

Lettura di *A une passante* di Baudelaire

L'anima gemella. Quest'immagine, questa locuzione così frequente nel linguaggio comune da non poter essere detta se non a costo di rasentare la banalità, deve la sua fortuna a un mito antichissimo. La cui illustrazione più celebre si trova nel *Simposio* di Platone, nelle parole pronunciate da Aristofane (189c-193d) che racconta di come Zeus abbia un giorno deciso di tagliare in due parti gli esseri cosiddetti «androgini», ritenuti potenzialmente minacciosi per gli dèi. Nacquero così delle creature imperfette, che vagano sulla terra anelando di ricongiungersi con l'altra metà: «Ciascuno di noi è quindi un complemento di uomo, in quanto è stato tagliato [...] da uno in due: ciascuno, dunque, cerca sempre il proprio complemento»¹.

Ripristinare l'unità perduta, l'«interezza», questo sarebbe quindi il movente più profondo che anima Eros. L'amante cerca quella parte di sé da cui è stato (arbitrariamente, ingiustamente) separato in un tempo anteriore, e sogna di poter poi restare unito ad essa per sempre. I due amanti, quando riescono a trovarsi, «sono sopraffatti in modo mirabile dall'affetto, dall'intimità e dall'amore; e non vogliono, se così si può dire, separarsi l'uno dall'altro, neppure per breve tempo»². Platone descrive alla lettera quel che la psicologia moderna chiama *fusionalità*: «diventare – congiungendosi e confondendosi con l'amato – da due uno»³. L'amore, così inteso, non può che essere corsa al compimento. Verso quella parola ultima che equivale al vissero felici e contenti su cui terminano le fiabe per bambini: un seguito della storia è pure immaginabile, ma è la storia in sé, quella che precede il finale, a occupare tutta l'attenzione. Il groviglio degli accadimenti, l'attesa, i colpi di scena che ritardano e preparano il “bacio d'amore”. Le nozze: il due che si trasforma in uno.

L'amore, a partire da Platone, è sentimento che nasce e si sviluppa nella mancanza, e di essa si nutre. Ancora nel *Simposio*, poco più avanti, Socrate osserva che Eros, rispetto a ciò che desidera e ama, «lo desidera e lo ama non possedendolo»⁴. Anche sotto questo aspetto il mito si rivela potentissimo e universale. La letteratura, dalla lirica arcaica al romanzo moderno europeo, lo ha svolto in infinite varianti. Ma quella che qui ci interessa, diffusissima, è la seguente. L'innamorato vive *in absentia* la sua relazione con l'oggetto d'amore, e questo è un oggetto unico, insostituibile. Sarebbe vano, per l'innamorato, provare ad amare qualcun altro. Stando a questa versione del

mito e alla sua molteplice figurazione letteraria (che giunge, involgendosi, fino al melodramma e al romanzo rosa), non c'è che l'anima gemella. Romeo non può che amare Giulietta. Così come Frédéric non amerà altre donne dopo Mme Arnoux («il eut d'autres amours encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue»⁵). Per Frédéric, alla fine dell'*Education sentimentale*, tutto è ormai consumato, la sua ricerca è terminata nel nulla. L'incontro, in quanto compimento, non si è realizzato. La frattura originaria non è stata riparata. Eppure l'altra metà, platonicamente perduta, era lì. A un passo.

Cosa accade, stando al mito narrato nel *Simposio*, se l'individuo perde l'occasione della vita per ricongiungersi con l'essere - l'unico essere - che gli è complementare? A questa domanda, cosa ne è dell'incontro amoroso mancato, risponde appunto Flaubert con *L'Education sentimentale*, descrivendo un incontro mancato lungo ben 27 anni. Ma risponde ovviamente Baudelaire, con *A une passante*, evocando un'esperienza durata solo pochi attimi, e che nondimeno sommuove l'esistenza umana nella sua integrità.

* * *

A UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis. Tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!⁶

Prima di procedere a un'analisi, anche dettagliata, della poesia, conviene riflettere un momento sul suo significato generale. Anche per spiegare come mai abbiamo ritenuto opportuno collocarla all'interno di un contesto, quello del mito platonico dell'amore per la metà complementare (l'oggetto insostituibile), che a prima vista non è chiamato in causa direttamente da Baudelaire.

Poniamo il problema in questi termini. O questa è una poesia su *un* incontro mancato, come tanti altri possono capitare; oppure il tema è – come noi riteniamo – quello dell'incontro decisivo: dell'occasione unica, irripetibile, e nondimeno perduta. La questione ci pare determinante ai fini dell'interpretazione del sonetto. Nella prima ipotesi ci troveremmo semplicemente dinnanzi a una variazione sul tema della città e della folla, come a prima vista pare confermare la collocazione all'interno dei «Tableaux parisiens». La passante è lì per un caso, come per un caso si trova vestita a lutto (elemento decisivo per il fascino che ciò produce sull'io lirico). Il soggetto si sente al tempo stesso attratto e turbato da tale visione. E immagina che quella donna avrebbe destato in lui l'amore. Un amore soltanto potenziale, che tuttavia, stando alle sue fantasie, la «passante» avrebbe intuito:

Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Ma è proprio da quest'ultimo verso – decisivo – che prende vita l'ipotesi opposta. Così come, più in generale, dal tono delle due terzine: dall'enfasi che produce il riferimento all'«éternité», al «trop tard» (lo spettro dell'Irrimediabile sempre in agguato!), e infine allo «*jamais*», termine che, pure nell'uso del corsivo, sembra alludere apertamente al celebre *nevermore* di Edgar Poe. Ma per restare all'ultimo verso, notiamo che quel tempo condizionale passato («toi que j'eusse aimée») corrisponde alla tipica forma grammaticale degli innamorati che non hanno potuto amarsi. L'effetto prodotto sul lettore è struggente.

