



**Sandra Teroni**  
**Mitologie della modernità da  
Baudelaire a Sartre**

**Parole chiave:** Moderno, Nuovo, Evasione, Nausea

**Keywords:** Modern, New, Escape, Nausea

**Contenuto in:** Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali

**Curatori:** Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto

**Editore:** Forum

**Luogo di pubblicazione:** Udine

**Anno di pubblicazione:** 2011

**Collana:** Studi in onore

**ISBN:** 978-88-8420-666-4

**ISBN:** 978-88-8420-971-9 (versione digitale)

**Pagine:** 177-185

**Per citare:** Sandra Teroni, «Mitologie della modernità da Baudelaire a Sartre », in Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, pp. 177-185

**Url:** <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/lingua-e-letteratura/studi-in-onore/un-tremore-di-foglie/mitologie-della-modernita-da-baudelaire-a-sartre>

# MITOLOGIE DELLA MODERNITÀ DA BAUDELAIRE A SARTRE

*Sandra Teroni*

Sul finire del 1863, i lettori del «Figaro» furono testimoni di una rivelazione il cui senso passò probabilmente molto al di sopra delle loro teste. In un saggio che assumeva come pretesto l'opera di Constantin Guy, cronista per immagini (vignettista, si direbbe oggi), collaboratore di quotidiani e riviste, Charles Baudelaire introduceva il neologismo «modernità», enunciando i principi dell'arte moderna. «La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile»<sup>1</sup>. Le riprese tematiche rispetto alle *Fleurs du mal* sono evidenti, ma si accompagnano a un mutamento di segno: la metamorfosi e il cambiamento, già associati alla malinconia della perdita (*Le Cygne*), assurgono qui a componenti imprescindibili del bello; Parigi, già connotata dal caos, il fango, la sporcizia, i cieli brumosi, si inonda di luce; la catena semantica modernità-metropoli-folla viene a combinarsi con temi che pertengono ad altre aree come il dandismo, il *maquillage*, la moda.

Nonostante il suo carattere asistemico e composito, il saggio del 1863 rappresentava il punto d'approdo di una riflessione sull'arte contemporanea che risaliva ad ancor prima della frattura storica del 1848: già nel *Salon de 1845*, il primo di cui Baudelaire aveva reso conto, lo sconsolato bilancio conclusivo sfociava sull'invocazione del «nuovo»: «Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et aussi faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernis. – Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du *neuf*!»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> C. BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*, Venezia, Marsilio 1994, p. 76. L'edizione, con testo a fronte, è a cura di G. Violato, alla cui preziosa documentazione si rimanda per approfondimenti. D'ora in poi le pagine saranno indicate fra parentesi nel testo.

<sup>2</sup> C. BAUDELAIRE, *Salon de 1845*, in CL. PICHOS (dir.), *Oeuvres complètes*, Paris, Galli-

Il *Salon* dell'anno successivo avrebbe almeno in parte colmato questa attesa, con la rivelazione della modernità malinconica di Delacroix, un pittore per cui Baudelaire nutrì un'ammirazione al limite della passione. E avrebbe rappresentato, quel *Salon*, l'occasione per aggiungere più di un tassello alla messa a fuoco dell'idea di «moderno». Nella sua parte conclusiva, intitolata appunto *De l'héroïsme de la vie moderne*, con argomenti che riecheggiano sempre più l'idea stendhaliana di romanticismo (*Racine et Shakespeare*, 1823, identificazione del romantico con la fedeltà al mondo attuale), Baudelaire sosteneva la storicità del bello, la modernità del dandismo, la ricchezza della cronaca di costume, la necessità di riattivare la capacità di *vedere* al fine di cogliere il «meraviglioso» quotidiano e cittadino (*O.C.*, II, p. 496). Negli stessi anni, il saggio sui *Caricaturisti* coniugava ancora più decisamente il «moderno» con la «maniera» piuttosto che con l'attualità e prospettava un metodo fondato metaforicamente su una «estrazione» (nozione non nuova), consistente nella trasformazione dei materiali «moderni» in eterni (*O.C.*, II, pp. 544-574).

