



Citation: M. Landi (2019) Un incontro mancato? Baudelaire et Wagner. *Lea* 8: pp. 167-179. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10985>.

Copyright: © 2019 M. Landi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Un incontro mancato? Baudelaire e Wagner

Michela Landi

Università degli Studi di Firenze (<michela.landi@unifi.it>)

Abstract

The current contribution aims to disclose to Italian readers some relevant aspects of a forthcoming volume entitled: *Baudelaire et Wagner*. In spite of an ideological purpose prevailing in the 18th Century – fraternity and correspondence between the arts –, a secret rivalry between arts and artists themselves is assumed. This essay mainly focuses on the relationship between Baudelaire and Wagner in order to discuss, on the basis of the intertextuality and discourse analysis of Baudelaire's *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, its traditional interpretation: under cover of irony, the panegyric hides in fact, a *pamphlet*.

Keywords: Baudelaire, mimetism, rivalry, Tannhäuser, Wagner

Nulla resiste di più, all'esame critico, della serietà. Essa è stabile, pacifica, positiva. Su di essa l'umanesimo ha fondato i saldi pilastri che assicurano, con le loro campate armoniose, la conservazione e perpetuazione del suo principio. La serietà è frontale: il quadro, il libro, lo schermo, come suoi precipitati storici, assicurano a ciascuno il diritto all'identità per via oppositiva o identificativa: distinzione o mimesi. E tuttavia la frontalità è una delle molte forme possibili nell'esame del reale; certe posture eccentriche, laterali, oblique e, in definitiva, ironiche (l'anamorfose pittorica insegna), non solo possono far affiorare inedite prospettive; ma possono restituire imprevedibili "parziali" non ridicibili alla presunta totalità.

Nessuno, poi, può negare che tutto, anche l'arte, sia contingente e storico; eppure una ragione metafisica naturalizzata e secolarizzata in seno al medesimo umanesimo ci fa porre un artista, come ogni superiore (come ogni modello), sempre all'altezza della nostra astratta reverenza e non della sua propria vita. Benché dunque il cosiddetto "absolu littéraire" (Lacoue-Labarthe, Nancy 1978), nella sua storicità, ci chieda di essere portato a superamento, il Romanticismo (che pure è una parentesi organica nella nostra lunga tradizione critica), continua a dettarci, sotto la fattispecie della continuità, valori di assolutezza. Valori che,

grazie al sodalizio stretto a suo tempo con il naturalismo e il positivismo storico, resistono, nella loro unitarietà oramai sovrastorica, anche alle più radicali correnti decostruzioniste. La tendenza, infine, che è propria del moderno, a convenire e a pacificare le rispettive visioni (esito di una cultura civile, aperta ed ecumenica), produce lo smussarsi delle armi e il convenire al banchetto gioviale della letteratura.

Chi si risolvesse ad adottare, in ottemperanza alle ragioni del suo oggetto, una prospettiva spigolosa, dovrebbe accettare innanzitutto il fatto che la sua propria visione, al pari dell'oggetto medesimo (il quale è necessariamente mimetico: in esso ripara, più o meno opinatamente, il narcisismo di ciascuno) si frangerebbe, si sfaccetterebbe nelle sue plurime aspettualità: certo non sempre (quasi mai) ricomponibili. L'io giudicante, dopo la sua lunga parentesi di dominio frontale sulle cose, si scoprirebbe insomma eccentrico, frammentario e recessivo.

Da giudici e amanti disinteressati e a senso unico di una cultura, quella francese, che fortunatamente ci resiste da più parti, ci pare di poter osservare che certo giacobinismo politicamente e socialmente accentratore, in nome di una laica pluralità da perseguire ed asseverare, tenda a far convergere le idee su un punto. Punto di mera resistenza alla diffusione delle idee che chiamerei "massa critica", nella misura in cui questa agisce collettivamente talvolta con intenti polemicamente aperti, talaltra con latente, cortese diniego nei confronti di quanto non si trovi a conformarsi con la fattispecie sovrastorica del positivismo. Quest'ultimo, a vocazione universalista e generalista, agisce secondo le due direttrici principali della frontalità: identificazione (empatia, idealismo) o opposizione (critica, materialismo). Mentre le teorie (cattoliche eppur psicoanalitiche) di un René Girard (2010) sembrano poter esser tollerate oltralpe per il fatto stesso di costituirsi come un prodotto nazionale (per ragioni, dunque, al postutto biopolitiche), il Baudelaire di Benjamin, felicemente recepito in Italia – ne attesta la fortuna del lavoro di Agamben, Chitussi, Härle (2012) – grazie alle maglie larghe, accoglienti, di una cultura sociologicamente policentrica e senza complessi, non riesce ad attecchire in Francia se si eccettuano gentili e distratte concessioni retoriche. Per sua tempra ideologica a maglie strette, tendente al *dressage* nazionale, quest'ultima si astiene dal riconoscere l'intensità non polemica né idealistica del dono a lei tributato da uno dei suoi più fervidi e fedeli studiosi che tuttavia, per la sua extraterritorialità, ha patito ben altri ostracismi. Ad un'eco periferica sono state consegnate altre eminenti voci che alla Francia hanno dedicato, da posizione eccentrica, il frutto di un lavoro intellettuale dei più generosi e dispendiosi: penso, tra gli altri, a Francesco Orlando il cui approccio formal-psicoanalitico (che volentieri parificherei ad una rivoluzione copernicana in fatto di critica letteraria), è, in quanto esente da contenutismo e universalismo, patentemente dismorfo con l'approccio positivista. Di fatto, il lavoro teorico di Orlando (1973; 1982) non ha potuto ad oggi, se si eccettua il volume (più malleabile per le sue virtù tematiche) su *Gli oggetti desueti* (1997; *Les objets désuets*, 2011)¹ e qualche stralcio pubblicato in rivista, varcare le Alpi.

Che l'idolo, sprezzando i suoi adoratori, intrattenga per via paradossale il desiderio e lanci così la sfida mimetica grazie alla quale esso afferma e avvalora la propria centralità?

