

The wound and magic of the impossible. Baudelaire, Proust and the tradition of astronomical/erotic 'adynaton'

Franco D'Intino

Abstract

The essay reconstructs the ancient poetic tradition of astronomical 'adynata', where the observation of the sky becomes expression of erotic suffering. After a short excursus on this kind of 'adynata' from ancient Greek and Latin poetry to the 17th century, the essay focuses on two modern authors who seem to revive this tradition: Baudelaire and Proust. Baudelaire in his "poèmes en prose" (*Spleen de Paris*) refers to two "impossible" events: the black sun and the moon pulled out of the sky by the magic art of the Thessalian witches. Proust never explicitly mentions these two 'adynata', nevertheless he makes extensive use of an astronomical imagery which embodies his poetics. In the *Recherche* the loss of the object, and the feeling of im-potence generated by this event, is – exactly as in ancient poetry and in Baudelaire – the origin of lovesickness as well as creativity.

Keywords

Adynata; Poetic tradition; Astronomical Imagery; Baudelaire; Proust

La ferita e la magia dell'impossibile. Baudelaire, Proust e la tradizione dell'"adynaton" astronomico/erotico

Franco D'Intino

Per Johnny, stella caduta.

1. (Im)potenza dell'"adynaton"

Di un'eclissi di sole si parla per la prima volta alle origini della lirica greca, nel meno frammentario dei frammenti di Archiloco (122 West). Nulla è ormai impossibile, dice il poeta, se Zeus ha oscurato il sole (West 1980: 51; trad. Mandruzzato 1994: 49):

Non dire più nessuna cosa al mondo
"impensabile, assurda, prodigiosa"
da quando Zeus, il Padre degli Olimpici,
ha portato la notte in pieno giorno
e ha coperto il sole più radioso.
E la gente sudava di terrore.
Tutto adesso puoi credere e aspettarti.
E nessuno di voi si meraviglia,
qualunque cosa veda, anche le belve
scambiare coi delfini i loro pascoli
salsi e alle terre asciutte preferire
le onde del mare fragorose, e quelli
trovare deliziosa la montagna.

Molti altri fenomeni incomprensibili e assurdi saranno d'ora in poi evocati dai poeti per dar forma linguistica allo sgretolamento del mondo

causato da un evento inaudito. La percezione del rovesciarsi dell'ordine naturale delle cose costringe a chiamare in causa una sovranità misteriosa e superiore, di fronte alla quale ci si sente impotenti. Da qui discende la tradizione dell'*'adynaton'*, il cui significato è 'impossibile', ma anche, appunto, 'senza forza', 'malato'.

A partire da Archiloco, l'*'adynaton'* è di norma legato a una peculiare forma retorica, quella dell'enumerazione (Spitzer 1961). Il luogo più celebre e più imitato in cui troviamo elenchi di cose *'adynata'* (cioè che non hanno il potere di esistere) è l'*ecloga VIII* di Virgilio, in cui la riflessione sull'impossibile è scatenata da un evento non più cosmico ma personale, di natura erotica. Si tratta di un canto amèbeo (alternato) di due pastori, Damone e Alfesibeo, il primo dei quali lamenta il tradimento della fanciulla Nisa, il secondo riferisce il canto di una donna che cerca di riconquistare l'amato Dafni. In entrambi i casi è avvenuto qualcosa che si credeva non potesse accadere – la separazione dall'amato – che rende la vita impossibile. Ed ecco scattare, ai vv. 27-28, l'enumerazione: «*iungentur iam grypes equis, aevoque sequenti / cum canibus timidi venient ad pocula dammae*» («a questo punto i grifoni si accoppieranno alle cavalle, e subito dopo le timide daine verranno a bere coi cani»). E più avanti:

Nunc et ovis ultro fugiat lupus, aurea durae
mala ferant quercus, narcisso floreat alnus,
pinguia corticibus sudent electra myricae,
certent et cycnis ululae, sit Tityrus Orpheus,
Orpheus in silvis, inter delphinas Arion. (vv. 52-56)

Ora il lupo eviti spontaneamente il gregge, le dure querce producano mele dorate, l'ontano fiorisca di narciso, i tamerischi stillino l'ambra viscosa dalla corteccia, i barbagianni gareggino anche coi cigni, Titiro sia un Orfeo, un Orfeo nei boschi, un Arione tra i delfini. (Virgilio 1981: 109)

L'elenco di *'adynata'* culmina nell'augurio che l'universo intero sprofondi nel mare, e nel desiderio di gettarsi, come Saffo, da una rupe.

