

zione di molti autori (Stendhal nell'atelier di Regnault, Gautier in quello di Rioult, Fromentin in contatto con Daumier, ecc.), ma anche per i molti testi d'arte o di storia dell'arte scritti da questi stessi autori e da molti altri.

Dopo una breve storia della critica d'arte in Francia dalla metà del Seicento («Von den Anfängen des französischen Kunstkritik»), Diderot e i suoi *Salons* sono protagonisti della terza parte (pp. 39-57), in cui Drost sottolinea il carattere contraddittorio della adesione del *philosophe* al «sensismo» nella percezione della realtà caratteristico dell'arte a lui contemporanea e del desiderio di mantenere la visione platonica della bellezza propria dell'arte antica.

La IV parte è dedicata a «Henri Beyle, genannt Stendhal (1783-1842)», pp. 59-84, e in particolare alla sua *Histoire de la peinture en Italie*. La concezione della bellezza di Stendhal continua e approfondisce la posizione di Diderot; la fisicità appare sottolineata e anzi la bellezza viene intesa come «Glückverheißung», promessa di felicità. Il concetto di *beau idéal*, pur variabile nelle diverse epoche, non deriva più per Stendhal, come precisa Drost, da una perfezione formale e non è più espressione di un comportamento etico esemplare, ma piuttosto una fonte di piacere e di godimento fisico.

Segue una riflessione dedicata a «Heinrich Heine (1797-1856)» e alla sua influenza in Francia attraverso il suo *Gemäldeausstellung in Paris 1831* e i suoi articoli su vari pittori pubblicati nell'«Artiste» (pp. 85-98).

Drost passa quindi all'Ottocento, con uno studio su Théophile Gautier (pp. 99-156), che inizia con una definizione lapidaria: «Théophile Gautier war ein visueller Mensch». Gautier appare comunque legato, nella lettura di DROST, al costante tentativo di comprendere il microcosmo del pittore-scultore, pur con un'evidente propensione per la scultura greca, che difende contro l'imitazione del classicismo accademico, dagli allievi di David genere Pradier. Tutto ciò coniugato con le teorie rivoluzionarie del giovane romantico che Gautier è convintamente stato, pur con un certo disagio di fronte ad alcuni prodotti della «modernité», come i dipinti dei preraffaelliti, i quadri di Moreau, la scultura romantica, la pittura dei «pompiers» e soprattutto l'impressionismo, Manet in particolare, cui Gautier guarda con un misto di ammirazione, in quanto «franchement moderne», e di avversione in quanto cultore, come tutti gli impressionisti, del «non-finito», inaccettabile per l'idea di bellezza di Gautier.

La VII e più corposa parte è dedicata a Baudelaire (pp. 157-283) e inizia con una sorta di biografia della formazione artistica del poeta, cui segue la prima esperienza di critico con il *Salon 1845* e la celebrazione di Delacroix, Ingres e degli assai meno noti Haussoulier e Planet. DROST procede quindi lungo un percorso cronologico dal *Salon 1846* fino alla *Exposition universelle* del 1855, seguendo attraverso i vari artisti considerati il perfezionamento di una concezione estetica, sempre critica nei confronti del classicismo, che oscilla fra diversi elementi: apprezzamento per gli aspetti innovativi ma distanziazione nei confronti di David, definito una «stella fredda», e della sua scuola, «critica e rinoscimento» oscillanti e inquieti per Ingres, con la cui opera Baudelaire confessa di sentirsi a disagio. DROST sottolinea con un'ampia esemplificazione l'importanza del *Salon 1846* e il nuovo approccio di una critica d'arte che apprezza nell'opera l'ingenuità e il temperamento (Catlin) ed esalta l'uso della memoria e dell'istinto, riconoscendoli nella *Vitalität* di Barthez e di altri. Ed esalta, soprattutto, l'originalità individuale.

Passando allo studio del rapporto di Baudelaire con la scultura (cap. 5), DROST approda al *Salon 1859*, nel quale

il poeta riconosce a quest'arte un «göttliche Rolle» (l'À cita spesso gli autori francesi in lingua tedesca), in conflitto tuttavia con la scultura classicistica del suo tempo. Fanno eccezione alcuni scultori come Christophe che traducono una prospettiva multipla, fra l'imitazione dei classici e la rinascita del barocco, fenomeno questo che Baudelaire segue con particolare interesse. All'interno dello spazio fra romanticismo e neobarocco, DROST colloca anche lo straordinario rapporto fra Baudelaire e Delacroix, pittore amato per la «modernità» del suo essere romantico e per il carattere in qualche modo misterioso del tratto e del colore che lo rendono un artista «maladif et frileux», sospeso fra crudeltà e malinconia.

All'immaginazione, elemento centrale della visione baudelaireana e del *Salon 1859*, è dedicato l'ultimo paragrafo, cui fa seguito, quasi specularmente, l'*excursus* intitolato significativamente «Verdammung der Photographie», in cui viene sollevato anche il problema della posizione di Baudelaire sul realismo nella pittura e quindi sulla scelta dei soggetti da rappresentare.