Alla ricerca di una prospettiva trasversale e di lungo raggio in cui potesse impiantarsi e legittimarsi la retorica profonda – profondamente logica nella sua contraddittorietà – di Baudelaire, abbiamo proposto per un paradigma interpretativo complesso, fondato sia sul desiderio mimetico di Girard sia sulla simmetria rovesciata che Matte Blanco (1975) ha illustrato e a cui Orlando (1973; 1982) si è profittevolmente richiamato. Il volume dal titolo *Baudelaire et Wagner*, di

¹ Si veda: <<https://laviedesidees.fr/Francesco-Orlando-et-le-grand-bric.html>>, consultato il 13 aprile 2019. Già dal titolo della versione francese si palesa la domesticazione astrattiva del materiale concreto.

prossima pubblicazione, parte proprio da quei presupposti paradossali che sono appannaggio degli «ostracizzati»: lo straniamento, il desiderio e la rivalità. Pertinenti al caso specifico, questi tre aspetti si trovano ad assurgere, in seconda istanza, a paradigma per una critica della critica. Non è infatti, come abbiamo supposto, né dall'irenismo o ecumenismo (dalla simpatia per il simile) né dall'ostracismo (dall'antipatia per il diverso), epifenomeni complementari della frontalità, che insorgono nuove prospettive. Non è, in altri termini, il super-io accentratore e modellizzante che apporta nuova linfa alla storia del pensiero, ma è l'inconscia rivalità desiderante e postulante che fa acuminare le segrete armi della conquista: conquista di una presunta verità di cui l'Altro è, irrimediabilmente e fatalmente, il depositario.

Tale paradigma, non lo abbiamo preteso come ontologicamente e aprioristicamente valido; semmai lo abbiamo reputato, a posteriori, come un efficace catalizzatore ermeneutico in relazione al caso di studio. A nessuno sfuggirà infatti che il mito filantropico, fraternitario ed egualitario dominante in Francia all'epoca di Baudelaire è esposto, sin dalla poesia-cornice delle *Fleurs du mal* che è "Au lecteur" (1975, 5-6), al suo simmetrico rovescio. La relazione ordalica, insieme vendettale e vittimaria, che Baudelaire istituisce con i suoi contemporanei e simili in quanto propalatori di logiche simmetriche, distributive, collettive, egualitarie, nonché procuratori dei relativi piaceri, ci sembra scaturire proprio da quel fenomeno psichico che Freud ha designato come coazione a ripetere. Si tratta di esperire e rivendicare ad ogni occasione, in rapporto a tale amore universale formalmente e ideologicamente imposto che tuttavia si affaccia come fantasma di grazia e di amore elettivo, la condizione del rinnegato e del maleamato. I simili e pari – mediatori interni, secondo Girard – soprattutto se latori più o meno innocui di tali principi umanitari e universalistici, sono le sentinelle (spesso ignare), attraverso cui il soggetto solo può conoscere, a senso unico e per via traumatica, la propria esclusione, il proprio limite, la propria singolarità e la propria nemesi.

1. Una narrazione romantica: Baudelaire panegirista di Wagner

Sulla narrazione romantica di un Baudelaire panegirista di Wagner ad oggi non si sono date, a nostra conoscenza, smentite. Eppure, la controversa relazione tra il poeta e il musicista sembra poter rappresentare uno snodo centrale nella storia delle idee della cosiddetta modernità, pari almeno a quello che oppose (frontalmente) Nietzsche allo stesso Wagner. Lungi dalla pretesa di ergerci a lettori modello contro letture fallaci, semplicemente riteniamo che nessuno ad oggi abbia praticato, sul *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (come d'altronde su altri testi baudelairiani reputati d'interesse secondario: si pensi ai *Paradis artificiels*, ai *Salons*, a *De l'essence du rire*, ai saggi su Poe o su Delacroix, al *Peintre de la vie moderne*), l'arte paziente dell'aratura e del dissodamento. Dissodamento della facilità e della ragione apparente, appunto, qual è raccomandato dallo stesso Baudelaire in "La Rançon":

L'homme a, pour payer sa rançon,
Deux champs au tuf profond et riche,
Qu'il faut qu'il remue et défriche
Avec le fer de la raison. (1975, 173)²

² Trad. it. di Bufalino 1983, 302-303: "Ha l'uomo, per pagare il suo riscatto, / due campi dalle zolle ricche e buone, / ch'egli col ferro della sua ragione/rivoltare dovrà tratto per tratto".

Chi si avventuri nel verde giardino dell'encomio in cui, secondo lo stesso Baudelaire, pascolano tutti gli innocenti cultori della serietà, troverà dunque un campo minato. *Latet anguis in herba*: celata e disseminata tra le maglie del testo, subdolamente dissuasa dalla postura che esibisce un *je* di circostanza, quello della difesa partigiana, la “vorace ironie” (1975, 78) affila le sue armi. Il maleamato prepara così la sua vendetta nei confronti di chiunque si erga in nome dell'arte, e sotto l'ègida filosofica del progresso, a procuratore di godimenti facili, collettivi, egualitari. La convinzione, poi, che il “Nuovo” altro non sia – la musica stessa di Wagner ne attesta, con i suoi motivi ritornanti – che una piega del vecchio; che vi sia, insomma, una coazione a ripetere storica, tale che la cultura si ripresenta nella fattispecie di modelli sempiterni e ognor ritornanti, ha fatto il resto: non vi è epoca in cui non si siano fronteggiati, per semplici egoismi posizionali e locali, i vecchi, partigiani della conservazione e i giovani, partigiani dell'innovazione. Ora, queste due categorie sovrastoriche si trovano a riproporsi e declinarsi secondo un asse geografico: la Francia e la Germania. Si tratta allora, per Baudelaire, di rivendicare quale poeta la postura del melomane filo-germanico per poter perseguire, indisturbato e legittimato dall'evidenza, il suo progetto revanscista. Facendo incrociare tra loro le diverse correnti e navigando a vista riuscirà, diversamente dall'Olandese volante, a manovrare il timone in un mare in tempesta per riapprodare indenne sulla terraferma.