La presenza del verbo *amare* fa sì che il condizionale passato evochi assai più di una mera opportunità rimasta irrealizzata. Ciò che è in gioco, è l'istante in cui la vita intera di una persona sarebbe potuta cambiare. Suona implicito, in quella forma verbale, un salto della coscienza verso il passato, verso quel preciso momento in cui tutto per i due amanti era possibile, e il futuro non era ancora stato abolito dalle rinunce o dalle

scelte sbagliate. L'opportunità per amarsi, per incontrarsi, era là, alla portata di entrambi. Ed entrambi ne erano consapevoli: «toi qui le savais!», dice il poeta alla sconosciuta, che ora è andata via, ma che pure rimane la destinataria del componimento («*A une passante*»). E poiché abbiamo chiamato in causa il penultimo capitolo dell'*Education sentimentale* (capitolo che potrebbe giustamente intitolarsi «Trop tard») ricordiamo che in quella circostanza anche Mme Arnoux e Frédéric parlano al condizionale passato:

Elle soupira; et, après un long silence:

- N'importe, nous nous serons bien aimés.
- Sans nous appartenir, pourtant!
- Cela vaut peut-être mieux, reprit-elle.
- Non! non! Quel bonheur nous aurions eu!⁷

La nostra ipotesi è che Baudelaire abbia adoperato il verbo «aimer» non nel senso di un'esperienza riproducibile in varie occasioni, ma precisamente in una prospettiva di tipo platonico. L'*incontro mancato* si configura qui (come provano il lessico e le soluzioni sintattiche, e non ultima quell'invocazione reiterata «Ô toi..., ô toi...») in una versione inequivocabile: quella dell'occasione unica che tuttavia è andata perduta, e che solo in quanto tale viene rimpianta. In altri termini, Baudelaire non avrebbe adoperato le parole a cui ricorre nella parte finale della poesia, se il suo obiettivo fosse stato solo descrivere l'apparizione di una donna particolarmente bella e conturbante.

Occorre precisare che con questa ipotesi non vogliamo muoverci verso una lettura “romantica” del sonetto. Il suo tema non è – a nostro avviso - l'amore, né il sogno dell'anima gemella. Vogliamo invece sostenere che l'idea centrale, da cui deriva la forza e la modernità del componimento, sta nel fatto che esso è la geniale rielaborazione di un cliché fra i più abusati della letteratura. Baudelaire affronta cioè, con *A une passante*, una sfida altissima contro se stesso: scrivere una poesia perfetta e commovente, pervasa di «éternel» e di «transitoire», su un argomento che sembrerebbe intrattabile per la sua banalità: l'illusione di aver intravisto un giorno, facendosela sfuggire, la propria anima gemella. Con tutte le relative fantasie e gli «aimables remords» del caso.

Diciamo di più. Al tempo in cui Baudelaire scrive *A une passante*, ovvero all'indomani della grande stagione romantica, non solo un simile argomento era stato

svolto in infinite maniere (si pensi all'immagine ormai logora del *coup de foudre*, dell'amore al primo sguardo⁸). Ma più in particolare, c'era stata una ricca fioritura del tema della «belle inconnue», un tema che aveva finito col diventare un vero e proprio tòpos passando fra le mani di scrittori di prim'ordine quali Sainte-Beuve, Nerval, Borel, Musset, Hugo e lo stesso Flaubert, come ha efficacemente mostrato Anna Maria Scaiola⁹. Il passaggio fondamentale, a questo punto, è capire in che modo Baudelaire riesca nell'impresa di recuperare quel tòpos senza che esso appaia ingiallito, consunto dall'uso, conferendogli al contrario uno stupefacente vigore.

* * *

A une passante non è, ripetiamo, una poesia sull'amore o sull'innamoramento a prima vista. Baudelaire, ci ricorda Giovanni Macchia, «odia la poesia del sentimento» e «assalta i vecchi temi [in questo caso l'*incontro mancato*] con impeto tale da rovesciarli [...]. Quando non li rovescia, li tratta in modo da rinnovarli»¹⁰. Non c'è dubbio che il rinnovamento maggiore consista qui, come notò per primo Benjamin, nell'aver gettato la bella sconosciuta, la fata, la principessa dei sogni più innocenti d'ogni bambino, in mezzo alla confusione e al rumore di una banale strada di città¹¹. Osserva Benjamin che la folla, se guardiamo alla lettera del testo, non è menzionata in modo esplicito. Eppure il procedere della donna riposa unicamente su quell'elemento dinamico e invisibile, «come sul vento la marcia di un veliero»¹².

