«Illuminazioni», n. 7, gennaio-marzo 2009

Vincenzo Curatola

IL PITTORE DELLA VITA MODERNA. BAUDELAIRE: ARTE E MODERNITÀ

Nello scritto *Il pittore della vita moderna*, dedicato al pittore Costantin Guys, Baudelaire, proponendosi di "istituire una teoria razionale e storica del bello, di contro alla teoria del bello unico e assoluto"[1], afferma che nel bello è essenziale la presenza di due elementi, l'assolutezza e la storicità: il bello è fatto di un elemento eterno, invariabile, la cui quantità è oltremodo difficile da determinare, e di un elemento relativo, occasionale, che sarà, se si preferisce, volta a volta o contemporaneamente, l'epoca, la moda, la morale o la passione"[2]. Il poeta francese prosegue osservando che, "senza questo secondo elemento, che è come involucro dilettoso, pruriginoso, stimolante del dolce divino, il primo elemento sarebbe indigeribile, non degustabile, inadatto e improprio alla natura umana" per poi concludere: "Sfido chiunque a scovarmi un esemplare qualsiasi di bellezza dove non siano contenuti i due elementi"[3].

La rivendicazione del legame arte-realtà contemporanea è perentoria, non lascia alcun dubbio, il bello non vive in una sua solenne astratta purezza al di fuori dello spazio e del tempo: certo dei due elementi che costituiscono l'opera d'arte, l'assoluto

---

[1] C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in: Baudelaire, *Scritti sull'arte*, a cura di Ezio Raimondi, Torino 1981, p. 219.

[2] *Ibidem*, p. 280.

[3] *Ibidem*.

e il contingente, la bellezza e la concretezza storica, è il primo che costituisce il fine, il valore estetico, che sottomette ai suoi principi l'altro, ma la sua possibilità reale, la sua vitalità, la sua effettiva esistenza è tutt'uno con la presenza del materiale tratto dalla contemporaneità.

Si potrebbe trattare di una giustapposizione più o meno forzata ed esterna che dà luogo ad una non risolta contraddizione e talvolta Baudelaire autorizza una simile interpretazione. Ma il poeta francese ha presente il problema e infatti sottolinea "che se il bello è sempre inevitabilmente di una composizione duplice", "unica è l'impressione che produce"[4]. Cioè la dualità dell'arte, come Baudelaire la chiama, collegandola alla dualità anima-corpo, che varia a secondo delle epoche storiche e del genere artistico, nel senso che può essere maggiore o minore la parte di ognuno dei due elementi (Baudelaire parla di aliquota di bellezza assoluta che è maggiore nell'arte ieratica e minore nella moda), produce, sul piano dell'emozione estetica, una unica impressione e l'esigenza della "unità dell'impressione" non "intacca minimamente la necessità della varietà nella composizione"[5].

Ci troviamo di fronte a un momento importante nell'estetica di Baudelaire, soprattutto se teniamo conto della descrizione ricca, complessa e vivace dell'elemento variabile moderno che costituisce una parte ineliminabile dell'opera d'arte. Nella sua opera poetica e nei suoi poemetti in prosa dona, da artista che compie le sue scelte guidato dalla sua personale sensibilità, la sua preferenza ad

---

[4] *Ibidem*.

[5] C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna…*, p. 280.

alcuni determinati aspetti della realtà, ed il senso di questo suo rapporto con ciò che lo circonda può essere variamente intepretato e valutato, ma quel che è rilevante nel saggio su Guys è l'estrema apertura con cui concepisce l'elemento contingente, che è poi la contemporaneità storica presente nel bello: la scelta è lasciata alla preferenza e quasi all'arbitrio del poeta, l'importante è che il bello non venga mutilato dal fattore essenziale della storicità che, appunto, liberamente "sarà", se si preferisce, volta a volta, "l'epoca, la moda, la morale o la passione".

È una chiara e netta rivendicazione della relatività del bello derivante dalla necessità che esso si configuri come bello storico: "Vi sono tante bellezze quanti sono i modi consueti di cercare la felicità"[6], scrive Baudelaire citando Stendhal. E allora, il problema è quello di individuare i caratteri del bello contemporaneo. Come abbiamo detto, le prospettive secondo cui si configura la contemporaneità nell'opera poetica e teorica di Baudelaire sono molteplici e gli approcci possibili dipendono dal punto di vista secondo cui il problema viene di volta in volta affrontato.