Poiché, come la psicoanalisi insegna, la rivalità presuppone la somiglianza, almeno in un punto, tra i due termini della relazione, abbiamo dapprima messo in luce, delle rispettive vicende affettive di Baudelaire e Wagner, i punti di contatto e di divergenza. Abbiamo poi individuato il *terminus a quo* del paradigma amicale e rivale in alcuni mediatori esterni; figure che, dapprima sodali, nemiche poi, talora s'incrociano talaltra si allontanano nella complessa fase di istituzione del Romanticismo. Concordi, nel principio, sulla necessità di riaffermare i diritti della natura, sono implicati parimenti in questioni musicali e letterarie Diderot e Rousseau. Da questi due punti di fuga abbiamo potuto tracciare un sistema di relazioni che, con direttrici tortuose e talvolta inattese, giungono a disegnare molteplici intersezioni: vi è, ad esempio, una direttrice naturalistica ben frequentata che unisce Diderot e Rousseau a Wagner, il cui punto medio è riconoscibile in un Hoffmann letto al primo grado (l'Hoffmann wagneriano), nel sansimonismo, in Heine, Liszt, Nerval, Hugo, certo Gautier e Champfleury; un'altra linea, certo meno battuta, che per comodità chiameremo critica e ironica, che dipartendosi da cert'altro Diderot (il Diderot del *Neveu de Rameau*, principalmente) passa nuovamente per Hoffmann (l'Hoffmann ironico e di secondo grado) e per Balzac, sino ad approdare appunto a Baudelaire. Vi sono poi altre rivalità esterne “modellizzanti”, quale quella tra Rossini e Stendhal, che costituiscono una utile chiave interpretativa per lo studio del caso Baudelaire-Wagner. Tra i mediatori interni, e dunque contemporanei, figurano amicizie (Liszt, Champfleury) o inimicizie eccellenti di Wagner (Meyerbeer, Berlioz) il cui ruolo, sapientemente manipolato, fornisce a Baudelaire elementi pretestuali e indiziari utili alla costruzione del suo piano. Vi sono infine dei mediatori esterni, contemporanei o successivi a Baudelaire, che consentono di tracciare del fenomeno alcune linee secondarie e tributarie, determinando un certo orientamento nella critica contemporanea e successiva. È il caso di Nietzsche, che vede in Baudelaire un estimatore dell'amico – e poi suo avversario – Wagner, giacché per l'appunto aveva sotto gli occhi l'edizione delle *Fleurs du mal* con la storica prefazione di Gautier (1868). Il “*maître impeccable*” – ridicolizzato da Baudelaire quale idealista (e saccheggiato quale ironista) sin dalla dedica delle *Fleurs* medesime – andava consegnando infatti alla posterità, non ci è dato sapere con quale segreto intento, il mito di un Baudelaire perverso, malato e maledetto ancor oggi difficilmente estirpabile³. Rare sono invece,

³ Si veda, su questo aspetto, Landi 2012; 2014.

in questa panoramica, le rappresentanze di testimoni o di lettori sospettosi. Dovendo constatare l'inefficienza di Baudelaire ad atti di ammirazione, o cogliendo in lui la vena anti-romantica e anti-naturalistica, certuni s'interrogano sulla legittimità di una resistente mitografia qual è quella di Baudelaire panegirista di Wagner: sono, merita ricordarli, Auguste Vitu, contemporaneo di Baudelaire (1872, 118), e Robert Kopp (1994), critico e curatore di un'edizione dedicata agli scritti francesi su Wagner.

Venendo all'esame del *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, su cui ci soffermeremo in dettaglio più sotto, esso ci rivela sin da subito due livelli interpretativi: il primo, il più superficiale, sul quale si è arrestata sin d'ora la critica, è quello dello scritto di circostanza con cui Baudelaire, nel suo ruolo di poeta-profeta cosmopolita e melomane, avrebbe inteso difendere Wagner dagli attacchi dei professionisti del settore, per lo più accademici nazionalisti e conservatori retrivi, ostili alla corrispondenza tra le arti di ascendenza romantica. Tale lettura risponderebbe, in chiave orlandiana, all'intento propugnato: "Io difendo Wagner". Il secondo livello si profila attraverso la macrofigura sottesa del testo: l'ironia, che nasconde l'invettiva e la derisione, e che corrisponderebbe al rovescio simmetrico: "Io non difendo Wagner". Ma un dissodamento più paziente del testo porta alla luce, in una fase ulteriore del lavoro, una terza istanza o formazione di compromesso: "Io amo e odio Wagner". Il musicista, alter-ego narcisistico di Baudelaire, è infatti un maleamato esemplare: lacerato tra un'istanza paterna biologica e una paternità putativa; condannato all'erranza e all'esilio, ha tuttavia saputo trarre da questa privazione, al pari dell'inviso e invidiato Hugo, un vantaggio ideale: la condizione vittimale reca profitto e rincaro in termini di gloria personale e artistica. Il desiderio, rimosso ma latente, di prendere il posto del proprio simile e avversario, non è dissimile da quello che Camus significa ne *L'Étranger* (1942): l'Altro che uccido è colui che, sotto il sole, canta il mio stesso dolore nell'indifferenza.

2. *L'innocenza della musica e la corrispondenza tra le arti*

Un pregiudizio logocentrico inveterato secondo cui quel che non porta concetto non porta responsabilità, fa della musica un'arte tanto innocente quanto innocua. Di qui, da Rousseau a Hegel, il suo mistero da un lato; la sua elementarità e tributarietà alla parola dall'altro. Come ben vede Valéry nel suo *Avant propos à la connaissance de la déesse*, è Baudelaire che per primo "interroga" la musica (Valéry 1957, 1270-1271) dando così avvio, dopo decenni di ideologica e astratta sorellanza, a quella rivalità fattuale tra le due arti a cui si è richiamato il cosiddetto Simbolismo. La musica esce insomma, con Baudelaire, dal suo alveo filosoficamente protetto e diventa l'Altro per la letteratura, ponendo quest'ultima di fronte ai propri limiti. Ciò accadeva proprio mentre una vulgata romantica oramai obsoleta, volentieri raccolta da Wagner, raccomandava, sul modello politico dominante, l'egualitarismo e l'unità tra le arti.