La cornice della modernità, lo scenario al tempo stesso dozzinale e sacro della metropoli (Parigi si avvia a diventare un “mito”): le carrozze, il rumore, le voci, quella folla indistinta e anonima che come un fiume di anime dantesche improvvisamente reca al poeta la visione ineguagliabile della passante, ma solo per farla di nuovo sparire risucchiandola nel vortice in cui l'infinito, di tanti volti estranei e insignificanti, coincide col nulla... Questo scenario, dicevamo, è fondamentale per comprendere la prospettiva attraverso cui Baudelaire considera l'incontro mancato. E in questo senso si possono fare due chiose ulteriori.

Anzitutto, se la metropoli è un luogo infernale¹³, luogo di smarrimento e di spaventose apparizioni, non comprendiamo bene – dubbio tipicamente baudelairiano – se la passante sia un angelo oppure un demonio. Se valga di più la promessa di salvezza,

quel senso di fratellanza spirituale che immediatamente parrebbe stabilirsi fra la donna a lutto e l'uomo malinconico, oppure la tentazione insita in un corpo statuario e in uno sguardo che cela in sé l'insidia di un uragano (v. 7). «Douceur» e «plaisir», (v. 8), spiritualità e fisicità: il *visiting angel* è latore di un diabolico sortilegio, giacché l'uomo si ritrova a bere («je buvais»...) una sorta di pozione che contiene il veleno del Bene per sempre irraggiungibile.

Ma la «double postulation» di questa memorabile figura femminile, la sua sospensione estrema, dilaniante, fra Bene e Male, non deve distoglierci da un'altra considerazione. La passante è infatti anche l'apparire stesso della Bellezza in seno alla mostruosità degli inferi. Se si riflette sulla posizione della poesia all'interno dei *Tableaux parisiens*, notiamo che - non a caso - essa è situata, diremmo schiacciata fra *Les aveugles* e *Le squelette laboureur*. Come dire, la città suscita perlopiù orrore e ripugnanza. Ma da quello spettacolo terribile, dall'insulsa trivialità racchiusa nelle molteplici forme e difformità umane, può ad un tratto emergere e risplendere la più maestosa bellezza.

Rispetto al tòpos della «belle inconnue» Baudelaire opera dunque un triplice rovesciamento. La donna non appare più come una figura estranea rispetto a questo mondo, quasi fosse emersa dal nulla, ma appartiene visceralmente al contesto che la circonda, alla strada, alla città, alla folla¹⁴. Secondo: non è una figura connotata in senso soltanto positivo (l'amore possibile), ma possiede una natura duplice, ambigua. Infine: la donna è l'irrompere della Bellezza all'interno del panorama desolante della metropoli, e il suo apparire, in quanto evento, si impone come un fenomeno a sé, che merita una focalizzazione estrema da parte della coscienza.

* * *

Considerando più da vicino la poesia si scopre una straordinaria ricchezza di suggestioni (e perciò di spunti interpretativi).

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Il primo verso ha suscitato vari elogi presso i critici: quale straordinaria capacità di sintesi ed evocazione – questa la tesi condivisa da molti - mostra Baudelaire nel tratteggiare l'intero *décor* della scena nello spazio di un solo alessandrino! Ma forse quest'annotazione, peraltro incontestabile, non dice abbastanza. Perché non è tanto nella sintesi e nell'evocazione (visiva e auditiva) la peculiarità di quel verso. E forse neanche nella pur straordinaria efficacia della metafora dell'urlo assordante, per cui la strada si trasforma in creatura vivente, mostruosa. La forza del primo verso sta invece nell'apparente semplicità, nell'insignificanza con cui si manifesta la monotonia della vita. Il verbo all'imperfetto suggerisce infatti, come altre volte nelle *Fleurs*¹⁵, uno schema aneddotico, come di un breve racconto, dove la monotonia esistenziale è rivelata dal fatto che quella strada «hurlait», possiamo supporre, come mille altre volte: che quello scenario è il medesimo di ogni giorno. Anche da un punto di vista fonetico notiamo una sorprendente ripetitività: nel ritorno dei gruppi “r” + “u” e “ou” + “r” («rue», «assourdissante», «autour», «hurlait»), e nel ripetersi della doppia “s” in «assourdissante». L'avverbio pentasillabico dà poi un'idea di estensione avvolgente: il frastuono è un abbraccio a 360° intorno al soggetto («autour de moi»).

Questo primo verso pone l'angolo di visione estremamente in basso: la città è osservata da Baudelaire come può osservarla un pedone. Il suo sguardo vola rasoterra. Prevala, oltre alla monotonia, l'orizzontalità della scena. Ed è per questo motivo che, nei versi subito seguenti, l'incontro con la passante è contraddistinto da un duplice e nettissimo scarto: anzitutto perché ha luogo la visione, il fenomeno unico che spezza la catena dei minuti e dei giorni uno uguale all'altro (da notare il passaggio dall'imperfetto al *passé simple*). E poi perché la sagoma della passante equivale, in un senso per così dire pittorico, a un deciso tratto verticale, esaltato proprio in relazione alla piattezza, spaziale e morale, del primo verso. Si noti, a tale riguardo, l'effetto prodotto dal primo aggettivo, «Longue»:

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, [...]