Anzitutto vi sono le esplicite teorizzazioni della vita moderna e del suo rapporto con l'arte e trovano una sistemazione compiuta nello scritto di cui ci stiamo occupando. Già in un saggio dedicato al Salon del 1845 e negli scritti successivi sono dedicate numerose riflessioni alla modernità dell'arte. Nel *Salon del 1845* polemizza con i "passatisti", critica quanto passivamente sa di accademico e quanto contrasta con la necessità di rinnovare le forme e i soggetti, concludendo con parole che

[6] C. Baudelaire, *Salon del 1846*, in: *Scritti sull'arte…*, p. 59.

contengono già uno dei motivi costanti e suggestivi della sua elaborazione: l'artista lotta con la realtà circostante per penetrare al di là delle apparenze ed estrarre quanto di eroico e poetico vi è anche nella più banale e comune vita quotidiana. "Nessuno tende l'orecchio al vento che può soffiare domani; e tuttavia l'eroismo della vita moderna ci circonda e ci incalza…Non sono i soggetti e i colori che mancano alle epopee. Il pittore, il vero pittore sarà colui che saprà strappare alla vita odierna il suo lato epico, e farci vedere, mediante il colore e il disegno, quanto siamo grandi e poetici con le nostre cravatte e le nostre scarpe di vernice!"[7].

Il pittore che strappa alla vita moderna l'aspetto poetico lo vedremo in opera nella descrizione che Baudelaire fa del modo di lavorare di Constantin Guys, il quale, dopo aver osservato uomini e cose per le strade di Parigi con la curiosità acuta, quasi morbosa di un fanciullo o di un eterno convalescente, è impegnato, nella solitudine del suo studio, in un titanico drammatico scontro con ciò che ha visto e conservato nella memoria: "Adesso, nell'ora in cui tutti gli altri dormono, il pittore è chino sul suo tavolo, scaglia sul foglio di carta lo stesso sguardo che appuntava poc'anzi sulle cose, si accanisce con la matita, la penna e il pennello, fa schizzare l'acqua dal bicchiere al soffitto, asciuga la penna con la camicia, impaziente, violento, aggressivo, quasi temendo che le immagini vogliano sfuggirgli, rissoso ancorché solo, e facendo come violenza a sé stesso… tutti i materiali di cui la memoria si è riempita si classificano, si ordinano, vengono armonizzati e sottoposti a

[7] C. Baudelaire, *Salon del 1845*, in: *Scritti sull'arte…*, p. 47.

quell'idealizzazione coatta che è l'effetto di una percezione infantile, ossia di una percezione acuta, magica a forza d'ingenuità"[8].

Il procedimento attraverso cui sorge l'opera d'arte non è creazione del poeta ispirato che trae dalla sua interiorità il fantasma poetico, ma un faticoso, doloroso, drammatico tener fronte agli urti della realtà che invade e assale, un "parare gli chocs" "con la propria persona intellettuale e fisica"[9], per estrarre dal mondo percepito la bellezza nascosta, per costruire con i materiali tratti da esso le immagini in cui regna il bello.

Baudelaire, come osserva Benjamin[10], nella poesia *Le soleil* descrive sé stesso in un duello simile a quello che contrappone il pittore della vita moderna alle figure che ha accumulato durante la giornata:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés,
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantastique escrime,
Flairant dans tous les coins les hasard de la rime
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés
Heurtant parfois des vers depuis long temps rêvés[11].

---

[8] W. Benjamin, *Angelus Novus* (*Di alcuni motivi di Baudelaire*), Torino 1976, p. 95.

[9] *Ibidem*.

[10] *Ibidem.*

Come il pittore nel deserto della sua camera combatte la sua battaglia con colori, disegni, immagini dopo aver girovagato per la città, anche il poeta, nella sua inquieta solitudine, guerreggia con le parole e i versi, avendo, dietro le finestre, incombente ma lontana, tenuta distante dalle persiane chiuse, la metropoli; anche il poeta come il pittore ha a che fare con le immagini che conserva dalla frequentazione delle strade brulicanti di folla. Negli ultimi versi, paragonando il poeta al sole, conclude:

Quand, ainsi qu'un poëte, il descend dans les villes,

Il ennoblit le sort des choses les plus viles,

Et s'introduit en roi, sans bruite et sans valets,

Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais[12].