È proprio in ragione di un'elementarità postulata in regime – per così dire – paternalistico che la musica può "dire" tutto e il suo contrario; che può tradurre, ovvero trasporre, metaforizzare all'infinito un'immagine nella totale irresponsabilità del senso: in suo nome Wagner perseguiva la desoggettivazione e l'annichilimento del singolo, la cui coscienza sprofonda nell'oceano del piacere sonoro. Da ciò, come egli ben sapeva, si deduceva facilmente la sua fama di maestro di cerimonie. Mentre Liszt, nella sua mimetica devozione, si dedicava ad amoroze parafrasi, verbali e musicali, dell'arte inimitabile del Maestro, Nietzsche, dapprima sedotto dal medesimo potere ipnotico, finì col denunciarne il soggiogamento e il raggio. Ma, appunto, ben prima della filosofia a colpi di martello vantata dal suo successore, Baudelaire ingaggia una lotta ermeneutica tra il singolo e l'universale – tra l'uomo e il mare – "L'Homme et la mer" (1975, 19), attraverso cui la singolarità possa salvarsi dal naufragio, che è annichilimento della coscienza. Non è una

lotta frontale: nella corrente indistinta del vaniloquio collettivo, *vox populi*, qui riprodotta al primo livello, il soggetto irrompe, erompe, producendo incagliamenti e risacche. Rendendosi, come Socrate, atopico (presente ovunque e in nessun luogo), si insinua tra le pieghe del banale canovaccio manipolando l'angelica autoaffermazione di sé dell'avversario. Di fronte allo spirito del tempo, che in nome dell'azione combinata dell'idealismo lirico e dello scientismo positivista volge alla "décomposition de la pensée", secondo l'espressione di Maine de Biran (1988), Baudelaire attacca non il senso, che muove le idee, ma la relazione, che porta gli affetti: in questo egli è più autenticamente musicista dei melomani wagneriani, la cui illusione d'immanenza li conduce verso una semantica della musica. Poiché infatti l'inconscio è, si diceva, supremamente logico, ed anzi bi-logico nella sua simmetria reversibile, esso si annida nella sintassi e interroga i legami di cui il linguaggio è portatore innocente evidenziandone le riparazioni, le ricuciture. In quel tessuto citazionale che è, appunto, il saggio di Baudelaire su Wagner, il discorso nella sua scalarità e nei suoi plurimi scosciamenti ci dà ad intendere che esso non è ricomponibile, come il soggetto, nella sua presunta integrità di parola. È in tal senso che deve intendersi il più celebre dei manufatti antinaturalistici baudelairiani, "Correspondances" (1975, 11), provocatoriamente esibito, per l'appunto, nel bel mezzo del suo *Richard Wagner*. Interrompendo il trasporto fusionale del soggetto di fronte alla musica, che, di fatto, è postumo quanto posticcio ovvero tecnicamente riproducibile, l'autocitazione delle due prime quartine del testo ha un diromponente effetto decettivo. Esibito nel suo fuori-testo, il frammento citazionale produce la quadratura dell'illusione. In "Correspondances", come si ricorderà, la rigidità della logica formale, portatrice di anaffettività e falsificazione, è resa manifesta attraverso la pedissequa iterazione delle congiunzioni copulative e comparative; e quell'eco suggestiva e prolungata ("comme des longs échos qui de loin se confondent...", 1975, 11) su cui si è costruito al primo grado il mito-Baudelaire altro non sarebbe allora che l'effetto risibile della mera ripetizione del già detto più trito; nella fattispecie, di quanto i giornali (di cui *L'Echo* rappresenta l'antonomasia) gridano ogni giorno come apparente novità.

3. Cosa ci fa il cavaliere Tannhäuser a Parigi?

Richard Wagner et Tannhäuser à Paris. Mentre l'autore e il personaggio si scoprono identificati in un unico destino per il mezzo della capziosa congiunzione, l'universo feudale germanico, con il suo apparato onirico e stantio, è gettato nel mondo attraverso la fattispecie di una laica Parigi in pieno processo di industrializzazione. Manipolare lo spazio della relazione, infatti, significa anche mettere a profitto, come insegna a Baudelaire l'inviso Heine con la sua bonaria ironia, le differenze etnografiche tra i due paesi le cui rispettive tradizioni culturali, spesso ridotte a stereotipo, fungevano da supporto ideologico ad occasionali rivendicazioni. L'ironia di situazione, che è posizionale e non semantica, è dunque già nel titolo: prendendo a modello il tema dell'*ouverture* wagneriana, esso funge da cornice paradossale a tutta la trattazione. Eletto a motivo conduttore del saggio, lo straniamento etnografico arrega, come Baudelaire ben si avvede, un profitto ermeneutico assai effimero: le opposizioni frontali andavano progressivamente smussandosi in vista di quella pacificazione delle sorti nazionali chiamata Europa. E non è un caso che sia stata proprio la musica a fare, dal Settecento in poi, da catalizzatore a questo processo. Nel conflitto, vero o presunto, tra le due nazioni si era appunto insediato profittevolmente Wagner il quale, alla stregua di Hugo in Inghilterra, traeva un vantaggio personale dal mito eroico della sventura e dell'esilio forzato. La ferita narcisistica sempre bene in vista, il musicista tedesco preparava, con l'argomento dell'incompatibilità tra l'innocente, virile e verace anima germanica e il francese falso, sofisticato e giudicatore, la sua futura acclimatazione

e il conseguente successo europeo. Come Nietzsche avrebbe poi constatato, infatti, è a partire da questo risentimento ben congegnato che Wagner assicura la sua fama. Nel *poème en prose* intitolato “Le Thyrsé” (1975, 335) dedicato polemicamente a Liszt, Baudelaire rielabora la dialettica musicale franco-tedesca esibita dal compositore, a mo’ di cornice, nell’*ouverture* del *Tannhäuser*: laddove i virili tromboni della gloria militare esaltano, coi loro bassi solenni, la feudale Germania che rappresenta, nell’ottica wagneriana, il “monumentale” (Wagner 2013, 201-206), Parigi svolge il ruolo gregario e sminuente della “moda” (*ibidem*), elemento esornativo, effimero e futile rappresentato per via di eminenza dal violino da ballo Ancien Régime. Quest’ultimo, coi suoi striduli e frivoli trilli – per non dire strilli – ostinatamente ripetuti è condannato al ruolo gregario e grottesco del postulante di turno *di fronte* ad una regale onnipotenza. E sarà proprio Liszt, l’araldo della volontà wagneriana, ad essere, nel *Richard Wagner*, l’obiettivo principale dell’ironia baudelairiana: il dono che questi gli fece del suo *Lobengrin e Tannhäuser* (dono replicato da una seconda copia inviata a Baudelaire da Wagner stesso, allo scopo di incitarlo a rendere pubblici i contenuti privati della lettera del 17 febbraio 1860) divenne venefico. Saranno proprio la parola di Wagner e quella interposta di Liszt ad essere, insieme a quella dell’amico-nemico Berlioz, saccheggiate e manipolate.

