921). E soprattutto la forma come sostanza divina dell’amore, come forma immortale del cadavere decomposto.

È una gioia che Proust non acconsenta alla svalutazione di Platone, diffusa anche tra i migliori poeti del Novecento. E colga l’immanenza potente, il principio generatore della sua forma, del suo *eidos*, decisivo in tutta la *Recherche*.

Noto pure che Proust, il quale stimava Baudelaire il poeta più importante dell’Ottocento, non usa le mezze misure quando gli deve fare una critica. Si dirà che se lo può permettere, perché è Proust? No, perché gli sta a cuore, come a Baudelaire, la verità delle cose. E per di più sa amare e sa ammirare senza idolatria, malanno degli ammiratori incondizionati.

### *Les petites vieilles*

Tra le poesie aggiunte da Baudelaire nella seconda edizione ce ne sono molte tra le più belle di questo libro magnifico, segno che tra il 1857 e il 1861 egli vive anni decisivi, di ispirazione e di calore, fino a quella svolta, da sempre incubata, sulla quale si diffonde Yves Bonnefoy nel suo saggio *Il “fluire ondeggiante”, poesia*. Tra queste poesie nuove splende *Les petites vieilles*, *Le vecchiette*.

Bonnefoy osserva che la tentazione della caricatura nasce dal soffermarsi sui tratti fisici ridicoli o patetici di una persona, ignorandone con violenza l’anima, come potrebbe indicare la

notazione in questa poesia che le vecchiette sono così piccole che le loro bare avrebbero le dimensioni di quelle dei bambini.

“Ma subito l’idea di una ‘nuova culla viene a trasfigurare il paragone”. Baudelaire dice “fin dal secondo verso che l’ ‘orrore’ a Parigi può farsi ‘incanto’, poi, subito dopo che questi mostri gobbi sono anime ancora’, hanno ‘divini occhi di bambina’.”

*Les petites vieilles* è uno degli incanti della poesia di Baudelaire, perché in essa lo slancio amoroso verso le anime delle vecchiette, come scrive Bonnefoy, si accende quanto più esse sono agli antipodi del fascino sensuale di una bella ragazza. E ciò accade perché egli vi continua a vedere il ricordo della loro bellezza e gioventù, come nella Jeanne Duval de *Il balcone* egli vede la madre.

In questi casi non si tratta di sostituzione onirica, con uno spostamento simile a quello che avviene nel sogno, nel quale un personaggio fa la parte di un’altra persona. E neanche di allegoria, a meno che non la si intenda come un’allegoria d’amore, che compie un’immedesimazione tra due esseri in grado diverso amati, così scoprendo la natura transitiva dell’amore, in grado cioè di transitare da una persona all’altra, anche sconosciuta, come la vecchietta, ma riconosciuta.

In tal caso, come ciò non potrebbe accadere se non vi fosse un amore primo, per una donna giovane e bella, come in *Les petites vieilles* o per la madre, come in *Le balcon*, è anche vero che non si sveglierebbe l’amore primo senza l’intervento di quello secondo, per Jeanne Duval e addirittura per le vecchiette, a tal punto è vero che un fuoco acceso da una parte, se è amore sincero, avvampa prima o poi da un’altra, imprevedibile e insospettabile, parte.

### *A fin di male*

La fede è l’irruzione della verità nei cuori mentre la religione è la pratica degli atti conforme a una verità. La fede è l’innamoramento, la religione è il matrimonio, che ha senso però soltanto se nasce

dall'innamoramento e ne costituisce l'inerzia, la scia, l'eco, la commemorazione, la fedeltà, la custodia.

Se innamoramento non c'è mai stato, la religione diventa una pratica zelante micidiale. Ci penso leggendo del modo in cui le suore agostiniane hanno trattato Baudelaire, che avevano in cura dopo l'ictus, imponendogli il segno della croce prima di mangiare, che il poeta, semiparalizzato e balbettante, si rifiutava di fare.

Raccontano che dopo il suo trasferimento, giacché loro se ne sentivano contaminate, le suore si siano buttate in ginocchio a piangere, non per la sorte di Charles, ma perché secondo loro il diavolo dentro di lui aveva visitato il convento, sentendosi risollevate solo quando è arrivato l'esorcista a benedire il convento.

Noi siamo inclini a compiangere queste povere donne, perché stupide e animate da buone intenzioni nella loro ingenuità e piccolezza mentre c'è chi si sente offeso dal satanismo, nato da una fede bruciante nella verità, di Baudelaire. E mi domando allora se esse siano davvero così da compatire. Se piuttosto che fare il male a fin di bene, che essere crudeli per ossequio alla verità, non sia molto meglio fare il bene a fin di male, e cioè dare quella profonda salute spirituale, quella dignità nella pulizia radicale dell'animo che ci trasmette con la necessaria violenza Baudelaire, senza nessuna intenzione di edificarci e di giovarci, anzi magari col gusto di provocare e sconvolgere una quiete immeritata.