Il poeta frequenta la città, la quale colma la sua memoria con i suoi aspetti spesso comuni, vili, banali; nel duello i materiali vengono scomposti, deformati, trasformati, armonizzati e acquistano un nuovo significato ideale nel mondo dell'arte.

Ogni tempo ha avuto la sua modernità; essa è qualcosa di indefinito ma è ciò che sostanzia la vita di un secolo e che costituisce l'aspetto temporale, fuggitivo dell'arte, del quale, come abbiamo visto, il bello non può e non deve fare a meno.

---

[11] C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, trad. it. con testo a fronte di Luigi de Nardis, Milano 1971, p. 156. (Lungo il vecchio quartiere, ove persiane/ dalle stamberghe pendono – riparo a segrete lussurie – quando il sole/ sferza crudele a raddoppiati dardi/ sui campi e la città, su messi e tetti/ alla mia scherma vado esercitandomi/ fantastica, da solo, in tutti gli angoli/ fiutando gli imprevisti della rima,/ nelle parole incespicando come/ sopra il selciato, a volte urtando in versi/ da tempo immemorabile sognati).

[12] C. Baudelaire, *Les fleurs du mal…*, p. 156. (… Quando, come fa il poeta, / scende nelle città, rende più nobile/ lo stato di ogni cosa vile, e a guisa/ di re, privo di pompa e senza paggi, / penetra entro palazzi e ospedali).

Gli artisti antichi hanno avuto la loro modernità. Gli artisti contemporanei, che non si comportano come Guys, fanno peggio di David che sceglieva soggetti greci e romani e li vestiva con abiti antichi (il che, anche se non rispondeva alle esigenze di modernità, aveva una sua logica); infatti essi scelgono soggetti di natura generale e li vestono con abiti antichi.

Dagli antichi, dai classici è legittimo saper trarre insegnamenti per quel che riguarda il modo di dipingere, la logica, il metodo, la tecnica, l'aspetto universale della bellezza, ma è estremamente dannoso non rifarsi al presente, "al valore e ai privilegi offerti dalla circostanza"[13], perché l'aspetto originale di ogni opera d'arte, la sua attualità, la sua possibilità di essere recepita come opera d'arte "proviene dal marchio che il tempo imprime alle nostre sensazioni"[14].

Ma la realtà presente è prosaica, volgare, contraria alla poesia. Questo dato è alla base dell'esperienza poetica e dell'estetica di Baudelaire. Benjamin riconduce la poesia del poeta francese ai tentativi compiuti dall'arte e dalla filosofia, a partire dal secolo scorso (Bergson, Dilthey, Proust), di evocare e dare vita ad una autentica "esperienza in contrasto con quella che si deposita nella vita regolata e denaturata delle masse civilizzate"[15]:

Il poeta come il gabbiano è un isolato su questa terra:

Le poëte est semblable au prince des nuées

[13] C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna…*, p. 290.

[14] *Ibidem*.

[15] W. Benjamin, *Angelus Novus…*, p. 88.

Qui hante la tempête et se rit de l'archer:

Exilé sur le sol au milieu des huées

Ses ailes de géant, l'empêchent de marcher[16].

Nelle *Nuove note su Poe*[17], Baudelaire confronta l'uomo civile e l'uomo selvaggio (che per il poeta francese non coincide per nulla con l'uomo naturale) e scrive a tutto vantaggio dell'uomo selvaggio: "Ma se si vuole paragonare l'uomo moderno, l'uomo civile all'uomo selvaggio, o piuttosto a una nazione detta selvaggia, priva cioè di tutte le ingegnose invenzioni che dispensano l'individuo all'eroismo, chi non vede che tutto l'onore è per il selvaggio"[18]. E poco prima, nello stesso saggio viene posta una netta distinzione tra progresso spirituale e progresso materiale, tra poesia e realtà materiale: la grandezza di Poe consiste nel fatto che in un mondo ingordo, materialista s'è slanciato nei sogni. Il poeta è qui presentato come colui che si distacca dalla realtà moderna.

Nel crescere della polemica contro l'idea di progresso, l'isolamento del poeta diventa totale, l'artista non solo deve tagliare i ponti con il mondo che lo circonda ma anche con tutta la tradizione e tutta la storia; il poeta non ha precursori: è solo con i suoi sogni teso verso la trascendenza. Quella che si prospetta è una divaricazione tra il mondo del poeta e la realtà storica e autorizza Berman a parlare di un dualismo che

---

[16] C. Baudelaire, *Les fleurs du mal…*, pp. 14-15 (….Come il principe dei nembi/ è il poeta che, avvezzo alla tempesta,/ si ride dell'arciere: ma esiliato/, sulla terra, fra schermi, camminare/ non può per le sue ali da gigante).