Merita ricordare in proposito che Wagner, alla stregua di Hugo, non perdeva occasione per maledire (cfr. Wagner 2013) le due nemiche giurate delle felici epoche organiche: la critica e la satira. Censorie e castratrici, queste due istanze, reputate come il retaggio stesso del vieto spirito razionale di tradizione francese, sottoponevano a resa dei conti l’incondizionabile grazia dell’arte. Postulando, in *Une communication à mes amis* (2013), l’identità tra comprensione dell’opera e amicizia con l’autore, Wagner faceva concessione di parola (purché sotto forma di encomio) sulla sua arte ad una ristretta cerchia di fedeli. E fu così che Baudelaire s’improvvisò, con la lettera sopra ricordata, incondizionato ammiratore del musicista. Atto fatico con il quale egli andava a garantirsi in via preliminare quello che avrebbe fatto passare per un riscatto, o un *redde rationem*:

Pour obtenir la moindre rose,
Pour extorquer quelques épis,
Des pleurs salés de son front gris
Sans cesse il faut qu’il les arrose.

L’un est l’Art, et l’autre l’Amour.
– Pour rendre le juge propice,
Lorsque de la stricte justice
Paraîtra le terrible jour,

Il faudra lui montrer des granges
Pleines de moissons, et des fleurs
Dont les formes et les couleurs
Gagnent le suffrage des Anges.
 (“La Rançon”, 1975, 174)⁴

⁴ Trad. it. di Bufalino 1983, 305: “Se vuol cavarne una rosa sparuta, / e strappar loro pochi chicchi magri, / gli toccherà bagnarli con le lacrime / salate della sua fronte canuta. // L’arte è un dei campi, il secondo è l’Amore: / per propiziarsi Dio giudice, quando / dell’inflexibile giustizia il bando / squillerà, in un giorno di terrore, // colmi granai bisognerà che attestino/la fatica dell’uomo, e grandi fiori, // che per la forma ottengano e i colori / il suffragio degli Angeli celesti”.

4. La lettera rubata

Vi è una sola testimonianza del contatto tra il musicista seduttore e la sua presunta nuova conquista: la lettera – l'unica lettera – che Baudelaire invia a Wagner il 17 febbraio del 1860 (2000, 191-194). Banco di prova del successivo saggio, come abbiamo supposto (essa contiene d'altronde, *in nuce*, tutti i temi successivamente sviluppati) essa sembra assumere due funzioni tra loro complementari: quella, scaramantica, di spostamento, schermatura e sostituzione dell'incontro (incontro mancato e duello schivato di cui la lettera costituirebbe, allora, il pegno); quella, d'altro canto, propiziatoria, che permetterebbe a Baudelaire di ingraziarsi il musicista per perseguire i suoi scopi ordalici più o meno latenti. Del fatto che la lettera debba essere intesa come un sostituto di presenza, invitandoci a formulare l'ipotesi che i due non si siano mai incontrati, vi sono alcune pezze d'appoggio: lettere inviate da Baudelaire a terzi che hanno Wagner come soggetto pretestuale. Vi sono insomma sufficienti ragioni per supporre che la lettera costituisca il "canevas banal" ("Au lecteur", 1975, 6) del saggio avvelenato (dono è veleno, con valida ragione etimologica) che Baudelaire avrebbe scritto un anno dopo, e proprio mentre redigeva – curiosa concomitanza – quel *pastiche* contro l'arte oppiacea che sono i *Paradis artificiels*.

In tal caso, sarà il famoso saggio lacaniano sulla "lettera rubata" di Edgar Poe (Lacan, 1956) a fornirci una chiave di lettura efficace. Nella lettera di Baudelaire a Wagner, infatti, si afferma e contestualmente si nega il dono: ne attesta, al pari di altri casi presenti in lettere a terzi riguardanti Wagner, il poscritto contenente l'indirizzo, di cui il mittente propone al destinatario la soppressione. La soppressione è, al pari dell'elusione, una evidenziazione: il messaggio si biforca nella sua bi-direzionalità come il *recto* e il *verso* della lettera.

Nell'iperbolica sincerità di un "grido di riconoscenza" che pateticamente e platealmente Baudelaire rivolge a Wagner nella missiva si può riconoscere un primo strale: il duellante a senso unico brandeggia con destrezza la sua arma. Il colpo sembra voler replicare a quell'offesa che il musicista gli ha lanciato inopinatamente, tributandogli un piacere anonimo, e come prostituito nella sua universalità parificatrice. Quel grido di un genere *singolare* (2000, 191) (la sottolineatura di Baudelaire non è casuale) è tanto più inatteso in quanto proviene da un "francese" (secondo lo stereotipo qui spavalidamente evocato: il paese dei giudicatori è poco propenso all'entusiasmo). Nel complesso spettacolare di un "cœur mis à nu" (Baudelaire 1975, 676-708); nel confesso godimento di un piacere musicale procuratogli dall'illustre rappresentante della virilità germanica non vi è tuttavia soltanto, da parte del francese in postura ricettiva, una provocazione ironica: nella sua assimilazione al caos, all'illimitato e all'insignificato (la musica è, al contempo, mare, e oppio) essa tradisce coloro che, sedotti e ottusi, si lasciano trascinare nelle sue spire. L'amore come piacere collettivo, elargito dal Dio-Padre nella veste del musicista di turno assume sin d'ora, nel soggetto desiderante che chiede l'esclusività elettiva, la fattispecie della più palese ingiustizia: l'amore-per-tutti di cui la musica è simulacro equivale a tradimento. Il soggetto grida vendetta.