L'idea di impossibile è segnata dunque da un'interna ambivalenza: essa è al tempo stesso segnale della malattia causata da un evento catastrofico – la separazione dall'amato – e apertura verso una prospettiva di salute. Lo sconvolgimento del mondo intero diventa una palingenesi attraverso la quale si spera di sanare la contraddizione, lenire il dolore, adeguando, per così dire, il disordine del mondo esterno a quello del mondo interiore. Potremmo forse dire che l'adynaton' passa da una modalità 'rappresentativa' a una 'performativa': esercitare una parola magica che cerca di realizzare l'impossibile, accrescendo il potere del soggetto. Virgilio:

Omnia vel medium fiat mare. Vivite, silvae:
praeceps aërii specula de montis in undas
deferar; extremum hoc munus morientis habeto (vv. 58-60).

Si trasformi pure ogni cosa in un mare profondo. Addio, selve: a capofitto dalla sommità dell'alto monte mi getterò nelle onde; abbi quest'ultimo dono di un morente.

È a questo punto che l'altro pastore, Alfesibeo, risponde riferendo le parole di una maga che condivide il triste destino di Damone: anche lei, infatti, è stata abbandonata dal suo amore, Dafni. In questa seconda parte dell'ecloga, imitazione dell'idillio teocriteo "L'incantatrice", a sua volta debitore del lamento amoroso di Saffo, diventa ancor più evidente come, di fronte allo sconvolgimento del mondo rappresentato dal dolore, la maga si affidi a un incantesimo in grado di realizzare l'impossibile. Così come riescono a trarre giù la luna dal cielo, le sue formule magiche potranno anche far ritornare l'amato con la forza della parola:

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin.
Carmina vel caelo possunt deducere lunam,
carminibus Circe socios mutavit Ulixi,
frigidus in pratis cantando rumpitur anguis.

Ducite ad urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin. (vv. 68-72)

Riportate dalla città a casa, o miei versi, riportate Dafni.

Possono i versi trarre anche giù dal cielo la luna, con versi Circe trasformò i compagni di Ulisse, il freddo serpente si schianta nei prati al suono dei versi.

Riportate dalla città a casa, o miei versi, riportate Dafni.¹

Gli 'adynata', o 'impossibilia' virgiliani fanno scuola nel medioevo e oltre, diventando strumento espressivo di un disagio, di un'autocoscienza critica del mondo, di una separatezza dell'io². Spesso l'occasione è ancora, come nella tradizione teocriteo-virgiliana, il tema dell'amore non corrisposto (o scomparso), complementare al tema della magia. Così, con stravolgimento comico della tradizione, in un passo del *Candelaio* di Giordano Bruno, ove Bonifacio elenca un catalogo di 'adynata' resi possibili dall'arte magica perché, egli dice, «non posso far che questa traditora m'ame, o che al meno mi remiri con un simulato amorevole sguardo d'occhio». Eccoli: «Si dice che l'arte magica è di tanta importanza che contra natura fa ritornar gli fiumi a dietro, fissar il mare, muggire i monti, intonar l'abisso, proibir il sole, despicar la luna, sveller le stelle, toglier il giorno e far fermar la notte». E poi ancora citando un poema dell'«Academico di nulla Academia» (ovvero dello stesso Bruno):

Don'a' rapidi fiumi in su ritorno,
smuove de l'alto ciel l'aurate stelle,
fa sii giorno la notte, e nott'il giorno.
E la luna da l'orbe proprio svelle
e gli cangia in sinistro il destro corno,
e del mar l'onde ingonfia e fissa quelle.