L'esteriorità fisica annuncia la dimensione interiore. La donna è vestita a lutto, il suo dolore è “maestoso”, espressione che si ritrova anche nel *Cygne*, riferita ad Andromaca: «L'immense majesté de vos douleurs de veuve» (v. 3). Tipico di

Baudelaire è questo tema della «bellezza colpita dal “malheur”»¹⁶. Si ricorderà il famoso passo di *Fusées* in cui egli ci dà la “sua” definizione di Bello: un volto di donna «qui fait rêver à la fois,- mais d’une manière confuse, - de volupté et de tristesse»¹⁷.

Nel momento in cui l’io poetico e la donna s’incontrano, sono in realtà due condizioni psicologiche a incontrarsi. Da una parte la sterile malinconia del poeta, e dall’altra il «dolore maestoso», il lutto della passante. E poiché una delle attitudini proprie del malinconico è lo specchiarsi involontariamente nel paesaggio finitimo¹⁸, vedere le proprie ansie e i pensieri più cupi proiettati nella realtà circostante («tout pour moi devient allégorie», è scritto nel *Cygne*), non sorprende che la donna vestita a lutto sia un’immagine che egli percepisce come straordinariamente affine, quasi un doppio di sé.

Freud avrebbe redatto il suo celebre saggio *Lutto e malinconia*, del 1915, proprio a partire dalla somiglianza fra certi stati malinconici gravi (oggi diremmo depressivi) e la condizione di chi ha subito un lutto. Muovendo dalle analogie Freud passa ben presto a tracciare le distinzioni, e anzitutto quella per cui la persona colpita dal lutto tende, prima o poi, a guarire: tornando a interessarsi del mondo esterno, tornando a investire in termini affettivi su nuovi oggetti. Qui, in *A une passante*, lutto e malinconia s’incontrano frontalmente, si rispecchiano l’uno nell’altro: si riconoscono come simili. I due protagonisti sono segnati entrambi dal *malheur*, smarriti e come esiliati in quella confusione e distrazione che li circonda. La città non si cura di loro e non arresta il suo frenetico movimento. Ma loro due, incontrandosi, si bloccano un attimo in una sorta di sospensione, di dilatazione temporale. Lo sguardo che si scambiano è intensissimo, come due creature che si riconoscono (perché si conoscono da sempre) e reciprocamente si attraggono, si temono. È questo, con ogni probabilità, uno di quei «moments de l’existence où le temps et l’étendue sont plus profonds, et le sentiment de l’existence immensément augmenté» di cui parla Baudelaire in *Fusées*¹⁹. Per questa ragione, nonostante il tempo verbale sia cambiato, come s’è visto, dall’imperfetto al passato remoto («hurlait»/ «passa»), a indicare la fugacità dell’incontro (un «éclair», v. 9), ritorna adesso l’imperfetto: «Moi, je buvais [...] Dans son œil».

Quel bere è un abbandonarsi completamente per pochi, lunghissimi istanti, allo sguardo della donna, e l’imperfetto serve a sottolineare proprio un inatteso dilatarsi del momento presente²⁰. Il soggetto è come se sognasse, quasi fosse ipnotizzato da quegli

occhi: imbambolato e impotente, oppure in una sorta di estasi. Accanto a ciò, si può osservare che l'atto di bere implica una sete preesistente. Il che suggerisce una situazione di arsura paragonabile a quella descritta, ancora una volta, nel *Cygne* (vv. 17-23), a indicare un'altra caratteristica peculiare della condizione malinconica: l'aridità da cui non può nascere nulla, e che pertanto è già in sé promessa di morte.

A proposito dello sguardo femminile, non possiamo fare a meno di segnalare la centralità di questo motivo nella poesia di Baudelaire. Nelle *Fleurs du mal* ogni qual volta si parla di una donna sembra inevitabile il riferimento ai suoi occhi o al suo sguardo (ricordiamo, a mo' di esempio, poesie come *La Muse malade*, *La Géante*, *Hymne à la Beauté*, *Parfum exotique*, «*Avec ses vêtements...*», *Le serpent qui danse*, *Le Poison*, «*Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*», *Ciel brouillé*, *Le Chat*, *L'Invitation au voyage*, ma l'elenco potrebbe continuare). Nel nostro caso l'incontro con la passante è anzitutto un incontro di sguardi, la qual cosa ben si accorda col tòpos a cui ci siamo fin qui riferiti²¹. Baudelaire fa coincidere lo scambio di sguardi con quel riconoscimento reciproco di cui si diceva: l'intuizione di una segreta affinità emotiva, a cui segue tuttavia il silenzio, causato forse da un sovraccarico di tensione erotica.

Quest'ultimo punto va sottolineato e, per così dire, interrogato. Anche perché nel testo non si trova nulla - almeno apparentemente - che alluda a fatti erotici o addirittura sessuali. Ma facciamo un passo indietro e torniamo ai vv. 3-5:

Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.