### *Il commento di Mario Richter*

Incontrando un'opera poetica, prima di ogni interpretazione, suggestione, trasmutazione simbolica o caccia allegorica, catena analogica e confronto con altri autori, ricerca delle influenze, dei furti e dei debiti, è indispensabile, quanto raro, il commento delle singole poesie. Che si fa gran fatica a trovare per i maggiori poeti contemporanei ma che per fortuna, nel caso di Baudelaire, è a nostra disposizione, grazie al lavoro prezioso di Mario Richter.

Egli ha commentato ogni poesia delle *Fleurs du mal* in otto volumi (*La "moralité" di Baudelaire. Lettura de "Les Fleurs du Mal"*, Cleup) usciti dal 1990 al 1997, in quasi duemila pagine, che su questo libro, come su ben pochi altri, si possono comodamente scrivere, essendo Baudelaire un poeta che non rima mai in modo criptico, giacché i suoi versi hanno sempre un significato, che sia possibile "aprire per prosa" (*La Vita Nuova*, XXV). E anche in questo egli è erede a pieno titolo di Dante, nel contempo ospitando un senso globale, che si nutre del concerto di tutte le poesie, nel mentre la singola composizione serba la sua autonomia smagliante.

Allo stesso modo il commento di Richter, del quale suggestiona ma non impressiona la mole, vista la sua leggerezza, con chiarezza esemplare, con uno spirito democratico in quanto aristocratico, può essere studiato con gran profitto, addentrandosi con lui nella singola poesia, scelta qua e là nei volumi, sempre collegata ad altre, benché naturalmente ne guadagneremmo a leggerlo di seguito dal primo volume, che contiene l'introduzione esplicativa.

E con tale piacere quale la scioltezza con cui è stato scritto, formando piano piano un autoritratto della sua personalità di studioso e di uomo, ignaro di pompa gergale e di sotterfugi stilistici, documentato ma non pedante, profondo nel pensare e nel sentire (diventati in lui quasi tutt'uno) ma non cadente dall'alto.

Un'idea centrale, che è un'intuizione profonda, corre per tutti i volumi: che Baudelaire vada al di là della visione dualistica, la quale contrappone l'anima al corpo, i sensi allo spirito, il bene al male, il cielo alla terra, in modo fisso e rigido. E che tale compenetrazione, nel suo fondo ineffabile, accada non solo nell'opera del *poète*, sicché a libro chiuso non esisterebbe più, ma nella sua vita stessa e, con minore capacità di avvedimento, ma da lui risvegliata, e quasi resuscitata, nella nostra.

*La sciarpa*

Davanti alla chiesa di Santa Maria delle Grazie, a Pesaro, c'è spesso una mendicante, una ragazza che peserà quaranta chili, in abiti da zingara o forse di un popolo dell'est che non so identificare. Accucciata come sta, sembra una bambina ma avrà almeno trent'anni. I suoi occhi sono verdi, puliti, piccoli. Davanti alle sue ginocchia c'è una vaschetta di plastica dove ha messo una scatola di pasticche, perché è malata, anche se pudicamente non mi ha detto di quale male. Del resto lei non la fa sembrare una cosa grave, forse non lo è proprio.

Non tende mai la mano ma sta a braccia incrociate, forse anche perché ha freddo, e così sembra ancora più piccola. Quando riceve l'elemosina ha un piccolo guizzo del corpo, che esprime il suo ringraziamento e si stringe ancora di più tra le braccia. Sorride con decenza, con una naturalezza timida e per niente servile. Il lieve sorriso è lo stesso se dai o non dai un euro. Non nego che sia un po' malinconica ma si sforza di essere allegra.

Mendica, questo è un fatto, ma non la fa drammatica né racconta che pochissimo di sé, non dimenticando di augurarti del bene, forse vergognandosi (la voce allora le viene un po' di gola), ma non più di tanto. E se mi vede passare sotto i portici, a trenta metri da lei, perché mi dimentico che potrebbe esserci, e non rasente la facciata della chiesa alla quale si appoggia, con la sua voce belante mi grida "Ciao" e mi fa un gesto amichevole con la mano.

Questo è tutto quello che posso riferire di lei. Ma quanto mi piacerebbe, visto che non me lo dirà mai, poterle leggere nella mente per sapere se pensa qualcosa di quest'uomo che le passa davanti ogni giorno in una città semiconosciuta. Immagina se sono sposato, se ho figli, che lavoro faccio? O la sua è l'attitudine tipica del mendicante, che porta a vedere tutti nello stesso modo, per una questione di dignità.

Mentre ci penso, un ragazzo senegalese, molto alto, porge la mano a conca e quando gli dico: "Te li ho dati prima, ricordi?" risponde: "Scusa. I bianchi per me sono tutti uguali. Ma adesso ti riconosco dalla sciarpa."

31 gennaio