È quanto fa il «peintre de la vie moderne», impegnato a «tirar fuori dalla moda quanto essa può contenere di poetico nello storico, di trarre l'eterno dal transitorio» (p. 74). Con ciò, non solo contrapponendosi tanto al neo-classicismo quanto alla «decadenza» (bersagli di sempre nell'estetica baudelairiana) ma proponendosi anche come soluzione di ricambio al romanticismo e come alternativa al realismo. In nome di un altro rapporto con il reale, insostituibile dato di partenza ma per essere superato dall'immaginazione, come ben esplicita il *Salon de 1859*, che la proclama «regina delle facoltà» e insieme «regina del vero» (*O.C.*, II, in particolare *L'Artiste moderne* e *Le gouvernement de l'imagination*, pp. 1040-1045).

Sulla poetica del moderno, Baudelaire intendeva tornare assumendola alla prima persona, in un progetto di prefazione e in un progetto di epilogo a riedizioni delle *Fleurs du mal*; uno contiene, tra l'altro, la dichiarazione d'intenti: «estrarre la bellezza dal Male» (*O.C.*, I, p. 181); l'altro chiude un'apostrofe all'amata «capitale infame» con i due celebri versi: «j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or» (*O.C.*, I, p. 192). L'edizione del 1861, che riparava lo scempio delle amputazioni operate dalla censura, è anche una splendida realizzazione della poetica del moderno. Baudelaire vi inseriva una nuova sezione, *Tableaux parisiens*; e chiudeva il percorso

mard, Bibliothèque de la Pléiade 1976, vol. II, p. 407. D'ora in poi le pagine saranno indicate tra parentesi nel testo precedute dalla sigla *O.C.* seguita da I o II.

rigorosamente studiato, l'architettura ostinatamente perseguita del suo «libro» con i versi del *Voyage*, in cui la vanificazione del viaggio con l'immondo spettacolo della natura umana come male e orrore non esclude un'estrema appassionata invocazione alla Morte per soddisfare il persistente desiderio di Ignoto, la ricerca del *nuovo*: oltre ogni limite, in fondo ad ogni abisso.

Fu un ragazzo di provincia, poco più che diciassettenne ma già poeta, a raccogliere immediatamente la sfida e a radicalizzare il programma baudelairiano: l'esplorazione dell'Ignoto richiede una strategia di rinnovamento della visione e la creazione di una lingua nuova, attraverso una forzatura dei limiti e audaci rotture. «Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* [...] Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*» – annunciava Rimbaud nella lettera a Georges Izambard e ancor più diffusamente in quella a Paul Demeny, la cosiddetta 'lettre du voyant', nel maggio 1871, in piena Comune di Parigi<sup>3</sup>. Pochi mesi dopo, in settembre, si presentava a Verlaine, che lo aveva chiamato a Parigi, leggendogli *Le Bateau ivre* (*O.*, pp. 128-131). Per inaugurare la nuova poetica del «veggente», aveva scelto l'identificazione con un battello che, abbandonate le guide e gli ormeggi, si lascia trascinare dai flutti e 'vede' l'Ignoto.

La metafora del battello ebbro si innesta sulle ultime quartine del *Voyage*, recuperando la metafora baudelairiana del poeta-vascello e del «vaisseau qui souffre» (*La Musique*), per ripartire laddove è approdato il poeta delle *Fleurs du mal* e svilupparsi in un canto assolutamente innovativo. In un linguaggio ermetico che procede per contrasti e paradossi (a cominciare dalla coppia mare tempestoso / effetti benefici), nonché per immagini costruite violentando la logica e ripercorrendo la poesia romantica, parnassiana, baudelairiana, in una combinatoria di ribaltamenti, frammentazioni, deviazioni, la tempesta marina diventa una danza libera e sfrenata, un bagno purificatore, un errabondo viaggio in paesaggi fantastici, un'orgia di visioni. Poi, l'invocazione finale – «O que ma quille éclate! O que j'aïlle à la mer!» – insieme al rimpianto per il luogo protetto da «antichi parapetti» e per la pozzanghera «nera e fredda» dei giochi infantili. Il desiderio di naufragio è lo sbocco dell'esperienza del limite; dell'eccesso, di pianto e di *ivresse*; dello strazio, esistenziale e poetico, che fanno tutt'uno. La dichiarazione di insostenibilità della posizione assunta, la forma estrema di evasione dall'Io.