Il congedo è, come si anticipava, nel più puro stile della lettera rubata; come non supporre che Baudelaire stia pensando a Poe? Nel sopprimere l'indirizzo Baudelaire esibisce, al primo grado, un romantico, convenzionale disinteressamento, attestando la gratuità dell'arte di cui sembra volersi fare portavoce. Ma, ad un livello più profondo, sembra voler schivare, insieme alla risposta che ha provocato, l'incontro con il reale.

Enfiato da questo encomio, prova della sua virilità spettacolare, Wagner gli risponde con prevedibile, narcisistica gratitudine. Ed ecco dunque Baudelaire volentieri accolto nella cerchia dei fedeli wagneriani: incoraggiato dal suo destinatario, il progetto del saggio può prender piede.

5. Note di un dilettante: *sur* Richard Wagner et Tannhäuser à Paris

Quella del dilettantismo dei poeti in fatto di critica musicale è, dopo i *Kreiseriana* di Hofmann, le *Notes d'un dilettante* di Stendhal, le novelle musicali di Balzac date in pasto ad un pubblico melomane, una topica convenzionale in seno alla modernità romantica. Baudelaire ha dunque gioco facile: il grido dilettantesco che ha già lanciato al musicista gli serve ora da pretestuale *passapartout*. Il fatto che Wagner gli invii un secondo esemplare del saggio di Liszt potrebbe essergli apparso come l'implicita incitazione a produrne una *doublure*. D'altronde, se Liszt, con in mano il tirso, bacchetta magica dell'arte (tale lo rappresentava Nerval nei suoi *Souvenirs d'Allemagne*), si vede investito da Baudelaire in "Le Thyrses" (1975, 335) di un potere sacerdotale è perché si è fatto, con la sua venale bacchetta orchestrale, l'emissario della suprema volontà del dio.

Baudelaire, che sa "l'art d'évoquer les minutes heureuses"⁵ ("Le Balcon", 1975, 66), si mette dunque a spiare la musica; a riprodurne mimeticamente, pedissequamente e ostinatamente, l'innocente sistema capricciosamente diversivo e suggestivo, dando prova di mirabili "pezzi di bravura" mimetici. Maneggiando la lingua con tale subdola finezza da indurre, in un pubblico disposto, deliri oppiacei analoghi a quelli che l'arabesco musicale concede facilmente ai fortunati compositori, Baudelaire si atteggia nel *Richard Wagner* a novello Hermes. Dopo decenni di vigore dei miti fraternitari politici e artistici, il furto del bene altrui riapre l'antico conflitto: quella lotta ermeneutica che dovrà condurre, con Mallarmé, alla giusta restituzione di un bene. Mimare la musica – mimare nello spazio del testo il piacere nel suo libero vagare senza confini – significa innanzitutto, come un tempo accadde con l'eristica, deresponsabilizzare la parola: far, sul modello trasognato di Liszt, serpeggiare il discorso (la musica, scrive Baudelaire in uno dei progetti di prefazione alle *Fleurs du mal*, dà l'idea dello spazio; essa imita la linea ascendente, discendente...) (1974, 183); fare, altrimenti, naufragare il senso (l'intenzione del senso) nella melma dell'incanto sonoro per poi insinuarvi biforcazioni, risacche, contraccolpi e recuperi. Creare, insomma, una sorta di orchestrazione confusiva (le "confuses paroles" già evocate nelle "Correspondances") ed ottenere così l'ottundimento del lettore, che finisce per aderire all'intenzione dichiarata, mentre il soggetto manipolatore ne trionfa.

Nel ruolo di polemista, egli confonde la sua voce partigiana con quella del giornalismo più deteriore e fazioso: sfogliando disinvoltamente, tra gli altri scritti e articoli di circostanza, il suo Liszt e il Wagner della "Lettre sur la musique" pubblicata a mo' di manifesto in apertura ai *Quatre poèmes d'opéras* (Wagner 2013), ne acchiappa qua e là qualche lacerto utile al suo piano. Nel predisporre, in conformità con le ben note esigenze della letteratura industriale e seriale, il suo montaggio citazionale, interviene nell'intratesto e nell'intertesto dove si annida, appunto, la singolarità del desiderio e della vendetta.

Tra gli argomenti più aneddotici e pretestuosi che lo scritto di circostanza fa valere a titolo di encomio, figura quello della "memoria personale", rivendicato in apertura del saggio: l'ego enunciativo del "poeta-profeta" alla Hugo è qui insieme ostentato e deriso. La "memoria", efficace catalizzatore della parzialità rivendicata, agisce su due livelli: il primo, superficiale, ha carattere tematico; il secondo, più profondo, ha carattere strutturale. Dacché Wagner fa della sua musica l'esibizione, a fini suggestivi, della struttura basata sul ritorno costante di un tema o motivo conduttore (*grundthema*, oggi noto come *leitmotiv*), tale strategia è riproposta da Baudelaire sul piano metatestuale come strategia argomentativa ritornante. L'irresponsabile sistema analogico, alea eletta a principio, è praticato incondizionatamente tanto dal compositore quanto dall'esta-

⁵ "Io so come evocare i minuti felici" (trad. it. di Bufalino 1983, 67).

tico adulatore. Questi, nel simulato trasporto, esibisce innocentemente e irresponsabilmente il riproporsi parassita di una identica materia tematica, riarticolata nelle sue diverse variazioni. Il “motivo” formale delle “prime battute”, ad esempio, non cessa di ritornare come ossessione tematica: ostinato rimemorativo che cela l’assoluta banalità dell’identico.

Sempre in nome dell’inconfutabile diritto all’aneddotta e alla memoria personale, Baudelaire si arroga il privilegio di trattare, più ampiamente del dovuto, un tema pretestuale, *à côté*: la magia del *Lohengrin*, sul quale insisteva particolarmente Liszt. Mettendosi proditoriamente all’ombra dell’araldo di Wagner, eletto nello spazio del testo a principio d’autorità, Baudelaire ne depreda i contenuti filowagneriani. Al contempo, insinuandosi tra gli interstizi del flusso discorsivo, vi pratica tutte le strategie dell’*immutatio* retorica e narrativa: interpolazioni, innesti, inversioni, espunzioni. Un caso emblematico è la descrizione del tempio del Santo Graal la cui epifania si traduce, in Liszt, in uno sfoggio di rarità terminologiche. Onomastica puramente esornativa a scopo suasorio che, prima di essere reimpiegata come gelida stilematica decadente dall’ironista Huysmans in *À rebours*, è depredata qui come un bottino di guerra. Ma affinché vi sia esproprio, e autentico riuso, essa dovrà essere, appunto, interpolata.

