



Aragon e la naturalità, Baudelaire e l'artificiosità

La figura della donna è il topos baudelairiano più interessante che Aragon riprende e trasforma in ottica surrealista, in particolare della *femme errante*. Il confronto tra le posizioni dei due autori in merito a questo concetto è molto interessante, poiché consente anche di effettuare importanti considerazioni di natura estetica. Il monologo contenuto nel *Paysan de Paris* di Aragon ricorda per analogia strutturale i capitoli *Les Femmes* e soprattutto *Les femmes et les filles* inseriti da Baudelaire nel *Peintre de la vie moderne*. In entrambi i casi, infatti, gli autori descrivono con una precisione quasi maniacale tutte le figure femminili nelle quali s'imbattono nel corso dei loro bighellonaggi per le strade di Parigi, e dalle quali rimangono tanto impressionati, da renderli fonte della propria poesia. Nonostante quest'affinità di fondo però, la natura dei soggetti contemplati, e soprattutto i motivi che stanno alla base della scelta dei medesimi, sono molto differenti. Tale discontinuità emerge molto nitidamente dalla lettura dei seguenti estratti, di cui il primo è tratto dal *Paysan de Paris*, mentre il secondo è di paternità baudelairiana:

Dans le passage de l'Opéra, tant de promeneuses diverses se soumettent au jugement hégélien, d'âge et de beauté variable, souvent vulgaires, et en quelque façon déjà dépréciées, mais femmes, femmes vraiment, et sensiblement femmes, et cela aux dépens de toutes les autres qualités de leurs corps, et de leurs âmes, tant de promeneuses dans ces galeries, leurs complices, se contentent uniquement d'être femmes, que l'homme encore indécis et solitaire avec son idée de l'amour, l'homme qui ne croit pas encore à la pluralité des femmes, l'enfant qui cherche une image d'absolu pour ses nuits, n'a rien à faire dans ces parages.

Il concetto è molto più facilmente comprensibile se si considera il differente repertorio di figure femminili decantate nell'uno e nell'altro testo. Se infatti Aragon ci parla crudamente di "vieilles putains, pièces montées, mécaniques momies", Baudelaire (in alto in una foto di Nadar) fa allusione alla "femme galante, dans sa première fleur, visant aux airs patriciens, fière à la fois de sa jeunesse et de son luxe", alle "petites filles maigrelettes, avec d'amples jupons, et ressemblant par leurs gestes et leur tournure à de petites femmes", nonché a tutte quelle "malheureuses placées sous la plus avare tutelle" in grado di assumere "des poses d'une audace et d'une noblesse qui enchanteraient le statuaire le plus délicat", ad esempio "étalées, vautreées sur des canapés, la jupe arrondie par derrière et par devant en double éventail, ou accrochées en équilibre sur des tabourets et des chaises". Il testo aragoniano, quindi, si configura come un encomio della donna in quanto essere umano di sesso femminile, dotato di

una propria identità sessuale e soprattutto di una dirompente ed inebriante sensualità, in grado di accendere nell'uomo i desideri più ardenti e proibiti, mentre quello baudelairiano celebra questo essere straordinario solo in un momento particolare: quello in cui, ricorrendo ai più svariati espedienti, diventa una creatura artificiale, quindi puro allontanamento dallo stato di natura. Le due ideologie sono, quindi, praticamente antitetiche: se Aragon venera la naturalità dell'essere femminile, Baudelaire ne esalta l'artificiosità. Se per Aragon qualsiasi creatura di sesso femminile, indipendentemente dalle sue fattezze, dal suo aspetto e dal suo stile rappresenta per l'uomo una chance di fusione con la surrealtà, perché questa è garantita da quanto ogni donna possiede di più profondo e di più intimo, ossia il suo sesso, per Baudelaire essa diventa oggetto d'ammirazione solo ed esclusivamente se risponde ad un preciso canone estetico. Differentemente dal surrealista, egli è profondamente misogino e disprezza la donna, così come tutte le funzioni di cui è investita per natura, non solo quella procreativa, ma anche e soprattutto quella affettiva. A suo avviso l'amore in tutte le sue forme è una grande illusione, in cui l'uomo stoltamente incappa in questa vita, credendo di trovare un antidoto all'angoscia che lo attanaglia, ma che in realtà gli procura solo un sollievo momentaneo e accresce di fatto la sua disperazione. Alla luce di ciò, quindi, essendo per natura brutta e maligna, la donna per poter divenire fonte di gaudio e di ammirazione per chi la contempla, deve trasformarsi, divenire altro da sé, costruirsi una nuova identità e un nuovo aspetto, che conquista grazie al trucco, ai gioielli, agli abiti, agli ornamenti, perché la donna è

surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et les mouvements de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nueés d'étoffes dont elle s'enveloppe et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité.

Insomma, la donna per divenire fonte di ammirazione, deve diventare artificiale, bella come un "rêve de pierre", come "un sphinx incompris". La differenza con l'immagine della donna che restituiscono Aragon, e il surrealismo in generale, è netta e assolutamente evidente. Per il surrealista, ribadiamo, la donna, avvolta da un alone di sacralità, appare come la garante del Meraviglioso, ed è considerata fonte di luce, di emozione e di speranza, la destinataria di un culto, nonché il rifugio dove, in virtù dell'amore, è possibile realizzare la vera vita, attributi di cui, come abbiamo visto, è totalmente sprovvista la donna baudelairiana.

Tratto da "La poetica della Flanerie, Vagabandaggio nel cuore del surrealismo"

Tesi di Laurea di Rossella Finocchiaro, anno 2009, Facoltà di Lettere e filosofia, Università statale di Milano