¹ In Teocrito: «Tu, Artemide, le porte d'acciaio dell'Ade sai smuovere e ciò che è incrollabile» (Teocrito 1991: 19).

² Su questa tradizione si veda Curtius 1995: 110-115. Cfr. anche Dutoit 1936.

Terr', acqua, fuoco et aria despiuma,
et al voler uman fa cangiar piuma. (Bruno 2002: 283-284)

È questo un “mondo capovolto”, 'topos' di lunga durata la cui storia si intreccia, come si diceva, con quella degli 'adynata'. Con questa formula si intende la rappresentazione di un mondo sottosopra, alla rovescia (Cocchiara 1963), da parte di uno sguardo insoddisfatto, nostalgico, obliquo e conturbato, che sconfinava spesso nel delirio, tanto da far pensare, dice Curtius, al surrealismo (Curtius 1995: 113). E cita questo passo di un poeta maledetto, il libertino francese Théophile de Viau, che sembra richiamare l'universo raffigurato già alla fine del Quattrocento da un pittore, Hieronymus Bosch, noto per le sue invenzioni fantastiche di creature e oggetti mostruosi inesistenti³. Ecco la poesia («linguisticamente una fatrasie»⁴) del poeta seicentesco:

Ce ruisseau remonte en sa source,
Un bœuf gravit sur un clocher,
Le sang coule de ce rocher,
Un aspic s'accouple d'une ourse,
Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent deschire un vautour
Le feu brusle dedans la glace,
Le Soleil est devenu noir,
Je voy la Lune qui va cheoir,
Cet arbre est sorty de sa place.⁵

³ A un parallelo con il mondo di Bosch fa cenno Curtius in un articolo che anticipa i dati e le idee esposti poi in *Letteratura europea*, cfr. Curtius 1938: 158.

⁴ Zumthor 1991: 126.

⁵ de Viaux 1621: 159-160. «Questo ruscello risale verso la fonte; / Un bue sale su un campanile; / Il sangue cola da questa roccia; / Un aspide si accoppia con un'orsa; / Sopra una vecchia torre / Un serpente dilania un avvoltoio; / Il fuoco brucia nel ghiaccio; / Il sole è divenuto nero; / Vedo la luna che sta per cadere / Questo albero è sradicato dal suo luogo».

Gli 'impossibilia' riemergono di tanto in tanto dal passato, forse nei momenti di crisi. La luna divelta dal cielo di Bruno e l'albero sradicato dalla sua «place» di Théophile ricordano il mondo uscito dai cardini dell'*Amleto* di Shakespeare (siamo più o meno negli stessi anni). Ma nel testo francese affiora anche, nei due versi precedenti, l'immaginario astronomico più antico, archilocheo, l'eclissi nelle sue due varianti: la luna che cade dal cielo e il «sole nero».

2. Baudelaire, o la «fugitive beauté»

La storia degli 'adynata' astronomici, che rielabora millenni di osservazione scientifica del cielo, è assai lunga e complessa, e non serve ripercorrerla per intero (Tuzet 1957: 479-502). Oltre due secoli dopo Théophile de Viau, troviamo una delle due immagini astronomiche, il «sole nero», in un poema in prosa dello *Spleen de Paris* di Baudelaire, dal titolo "Le désir de peindre". Qui, come già nella tradizione, l'immagine ha un significato ambivalente, negativo e positivo. La situazione iniziale è simile a quella rappresentata da Teocrito e da Virgilio: l'impossibilità dell'amore, la sua fugace apparizione e poi la sua rapida scomparsa.

Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire! Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu! (Baudelaire 1975: 340)⁶

Non si può fare a meno di pensare a uno dei più celebri fiori del male, "À une passante". Qui la donna incontrata per caso nella folla metropolitana, la «fugitive beauté», diventa subito, nell'istante stesso in

⁶ Trad.: «Infelice forse l'uomo, ma felice l'artista lacerato dal desiderio! Io ardo di dipingere colei che mi è apparsa così raramente e che è fuggita così velocemente, come una bella cosa rimpianta, dietro il viaggiatore trasportato nella notte. Come è già lungo il tempo da che lei è sparita!» (per le traduzioni da *Le Spleen de Paris* prendo come base il testo di Raboni 1977, rimaneggiandolo dove opportuno).

cui la si percepisce, irraggiungibile. Ma nella penultima terzina la sua scomparsa, proiettata sullo scenario cosmico dell'eternità, diventa una rinascita:

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? (*Ibid.*: 93)⁷

La scomparsa e la rinascita sono segnati da un evento celeste, l'oscurarsi della luce del lampo. Anche nel poema in prosa «la belle chose» è entrata come una meteora luminosa nella vita del poeta, innescando il desiderio, ma si è poi rapidamente sottratta al possesso, diventando «regrettable», cioè impossibile. Ciò causa uno strappo, una ferita («le désir déchire!»), di cui Baudelaire esprime l'ambivalenza in modo più netto rispetto ai versi, con una brusca avversativa: «Malheureux *peut-être* l'homme, *mais* heureux l'artiste... ». L'inferno diventa un paradiso⁸, la ferita dell'uomo diventa produttrice di senso nell'artista. Come in Teocrito e in Virgilio (e come nell'immaginario apocalittico)⁹, ma in modo più radicale e consapevole, il poeta è infatti

⁷ «Un lampo... e poi la notte! — Bellezza fuggitiva / il cui solo sguardo mi ha fatto rinascere, / non ti vedrò più dunque che nell'eternità?» (traduzione di servizio mia).

⁸ L'immaginario del mondo capovolto e le mitologie paradisiache sono compresenti e complementari: «Se vogliamo trovare una spiegazione della loro compresenza, pensiamo di doverla cercare nel fatto che essi sono l'espressione di una vita culturale, nella quale l'esperienza dell'impossibile-possibile o meglio della realtà-irrealtà germina dall'esperienza di una creatività che vuole sottrarsi alle leggi del caso e che subordina la razionalità al senso religioso o magico dell'interpretazione dei fatti della vita di tutti i giorni» (Cocchiara 1963: 35-36).

⁹ La trasformazione positiva del carattere disforico dell'immaginario apocalittico è fenomeno più volte appuntato da De Martino nei suoi materiali: «Appartiene alla specificità del vissuto di fine del mondo di non limitarsi in nessun modo, in questi casi, ad un vissuto che presenti un carattere fondamentalmente disforico. La fine del mondo si presenta anche con caratteri

capace di mettere a frutto la forza dirompente e potenzialmente distruttiva della dolorosa lacerazione grazie all'energia performativa della parola. È attraverso il lavoro creativo, tipico tema baudelairiano, che egli riesce a raggiungere quella felicità che l'eclissarsi della donna rischiava di mettere in pericolo. Sia nei versi di "À une passante" sia nella prosa "Le désir de peindre" Baudelaire chiarisce molto bene come proprio lo strappo, la ferita dell'impossibile diventi condizione di felicità («heureux l'artiste que le désir déchire!»)¹⁰.

Non è con leggerezza che ho usato il verbo "eclissarsi". Anche in questo contesto moderno, infatti, il desiderio frustrato (ma felice) ha come sfondo un paesaggio astrale. L'ambientazione è notturna, tutto si gioca sull'asse metaforico della luce e del buio. L'annuncio è dato già nelle armoniche iniziali: «brûle» (splende), «apparue» (apparsa), «disparu» (sparita). È evidente che Baudelaire pensa la sua donna come a un astro cadente, il cui effimero scintillio affonda presto nel nero della notte:

Elle est belle, et plus que belle; elle est surprenante. En elle le noir abonde: et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard

euforici, nel corso dei quali si sviluppano tonalità di felicità e di grazia»; «Il nulla 'senza fondo' non presenta un carattere solo necessariamente negativo. Nell'abisso incommensurabilmente illimitato del nulla si trova anche proprio l'anima che vive nell'assoluta pienezza della sua essenza, in quanto nella pienezza e profondità di Dio essa anima è accolta e conservata nella abissalità incommensurabile del divino» (citazione da Storche e Kulenkampff); cfr. de Martino 2002: 32, 209.