La donna solleva lievemente il suo vestito. Sta forse scendendo da una carrozza? Sta salendoci sopra? Oppure ciò avviene solo per poter camminare più in fretta? Ciò che conta è quel movimento della mano, che elargisce in modo «fastoso» uno dei più classici gesti erotici femminili: mostrare (involontariamente?) una caviglia, o un po' della gamba. La qual cosa non susciterebbe particolare turbamento nell'osservatore, se non fosse che non ci troviamo in un contesto leggero o galante, ma al contrario la signora è vestita a lutto. Quella minima, quasi informata, allusione alla nudità risalta proprio per l'accostamento alla morte²². Ne discende l'impressione che un doppio tabù venga violato: la donna a lutto non dovrebbe in nessun caso incappare in gesti anche solo vagamente equivoci (a ciò si aggiunge il sospetto di un'eleganza forse eccessiva da

parte di lei); d'altro canto è quantomeno sconveniente, da parte di un osservatore maschile, considerare in quel certo modo una donna colpita da una disgrazia... E per analogia, a proposito di tabù, avrebbe facile terreno qui uno psicanalista che scorgesse nella passante un doppio tardivo dell'immagine edipica della madre²³. Baudelaire stesso racconta, in *Fusées*, di essersi costruito un immaginario femminile a partire dalla figura della madre elegantemente vestita, il che avvenne proprio al tempo in cui egli era bambino e lei era rimasta vedova²⁴.

* * *

Volendo stare alla finzione: quanto riesce a vedere il poeta di quella gamba? Forse è solo la fantasia a dettargli l'espressione «sa jambe de statue»... Il lettore si trova ad essere anche lui soggiogato dal pendolo visione/immaginazione, per cui al di là del pannello della gonna c'è una gamba ben tornita, affusolata. «Soulevant, balançant». L'orlo del vestito sale per un attimo, ma il verbo *balançer* riesce letteralmente a bilanciare, ad attenuare il gesto insito in «soulevant»: sbarra cioè la strada al movimento verticale deviandolo in aggiustamento orizzontale.

Ci pare che l'erotismo della scena, sebbene non dichiarato in termini espliciti, sia a questo punto abbastanza evidente. Se ora andiamo di nuovo avanti, al momento dello sguardo che i due protagonisti si scambiano, notiamo che il poeta definisce se stesso «crispé comme un extravagant» (v. 6). A tal proposito commenta Benjamin: «Ciò che contrae convulsamente il corpo [...] non è la beatitudine di colui che è invaso dall'eros in tutte le stanze del suo essere; ma ha piuttosto qualcosa dell'imbarazzo sessuale, come può sorprendere il solitario». C'è in altre parole, in *A une passante*, una velata allusione all'eccitazione fisica che si cela dietro quell'aggettivo un po' enigmatico: «crispé». Da intendere nel senso di una contrazione nervosa che percorre tutto il corpo, un improvviso e doloroso sconvolgimento che non è, e non poteva essere, solo estetico-intellettuale. Dimenticheremmo altrimenti che Baudelaire, come scrive Macchia, «è davvero il poeta del sesso, e porta la sua etichetta con orgoglio», giacché egli «tende a scoprire nel sesso una condizione spirituale. Il sesso è caratterizzazione e incompletezza insieme, contiene i termini della voluttà e del rimorso»²⁵.

Queste notazioni risultano utili anche per commentare la metafora che Baudelaire impiega per descrivere gli occhi della passante, una metafora sospesa fra senso di attrazione e di rifiuto, fra tentazione e sgomento: «ciel livide où germe l'ouragan». Si tratta di una folgorante immagine pittorica, dove il colore dell'iride oculare, assimilato al grigio scuro delle nuvole, dà vita a un presentimento atmosferico: dietro quello sguardo si annuncia un potenziale uragano, una furia distruttrice virtualmente pronta a scatenarsi. Lo sguardo, come il vestito a lutto, è dunque un elemento che suscita ipotesi sullo stato d'animo di lei: è abitata da pensieri cupi? C'è in lei una natura veemente, passionale? E, nel caso, ciò sarebbe una minaccia o la più voluttuosa delle benedizioni? Quel che pare certo, è che l'incontro mancato coincide in questo caso anche uno scampato pericolo...

* * *

Le due terzine le abbiamo in parte già commentate. Il tono diviene più alto, prevale l'enfasi. Lo dimostrano il lessico, la sintassi che si contrae in senso paratattico, il fiorire dei punti esclamativi. Ma ancor di più lo dimostra il passaggio – sfuggito a molti commentatori – dalla terza persona alla prima e, infine, alla seconda: dalla narrazione all'invocazione. Dove quel «tu» è come un ponte gettato verso il vuoto²⁶.

La luce abbagliante e improvvisa dell'«éclair» è subito seguita dalle tenebre della «nuit» (v. 9). La bellezza è stata «fugitive», come del resto è sempre in Baudelaire la Bellezza quando non si consegna alle cure protettrici dell'Arte. Ma in questo repentino crepuscolo, il poeta sente di dover anzitutto glorificare - definitivamente - lo sguardo della passante. Riprende così il tema già svolto nella seconda quartina, per aggiungere che quello sguardo ha compiuto il più sconvolgente e antinaturale dei miracoli: la resurrezione («renaître»). La passante, dicevamo sopra, è anche un angelo, e perciò può compiere di questi prodigi. E tuttavia l'immagine risulta iperbolica e di gusto un po' melodrammatico (il suo vero significato sarebbe: quello sguardo mi ha improvvisamente scosso dal mio torpore, dal mio spleen)²⁷. Perché allora Baudelaire vi fa ricorso? Presumibilmente ciò accade proprio perché egli è costretto, nel breve spazio di tre versi, a preparare il terreno al verso conclusivo: al condizionale passato, ovvero al motivo struggente del rimpianto - e dell'irrimediabile.

