

PAOLA MARTINUZZI

## Gli ossimori del riso in Baudelaire

Le rire n'est qu'une expression, un symptôme, un diagnostic. Symptôme de quoi? Voilà la question. La joie est *une*. Le rire est l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire; et c'est pour cela qu'il y a convulsion.  
(Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire*)

... Ma il Moloch diventa uccellino o fiore.  
(G. Cacciavillani, *Negli anni profondi: studio sull'opera di Baudelaire*)

*Nel ricordo del Professore Giovanni Cacciavillani e delle sue opere*

### Il riso assoluto

Charles Baudelaire, nella sua spietata analisi della condizione umana, ricorre non di rado al riso, alla comicità e al grottesco: risorse che esprimono le lacerazioni dell'essere in forme «cristallizzate», sviluppo di slanci di «provocazione sociale»<sup>1</sup>. Che nel «rire assoluto» si possa esprimere la coscienza del male, in quella polarità che condiziona la nostra esistenza, appare evidente nel saggio che il poeta dedica al «comique dans les arts plastiques». Egli distingue tre gradazioni di riso: quello dei bambini (il quale, come un «épanouissement de fleur», «une joie de plante», si nutre del piacere di vivere), quello nato dal «comique significatif» (prodotto dall'arte e dall'«idée morale»; esso comporta un giudizio sull'altro ed è esemplificato da Molière e dai *Contes* di Voltaire), e un «rire absolu», generato dal grottesco e dalla sua energia creatrice: questo, per il poeta delle *Fleurs du Mal*, è il «rire vrai, rire violent», frutto dell'«esprit de Satan»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Traggo questi due termini da VAILLANT (2007, 47).

<sup>2</sup> PICHOS (1976a, 534-7). Il saggio *De l'essence du rire et généralement Du comique dans les arts plastiques* ebbe una lunga gestazione, dal 1846; apparve una prima volta ne «Le Portefeuille», 8 luglio 1855, poi, in una versione modificata, ne «Le Présent», 1er septembre 1857 e in *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868.

Il grottesco, osserva il poeta nella sua dissertazione, ha abitato lo spirito degli uomini dall'antichità ellenica ad oggi, assumendo significati etico-culturali diversi. Nell'antichità, esso era legato al sacro, e quindi assumeva un connotato di serietà; il Cristianesimo ha trasformato il difforme in comico, e soprattutto ha introdotto il concetto (per Baudelaire centrale, anche se in lui è certo svincolato da una mistica «orthodoxe»), di *caduta*.

La sua dimostrazione parte dal legame fra Male e riso grottesco con una citazione dai *Contes normands* del filosofo Chenevières:

Le rire et les larmes ne peuvent pas se faire voir dans le paradis des délices. Ils sont également les enfants de la peine, et ils sont venus parce que le corps de l'homme énérvé manquait de force pour les contraindre<sup>3</sup>.

La spiegazione di questo pensiero non è solo morale, come può sembrare a prima vista; il posto del male risulta centrale, poiché le lacrime e il riso sono la conseguenza di una acuta consapevolezza che genera dolore, di uno smisurato orgoglio che, una volta punito, giunge a dilaniare l'io, per l'impossibilità del ritorno. Dal basso in cui è caduto, il Lucifero/uomo, degradato, osserva ferocemente se stesso e ciò che lo circonda.

Comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie [...]. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire<sup>4</sup>.

La tensione etica si acuisce e cresce nella storia dell'uomo: «l'humanité s'élève, et elle gagne pour le mal et l'intelligence du mal une force proportionnelle à celle qu'elle a gagnée pour le bien»<sup>5</sup>. Si era giunti così alla risposta estrema di un Romanticismo che dava spazio a un grottesco ben diverso da quello "organico" e criticamente positivo di Rabelais, e che scavava ancor più profondamente le ombre che il barocco aveva disegnato.

Baudelaire si dirige verso le culture nordiche, si interessa al «comico assoluto», sospeso nell'enigma, dei racconti fantastici di Theodor Hoffmann ed al «rire terrible» del faustiano Melmoth, nel romanzo gotico di Charles Robert Maturin<sup>6</sup>. Melmoth iperbolizza la condizione drammaticamente liminare dell'uomo.

Nelle *Fleurs du Mal* il «riso assoluto» domina numerose scene di morte, di decomposizione, di desublimazione, di smarrimento, di scacco, di rivolta blasfema.

<sup>3</sup> PICHOS (1976a, 528).

<sup>4</sup> *Ibid.* 532.

<sup>5</sup> *Ibid.* 533.

<sup>6</sup> *Melmoth the Wanderer*, 1820.

*Châtiment de l'orgueil*<sup>7</sup> traspone nelle sue due parti simmetriche, con ritmi narrativi, come una parabola, il tema dell'orgoglio satanico generatore di riso.