Baudelaire non rinuncia a saccheggiare l’altro suo simile e avversario, se stesso: epifania tra le epifanie è, come si è sopra ricordato, la prima quartina di “Correspondances”, incastonata nel testo come la pietra più preziosa. Il sonetto mirifico, manufatto dei manufatti, appare, in virtù dello straniamento cui è sottoposto, come un Graal d’occasione. Baudelaire si prende gioco, così, di quel “dono delle norne”, ovvero il genio (ridicolizzato, tra l’altro, nel *poème en prose* dal titolo “Le don des fées”; 1975, 305) che Wagner si vantava, in *Une communication à mes amis* (2013, 217-219), di aver ricevuto in culla.

L’esaltazione, nel romantico Wagner, delle epoche organiche (primeve, virili, veraci, e soprattutto sentimentali, secondo l’oramai superata vulgata rousseauiana), identificate nella Grecia delle origini e nel Medioevo, produce diverse curiose miscidanze a sfondo ideologico. Nel *Tannhäuser*, la Venere greco-latina non solo ricompare, complice Heine, in un mondo feudale ma, come Baudelaire dà ad intendere, essa ha certi tratti che fin troppo somigliano a certe *demi-mondaines* del suo tempo.

– J’ai vu parfois, au fond d’un théâtre banal
Qu’enflammait l’orchestre sonore,
Une fée allumer son ciel infernal
Une miraculeuse aurore.
 (“L’Irréparable”, 1975, 54)⁶

Come si fronteggiano, nell’ambito di una logica schematicamente dicotomica di ascendenza teologica, il Bene e il Male, il Cielo e l’Inferno, così il comodo paradigma dualistico caro al borghese – la donna seduttrice e la donna redentrice – assurge in Wagner a motivo conduttore di una poetica escatologica: la figura strumentale di Elisabetta che con la sua mitica, incrollabile fedeltà, conduce Tannhäuser, uomo del piacere, alla salvezza morale, ha un suo ossessivo replicante nella Elsa di *Lohengrin* e nella Senta del *Vaisseau fantôme*. Su questa ipocrisia morale Baudelaire ostinatamente punta il dito fra le righe del sedicente panegirico, così come in altri componimenti in prosa quali “Le Fou et la Vénus” (1975, 283) o “Les Tentations” (1975, 307). Resta il fatto che questa Grecia e questo Medioevo, nei loro venali rifacimenti mondani

⁶ Trad. it. ivi, 103: “– Ho visto a volte in fondo a un meschino teatro, / tra il fiammeggiar dell’orchestra sonora, / d’improvviso una fata accendere un atro / cielo d’inferno una magica aurora”.

e moralistici, altro non sono (come l'oppio) che paradisi d'occasione: categorie di riuso al solo scopo di prestare il funzionale al sogno. La borghesia capitalistica, nel suo sentimentalismo paraninfo, necessitava di miti arcaici di guerra e d'amore a tutelare l'identità e la stabilità sociale. Ma poiché esile e poroso è il confine tra il sogno e il risveglio, così il fasto guerriero risuonava – ironia di situazione – in occasione dei più sguaiati raduni popolari. La prerogativa di Baudelaire essendo quella di insinuarsi nello spazio della relazione (della concatenazione) e di manipolarlo, ogni oggetto (di linguaggio o dell'esperienza) che possa assurgere a correlato di un qualche legame destinale, suscita la sua attenzione. Come nel Lohengrin la catena d'oro rimasta appesa alla zampa del cigno è il pegno testimoniale di un legame spezzato, così in “Je te donne ces vers” (1975, 40)⁷ il “fraternel et mystique chaînon” resta appeso ai suoi versi a mo' di protuberanza. Non stupiranno allora i richiami, nel saggio, ad uccelli sacrificali quali l'albatros (“Albatros”, 1975, 9-10) e, soprattutto, il cigno (“Le Cygne”, 1975, 85), eletti ad antonomasia della consanguineità interrotta: divagando entro il contenitore di un medioevo posticcio, il cigno wagneriano si ritrova come per miracolo nella secca Parigi haussmanniana, sommersa dai calcinacci e dalle macerie. Con diabolica arte “loica” Baudelaire procede, nel suo obbediente resoconto della *fabula* dei tre drammi, a pressoché impercettibili alterazioni strutturali e interversioni temporali: atte, queste, a portare a coscienza la forzosa “catena degli eventi” su cui poggia il mirifico destino dell'artista. Nel caso del *Vaisseau fantôme*, la circolarità destinale del protagonista assurge a modello metatestuale dell'impossibile narratività: la trama, ampiamente manipolata a livello micro e macrostrutturale, mette in luce tanto le ipocrite mire borghesi (matrimoniali) del mitico *wanderer* quanto gli effetti suasori dell'“eterno ritorno”, dietro il quale si affaccia il fantasma della “coazione a ripetere”. Sempre a proposito del *Vaisseau au fantôme*, Baudelaire sottopone a esame il tema dei temi: quello del mistero dell'origine del sacro protagonista, patente alter ego di Wagner, e forse incoffessabile alter ego dello scrivente. A riparazione, conscia o inconscia, di un legame spezzato, non si ha da far altro che spiare il genio delle affabulazioni, il quale dà prova, come Baudelaire vede, di una particolare “prudenza” nelle concatenazioni delle frasi così come degli eventi.