¹⁰ Come nota Macchia, in Baudelaire, al contrario che nel canto leopardiano "Odi, Melisso", ove predomina il sentimento della paura, la caduta della luna diventa ispirazione poetica: «Il terrore leopardiano si anima qui in una figura la cui stessa bellezza suscita presentimento e gusto di distruzione e di morte, eppur proprio per questo diventa ragione di poesia» (Macchia 1973: 149-150). Per una lettura di "Odi, Melisso" rimando a D'Intino 2014: 97-117.

illumine comme l'éclair: c'est une explosion dans les ténèbres. (*Ibid.*: 340)¹¹

Non si tratta più di una vicenda solo umana, il passo sembra descrivere fenomeni celesti, un combattimento cosmico tra forze primordiali. La bellezza della donna è la luce che da una materia nera assimilabile alla notte scaturisce solo a tratti, per repentini e inaspettati bagliori, in modo misterioso e sorprendente (il mistero e la sorpresa: i due cardini della poetica baudelairiana e romantica pertengono alla sfera dell'impossibile). È a questo punto che Baudelaire fa precipitare il suo ambivalente immaginario notturno nei due 'adynata' più antichi: il sole nero e la luna caduta. Non, cioè, spiega Baudelaire, la luna calma e splendente degli idilli, bensì quella sinistra, strappata al cielo nelle notti di tempesta:

Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marqué de sa redoutable influence; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée! (*Ibid.*)¹²

¹¹ «È bella, è più che bella; è sorprendente. Il nero abbonda in lei, e tutto quanto ella ispira è notturno e profondo. Gli occhi sono due antri in cui scintilla vagamente il mistero, e il suo sguardo illumina come il lampo: è un'esplosione nelle tenebre».

¹² «La paragonerei a un sole nero, se fosse concepibile un astro nero da cui scorra la luce e la felicità. Fa piuttosto pensare alla luna, che certo l'ha segnata del proprio terribile influsso; non la luna bianca degli idilli, somigliante a una fredda sposa all'altare, ma la luna sinistra e inebriante, sospesa nel fondo di una notte tempestosa e sospinta dalle nuvole in fuga; non

Sono queste – il sole nero e la luna caduta – due delle immagini più disturbanti e profonde dell'universo baudelairiano¹³. Esse hanno radici nella tradizione antica del poeta mago malato di desiderio, e capace tuttavia di rovesciare la propria condizione – il mondo capovolto dall'assenza – in quella contraria: una 'presenza assente'. Grazie al lavoro, all'artificio, all'incantesimo, alla sapiente manipolazione delle erbe e delle sillabe, l'artista costruisce un universo parallelo, in cui, come nel sogno, tutto è possibile: ecco come possono convergere, da poli apparentemente opposti e inconciliabili, l'etica del lavoro e la pigrizia del 'flâneur', il culto (parnassiano) delle forme cesellate e il più sfrenato romanticismo oppiaceo. L'intuizione avuta da Curtius, di una somiglianza fra la tradizione degli 'adynata' e il surrealismo passa da qui, dalla poetica baudelairiana dell'artificio onirico.

Questo stato semiconscio, che partecipa del sonno e della veglia, trova la sua migliore illustrazione in un altro 'poème en prose', il più luminoso ed estatico, l'"Invitation au voyage". Qui è descritto quel «[p]ays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue» (*ibid.*: 302)¹⁴.

Solo alla luce della tradizione antica, che si serve della magia come correttivo salvifico dell'assenza – l'artificio dell'impossibile esercitato contro l'innaturale mancanza – si comprende come la dimensione del sogno possa essere associata a una serie di verbi "costruttivi" (due dei quali appartenenti alla sfera quasi religiosa – nel senso di 'religo' – del

la luna placida e discreta che visita il sonno degli uomini puri, ma la luna strappata dal cielo, vinta e ribelle, quando le Maghe di Tessaglia duramente la costringono a danzare sull'erba terrificata!».