- 1 En ces temps merveilleux où la Théologie  
Fleurit avec le plus de sève et d'énergie,  
On raconte qu'un jour un docteur des plus grands, [...]
- 9 Comme un homme monté trop haut, pris de panique,  
S'écria, transporté d'un orgueil satanique:  
"Jésus, petit Jésus! je t'ai poussé bien haut!  
Mais, si j'avais voulu t'attaquer au défaut  
De l'armure, ta honte égalerait ta gloire,  
Et tu ne serais plus qu'un fœtus dérisoire!"
- 15 Immédiatement sa raison s'en alla.  
L'éclat de ce soleil d'un crêpe se voila;  
Tout le chaos roula dans cette intelligence,  
Temple autrefois vivant, plein d'ordre et d'opulence,  
Sous les plafonds duquel tant de pompe avait lui,  
Le silence et la nuit l'installèrent en lui,
- 21 Comme dans un caveau dont la clef est perdue.  
Dès lors il fut semblable aux bêtes de la rue,  
Et, quand il s'en allait sans rien voir, à travers  
Les champs, sans distinguer les étés des hivers,  
Sale, inutile et laid comme une chose usée,  
Il faisait des enfants la joie et la risée.

Il personaggio diabolico, vestendo qui i panni del Teologo, viene iscritto nella Storia; se nella prima parte della poesia è paragonato ai «purs Esprits» per la sua scienza (vv. 6-8), nella seconda viene desublimato, fino a diventare «sale, inutile et laid comme une chose usée» (v. 25). Il suo riso blasfemo, partorito dal male, si realizza nella voce che, rivolta al «petit Jésus», lo stravolge in inerme oggetto risibile («fœtus dérisoire», v. 14). Il vuoto grafico fra le due strofe, lo spazio bianco, l'ellissi nella sequenza narrativa, sembrano visualizzare la *caduta*, la cui forza drammatica è espressa dall'avverbio con cui inizia la seconda strofa: «Immédiatement». Subitanea, la comparsa del male, nato dal ribaltamento irrimediabile di una condizione divenuta ormai inattuabile, «dont la clef est perdue» (v. 21).

Il superbo Teologo non precipita nell'Inferno di Lucifero; cade nella condizione esistenziale opposta alla prima descritta, di perdita assoluta, metaforizzata dall'*errance*; divenuto egli stesso oggetto di derisione, è costretto a vagare senza fine, senza meta.

<sup>7</sup> *Les Fleurs du Mal*, XVI. Riporto qui i vv. 1-3; 9-26.

Fra il riso blasfemo (che esplode nell'ultimo verso della prima parte: «*et tu ne serais plus qu'un fœtus dérisoire!*») e l'opposta condizione di oggetto di derisione (che si delinea nell'ultimo verso della seconda parte: «*il faisait des enfants la joie et la risée*»), si collocano dunque un buio e un silenzio "atroci", quelli appunto di un «caveau dont la clef est perdue» (v. 21).

In questo buio, nuovo e lacerante, si agita «*tout le chaos*», col disordine assoluto (v. 17) provocato proprio dal riso che capovolge ogni punto di riferimento e che mette il sole a lutto (v. 16, il sole nero della malinconia). Il male si contrappone nettamente all'«*ordre*», all'«*opulence*», alla «*pompe*» che coltavano l'altro spazio mentale, il luminoso «*Temple autrefois vivant*», abitato prima della caduta (v. 18)<sup>8</sup>.

Le antitesi, la traiettoria prima ascendente e poi discendente di *Châtiment de l'orgueil* mettono in scena la "bipolarità" che struttura l'intera opera delle *Fleurs du Mal*, i due «*in-finiti*» dal cui urto, per Baudelaire, nasce il riso.

Oggetto di scherno da parte di un «*Dieu moqueur*», il poeta inscena se stesso in bui «*caveaux*», intento ad una grottesca autodistruzione, nel primo sonetto del "politico" *Un Fantôme*.

- 1        Dans les caveaux d'insondable tristesse  
          Où le Destin m'a déjà relégué; [...]
- 5        Je suis comme un peintre qu'un dieu moqueur  
          Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres;  
          Où, cuisinier aux appétits funèbres,  
          Je fais bouillir et je mange mon cœur<sup>9</sup>.

Nel non-tempo in cui si riassorbe ogni gesto («*peindre, hélas! sur les ténèbres*», v. 6, equivale a un raffinato, estenuante supplizio, inflitto dal Dio che ride), la disperazione si capovolge in riso grottesco che l'io rivolge a una parte di sé. I vocaboli che appartengono alla dimensione materiale, quotidiana: «*cuisinier*», «*bouillir*», «*mange[r]*», urtano contro la dimensione spirituale, poiché gli «*appétits*» (il plurale va già oltre il senso proprio) sono ossimoricamente «*funèbres*» (v. 7). Le azioni, descritte al tempo presente, si eternizzano, come la fatica di Sisifo del dipingere nelle tenebre.