L'opera d'arte dell'avvenire, impostura fondata sull'abuso ideologico del passato, e trattata dal falso panegirista con le stesse armi di rifacimento del suo impostore, è ora messa alla dura prova della storia: ovvero, della rappresentazione del *Tannhäuser* a Parigi. Allo spazio postumo di una *coda* (“Encore quelques mots”) Baudelaire affida – *in cauda venenum* – il resoconto del fiasco dell'opera. Imitando la strategia digressiva della musica, e nella fattispecie quella sospensiva della cadenza, egli rallenta il finale con una serie di innesti parassiti più o meno pretestuosi. La causa principale del fiasco è quella evocata tematicamente sin dal titolo e variata, *ad libitum*, nel saggio: lo spaesamento geografico e culturale a cui si deve anche il profitto ermeneutico dell'ironia. Tale causa maggiore, elusa ma onnipresente, è sostituita da una serie di circostanze minori, pretestuali, per lo più consistenti in incidenti tecnici. Questi sono imputati da Baudelaire alla inettitudine, da parte dei francesi, a portare a compimento il progetto wagneriano; inettitudine dietro cui si cela l'indisposizione degli stessi alla costruzione di miti. Fra tutti gli incidenti tecnici in cui incappa la produzione del *Tannhäuser* troneggia l'episodio principe della *querelle*, il baccanale di Venere. Tanto scompiglio aveva creato infatti tra il pubblico maschile l'aver messo a nudo, o quasi, i corpi delle damigelle del corteo: corpi reputati di proprietà esclusiva di taluni astanti. Tra di esse, virgilianamente, *patuit Dea*: Mlle Tedesco, interprete di circostanza della regina-Venere, avrebbe avuto, come insinua Baudelaire, una relazione con

⁷ “e per un consanguineo nodo, misticamente...” (trad it. *ivi*, 75).

il re della pièce, Wagner-Tannhäuser. L'occasione è propizia anche per lanciare qualche strale all'Imperatore *minor*, Napoleone III che, grazie all'intercessione di una influente signora, Pauline von Metternich, aveva, contro la sua iniziale intenzione, acconsentito alla rappresentazione del *Tannhäuser* all'Opéra de Paris. Sempre in onore all'arte della fuga, ad uno *stretto* finale sono consegnate certe "idee salutari" del sedicente panegirista: posizionatosi *au-dessus de la mêlée*, questi non può che constatare l'onnipotente realtà dell'eterno ritorno, unica legge della storia. Il fiasco del *Tannhäuser* attesta, al pari di tanti altri grandi e piccoli fiaschi contingenti, che nulla mai di nuovo avverrà: il *Nouveau*, mito ora al servizio di rivoluzionari e borghesi industriali, sansimoniani inclusi, altro non è che una piega del sempre-uguale.

Del tragico festino restano l'indomani sparsi a terra, come Baudelaire annota nei *Paradis artificiels* (Baudelaire 1975, 437)⁸, gli scarti del reale: è degli avanzi del lauto pasto altrui che si alimenta l'amante solitario. Dal simulacro d'amore che è la musica, grazia egualitaria, si staglia imperioso il fantasma, elettivo e concreto, del desiderio: aggirata e raggirata con le artificiose piroette di una retorica riparatrice, la mancanza affiora da ogni parte.

Riferimenti bibliografici

- Baudelaire Charles (1872), *Souvenirs. Correspondance* Paris, Pincebourde.
 — (1975), *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard.
 — (1983), *I fiori del male*, trad. it. di Gesualdo Bufalino, Milano, Mondadori.
 — (2000), *Correspondance*, choix et présentation de Claude Pichois, Jérôme Thélot, Paris, Gallimard.
 Benjamin Walter (2012), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico all'epoca del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Carl Härtle, Vicenza, Neri Pozza (ed. orig. *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955).
 Biran Marie-François-Pierre Gonthier de (Maine de Biran) (1988), *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, in Id., *Œuvres*, vol. III, sous la direction de François Azouvi, Paris, J. Vrin.
 Camus Albert (1942), *L'Étranger*, Paris, Gallimard.
 Girard René (2010), *Géométries du désir*, Paris, L'Herne.
 Kopp Robert (1994), "Introduction", in Charles Baudelaire, *Sur Richard Wagner et Tannhäuser à Paris suivi de textes sur Richard Wagner par Nerval, Gautier et Champfleury*, Paris, Les Belles Lettres, IX-XLV.
 Lacan Jacques (1956), "Le Séminaire sur la lettre volée", *La Psychanalyse* 2, 1-44.
 Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy Jean-Luc (1978), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.
 Landi Michela (2012), "Sul 'portrait fatal': il Victor Hugo di Baudelaire", in Angela Fabris, Willi Jung (Hrsgg.), *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*, Bonn, V & R Unipress-Bonn UP, 333-352.
 — (2014), "La critique ou la vie: Baudelaire essayiste", in Pierre Glaudes, Boris Lyon-Caen, *Essai et essayisme en France au XIXe siècle*, Paris, Garnier Classiques, 95-109.
 Matte Blanco Ignacio (1975), *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic The Unconscious As Infinite Sets*, London, Gerald Duckworth & Co Ltd. Trad. it. di Pietro Bria (2000), *L'Inconscio come insieme infiniti*, Torino, Einaudi.
 Orlando Francesco (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
 — (1982), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi.
 — (1997), *Gli oggetti desueti della letteratura*, Torino, Einaudi.
 — (2011), *Les objets désuets dans l'imagination littéraire*, Paris, Garnier Classiques.

⁸ "Mais le lendemain! le terrible lendemain! [...] La hideuse nature, dépouillée de son illumination de la veille, ressemble aux mélancoliques débris d'une fête" (*Les Paradis artificiels*, V, "Morale", 437; trad. it.: Ma l'indomani! l'orrido domani! [...] la squallida natura, spogliata delle luci della sera prima, somiglia ai malinconici scarti di una festa).

- Valéry Paul (1957), *Avant-propos à la connaissance de la déesse*, in Id., *Œuvres*, vol. I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1269-1280.
- Wagner Richard (2013a), *Une communication à mes amis*, in Id., *Écrits sur la musique*, Paris, Gallimard, 193-338 (éd. orig. *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1852), in Id., *Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort*, Leipzig, Breitkopf & Härtel).
- (2013b), *Lettre sur la musique*, in Id., *Écrits sur la musique*, 341-408 (éd. orig. *Lettre à M. Frédéric Villot sur la musique*, in Id., *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la musique*, Paris, Bourdillat et Cie, 1861).