¹³ Sulla centralità e l'importanza del simbolo solare nell'opera di Baudelaire si veda Eigeldinger 1991: 59-133, il quale però non dedica molta attenzione al «soleil noir» (86), che potrebbe essere arrivato a Baudelaire attraverso una lunga e complessa filiera che riemerge con forza nel Nerval di "El Desdichado" e di *Aurélia*.

¹⁴ «Paese singolare, superiore ad ogni altro, come l'Arte è superiore alla Natura, dove questa è riformata dal sogno, dov'è corretta, abbellita, rifiuta».

rigore: 'riformare' e 'correggere'). È in questo paese che si realizza, più di quanto gli alchimisti dell'orticoltura sappiano fare, una «tulipe noire», un «dahlia bleu», fiori impossibili, allegorici, che vestono i colori della notte, ed esalano il profumo di un «opium naturel» capace di allontanarci da ciò che è, verso i territori del sogno: «Des rêves! toujours des rêves! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l'éloignent du possible» (*ibid.*: 303)¹⁵.

La poesia baudelairiana vive precisamente del movimento di oscillazione tra la realtà positiva e lo spazio inafferrabile di ciò che potrebbe essere, o tornare ad essere; e prende la forma, lo si è visto, del sogno, ma anche dell'infinito e del mare: «Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'Infini» (*ibid.*)¹⁶. In un altro poema, "Les vocations", il poeta non ama il luogo in cui è, ma quello in cui non è: «Je ne suis jamais bien nulle part, et je crois toujours que je serais mieux ailleurs que là où je suis» (*ibid.*: 334)¹⁷. E tuttavia questo altrove è solo immaginario; il poeta non si sposta, viaggia col pensiero, e trova una felicità maggiore nel progetto che nell'opera realizzata ("Les projets"): «Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement? Et à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante?» (*ibid.*: 315)¹⁸.

La natura del viaggio baudelairiano si chiarisce nel poema "Déjà!" Qui alcuni navigatori contemplano, nel tentativo di decifrarlo, il cielo degli antipodi, e sull'infinita distesa d'acqua sono protesi verso una «terre absente». È sempre ancora l'assenza, e il desiderio dell'assente che li spinge a navigare; un desiderio impossibile, non dell'amato, come nella tradizione antica degli 'adynata', ma più prosaicamente di una

¹⁵ «Sogni, sempre sogni! e più l'anima è ambiziosa e delicata, più i sogni la allontanano dal possibile».

¹⁶ «Tu li conduci soavemente [quei navigli] verso il mare, che è l'Infinito».

¹⁷ «Io non sto mai bene da nessuna parte, e credo sempre che starei meglio in un luogo diverso da quello in cui sono».

¹⁸ «Perché costringere il mio corpo a cambiare luogo, giacché la mia anima viaggia così velocemente? E perché realizzare dei progetti, giacché il progetto è in se stesso una gioia sufficiente?»

carne che non sappia di sale, di una poltrona comoda e immobile, di un po' d'erba da contendere agli animali terrestri. Infine appare una terra abbagliante, magnifica, esalante odori di fiori e di frutti, e tutti sono felici. Tutti, ad eccezione del poeta, che è «triste, inconcevablement triste», e non riesce a staccarsi da quel mare che divide sì dalle promesse impossibili del desiderio, ma contiene, nella sua infinita varietà, tutto ciò che ha vissuto e tutto ciò che vivrà. Mentre dunque l'uomo comune che raggiunge la terra dice: «finalmente» («Enfin!»), il poeta che raggiunge la terra promessa dal desiderio dice un «già» («Déjà!») (*ibid.*: 338).