Un capitolo a sé è dedicato da DROST, sempre per il *Salon 1859*, alla pittura di paesaggi: vi è indicata e studiata la prospettiva baudelaireana su diversi autori fra cui Elmerich, Constantin Guys, Corot, Rousseau, Daubigny, sperimentatori come Chevreul e soprattutto ancora Delacroix. L'indipendenza del colore e del tratto rispetto al soggetto appaiono al centro della riflessione baudelaireana, anche perché il poeta non è disposto a rinunciare «al fascino del contenuto».

La sintesi della «modernità», cioè l'estrazione da elementi del presente (che include anche bruttezza e follia) dell'idea eterna di bellezza, coincide per Baudelaire con l'opera grafica di Guys e con il principio della caricatura (Daumier) e appare nella sua opera poetica, secondo l'À., con *Les Sept vieillards*. Un ultimo breve ma interessante capitolo (VII) è dedicato al controverso rapporto dell'autore delle *Fleurs du mal* con Manet, che mostra per DROST il peso considerabile della tradizione pittorica anche su uno spirito aperto e indipendente come Baudelaire.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

ANNA OPIELA-MROZIK, *L'art-trésor baudelaireen*, in *Un trésor de textes. Images, présences et métaphores du trésor dans la langue et la littérature françaises*, Firenze, Olschki, 2020, pp. 130-146.

Estrapolato dal volume degli Atti del Convegno tenuto a Padova nel 2018, raccolti e curati da Anna Bettoni, che ne scrive l'Introduzione, e da Marika Piva e relativi a tutto l'arco della letteratura francese, l'articolo di Opiela-Mrozik propone una significativa convergenza fra l'estetica baudelaireana e il concetto di tesoro. Seguendo come elementi guida il «joyau enseveli» (Le Guignon) e i «bijoux perdus de l'antique Palmyre» (Bénédiction), l'À. traccia, non senza qualche inevitabile semplificazione, un percorso di assimilazione della visione baudelaireana dell'arte e del bello ad un tesoro nascosto, la cui duplice natura si rivela nel testo in prosa «Le Joueur du pauvre». «L'opération d'une symbolique décomposition du beau, en vue de la vérité de celui-ci» operata da Baudelaire rivela che il bello moderno non è di aspetto gradevole, anzi, ma che il suo carattere ripugnante è parte integrante dell'interesse che suscita rivelando un'altra natura, nascosta e preziosa. Anche i *Tableaux parisiens* contribuiscono a celebrare questo tipo di bellezza, illuminando angoli miserabili della città di Parigi per trasformarli in gioielli preziosi, in un «aveu lyrique de la ville moderne» che trova per l'À. la sua massima espressione nel «Rêve parisien».

Nell'ultima parte, dedicata alla «femme-trésor qui dés(enchanté)», l'A. tratteggia una figura femminile sostanzialmente parnassiana, decorata e impassibile, ricorrendo anche alla testimonianza della poesia «Les Bijoux» delle Pièces condamnées, nella quale sottolinea la trasformazione e la sparizione della donna nel «tableau», nell'opera d'arte che la poesia presenta. «Ainsi le trésor de l'art – conclut l'A. – coexiste-t-il avec celui du texte».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

ALESSANDRA MARANGONI, *Le trésor enfoui. Thomas Gray, Baudelaire, Mallarmé, in Un trésor de textes. Images, présences et métaphores du trésor dans la langue et la littérature françaises*, Firenze, Olschki, 2020, pp. 14-28.

«Le joyau enseveli» di «Le Guignon» è il punto di partenza anche nella riflessione di Alessandra Marangoni, ma in questo caso la prospettiva critica è allargata e approfondita dalla ricchezza trasversale e specifica dell'immagine, che, come scrive l'A., lavora «en surface et en profondeur» nella produzione dei tre poeti considerati: Thomas Gray, Baudelaire e Mallarmé. Dopo aver chiarito le modalità e il percorso attraverso cui i versi della quattordicesima quartina di *Elegy written in a Country Churchyard* di Gray risuonano nelle terzine del sonetto baudelaireiano incrociandosi con una quartina di Longfellow, l'A. mostra come Baudelaire sposti nettamente l'immagine in ambito artistico, cosa d'altra parte suggerita dal precedente titolo di «Le Guignon»: «L'Artiste inconnu». Per Mallarmé, terzo elemento dello studio, «la métaphore du trésor enfoui peut se lire dans la partie traditionnellement appelée le monologue ou soliloque d'Hérodiade», testo attraversato per intero «de l'isotopie minérale et de l'isotopie floréale», elementi fondamentali della poesia di Gray e di quella di Baudelaire. Con Mallarmé si completa dunque l'immagine di una bellezza autosufficiente e autoreferenziale, quella di Hérodiade, ma certamente anche quella della poesia.