[17] C. Baudelaire, *Nuove note su Poe*, in: C. Baudelaire, *Scritti di estetica*, a cura di G. Macchia, Firenze 1968, p. 353.

[18] *Ibidem*, p. 347.

"presenta una certa rassomiglianza con la dissociazione kantiana del regno noumenico e di quello fenomenico, ma si spinge ancora oltre rispetto a Kant, per il quale le esperienze e le attività noumeniche – l'arte, la religione, l'etica – operano ancora nel mondo materiale del tempo e dello spazio"[19].

Senza dubbio ci troviamo di fronte alla contraddizione che si ripete nelle pagine di Baudelaire, il quale una volta esalta e una volta disprezza il mondo moderno. L'esame di essa può, forse con risultati più convincenti, essere vista secondo una diversa prospettiva: Baudelaire rileva una contraddizione che esiste nelle cose prima che nella teoria e, a parte le esasperazioni, si preoccupa anzitutto di indicare la strada che il poeta deve seguire non per risolverla ma per creare la poesia fondata sull'esperienza di questa situazione.

Il rapporto del bello con il moderno non è da Baudelaire teorizzato perché ha messo da parte, sia pure momentaneamente, la consapevolezza della dimensione utilitaristica dominante nella società, ma perché riconosce l'esistenza di un livello, di una possibilità nascosta, sommersa nella gretta materialità, presente nella stessa banalità più squallida. Il poeta può scoprirla, estrarla, ricomporla con l'operazione drammatica della sua creazione.

Criticando i poeti che scelgono temi e soggetti di epoche trascorse attribuisce questo loro atteggiamento a "una grande pigrizia, giacché è molto più comodo proclamare che tutto è assolutamente brutto nel vestiario di un'epoca, che non

[19] M. Berman, *L'esperienza della modernità*, Bologna 1957, p. 129.

provarsi a estrarre la bellezza misteriosa che può esservi racchiusa, per quanto possa essere minima e lieve”[20].

Sono parole che potrebbe rivolgere polemicamente contro parecchie pagine dei suoi scritti in cui sembra proclamare che tutto ciò che lo circonda è brutto, ma da esse possiamo chiarire in qualche modo i termini del tormentato rapporto arte-modernità.

Agli artisti che rinunciano a raffigurare costumi e aspetti del proprio tempo Baudelaire non contesta il giudizio, da cui muovono, che la modernità è banalmente prosaica, ma rimprovera il fatto che si fermano a una visione parziale, che non sanno vedere al di sotto delle apparenze, che si fermano al fenomeno e non sanno guardare e ricreare la bellezza nascosta.

La unificazione arte-modernità non comporta un capovolgimento del giudizio di condanna dagli effetti nefasti che il progresso ha per la vita spirituale, ma la individuazione delle potenzialità che sfuggono al comune mortale e che invece l’artista dovrebbe realizzare.

Il poeta “ennoblit le sort des choses les plus viles” ed è come il sole il quale:

C’est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles

Et les rend gais et doux commes des jeunes filles”[21].

Guys opera questa sublimazione della vita esteriore, delle immagini tratte dalla cronaca, dal presente, dalle circostanze.

---

[20] C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna…*, p. 288.

[21] C. Baudelaire, *Les fleurs du mal…*, p. 157 (….Solo lui sa rendere giovani/ quelli che vanno sulle grucce, allegri,/ dolci come fanciulle).

Dopo avere eletto "come domicilio la folla, l'ondeggiante, il movimento, il fuggitivo, l'infinito"[22], dopo aver osservato tutto senza dimenticare nulla, e dopo aver assorbito con la memoria "il colore generale e il profilo, l'arabesco e il contorno"[23], dopo avere scelto i soggetti che i luoghi e le occasioni impongono alla sua osservazione, soldati, guerre, carrozze, uomini e animali, feste, fasti e solennità, donne truccate, madame, ecc., il pittore della vita moderna nei suoi disegni estrae e rappresenta la dimensione fantasmagorica, ideale, di quanto ha visto, "esprime al tempo stesso il gesto e l'atteggiamento solenne o grottesco degli esseri, la loro esplosione luminosa nello spazio"[24].