Il perché Baudelaire lo spiega nel suo unico racconto lungo, "La Fanfarlo": «L'homme d'esprit voit loin dans l'immensité des possibles. Le sot ne voit guère de possible que ce qui est» (*ibid.*: 568)¹⁹. E ancora: «[il] n'a jamais réussi à rien, parce qu'il croyait trop à l'impossible. — Quoi d'étonnant? Il était toujours en train de le concevoir» (*ibid.*: 555)²⁰.

L'impossibile, insomma, coincide con una infinita possibilità, nella misura in cui implica un'attività, un processo, e dunque una capacità creatrice, diciamo pure un potere magico di trasformazione e trasfigurazione del reale e del visibile, che non può essere dello sciocco, del «sot», ma solo dell'«homme d'esprit».

Riassumo gli elementi che si sono andati aggregando intorno alle immagini antiche e archetipiche delle eclissi astronomiche – il sole nero e la luna caduta – nelle quali si intravede il nucleo oscuro della poetica baudelairiana moderna e romantica dell'impossibile: l'artificio magico della parola, il sogno, il mare, l'infinito, e infine il progettare anteposto al fare, il viaggio immaginario all'arrivare. La dimensione

¹⁹ «L'uomo di genio vede lontano nell'immensità dei possibili. Lo sciocco non ritiene possibile che ciò che è».

²⁰ «Egli non è mai riuscito a concludere nulla perché credeva troppo all'impossibile - Perché sorprendersi? Lo stava sempre creando». Cfr. "La Fanfarlo": «l'homme des belles œuvres ratées; – créature malade et fantastique, dont la poésie brille bien plus dans sa personne que dans ses œuvres, et qui [...] m'est toujours apparu comme le dieu de l'impuissance, – dieu moderne et hermaphrodite, – impuissance si colossale et si énorme qu'elle en est épique!» (Baudelaire 1975: 553).

dell'impossibile, territorio dell'assenza e della ferita, del dolore e dell'abbandono, consiste precisamente nel non concludere nulla, nel non arrivare mai in nessun luogo. È questo il tema di uno degli ultimi 'poèmes en prose', al quale Baudelaire, forse in omaggio al suo maestro Poe, dà il titolo inglese "Anywhere out of the world". Qui egli riprende il motivo, già incontrato ne "Les vocations", del voler essere sempre là dove non si è («Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas», *ibid.*: 356). È da notare che non c'è nulla di dolcemente idilliaco – di "romantico" in senso banale – in questa idea. Baudelaire fa anzi risuonare subito, fin dall'inizio le sue armoniche più tragiche e più "nere" rievocando un altro 'topos' antico, quello del letto di sofferenza:

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre. (*Ibid.*)²¹

Non è più, questo, il desiderio di qualcosa che manca – che sia l'amato o una comoda poltrona. È la vita che manca a se stessa, impossibile per sua intima costituzione ed essenza. Ed ecco il desiderio, altrettanto impossibile, di uscirne e di guarirne. In questo poema, scritto in forma di dialogo interiore, una parte dell'anima si fa avanti a proporre soluzioni, medicinali, viaggi immaginari: Lisbona, l'Olanda (il paese de "L'invitation au voyage"), Batavia, e infine quei paesi che hanno maggiore somiglianza con la morte, l'estremo lembo del Baltico, e ancor più lontano, verso il polo, dove il sole tocca obliquamente la terra. Qui il poema si conclude su uno scenario cosmico fatto ancora una volta di profonda tenebra e – per divertimento («pour nous divertir») – di improvvisi lampi di luce: aurore boreali, fuochi artificiali, emanazioni del mondo rovesciato per eccellenza: l'inferno («des reflets d'un feu

²¹ «Questa via è un ospedale ove ogni malato è posseduto dal desiderio di cambiare letto. C'è chi vorrebbe soffrire di fronte al camino, e c'è chi invece crede che guarirà accanto alla finestra». Sull'immagine del letto di sofferenza, con un paragone tra l'«hôpital» di "Anywhere out of the world" e il «vasto ospitale» leopardiano (*Zib.*: 4176) si veda Allegrini 2019: 55-56.

d'artifice de l'Enfer!»). La dimensione dell'impossibile è qui ambivalente, in senso profondamente tragico: da un lato una condizione di radicale privazione e sofferenza (l'Inferno!), dall'altro quei fugaci bagliori, quei riflessi di luce che solo l'immaginazione poetica ha il potere di far balenare nella mente di chi esperisce il mondo sottosopra, di chi, cioè, soffre una mancanza tanto grave da trovare la vita impossibile.