<sup>8</sup> Anche la struttura ritmica, possiamo osservare, segnala la rottura dell'armonia, scavando nella profondità semantica del verso, al quale non serve da cornice. (Nel flusso regolare di alessandrini con cesura a metà verso, alcuni accenti cadono in posizioni anomale, creando dissonanze. Per esempio, il verso 11 presenta il primo accento in seconda posizione, mentre i versi 2 e 9 risultano senza cesura, e si dividono debolmente in tre parti di quattro sillabe).

<sup>9</sup> *Un Fantôme*, I, *Les Ténèbres*, *Les Fleurs du mal* [FDM], xxxviii (vv. 1s.; 5-8).

Lo sdoppiamento che l'io opera su se stesso, in questa visione infernale, dà al riso un connotato feroce, perché nell'immagine del cuoco che mangia il proprio cuore è metaforizzato il rimorso, che ha la sua origine in una perdita. Come osserva John Jackson, il rimorso è una «re-mort», la «réactualisation d'un passé – lui-même forme de "mort" temporelle – grevé par une Faute dont est simultanément exprimé le côté irréparable»<sup>10</sup>. Questo riso cannibale racchiude la dinamica della *malinconia*; «Baudelaire, col massimo della plasticità, mostra il processo di aggressione all'oggetto d'amore il quale, una volta introiettato, diventa parte dell'io: sicché il divorare è un autodivorarsi»<sup>11</sup>.

*Spleen et Idéal* ripropone questa stessa dinamica del riso feroce autodivorante in poesie come *L'Héautontimorouménos*:

- 13 Ne suis-je pas un faux accord  
 Dans la divine symphonie,  
 Grâce à la vorace Ironie  
 Qui me secoue et me mord?
- 17 Elle est dans ma voix, la criarde!  
 C'est tout mon sang, ce poison noir!  
 Je suis le sinistre miroir  
 Où la mégère se regarde. [...]
- 25 Je suis de mon cœur le vampire,  
 - Un de ces grands abandonnés  
 Au rire éternel condamnés,  
 Et qui ne peuvent plus sourire!<sup>12</sup>

La condanna al riso eterno (v. 27) si rivela la conseguenza di un abbandono originario (v. 26) che causa il ghigno terribile (v. 20), il riso agghiacciante rivolto a se stesso. E il «sourire», espressione di una armonia perduta (il soggetto si definisce «faux accord», una nota stridula, vv. 13, 17), appare ormai irraggiungibile (v. 28). Al suo posto, vi sono tremito e orrore (vv. 16, 19) e l'autoaggressione, che si realizza in «vorace Ironie» (la cui forza è sottolineata dalla rima interna, nel v. 15).

Nomi e sintagmi come «Moïse» (v. 83), «abreuver mon Saharah» (v. 5), «divine symphonie» (v. 14), portano – come frequentemente accade in Baudelaire – «un lexique religieux dans un texte qui n'en réassume pas nécessairement les présupposés»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> JACKSON (1982, 112).

<sup>11</sup> CACCIAVILLANI (2003, 52).

<sup>12</sup> FDM, LXXXIII (vv. 13-20; 25-8). [Corsivi nostri].

<sup>13</sup> JACKSON (1982, 55s.).

«Confluent en ce sens dans les poèmes des *Fleurs du Mal* non seulement la tradition poétique [de Villon à D'Aubigné à Pascal], mais aussi une tradition oratoire, la tradition des sermons sur la mort. Que Baudelaire en ait eu une connaissance précise ressort notamment d'un passage de l'essai traitant *De l'essence du rire*, qu'on a pu dater de 1846 déjà», osserva Jackson citando gli studi di Claude Pichois, «et où, cherchant à qui attribuer la maxime selon laquelle "*Le Sage ne rit qu'en tremblant*", il note, en faisant preuve d'une familiarité certaine avec ces auteurs, que "*cette sévérité de pensée et de style va bien à la sainteté majestueuse de Bossuet [...]*"<sup>14</sup>.

Il senso etico del riso come maschera del vuoto - come vedremo in alcuni esempi - avvicina, singolarmente, Baudelaire al concetto pascaliano di *divertissement*.

(229) Condition de l'homme: inconstance, *ennui*, inquiétude<sup>15</sup>.

(239) Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passion, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son *néant*, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son *vide*. Incontinent, il sortira du fond de son âme l'*ennui*, la *noirceur*, la tristesse, le chagrin, le dépit, le *désespoir*.

(243) C'est une chose *horrible* de sentir s'écouler tout ce qu'on possède.

(255) La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères. Car c'est cela qui nous empêche principalement de songer à nous, et qui nous fait perdre insensiblement. Sans cela, nous serions dans l'*ennui*, et cet *ennui* nous pousserait à chercher un moyen plus solide d'en sortir. Mais le divertissement nous amuse et nous fait arriver *insensiblement à la mort*<sup>16</sup>.

