Antoine Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*

Ida Merello

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/900>

DOI: 10.4000/studifrancesi.900

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 agosto 2015

Paginazione: 394

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Ida Merello, « Antoine Compagnon, *Baudelaire l'irréductible* », *Studi Francesi* [Online], 176 (LIX | II) | 2015, online dal 01 août 2015, consultato il 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/900> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.900>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 settembre 2020.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Antoine Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*

Ida Merello

NOTIZIA

ANTOINE COMPAGNON, *Baudelaire l'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014, pp. 338.

- 1 Frutto di un corso tenuto dall'Autore al *Collège de France*, il volume è incentrato su una delle questioni di fondo del pensiero baudelaire, ossia il rapporto con la modernità. L'ambiguità di Baudelaire nei confronti del progresso tecnico e scientifico, e del fenomeno dell'urbanizzazione, è da molto tempo oggetto di analisi che sempre più scendono nella profondità delle contraddizioni del poeta della *Muse malade*. Tali contraddizioni hanno buon gioco anche nel rafforzare visioni critiche contrapposte, in un dibattito che non sembra destinato a finire. Baudelaire era un reazionario, o un rivoluzionario dissimulato? L'A. prende in considerazione l'ultimo Baudelaire, per analizzare le aporie del rapporto con gli editori, e dell'atteggiamento nei confronti della fotografia, la città, la folla, l'illuminazione a gas, e, da ultimo, con i caricaturisti. Il *poème en prose* *Le Miroir* viene scelto come rappresentazione emblematica di quell'antinomia che percorre l'opera: come già aveva osservato Starobinski, lo specchio rappresenta il privilegio aristocratico dell'individuo che sa mettere in scena se stesso, ma anche la testimonianza del narcisismo più assurdo. Nel disprezzo baudelaire per questo aspetto, l'A. coglie un nesso col suo disprezzo per il suffragio universale, la moda delle *tables tournantes*, gabellate per esperimenti scientifici, e, quel che gli sta più a cuore, il fastidio per i giornali di massa, intesi come sintomi di una riflessività di bassa lega. Allo stesso modo infatti anche il giornale è il riflesso dell'uomo.
- 2 Nell'antologia di Baudelaire giornalista, Vaillant aveva di recente già messo bene in luce l'ambiguo rapporto del poeta con la stampa e con il pubblico. L'A. si sofferma invece in particolare sulle dinamiche relative alla pubblicazione dei *poèmes en prose*. Se Baudelaire pare umiliarsi e piegarsi alla volontà altrui, pur di essere pubblicato, nello

stesso tempo non esita a offendere sia i lettori che gli editori. Inoltre, proprio la contingenza, ossia l'accostamento del *poème en prose* con le altre notizie pubblicate sulla stessa pagina di giornale (riguardino esse la politica, la pubblicità, o fatti di cronaca) consentono di valutare appieno il suo valore di contrappunto e quella valenza politica che Benjamin fu il primo a riconoscere. Benjamin insistette infatti, com'è noto, sull'estetica dello choc dei *Poèmes en prose* provocata dall'anonimato e dalla brutalità della vita della grande città.

- 3 L'autore ricorda come nel 1861 Baudelaire desiderasse uscire contemporaneamente su *L'Artiste*, per un pubblico di nicchia, e su *La Presse*, di grande tiratura, entrambi diretti da Arsène Houssaye. I contorsionismi e gli infingimenti messi in opera per farsi conoscere sono analizzati nei dettagli: da un lato il poeta vanta l'esistenza di un'ampia raccolta di *poèmes en prose* (che non c'è), dall'altro suggerisce una suddivisione dei materiali tra *L'Artiste* e *La Presse* in funzione del pubblico. Da un lato dichiara che nulla dei suoi testi va toccato, ma poi accetta gli interventi moralizzatori di Houssaye; vuole farsi largo su *La Presse*, ma insulta i suoi lettori. L'alleanza di contrari che Baudelaire descrive nei suoi *Poèmes en prose*, commenta l'A., è la stessa che presiede alle sue azioni.
- 4 Lo stesso atteggiamento ambiguo si manifesta nei confronti della fotografia. Mentre gli autori della sua epoca mostravano un apprezzamento incondizionato, per Baudelaire essa appare come una forma di degrado delle capacità artistiche. L'osservazione è per l'A. tanto più interessante in quanto Sainte-Beuve aveva stabilito un'analogia tra il poema in prosa e il dagherrotipo, in nome del realismo e del gusto del pittoresco. Da allora l'assimilazione del *poème en prose* alla fotografia diventa corrente, anche in senso inverso, ed è proprio questo a scatenare, secondo l'A., gli anatemi di Baudelaire. L'A. non prende invece in considerazione l'ipotesi critica di un Baudelaire cripto cospiratore che rifiuta la fotografia perché il regime imperiale la esalta. Al contrario, trova solidi supporti che giustificano l'atteggiamento di Baudelaire da un punto di vista estetico. Il poeta infatti utilizza i termini di diorama e dagherrotipo per stroncare un quadro troppo aderente al vero, rimpiange il potere di suggestionazione della lanterna magica, accusa la fotografia di impoverire la creatività, e non va a vederne le opere nel primo *Salon d'art* in cui esse compaiono, il 1859. La trova invece molto utile quando si tratta di fotografare, anziché copiare o descrivere, le opere d'arte. Per questo chiede a Nadar di effettuare alcune fotografie di quadri per lui, in nome di un'amicizia a sua volta molto contraddittoria. L'A. rileva infatti la sostanziale ambiguità del legame: Nadar fa la caricatura del «prince des Charognes», mentre Baudelaire gli dedica *Le Rêve d'un curieux*, che Nadar non è in grado di capire, e dove l'A. vede adombrata la trasposizione letteraria di un tempo di posa in una camera oscura, in cui il fotografo è la morte. Come il mondo moderno rende indistinta la vita dalla morte, così, conclude l'A., per Baudelaire la fotografia rappresenta la vita moderna come una morte perpetua. È nella litografia invece che Baudelaire trova lo strumento più adatto per cogliere la vita moderna, ed è in Constantin Guys che individua il migliore interprete. Facendo propria la domanda di Calasso, l'A. si domanda come il poeta abbia potuto preferire Guys a Daumier, Gavarni o Manet, e ritrova peraltro in tale scelta una coerenza con le riflessioni espresse nel *Salon* del 1845 relative al concetto di modernità. Queste riflessioni, ben note, giustificano l'interesse per un artista che viene superato dal progresso tecnico nello stesso momento in cui la sua mescolanza di «solennel» e di «grotesque» fa di lui, secondo Baudelaire, il modello di quelle «caricatures sérieuses» che costituiscono anche l'obiettivo dei *Poèmes en prose*.