La curva emotiva è scossa da un rapido crescendo, e la retorica fa il possibile per indurre nell'animo del lettore questa accelerazione, quasi un surriscaldamento, in vista dell'effetto finale. Ciò spiega anche il riferimento all'«éternité», all'«ailleurs», allo «*jamais*»: parole la cui intensità si esalta per accumulazione attraverso il contatto reciproco, e che perciò non vanno interpretate come altrettante immagini coerenti, ognuna col suo proprio particolare significato, ma piuttosto come anelli di una catena.

Motivo centrale dei versi conclusivi è la velocità con la quale la passante sparisce dall'orizzonte visivo dell'osservatore: una velocità che ben si accorda col tema della metropoli moderna, dove ogni esperienza viene bruciata da quella subito successiva²⁸. L'andar via, il passare della passante, è un *fuggire*, espressione che si ripete due volte («Fugitive beauté», «tu fuis»). L'oggetto desiderato risulta inafferrabile anche perché tutto è accaduto troppo in fretta. E quella fulminea sparizione non può far altro che accrescere il desiderio.

Si ricorderanno i versi di un'altra celebre poesia:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
Ô vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis
[...]

Per entrambi i componimenti è valida un'osservazione di Arnaldo Pizzorusso: la donna che tace, fugge, o comunque si sottrae, corrisponde a una «comune situazione della poesia d'amore», e dunque occorre tentare di comprendere in che modo questa immagine rappresenti, nell'universo baudelairiano, «qualche cosa di più, e di diverso»²⁹. La nostra opinione, ribadiamo, è che Baudelaire giochi consapevolmente, in *A un passante*, con il tòpos letterario dell'incontro mancato (e dell'amore al primo sguardo). Da un lato per una sorta di scommessa con se stesso, dove la sfida consiste nella possibilità di trattare in chiave moderna un tema apparentemente vieto. Ma d'altro lato anche per sviare il lettore, trascinandolo in una situazione di pathos che in realtà non verte sul tema amoroso, quanto su quello dell'*irrimediabile*: sull'impossibilità di agire (e dunque anche di amare), sull'incapacità di compiere la giusta scelta nel tempo giusto, e sul sentimento di perenne frustrazione che da ciò deriva.

Il fallimento del poeta, di cui si parla in *A une passante*, avviene su due piani diversi. A un livello superficiale, o se vogliamo banalmente aneddotico, egli non riesce ad approfittare dell'occasione: non riesce a fermare, onde poterla conoscere ed

eventualmente amare, la passante. Ma a un livello secondo, che potremmo definire metatestuale, il poeta è costretto a fantasticare, a immaginare come possibile, un incontro che non è avvenuto se non come finzione.

Quest'ultimo punto merita d'essere chiarito.

Possiamo ragionevolmente supporre che Baudelaire abbia voluto affidare all'ultimo verso il compito di creare un effetto struggente: è lì che dovrebbe commuoversi il lettore, di fronte all'evidenza dell'occasione perduta. E ciò che commuove è soprattutto quella doppia consapevolezza: non solo il poeta, infatti, sa che avrebbe amato la passante. Sa pure che lei sapeva: lei anche era consapevole di tutto ciò che è, e non è, accaduto. Proprio come lui.

Tale reciprocità appare fondamentale nell'ambito dell'effetto che Baudelaire vuole suscitare. *C'è una coppia che non c'è*. Ed è la stessa reciprocità insita nel duo lutto-malinconia, di cui si è detto. Essa giustifica il ricorso al «tu» dell'invocazione, che a ben vedere indica una vicinanza, diremmo un'intimità fra due anime, ben lontana dal «vous» che pure sarebbe stato lecito attendersi dal discorso rivolto a una sconosciuta.

Eppure questo ben calibrato insieme di elementi, di suggestioni che si riallacciano l'una all'altra in un così breve spazio, non elimina nel lettore un sospetto. È vero infatti che *A une passante* è una finzione, un congegno letterario che risponde a quella poetica dell'artificio che ogni lettore di Baudelaire conosce benissimo. Il tema del *non ci vedremo mai più* («jamaïs») è lo stesso che Poe aveva scelto per *The Raven*. Ma è anche vero che questo tema ne rivela un altro, che per Baudelaire ha un peso decisivo, sul piano sia poetico che esistenziale. Baudelaire *non* ha vissuto l'incontro mancato. Questa poesia è frutto della pura immaginazione, ma non tanto perché la situazione evocata, l'aneddoto, non siano esistiti nella realtà (questo semmai è ininfluenza), ma perché è l'esperienza stessa dell'incontro, e dell'amore, a rappresentare una dolorosa assenza nella vita – e perciò nella poesia - di Baudelaire. *A une passante* è allora anzitutto una fantasticheria e, al tempo stesso, un elogio dell'immaginazione poetica, la quale permette di conferire uno scenario possibile a ciò che nella vita ci è stato irrimediabilmente precluso.

* * *

Anziché una conclusione, proporremo infine un'ipotesi. Quella secondo cui *A une passante* andrebbe letta come una poesia sull'*altrove*.