Le parole *néant*, *vide*, *noirceur*, *horrible*, *désespoir*, *ennui* (vocabolo, quest'ultimo, frequentemente ripetuto nelle *Pensées*) affiorano con la loro pregnanza nell'ordito del discorso che pone il riso non come antidoto all'infelicità, ma come compagno nel cammino verso la morte, effimero paravento costruito ansiosamente dagli uomini, dietro il quale incombono il dolore e il nulla.

## Danse macabre

L'apologetica pascaliana non si chiude con l'"irreparabile". È con potente fantasia barocca che Baudelaire traduce in immagini grottesche il senso del *divertissement*, l'inquietudine

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> KAPLAN (1982, 192).

<sup>16</sup> *Ibid.* 200, 202, *Le Divertissement*.

che riveste *l'ennui*. «Un néant follement attifé», in *Danse macabre*<sup>17</sup> (v. 16) partecipa a un ballo mondano, sotto forma di scheletro femminile pomposamente adornato, strumento complice dello scrittore, di uno *humour noir*, quello che Breton, influenzato da Baudelaire, chiamerà «*révolte supérieure de l'esprit*»<sup>18</sup>.

- 6 Sa robe exagérée, en sa royale ampleur,  
S'écroule abondamment sur *un pied sec*, que pince  
Un soulier pomponné, joli comme une fleur.
- 9 La ruche qui se joue au bord des clavicules,  
Comme un ruisseau lascif qui se frotte au rocher,  
*Défend pudiquement des lazzi ridicules*  
Les *funèbres appas* qu'elle tient à cacher.
- 13 Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres,  
Et son *crâne, de fleurs artistement coiffé*,  
Oscille mollement sur ses frêles vertèbres.  
*O charme d'un néant follement attifé!*
- 17 Aucuns t'appelleront *une caricature*,  
Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,  
L'élégance sans nom de l'humaine armature.  
Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!
- 21 Viens-tu troubler, *avec ta puissante grimace*,  
La fête de la Vie? ou quelque vieux désir,  
Éperonnant encore ta *vivante carcasse*,  
Te pousse-t-il, crédule, au sabbat du Plaisir?
- 25 *Au chant des violons, aux flammes des bougies*,  
*Espères-tu chasser ton cauchemar moqueur*, [...]
- 35 Qui, de ces cœurs mortels, entend la *raillerie*? [...]
- 40 Le *sourire éternel de tes trente-deux dents*. [...]
- 45 Bayadère sans nez, irrésistible gouge,  
Dis donc à ces danseurs qui font les offusqués:  
"Fiers mignons, malgré l'art des poudres et du rouge,  
Vous sentez tous la mort! O squelettes musqués,

<sup>17</sup> FDM, xcvi. Questa poesia, dedicata da Baudelaire allo scultore Ernest Christophe, fu ispirata dalla sua opera *Le Squelette*, così come *Le Masque* (FDM, 20) era stata ispirata dalla scultura *La Comédie humaine*. [Corsi nostri].

<sup>18</sup> André Breton, *Paratonnerre*, Préface à *Anthologie de l'humour noir* (BRETON 1950, 11). Breton considera lo *humour noir* un nemico della sentimentalità, della «fantaisie à court terme» e assimila il concetto di Hegel di *humour oggettivo*. In esso lo spirito aderisce all'oggetto contemplato, pur conservando la sua soggettività.



- 49 Antinoüs flétris, dandys à face glabre,  
Cadavres vernissés, lovelaces chenus,  
Le branle universel de la danse macabre  
Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus! [...]
- 57 En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire  
En tes contorsions, risible Humanité,  
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,  
Mêle son ironie à ton insanité!"

Molti, gli inauditi contrasti che sprigionano, insieme al grottesco, uno humour caustico, capace anche di far compiere, alla poesia, la più spietata critica di una società che si crogiola nella sua "tranquillizzante" ipocrisia (vv. 21s., 46-52)<sup>19</sup>.

I capovolgimenti operati dal «rire absolu» volgono il brutto in bello, evidenziando il gusto per l'anticonvenzionale, che Baudelaire collega, nei suoi saggi di estetica, fin dal *Salon de 1859*, all'«esprit critique», contro l'idea ormai sterile, di imitazione della natura. Ammirando le ossa di «un pied sec» che calzano vezzosamente «Un soulier pomponné, joli comme une fleur» (v. 8), il «crâne, de fleurs artistement coiffé» (v. 14) e le «frères vertèbres» (v. 15), il poeta-testimone "celebra" il fascino del funebre (v. 12), il pudore che emana dallo scheletro, mentre viene bersagliato da lazzi buffoneschi (v. 11), e ancora «l'élégance sans nom de l'humaine armature» (v. 19), «les charmes de l'horreur» (v. 36), fino a contare i denti che compongono il suo sorriso spettrale (v. 40).