<sup>3</sup> A. RIMBAUD, *A Georges Izambard, e A Paul Demeny*, in S. BERNARD - A. GUYAUX (dir.), *Oeuvres*, Paris, Classiques Garnier 1991, pp. 345-51. D'ora in poi le pagine saranno indicate fra parentesi nel testo precedute dalla sigla *O.*

Non era che il primo passo verso un'erranza senza meta – ma che attraversa l'Inferno – seguendo la perentoria affermazione della «necessità assoluta di essere moderno» (*Une saison en enfer*, O., p. 241) e di affidarsi a quell'Altro che è l'io, violento, travolgente, pre-personale, espressione delle pulsioni più profonde e caotiche. La frammentazione prodotta dal naufragio avrebbe trovato espressione in una poesia che si fa sempre più oscura, esoterica, spezzata, esplosiva, rinunciando a produrre trame di senso compiuto, estremizzando poi dissacrando il procedimento alchemico dell'«estrazione» (*Alchimie du verbe*, O., pp. 228-234).

È ancora a partire da un divorzio dell'artista dalla società, dalla rivendicazione di un'alterità irriducibile, dal rifiuto dei limiti dell'intelligibilità, che Mallarmé, con altrettanto lucida coscienza della novità e della singolarità della propria opera, abbandonava ben presto la discorsività baudelairiana delle sue prime composizioni per operare una deformazione della realtà in direzione opposta a quella di Rimbaud: verso la purificazione, la rarefazione, l'assenza, il silenzio. Vasi, mensole, cassetti, specchi, finestre, pendole, ventagli perdono di concretezza, si caricano di mistero in una scrittura apparentata a quella del sogno, con i suoi processi di condensazione, spostamento, simbolizzazione. «La novità più caratteristica sta nella apparente abolizione dei simboleggiati dal discorso poetico e nella non-motivazione esplicita dei simboleggianti», come ha efficacemente sintetizzato Francesco Orlando<sup>4</sup>. Il rigetto dell'«impurità» comporta la radicalizzazione della diversità tra lingua poetica e lingua «della tribù», l'exasperazione del divario tra la parola e la cosa, la supremazia dell'oggetto creato dalla parola poetica su quello reale. I valori formali si presentano come il solo mezzo di sottrazione alla banalità quotidiana, alla mercificazione, all'inautentico, il solo mezzo di salvazione dal disastro in un estremo tentativo di «abolir le Hasard»<sup>5</sup>. L'arte si vuole e diventa autoreferenziale, e si 'sacralizza'.

Ma facciamo un salto di un secolo, sulla soglia di quegli anni Ottanta a partire dai quali, finora, i francesi parlano di «extrême contemporain». Michel Leiris, ottantenne, sotto l'incombere dell'idea della morte affida alla scrittura un'ulteriore ricognizione di sé e della propria avventura intellettuale, in un'ostinata

<sup>4</sup> F. ORLANDO, *Le due facce dei simboli in Mallarmé*, in *Le costanti e le varianti*, Bologna, il Mulino 1983, p. 360.

<sup>5</sup> S. MALLARMÉ, *Un coup de dés*, in B. MARCHAL (dir.), *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1998, vol. I, pp. 363-387.

caccia agli indizi che gli permettano di trovare un qualche senso all'esistenza. Il libro ha per titolo *Le ruban au cou d'Olympia*. Il celebre quadro di Manet, che nel Salon del 1865 aveva ripetuto e ingigantito lo scandalo del *Déjeuner sur l'herbe* già rifiutato due anni prima ed esposto al *Salon des Refusés*, è assunto a simbolo della modernità. In particolare per quel dettaglio del nastro nero attorno al collo che esalta la nudità della donna: «le détail sans nécessité qui accroche et fait qu'*Olympia* existe», che ne impone la *presenza*<sup>6</sup>. Questa «presenza» costituisce una sorta di leitmotiv in un percorso frastagliato e labirintico di esplorazione della modernità, in un estenuante periodare anch'esso labirintico in cui la frase si avvolge su se stessa accogliendo incisi, parentesi e deviazioni, riferimenti storici, ricordi autobiografici e scavi esistenziali. Ossessivo, questo percorso non approda ad alcun sapere. Da qualunque parte la si prenda, «la modernità» – che ha a che fare con il «diabolico» – sguscia fra le dita.