E di fronte al vizio e al male saprà trarre fuori il bello, la bellezza particolare del male, "niente altro che l'arte pura, il bello nell'orrido"[25].

Baudelaire è cosciente del rischio che tale trasfigurazione si trasformi in attrazione morbosa e provochi compiacimento per gli aspetti torbidi dell'esistenza. Nel capitolo intitolato *Le donne e le mondane* parla di "immagine multiforme della bellezza equivoca"[26] e scrive, a proposito della mondana come appare negli schizzi di Guys,

---

[22] C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna…*, p. 285.

[23] *Ibidem*, p. 291.

[24] *Ibidem*, p. 293.

[25] *Ibidem*, p. 311.

[26] C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna…*, p. 308.

che “possiede una bellezza che le viene dal Male, sempre spoglia di spiritualità, ma talvolta soffusa di una stanchezza che ha il volto della malinconia”[27].

A chi in siffatte rappresentazioni cerca occasioni per soddisfare una curiosità malsana o una immaginazione perversa Baudelaire nega che ciò sia possibile, in quanto “la sensazione generale che emana da tutta questa fantasmagoria confusa, contiene più tristezza che riso d’allegria”[28]. La tristezza e le suggestioni aspre e crudeli che si accompagnano alla forma estetica ci parlano della densità di squallore e di vizio del male per cui questo non è privato dei suoi connotati immorali né è allettante e “la bellezza particolare di queste immagini nasce proprio dalla fecondità morale”[29].

La malinconia è uno dei temi più caratteristici dell’opera di Baudelaire ed essa sorge per la consapevolezza che è impossibile il pieno e definitivo possesso del bello assoluto, specie in un’epoca di decadenza, e che è ineliminabile la presenza del male, l’abbrutimento nelle sue diverse manifestazioni, particolarmente diffuse e sovrastanti nella società moderna.

Berman, che rileva il dualismo di Baudelaire con toni di accentuata polemica e che denuncia i temi reazionari della sua visione anti-idilliaca del mondo moderno, intitola il capitolo dedicato al poeta francese *Il modernismo per le strade*[30]: per la metropoli si muove un mondo nuovo per niente esaltante, ma dotato di una sua segreta

[27] *Ibidem*, p. 309.

[28] *Ibidem*, p. 310.

[29] *Ibidem*, p. 311.

[30] M. Berman, *L’esperienza della modernità…*, p. 171.

ricchezza in rapporto alla bellezza che è l'ideale dell'arte. La vita si configura in termini nuovi, una nuova sensibilità modifica uomini e cose. Una vita frenetica, un agitarsi convulso, a scatti, anima i movimenti delle masse per le strade e le piazze di Parigi. Nuove miserie e nuovi splendori in una realtà che il progresso rende per un verso ostile all'arte, ma che d'altra parte nasconde tesori di bellezza, e li nasconde gelosamente se solo uno sfibrante duello consente all'artista di realizzare un'esperienza estetica.

Si è parlato di un platonismo di Baudelaire in quanto la bellezza appartiene ad un assoluto trascendente, al quale si perviene attraverso una liberazione dalla corporeità. "Come il filosofo platonico deve scorporarsi infinitamente fino alla morte per raggiungere quella purificazione che permette di raggiungere la verità, così il poeta deve scorporarsi fino a disciogliersi nell'infinito gioco delle analogie per raggiungere la suprema bellezza"[31].

L'assolutezza, la trascendenza del bello è senz'altro uno dei poli della concezione estetica di Baudelaire. Ma il quadro in cui si inserisce, variandolo, sdrammatizzandolo, pur senza annullarlo, è quello che vede questo assoluto incarnarsi nella molteplicità storica, nella realtà fenomenica abbrutita o splendida, depravata o imbellettata dalla civiltà industriale.

Trascendenza o immanenza del bello, platonismo o antiplatonismo, sono due modi diversi del segno che la modernità imprime all'arte e alle teorie artistiche, due

[31] L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Firenze 1959, p. 148.

risposte che vanno in direzione opposta, ma che hanno la loro radice nell'ambivalenza dell'epoca moderna. Riconoscere, descrivere e rifiutare la reificazione, cercare di sfuggire ad essa in un mondo di pura bellezza non è un atteggiamento reazionario se contemporaneamente si riconosce, come teorico, la dimensione storica del bello e si ricerca e si ricrea, come artista, la bellezza immanente, presente in qualche modo e diffusa nella realtà contemporanea.