Così, negli ossimori, mentre ciò che riguarda la morte acquista i connotati della vita: «vivante carcasse» (v. 23), «cauchemar moqueur» (v. 26), ciò che è vivo è intriso di morte: il ballo è un «sabbat du Plaisir» (v. 24), capace di «rafraîchir l'enfer» (v. 28). E tutto culmina nel riso tremendo dello scheletro dalla «puissante grimace» (v. 21), che facendosi beffe della vita, si rivolge agli invitati e rivela loro chi essi realmente sono, elevando la voce fino al tono oratorio (l'ultima strofa può far pensare a Bossuet). Gli "eleganti" invitati della festa emanano il fetore dei cadaveri: sono loro i veri scheletri tirati a lucido (v. 48, 50). Sotto la maschera (v. 47), i loro volti da «Antinoüs» sono in realtà raggrinziti (v. 49); questi personaggi credono di vivere trascinati dal ritmo rapido di un *branle*, ma quella danza è macabra (v. 51), ipnotico movimento verso l'ignoto, verso una dimensione apocalittica non sospettata (v. 56).

Nel suo crescendo, il riso assoluto della Morte è il male. Esso giunge ad abbracciare fraternamente l'intera, «risible Humanité». E da beffardo, paradossalmente, diventa carico di umanità.

<sup>19</sup> Lo stesso effetto producono i versi di *Une Gravure fantastique* (FDM, LXXI), per analogia di immagini, dove il grottesco funge anche da satira del potere.



Proprio nelle antitesi, afferma Mathieu, si rivela la profonda coscienza del male, che prende forma nella dimensione ironica.

Par l'antithèse s'affirme l'impossibilité de séparer le masque de la statue, la coexistence de l'inferral et du divin, du rêve et de l'action.

Coexistence qui est reconnue comme une illusion, car l'être baudelairien n'a d'autre choix, dans une existence qui est dégradation dans le multiple, où "vivre est un mal", que de se réfugier dans la recherche du néant [...]. Reste, "la conscience dans le mal":

Un phare ironique, infernal,  
Flambeau des grâces sataniques,  
Soulagement et gloire uniques,  
La conscience dans le Mal! (LXXXIV)

La dimension "ironique", mise sur le même plan che le "surnaturalisme", est la marque de cette "conscience" dans le Mal; l'oxymoron [...] est modulé dans la tonalité de l'humour noir et du sarcasme. [...] Et son origine, c'est le mimétisme de la Mort, le point de vue du tombeau que le poème prend pour lire la réalité<sup>20</sup>.

Il *tableau* realizzato da Baudelaire in *Danse macabre*, nelle sue dissonanze create da ossimori, allitterazioni stridenti<sup>21</sup>, inversioni<sup>22</sup> e nella creazione del suo soggetto, anticipa alcuni ritratti visionari di fine secolo<sup>23</sup>.

#### «[...] Son rire faisait trembler la salle»

Chi lavora nel teatro (inteso come rappresentazione, *performance*, *jeu* totale, fisico, vocale e non solo studiata dizione), saggia continuamente il confine fra la realtà esterna visibile, tangibile, e *il mondo interno*<sup>24</sup>, e attinge da quest'ultimo come a un essenziale deposito per il suo 'fare', per il suo far vedere. Fra i suoi strumenti, c'è il grottesco, il mostruoso.

<sup>20</sup> MATHIEU (1972, 80s.).

<sup>21</sup> Come ai vv. 7, 10, 23, 40, 41, 53.

<sup>22</sup> Per esempio ai vv. 14, 16, 23, 29, 30, 32.

<sup>23</sup> Si pensi a James Ensor che, alla fine dell'Ottocento, dipinge la società a lui contemporanea come una inquietante folla di esseri mascherati, deformati, irrigiditi, assiepati attorno a scheletri vestiti con piume, cappellini da signora, tube, tocchi da giudice. Nei suoi quadri (*Masques raillant la mort*, 1888; *Entrée du Christ à Bruxelles*, 1888; *Squelettes voulant se chauffer*, 1889; *Le grand juge*, 1898 e non solo), l'energia satirica, che deriva dal sogno deluso di una palingenesi e che si tramuta in «ribellione individuale», viene espressa sul piano tematico dalla scelta di «danze macabre», e sul piano tecnico-formale, dalla «acidità delle dissonanze cromatiche, la dovizia pura, cruda, violenta della tavolozza». DE MICHELI (1989, 36, 40).

<sup>24</sup> Traggio il concetto di «mondo interno», dal saggio di CACCIAVILLANI (1994) riferendomi al capitolo II, in particolare.