La modernità che Leiris interroga è quella baudelairiana (nonostante che Baudelaire non avesse colto la modernità della pittura dell'amico Manet); e nella prospettiva baudelairiana si colloca il desiderio di «estrarre» dal materiale dell'epoca presente un equivalente del nastro di Olympia, capace di farla essere. Ma a differenza di Baudelaire, che bandisce l'io autobiografico come una forma di «prostituzione» e fermamente lo elude in quei Diari previsti col titolo di *Mon coeur mis à nu* e rimasti a uno stato progettuale, l'interrogazione di Leiris ruota attorno al soggetto, a un «io» esistenziale e autobiografico, ricco di memorie. La propria appartenenza alla modernità viene così a consistere nella coscienza della difficoltà di «vivere nel proprio tempo», della condivisione di un «*mal du siècle*», forma che assume nell'oggi l'eterno male di vivere (p. 235). Questo l'approdo non solo di una riflessione ma di un'avventura intellettuale ed esistenziale che è passata attraverso le esperienze delle avanguardie (il surrealismo, l'incontro con Bataille attorno alla rivista «Documents», poi al Collège de sociologie), il marxismo e la psicoanalisi, lo studio e la pratica dell'etnografia (il Musée de l'Homme, fino al momento del pensionamento), l'*engagement* sartriano (dal comitato di redazione di «Les Temps Modernes» alla firma del Manifesto dei 121, fino al sostegno alla «Cause du peuple»). Sentendo l'approssimarsi della fine propria e del proprio secolo, con uno di quei giochi di parole in cui era diventato maestro, Leiris associa allora *modernité* a *merdonité* e si chiede se non sia una «preoccupazione da dilettante», fuori luogo «quan-

<sup>6</sup> M. LEIRIS *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard 1981, pp. 193, 203 e *passim*. D'ora in poi le pagine saranno indicate fra parentesi nel testo,

do un'epoca come la nostra sempre più oppressiva e cruenta diventa così atroce che – per coloro che la vivono [...] ‘moderno’ designa ormai ciò che vi morde e non ciò che si vorrebbe mordere» (p. 248).

Nel 1981 la modernità aveva ormai una lunga tradizione, il moderno come negazione della tradizione da tempo conviveva con la tradizione della negazione, denunciando la sua aporia; «all'idolo del progresso, rispose l'idolo della maledizione del progresso, il che creò due luoghi comuni», aveva constatato, già nel 1929, Paul Valéry (*Propos sur le progrès*), il quale stigmatizzava la «superstizione del nuovo». Ma che a oltre un secolo di distanza e in una prospettiva di fine secolo, Leiris, ignorando sdegnosamente il «modernismo da paccottiglia», facesse ancora i conti con la modernità nei termini in cui l'aveva definita Baudelaire, induce a riflettere sul rapporto che alcune grandi problematiche novecentesche intrattengono con l'idea e la poetica baudelairiana del moderno.

L'espressione «*mal du siècle*» non deve trarre in inganno: non è al René di Chateaubriand che Leiris rimanda, ma a una ridefinizione novecentesca di quella problematica dell'evasione declinata nelle *Fleurs du mal* come nello *Spleen de Paris*, in cui lo splendido poema in prosa collocato in apertura, *L'Étranger*, assolutizza il desiderio di evasione in un'estraneità del poeta al mondo e a se stesso; desiderio di evasione e di estraneità tanto perdurante quanto destinato allo scacco da Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé in poi, fino all'identificazione dello Straniero con l'Assurdo nell'omonimo romanzo di Camus (1942).

In un libello che ebbe molta fortuna, *Le voyage* (1927) Paul Morand, il più prolifico e acclamato autore di romanzi di viaggio e d'avventura degli anni Venti, ironizzava sulla «frenesia dei viaggi» rilanciata dalla guerra insieme alle illusioni di oblio e di fuga da se stessi. E l'assimilava a una droga. Ma insieme e pur nelle sue forme degradate, difendeva e riproponeva «cette danse nouvelle, le voyage», insistendo prosaicamente sui benefici del cambiamento, sulla «magia» di certe situazioni di momentanea distanza da se stessi, sul fascino del confronto e della regressione temporale<sup>7</sup>. L'anno dopo, Aragon, ancora surrealista, nel *Traité du style* denunciava con toni categorici e con pronunciato gusto del paradosso una «mitologia dell'evasione» in cui vedeva la forma aggiornata del romantico «*vague à l'âme*» e che tacciava di blocco della coscienza, incapacità di accettare che non si dà «fuoriuscita», possibilità di «sottrarsi a ciò che si è»; non rimane che accettare la «nausea».