Non è tanto nelle poesie di argomento esotico (*La vie antérieure*, *Parfum exotique*, *L'invitation au voyage*) che Baudelaire ha messo in scena l'*altrove*, una vita alternativa a quella realmente vissuta, ma semmai qui. Nell'istante dell'incontro, nello scambio di sguardi con la passante, c'è l'intuizione nitida e sconvolgente di un'occasione unica che viene offerta: un futuro diverso, nella sostanza e non solo nello scenario, da ciò che è stata fino ad oggi l'esistenza. Un futuro in cui il verbo «amare» ha pienezza di significato. E tuttavia è proprio dell'*altrove* (come dell'«*Idéal*») rimanere tale, ragion per cui l'occasione scivola via in un momento, e il verbo amare precipita nel condizionale passato, ovvero nell'inesistenza. Ti *avrei* amato, dunque non l'ho fatto.

Baudelaire ci ha lasciato alcune poesie di argomento amoroso che sono vertici assoluti: *Le balcon*, *La mort des amants*. Ma forse in quei casi egli non descrive l'amore, l'amore per così dire sperimentato e condiviso, lo immagina soltanto. Non conosce ciò di cui parla, semmai ne intuisce la possenza, e si riferisce a quella materia oscura come a qualcosa che gli è stato sempre impossibile provare (la vicenda con Jeanne Duval, per come emerge dalla corrispondenza, non smentisce ma semmai conferma tutto ciò). Con l'unica eccezione della madre, che secondo Pichois e Ziegler è la sola persona che abbia contato nella vita di Baudelaire³⁰.

Nei versi finali de *L'Irreparable* è espresso quasi lo stesso concetto di *A une passante*. Il sogno irrealizzabile consiste nell'incontrare, un giorno, la donna da amare, l'angelo salvatore:

Mais mon cœur, que jamais ne visite l'extase,
Est un théâtre où l'on attend
Toujours, toujours en vain, l'Être aux ailes de gaze!

Questa donna angelo, che ricorre in altre poesie sempre come immagine fantasmatica, sfuggente, è tuttavia solo un simbolo, o se vogliamo una donna interiore. La passante invece è lì, nella sua viva e concreta fisicità, davanti al poeta. Come esiste davvero - in qualche lontana parte del mondo o dietro l'angolo, in un appartamento non lontano da qui - l'anima gemella di ciascun essere umano. Torniamo così al mito da cui eravamo partiti. Perché Baudelaire può manipolare letterariamente i tòpoi romantici, può sfiorare in chiave ironica i più abusati cliché, ma non può sottrarsi del tutto al

potere di quel mito. Anche i versi appena citati dell'*Irréparable* denunciano in parte il medesimo ascendente: l'attesa è lì una forma estenuata di ricerca, desiderio perenne che accada l'incontro, soprattutto se col passare del tempo ciò non avviene.

Baudelaire sa bene che la passante non esiste. Chi più di lui è consapevole che si tratta solo di un'invenzione? Eppure egli continua a soffrire di quella inesistenza.

Ciò che rende commovente *A une passante*, è il fatto che in essa avvertiamo quanto egli, nonostante un quotidiano esercizio di disillusione, nonostante la sua feroce lucidità, non accetti che l'amore sia solo una chimera. Un altrove, un antidesino, dovrà pure esistere da qualche parte... Altrimenti come sopportare la vita?

Luca Bevilacqua

¹ Platone, *Simposio*, a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 1979, p. 46.

² *Ibidem*, p. 47.

³ *Ibidem*, p. 48. Sul concetto di fusionalità, cfr. C. Neri (a cura di), *Fusionalità. Scritti di psicoanalisi clinica*, Roma, Borla, 1990.

⁴ Platone, *op. cit.*, p. 61.

⁵ G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, in *Œuvres*, vol. II, édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard («Bibl. de la Pléiade»), 1952, p. 448.

⁶ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard («Bibl. de la Pléiade»), 1975, pp. 92-93.

⁷ G. Flaubert, *op. cit.*, p. 451.

⁸ Della stessa nostra idea è Claude Leroy, autore di una monografia interamente dedicata a *A une passante*. Leroy parla già in apertura dell'«extrême banalité» del tema, e osserva poi: «Le plus commun de tous les lieux communs n'est-ce pas celui du coup de foudre?» (p. 2). La tesi di Leroy è che il sonetto si configuri come «une bouteille à la mer», un messaggio lanciato non tanto alla passante, quanto a una vasta posterità letteraria che include autori quali Corbière, Laforgue, Mallarmé, Rodenbach, Proust, Aragon, Char e molti altri. Si configura così un «éternel retour de la passante» (p. 254) sotto forma di riprese, riscritture, metamorfosi, citazioni indirette. Tra i non francesi, lo studioso menziona Pessoa ma dimentica l'italiano Campana. C. Leroy, *Le Mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, 1999, 274 p.

⁹ «Il tòpos della “bella sconosciuta” si pone in ambito letterario romantico e specificamente francese», attraverso varie sequenze nelle quali l'apparizione è, come qui in Baudelaire, «improvvisa, inattesa». Scaiola sottolinea poi la «dimensione oniroide dell'incontro, quel carattere appunto di sospensione e di sovrapposizione tra fantasticherie e vissuto», per concludere che Baudelaire esprime sinteticamente «il punto d'arrivo di questa sofisticata pratica dell'immaginario che è l'incontro mancato». A. M. SCAIOLA, *La “belle inconnue”: sei occasioni d'una mancanza*, in: AA.VV., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, t. I., pp. 442-453.