Le travail du grotesque permet l'engagement de la personne dans sa réalité non pas psychologique, mais pulsionnelle, revendicative, exigeante et cruelle. Il touche aux limites corporelles et mentales, décale et révèle la pensée, privilégie l'irrespect des conventions et permet ainsi d'accroître la possibilité de liberté et le jeu nécessaire au comédien qui doit pouvoir penser et vivre de manière ouverte pour découvrir et connaître toutes les virtualités humaines, lui, dont c'est la tâche de les représenter *y compris dans leurs aspects les plus noirs*.

Dans ce travail le fantasme de toute puissance est à l'œuvre, ce qui explique d'une part la jouissance du comédien qui entreprend cette recherche et d'autre part l'inquiétude du non initié, car la difformité suppose la référence à une forme qui est pervertie et dont le résultat *remet en question l'ordre des choses*<sup>25</sup>.

In questa ottica, un filo rosso collega Baudelaire al teatro della crudeltà di Artaud: la volontà di ri-creare il rapporto fra soggetto e mondo, non ai fini di una catarsi, impossibile, ma di una scoperta, di uno «choc violent» che metta allo scoperto l'individuo, «sans complaisance, et ce qui est aussi très intense et angoissant, sans jugement»<sup>26</sup>.

Si può vedere la bipolarità<sup>27</sup> in cui risiede il male, incarnata nella figura del buffone, specchio rivelatore, nella sua prospettiva rovesciata, delle verità profonde che dilanano l'essere.

Nelle celebri pagine che Jean Starobinski dedica al clown come immagine dell'artista nella letteratura e nelle arti figurative dell'Ottocento, un posto di iniziatore ha infatti Baudelaire, «[qui] a conféré à l'artiste, sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation contradictoire de l'envol et de la chute, de l'altitude et de l'abîme, de la Beauté et du Guignon»<sup>28</sup>. La metafora del saltimbanco popola *Le Spleen de Paris* e *Les Fleurs du Mal*<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> PAGE (1998, 75). La comunicazione di Christiane Page al Convegno precedeva un atelier, da lei diretto: *Vers le bouffon...*, incentrato sulla «construction d'un corps différent»: buffonesco, parodico, drammatico, capace di «nous réveiller violemment» (*Ibid.* 170).

<sup>26</sup> *Ibid.* 76.

<sup>27</sup> Vd. CACCIAVILLANI (2000a).

<sup>28</sup> STAROBINSKI (1970, 81).

<sup>29</sup> Ricordiamo «un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède» (*Le Fou et la Vénus*, in *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, VII); «un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît [...], vieux poète sans amis» (*Le Vieux Saltimbanque, Petits poèmes en prose [PPP]*, XIV); Fancioulle, «admirable bouffon [qui] excellait surtout dans les rôles muets» (*Une mort héroïque, PPP*, XXVII); «[le] saltimbanque absent» (*Les Bons chiens, PPP*, I) e quello «à jeun» (*La Muse vénale, FDM*, VIII); il buffone accanto al «cruel malade» (*Spleen III*); «cet histrion en vacances» (*La Béatrice, FDM*, CXV); «[les] jongleurs savants que le serpent caresse» (*Le Voyage IV, FDM*, CXXVI).

Starobinski osserva l'interesse che Baudelaire porta, nel suo saggio sul riso, al «comique violent des clowns anglais», in cui il clown recita la parte di una vittima grottesca<sup>30</sup>. Tra le ultime pagine del saggio baudelairiano c'è l'ammirata descrizione della pantomima inglese che il poeta aveva visto al Théâtre des Variétés. Questa forma d'arte ha per lui una forza, una capacità di turbare lo spettatore, come non possono fare le sole parole. Dice il poeta:

Je garderai longtemps le souvenir de la première pantomime anglaise que j'aie vu jouer. [...] Il m'a semblé que le signe distinctif de ce genre de comique était la violence. Je vais donner la preuve par quelques échantillons de mes souvenirs. D'abord, le Pierrot n'était pas ce personnage pâle comme la lune, mystérieux comme le silence [...]. Le Pierrot anglais arrivait comme la tempête, tombait comme un ballot, et quand il riait, son rire faisait trembler la salle. [...] Par-dessus la farine de son visage, il avait collé crûment, sans gradation, sans transition, deux énormes plaques de rouge pur. [...] Et toutes choses s'exprimaient ainsi dans cette singulière pièce, avec emportement; c'était le vertige de l'hyperbole<sup>31</sup>.

Da una presenza fisica dirompente, che amplifica oltre misura quei gesti che il Pierrot francese aveva centellinato con grazia, il riso esplode tragicamente, sale dalle viscere e dalla dimensione dell'inconscio, evitando l'elaborazione razionale del «comique significatif» sviluppato dagli artisti del secolo precedente e porta ad esiti del tutto inattesi, sconvolgenti.