<sup>7</sup> P. MORAND, *Le voyage*, Paris, Éditions du Rocher 1994.

E tuttavia, sempre in quegli anni «una forza centrifuga irresistibile – scrive Paul Nizan – attirava gli uomini meno pesanti d'Europa lontano da quell'ombelico della terra che forse era Parigi», inseguendo una speranza di evasione nella fuga reale verso altri continenti<sup>8</sup>. In molti partirono. Ma Gide, con il *Voyage au Congo*, denuncia lo sfruttamento ad opera delle compagnie coloniali europee e si ritrova, malgrado se stesso, intellettuale impegnato. Malraux, con *La Voie royale* epicizza e problematizza la storia di due avventurieri facendone un momento di verifica dell'assurdo della condizione umana. Michaux, in *Ecuador*, rinunciando al racconto e alla descrizione, dice in splendidi frammenti poetici l'incontro con il proprio «vuoto» costitutivo e di nuovo la «nausea». Lo stesso Nizan, in *Aden-Arabie*, urla l'amarezza della delusione e la rabbia dell'inganno. Céline, col *Voyage au bout de la nuit*, trasforma il viaggio in metafora della vita e della morte e liquida la figura dell'avventuriero. Leiris, nell'*Afrique fantôme*, aggiunge al bilancio delle illusioni perdute la «vergogna di essere europei» e la difficoltà di sottrarsi a istinti perversi. A delineare il campo referenziale disegnato da questi libri del disincanto, pubblicati tra il 1925 e il 1935, stanno i nomi di Baudelaire, Maupassant, Rimbaud, Conrad.

Nel momento in cui la letteratura ne diceva la fine, la problematica dell'evasione approdava alla filosofia, con l'affascinante saggio del giovane Lévinas, *De l'évasion* (1935-36), che ancora il suo discorso proprio sulla constatazione di un mutamento di sensibilità segnalato dalla letteratura contemporanea, e ne enfatizza la portata fino a parlare di un nuovo «*mal du siècle*». Muovendosi nella stessa area lessicale – evasione, prigionia, rivolta, nausea, aspirazione a sottrarsi a ciò che si è – la assumeva nei termini di «*excedance*» o «bisogno di uscire da se stesso, vale a dire di *spezzare l'incatenamento più radicale, il più irremissibile, il fatto che l'io è se stesso*»<sup>9</sup>. Il bisogno di evasione veniva letto come una conoscenza dell'essere dell'io che fa tutt'uno col soffocamento e con la spinta alla fuoriuscita: il desiderio di «fuga dai limiti dell'essere» così come quello di «fuga dall'essere» hanno trovato un fondamento ontologico. Ed è con questa definizione del *mal du siècle* che Leiris identifica la sua ricerca e la sua vicenda esistenziale.

Lo scavo di un tema letterario, usato in un ripensamento critico del pensiero heideggeriano, preparava l'entrata in scena di Antoine Roquentin, il perso-

<sup>8</sup> P. NIZAN, *Aden-Arabie*, Paris, Maspero 1971.

<sup>9</sup> E. LEVINAS, *De l'évasion*, Montpellier, Fata Morgana 1982.

naggio del primo romanzo di Sartre (*La Nausée*, 1938), a cui da quel momento sarebbe stata associata la Nausea. Ma Roquentin era stato preceduto dal Bardamu di Céline, e non a caso Lévinas rendeva un esplicito omaggio all'autore del *Voyage au bout de la nuit* (1932). *De l'évasion* faceva anche da cerniera con l'area semantica della «nausea», quella in cui si incontrano gli esasperati disgusti di Bardamu e le allucinate elucubrazioni di Roquentin. Attraverso la visione allucinata dell'antieroe céliniano, la realtà rivela la sua essenza. Ed è già, e ancora una volta, «nausea»: non un disturbo passeggero o intermittente, ma assunzione disgustata di ciò che è. Il viaggio verso l'Ignoto, che si tratti del Continente Nero (il 'superato' dalla civiltà europea) o del Nuovo Mondo (il suo futuro), così come lo spostamento all'interno della propria notte, portano alla conoscenza di una stessa realtà – «*intenable*», per dirla con Lévinas.