¹⁰ G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia* (1946), in *Ritratti, personaggi, fantasmi*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), p. 1339.

¹¹ Tutta l'interpretazione di Benjamin riguardo a questa poesia risulta mirabile per capacità di sintesi e per l'intuizione di fondo che la anima: il contrasto fra l'esperienza scioccante e addirittura «catastrofica» capitata al *flâneur* (l'eccitazione sessuale, la brama disperata di Assoluto), e l'anonimato proprio non solo dell'oggetto d'amore, ma di tutta la situazione: la strada, l'incrociarsi casuale degli sguardi, l'estrema brevità dell'esperienza, infine il sospetto che l'adempimento del desiderio sia stato non tanto «rifiutato quanto piuttosto risparmiato» all'io lirico. W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 103-104.

¹² *Ibidem*, p. 104. Sull'interpretazione di Benjamin, cfr. anche: L. de Nardis, *Intorno al saggio di Walter Benjamin su “Baudelaire e Parigi”*, in *L'usignolo e il fantasma*, Milano-Varese, Cisalpino, 1970, pp. 64-78; B. Schlossman, «The Night of the Poet: Baudelaire, Benjamin and the Woman in the Street», in *Modern Language Notes*, vol. 119 (2004), pp. 1013-1032. Oltre all'analisi della ricezione del sonetto da parte di Benjamin, Schlossman propone una serie di interessanti osservazioni sugli aspetti metrici e fonetici della poesia.

¹³ «Le cœur content, je suis monté sur la montagne/ D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,/ Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, baigne [...]». *Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861*, vv. 1-3. Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 191.

¹⁴ Antoine Compagnon, in un suo recente studio, giunge a identificare del tutto la passante e la strada: «la passante fait partie de la rue, devient elle-même la rue». A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 133.

¹⁵ Si ricorderanno, solo a mo' di esempi, «Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive», *Confession*, *Le Cygne*.

¹⁶ G. Macchia, *op. cit.*, p. 1247.

¹⁷ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 657.

¹⁸ Sul nodo tematico che, in Baudelaire, lega malinconia e rispecchiamento, cfr. J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989.

¹⁹ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 658.

²⁰ Anche Mario Richter nota un rallentamento temporale: «En outre, la phrase est organisée de façon à ralentir considérablement l'action. Il faut attendre avant de savoir ce que buvait le poète. Car l'information ("Je buvais [...] Dans son œil [...] La douceur", etc.) est interrompue deux fois par des propositions en fonction respectivement attributive et appositive ("crispé comme un extravagant" et "ciel livide où germe l'ouragan"). On a ainsi l'impression que l'action de boire par les yeux comporte une certaine durée, qui est en contraste avec le passage de la femme ("Une femme passa")». M. Richter, *Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2001, vol. II, pp. 1032-1033.

²¹ Sul tema dell'incontro amoroso come choc legato allo sguardo, ricordiamo l'importante libro di J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1989.

²² Nota in proposito Beryl Schlossman: «The erotic terms of the line [v. 3] remind us that the body enters into the process of mourning, and that fashion offers a sign for the pain and suffering of loss». B. Schlossman, «The Night of the Poet: Baudelaire, Benjamin and the Woman in the Street», cit., pp. 1021-1022.

²³ In questa prospettiva si inscrivono alcune osservazioni di Yves Bonnefoy, il quale nota che la passante vestita a lutto «fait assurément penser, une fois encore, à la Caroline de Neuilly», precisando poi: «"A une passante" ne pense directement, consciemment, à Caroline; reste que ce poème n'en montre pas moins que la figure maternelle est sans cesse présente dans l'imagination affective de Baudelaire, soit pour s'y dissiper comme vaine image, soit pour s'y annoncer comme une présence, mais qui alors lui échappe». Y. Bonnefoy, *Baudelaire: la tentation de l'oubli*, Paris, Éd. de la Bibliothèque nationale de France, 2000, pp. 52-53.

²⁴ «Le goût précoce des femmes. Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme. Je me souviens... Enfin, j'aimais ma mère pour son élégance». *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 661.

²⁵ G. Macchia, *op. cit.*, p. 1336.

²⁶ Il passaggio al «tu» coincide con un'interrogativa alla quale la passante non potrà ovviamente rispondere. Secondo John E. Jackson, una simile forma enunciativa, ovvero l'interpellare un personaggio assente, consente a Baudelaire di creare un effetto quasi teatrale: una «mise en scène» del dolore dell'uomo. John E. Jackson, *Le jeu des voix. De l'interpellation et de quelques autres formes énonciatives dans «Les Fleurs du mal»*, in: AA. VV., *L'Année Baudelaire* (n. 6), De «La Belle Dorothée» aux «Bons Chiens», Paris, Champion, 2002, pp. 69-87.

²⁷ Non a caso quest'immagine si ritrova, pressoché identica, in una delle lettere in cui Baudelaire vuol sedurre, servendosi degli accorgimenti della retorica, Marie Daubrun: «J'étais mort, vous m'avez fait renaître. [...] J'ai puisé dans votre regard d'ange des joies ignorées; [...]». *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 1023.

²⁸ «C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme [...]». Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. II, p. 699.

²⁹ A. Pizzorusso, *Sedici commenti a Baudelaire*, Firenze, Vallecchi, 1975, p. 45.

³⁰ C. Pichois, J. Ziegler, *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987.