Pour je ne sais quel méfait, Pierrot devait être finalement guillotiné. [...] Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, [...] et roulait avec bruit devant le trou du souffleur, montrant le disque saignant du cou, la vertèbre scindée, et tous les détails d'une viande de boucherie (...). Mais voilà que, subitement, le torse raccourci, mû par la monomanie irrésistible du vol, se dressait, escamotait victorieusement sa propre tête comme un jambon ou une bouteille de vin, et, bien plus avisé que le grand saint Denis, la fourrait dans sa poche!<sup>32</sup>

In questa scena vi sono degli elementi che si avvicinano all'ideale estetico baudelairiano, fondato sul «surnaturel» e sull'antimimesi. Nell'acrobatico gesto del Pierrot decapitato che afferra la sua testa, e nel sostantivo semanticamente polivalente che descrive l'azione, «vol» (volo / furto), si riassumono le due istanze che caratterizzano il «riso asso-

<sup>30</sup> STAROBINSKI (1970, 82).

<sup>31</sup> PICHOS (1976a, 538s.).

<sup>32</sup> *Ibid.* 539. Jean Starobinski osserva la polarità del gioco drammatico: «lors de ce martyre cocasse, le clown retrouve dans sa vie "posthume" la faculté de l'envol». E, commentando la morte di Fancioulle nel *poème en prose* di Baudelaire, afferma: «l'art, on le voit, n'est pas une efficace opération de salut, mais une pantomime sublime au bord de la tombe, voilant, pour un instant seulement, les terreurs du gouffre». STAROBINSKI (1970, 82, 86).

luto” baudelairiano. Da un lato, c’è il grottesco non verosimile, il quotidiano trasfigurato: il Pierrot pantomimo inglese ha assimilato il buffonesco vizio degli Arlecchini *forains*<sup>33</sup>, di rubare qualunque cosa capiti a portata di mano; qui, con un lazzo macabro, Pierrot ruba acrobaticamente la propria testa, descritta come pezzo da «boucherie», e con gesto automatico la nasconde nella tasca del suo vestito. Dall’altro, il volo implica la “caduta”, perché allo slancio agile, funambolico, verso l’alto, che sottrae per un istante l’uomo alla sua condizione, segue inevitabilmente il precipitare in basso e la conseguente condanna allo *spleen*, all’*ennui*. Questa dinamica è infinita.

Baudelaire così commenta quanto ha descritto:

Avec une plume tout cela est pâle et glacé. Comment pourrait-elle rivaliser avec la pantomime? La pantomime est l’épuration de la comédie; c’en est la quintessence; c’est l’élément comique pur, dégagé et concentré. Une des choses les plus remarquables comme comique absolu, et, pour ainsi dire, comme métaphysique du comique absolu, était certainement le début de cette belle pièce, un prologue plein d’une haute esthétique<sup>34</sup>.

Henri Lemaître vede in questa descrizione della pantomima inglese «une esquisse» dello «scénario théâtral» *Une mort héroïque* (1863), in cui il mimo Fancioulle «prouvait, d’une manière péremptoire, irréfutable, que l’ivresse de l’Art est plus apte que tout autre à voiler les terreurs du gouffre»<sup>35</sup>. Questo personaggio sembra incarnare «la conscience dans le Mal», quella del «cœur devenu son miroir», in cui «Un Ange, imprudent voyageur», incontra «Un damné descendant sans lampe» - e la limpidezza del vedersi è un

<sup>33</sup> Sulla origine “diabolica” e “infernale” della figura di Arlecchino e sulla nascita di questo personaggio teatrale che ancora conserva singolarmente una maschera nera con abbozzo di corna diaboliche, un’ampia analisi filologica è nell’opera di GAMBELLI (1993). Molti studi, sottolinea la saggista, sono stati dedicati a questo tema nell’Ottocento; in particolare riporto alcune asserzioni del filologo F. Génin, da *Des Variations du langage français depuis le XI<sup>e</sup> siècle* (Paris, F. Didot Frères, 1845): «Arlequin était jadis un démon ou un fantôme qui hantait les cimetières. Sa noirceur accuse encore son origine, aussi bien que son geste souple, rapide, silencieux. Tout cela sent la tombe et les ténèbres». Fra le mille ipotesi etimologiche, c’è quella della nascita ad Arles. Nel cimitero di questa città, le anime dannate, «les fantômes sortent tumultueusement de dessous terre [...]. Ils mènent un bruit épouvantable de cris, de chocs, d’hurllements, de menaces, de plaintes [...]. Ce chœur infernal, cette famille du cimetière s’appellait les Harlecamps (Allecats). [...] Le nom d’Hellequin rappelle les Ely-camps, comme la forme Arlequin les Arlecamps». «È nel 1904 che la genealogia demoniaca di Arlecchino trova una definitiva affermazione con lo studio di Otto Driesen», autore citato da Bachtin, (*Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem*, Berlin). (GAMBELLI, 1993, 96, 103).

<sup>34</sup> PICHOS (1976a, 540).

<sup>35</sup> LEMAÎTRE (1958, 130n.).