Antieroe anche lui, Roquentin vuole però «*vederci chiaro*» in ciò che gli succede, soffermandosi sui dettagli per leggerli come indizi. E Sartre, dopo aver spogliato esotismo e avventura degli orpelli romantici e decadenti, gli fa vivere l'avventura della conoscenza o avventura della Contingenza. Afferrato dalla gratuita presenza dell'essere e dai ritorni di nausea, Roquentin si dibatte fino alla brusca rivelazione che le due cose vanno insieme, che la Nausea è «l'accecante evidenza dell'essere». L'«uscita da sé», in «un'estasi orribile» di fronte alla radice di un castagno nel giardino pubblico di una città di provincia, è collasso della coscienza, perdita di sé e rivelazione della nuda esistenza, quella che si cela sotto le categorie mentali attraverso cui l'uomo controlla, o tenta di controllare, il mondo. Preparata da una riflessione sulla temporalità e l'avventura, sul non senso di scrivere una «storia vera» e sulla trasformazione del vissuto ad opera del racconto in quanto questo introduce una «necessità» analoga a quella dell'armonia musicale, la conclusione sarà il vagheggiamento di una possibile salvezza nella creazione artistica, «una storia, come non può capitare, un'avventura. Dovrebbe essere bella e dura come acciaio, e far vergognare di esistere»<sup>10</sup>. Ripresa parodica del finale della *Recherche* proustiana, come la critica ha sottolineato, o nostalgia del sogno mallarmeano di «purezza» e «necessità»? Una referenza non esclude l'altra, in una scrittura che pratica il *pastiche*, la citazione indiretta, la scomposizione e la ricomposizione di frammenti della tradizione letteraria, forma rinnovata della 'ironia' e della scrittura malinconica. Comunque, il cerchio si chiude. Riformulata dal basso

<sup>10</sup> J.-P. SARTRE, *La Nausée*, in M. CONTAT - M. RYBALKA (dir.), *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1981, pp. 1-210.

e in forma ipotetica, è l'idea elaborata dalla modernità ottocentesca dell'opera d'arte come approdo separato dal mondo, autosufficiente e di per se stessa contestativa del mondo stesso.

Si spiega allora perché, nel dopoguerra – con la creazione di una rivista alternativa alla «Nouvelle Revue Française» fondata agli inizi del secolo da Gide, e col testo-manifesto *Qu'est-ce que la littérature?* – Sartre, nel formulare un programma letterario per i 'tempi moderni' (così chiamò la sua rivista, «Les Temps Modernes»), sentiva il bisogno di rivisitare la figura e l'opera di Baudelaire, Mallarmé, Flaubert. Si spiega anche perché il suo racconto autobiografico, *Les Mots* (1964), che voleva avere il senso di un commiato dalla letteratura, inizi «intorno al 1850» per trovare le radici di una vocazione letteraria e del tipo di investimento a cui questa si associava. Era il tentativo, reiterato nel corso di oltre una trentina d'anni (1929-1963), di fare il lutto delle mitologie di una modernità che ormai era diventata tradizione. In nome di una nuova modernità. Raccogliendo, forse, un altro aspetto della modernità, quello della trasformazione dello scrittore in intellettuale; e, non certo coscientemente, la spinta alla trasformazione sociale che aveva animato l'avanguardia surrealista.

Questo è solo uno dei tanti percorsi che segnalano la persistenza ma anche la rielaborazione e risignificazione del lessico e delle figure in cui si dispiega, affondando le sue radici nel romanticismo, la problematica del soggetto, della sua consistenza, della leggerezza e del peso dell'essere, dell'essere nel tempo e nello spazio, dell'essere nel linguaggio, dell'esserci (il *dasein* o l'*être-là*). Baudelaire, come osserva Friedrich, pur portando le stigmate del romanticismo, «con le idee marginali dei suoi maestri ha costruito un edificio di pensiero la cui facciata volgeva loro le spalle»<sup>11</sup>. L'operazione effettuata da certa modernità novecentesca, quella almeno che va fino alla seconda guerra mondiale, suggerisce una qualche analogia con la rottura operata da Baudelaire: se da una parte istituisce una tradizione del moderno, al tempo stesso ne rielabora temi e termini volgendo le spalle ai maestri. E accoglie la contraddizione: secondo una logica che è quella della negazione freudiana: affermare negando; o dell'ossimoro, figura principe della poetica della modernità baudelairiana.

<sup>11</sup> H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti 1971, p. 59.