In questo percorso da Gray, che mostra un tesoro nascosto come frutto dell'incomprensione e dell'oblio, a Mallarmé, per il quale l'essere nascosto e non comprensibile a molti è la condizione stessa della preziosità e della poesia, Alessandra Marangoni indica l'importante funzione del sonetto baudelaireiano nella sua strutturale ambiguità. Non solo «Le Guignon» introduce fortemente l'elemento artistico, sospendendo però il senso fra la persona dell'artista e l'opera d'arte – «le joyau et la fleur peuvent désigner, chez lui, soit des artistes soit des œuvres [...], voire des artistes et des œuvres à la fois» –, ma la forma stessa del testo subisce una mutazione, offrendo il primo sonetto baudelaireiano in octosyllabes, verso usato dalla canzone popolare ma anche dalla raccolta *Émaux et Camées*, quintessenza dell'art pour l'art.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

ANDREA AMERIO, «L'Histoire splendide» di Arthur Rimbaud, anno III, Rivista annuale dell'Istituto Armando Curcio, 2019, «Lingua, Traduzione, Letteratura» 3, pp. 31-63.

Muovendo dalla constatazione che il pubblico italiano è stato lasciato curiosamente privo di un'adeguata informazione circa una recente scoperta riguardante Rimbaud, Andrea AMERIO riprende l'articolo che nel

2018 Frédéric THOMAS ha pubblicato in «Parade Sauvage» (n. 29, pp. 321-345) avviando un suo «premier travail d'approche» allo scopo di rivelare, commentare e sostanzialmente giudicare autentica un'inedita consistente lettera che il 16 aprile 1874 Rimbaud scrisse da Londra, rivolgendosi a un «Monsieur» ravvisabile nell'importante fuoriuscito comunardo rimasto piuttosto nell'ombra: il pedagogo, poeta e giornalista Jules Andrieu. Come già ha fatto Thomas nel suo articolo, di questa lettera AMERIO ha opportunamente trascritto e annotato in appendice il testo. Si tratta di un documento di indubbia importanza recentemente rinvenuto fra le carte della famiglia Andrieu e riportato alla luce da un suo discendente autore di una biografia dell'avo (*C'était Jules. Jules Louis Andrieu, 1838-1884. Un homme de son temps*, caricato on-line: <http://renaissance.carnot.pagesperso-orange.fr/Andrieu/index.html>). Il documento consente di arricchire e precisare le attuali conoscenze biografiche e letterarie del poeta di Charleville, particolarmente quelle che riguardano il 1874, l'anno nel quale di lui si hanno assai scarse informazioni oltre a nessuna lettera. Con la necessaria prudenza Amerio, come anche prima di lui Thomas, ricorrono al condizionale per formulare le loro considerazioni, anche perché si continua a restare in attesa di conoscere il manoscritto originale nel suo stato materiale, il solo che renderà possibile un'oggettiva verifica del supporto cartaceo e dell'inchiostro e dunque una sua definitiva attribuzione a Rimbaud. Nell'articolo di Thomas il manoscritto è per il momento leggibile in riproduzione fotografica e ciò ne consente una prima valutazione della grafia. Questa, congiuntamente al contenuto della lettera, sembra già offrire argomenti sufficienti a dichiarare l'autenticità del reperto. Traendo profitto dall'intervento di Thomas e grazie anche a un suo attento esame delle informazioni desunte dalla nuova lettera e sorrette da una precisa conoscenza della vita e dell'opera di Rimbaud, Amerio giunge a cinque conclusioni. La prima è che nell'aprile del 1874 Rimbaud si considera ancora uno scrittore, anche se questa volta con la speranza di trarre degli utili economici da un'opera che egli pensa d'intitolare *L'Histoire splendide*. La seconda sta nel fatto che il poeta «cerca di emanciparsi dalla scrittura della sola poesia in prosa delle *Illuminations*, che avrebbe colpito pochi estimatori, e progetta di diventare un «doppio veggente», ovvero uno scrittore capace di scrivere «opere industriali» e capace anche di rivolgersi al grande pubblico che non può, non sa, o non ha bisogno di «vedere». La terza lascia intendere che Rimbaud continua a vivere con l'amico Germain Nouveau a Londra «più a lungo di quanto si pensasse». La quarta conferma con forza l'esistenza del controverso rapporto di Rimbaud con la Comune. La quinta sottolinea infine che nel 1874 il poeta «già s'interessa alla storia dei popoli e delle nazioni con il fervore intellettuale enciclopedico che di lì a poco caratterizzerà il Rimbaud «ingénieur»».

Per quanto interessante possa risultare questo nuovo documento che sicuramente rappresenta, come ha osservato Thomas, «un point névralgique entre la période poétique et le silence de Rimbaud», occorre dire che, a ben vedere, il suo apporto certo in parte arricchisce ma non modifica nella sostanza quanto già si poteva sapere rispetto all'avventura poetica e umana di Rimbaud. La progettata opera a puntate *L'Histoire splendide* ora rivelata dalla lettera (opera sicuramente collegabile all'«Histoire magnifique» di cui lasciò memoria Ernest Delahaye, amico d'infanzia di Rimbaud) mi sembra essere una significativa prova del primo passo compiuto dal poeta nel processo di allontanamento