«phare ironique»<sup>36</sup>. In questo consiste la “crudeltà” del «rebelle» Fancioulle, in questa coscienza, che condivide con lo scrittore, il quale è insieme «l’artista cospiratore, il principe, artista lui stesso, che provoca la sua morte, e il narratore-spettatore che aveva potuto “penetrare nelle profondità di quell’anima curiosa e ammalata”»<sup>37</sup>.

Ce bouffon allait, venait, riait, pleurait, se convulsait, avec une indestructible auréole autour de la tête, auréole invisible pour tous, mais visible pour moi, et où se mêlaient, dans un étrange amalgame, les rayons de l’Art et la gloire du Martyre<sup>38</sup>.

Non sfugge l’ironia di questo pensiero. Per l’aureola, nella civiltà moderna, non c’è più spazio; essa è stata smarrita, come un comune cappello, «dans la fange du macadam»<sup>39</sup>. Il poemetto in prosa *Perte d’auréole* metaforizza, portandolo nella dimensione comica, il processo di «desantificazione», di progressiva demistificazione che «è una delle esperienze cruciali endemiche della vita moderna, uno dei temi centrali dell’arte e del pensiero moderni»<sup>40</sup>, là dove è stata profondamente introiettata la lezione baudelairiana del male, la complessità il cui sintomo è nel riso.

Paola Martinuzzi

<sup>36</sup> *L’Irrémédiable*, FDM, LXXXIV.

<sup>37</sup> CACCIAVILLANI (2003, 82).

<sup>38</sup> *Une mort héroïque*, PPP, XXVII.

<sup>39</sup> *Perte d’auréole*, PPP, XLVI.

<sup>40</sup> BERMAN (1982, 198) e il capitolo III: «Baudelaire: il modernismo per le strade».

## Riferimenti bibliografici

ASTRUC 2004

R. Astruc, *Vertiges grotesques. Esthétiques du «choc» comique*, Paris.

BERGSON 1970

H. Bergson, *Le rire* (1901), in *Œuvres Complètes*, Paris, 383-486.

BERMAN 1982

M. Berman, *L'esperienza della modernità*, Bologna.

BRETON 1950

A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris.

CACCIAVILLANI 1994

G. Cacciavillani, *Riflessi del mondo interno*, Rimini.

CACCIAVILLANI 2000a

G. Cacciavillani, *La malinconia di Baudelaire*, Napoli.

CACCIAVILLANI 2000b

G. Cacciavillani, *L'altro Baudelaire: arte, trionfo, mania*, in *L'oggetto poetico*, Rimini.

CACCIAVILLANI 2003

G. Cacciavillani, *Baudelaire. La poesia del male*, Roma.

CACCIAVILLANI 2006

G. Cacciavillani, *Negli anni profondi: studio sull'opera di Baudelaire*, Roma.

DE MICHELI 1989

M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano.

DE NARDIS 1965

L. De Nardis (a cura di), *Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, con un saggio introduttivo di E. Auerbach, Milano.

GAMBELLI 1993

D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi, I, Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma.

JACKSON 1982

J.E. Jackson, *La mort Baudelaire, Essai sur les Fleurs du mal*, Neuchâtel.

KAPLAN 1982

F. Kaplan (éd.), *Blaise Pascal. Les Pensées*, Paris.

KOPP 1973

R. Kopp (éd.), *Charles Baudelaire. Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris.

LEMAÎTRE 1958

H. Lemaître (éd.), *Charles Baudelaire. Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris.

MATHIEU 1972

J.-C. Mathieu, *Les Fleurs du mal de Baudelaire*, Paris.

ORLANDO 1983

F. Orlando, *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, in *Le costanti e le varianti*, Bologna, 199-258.

PAGE 1998

Chr. Page, *Formation, déformation: le travail du grotesque dans la formation de l'acteur*, in *Du rire et des pleurs*, Actes des Journées Initiales 1998, Université de Paris X, Nanterre, 4-14 décembre 1998, organisées par Mary Ganne et Jacqueline Feneyrou, Nanterre, 70-7.

PICHOIS 1975

C. Pichois (éd.), *Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal; Fusées*, in Id. (éd.), *Œuvres Complètes 1*, Paris, 5-131; 649-67.

PICHOIS 1976a

C. Pichois (éd.), *Charles Baudelaire. De l'essence du rire et généralement Du comique dans les arts plastiques*, in Id. (éd.), *Œuvres Complètes 11*, Paris, 529-43.

PICHOIS 1976b

C. Pichois (éd.), *Charles Baudelaire. Salon de 1859*, in Id. (éd.), *Œuvres Complètes 11*, Paris, 623-54.

ROLLINS 1976

Y.B. Rollins, *Baudelaire et le grotesque*, «The French Review» L/2 270-7.

STAROBINSKI 1970

J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris.

VAILLANT 2007

A. Vaillant, *Baudelaire comique*, Rennes.