3. Proust, o l'«astronomie passionnée»

L'intreccio di motivi che Baudelaire costruisce intorno all'idea di impossibilità, mancanza, o impotenza – quella ferita del vivere che, come si è visto, trova figurazione negli 'adynata' astronomici della luna caduta e del sole nero – è anche il nucleo oscuro e incandescente della *Recherche* proustiana, che molto deve al poeta dello 'spleen'²². Se le migliaia di pagine del romanzo hanno un punto di fuga, questo è proprio la scomparsa dell'oggetto d'amore, la sua caduta dall'orizzonte visivo, motivo infinitamente variato nelle rifrazioni dei personaggi: 'cadono', in vari modi, dall'orizzonte del narratore la nonna, «maman», Gilberte, Mme de Guermantes, Albertine, la lattaia vista dal treno, la fanciulla vista dalla vettura di Mme Villeparisis, e «tant d'autres» (*TR* III: 989); cui dobbiamo aggiungere Odette e Rachel «quand du Seigneur», sfuggenti oggetti del desiderio rispettivamente per Swann e Saint-Loup. Di tutte queste donne si potrebbe dire che, in un modo o nell'altro, "si sottraggono alla vista", e quanto più sono velate tanto più appaiono belle, come quando le nuvole ricoprono la luce (*FF* I: 948)²³. La

²² Come scrive Calasso 2008: 37, «[s]oltanto in Proust si può dire che Baudelaire abbia trovato la sua voce antifonaria» a causa di quella «stregoneria evocatoria» che «investiva le sue parole del potere di imprimersi sulla materia della memoria con una nettezza e una perentorietà non raggiunte da alcun altro». Sul rapporto tra Baudelaire e Proust si veda Pietromarchi 2010.

²³ Scrive Michel Butor a proposito della triplice donna inseguita (Gilberte, Albertine, Duchessa di Guermantes): «Cette Hécate, elle échappait toujours après l'instant de la rencontre» (Butor 1960: 170).

Recherche realizza le infinite potenzialità narrative di questa struttura profonda in situazioni ossessivamente ricorrenti che potrebbero prendere il nome dalla figura della 'passante', nella quale, come si è visto, Baudelaire sedimenta, in uno scenario metropolitano, l'immaginario astrale di molte prose dello *Spleen*. Proust amplifica questo motivo in infinite variazioni. Citiamo per ora un solo episodio, quello in cui, vedendo dalla vettura di Mme Villeparisis una fanciulla, e non potendo fermarsi per parlarle o farsi riconoscere, il narratore riflette sull'ambivalenza di una perdita che coincide con la nascita dell'attrazione amorosa:

Cependant notre voiture s'éloignait, la belle fille était déjà derrière nous et comme elle ne possédait de moi aucune des notions qui constituent une personne, ses yeux, qui m'avaient à peine vu, m'avaient déjà oublié. Était-ce parce que je ne l'avais qu'entr'aperçue que je l'avais trouvée si belle ? Peut-être. D'abord *l'impossibilité de s'arrêter auprès d'une femme, le risque de ne pas la retrouver un autre jour* lui donnent brusquement le même charme qu'à un pays la maladie ou la pauvreté qui nous empêchent de le visiter, ou qu'aux jours si ternes qui nous restent à vivre le combat où nous succomberons sans doute. De sorte que, s'il n'y avait pas l'habitude, la vie devrait paraître délicieuse à ces êtres qui seraient à chaque heure menacés de mourir – c'est-à-dire à tous les hommes. Puis si l'imagination est entraînée par le désir de ce que nous ne pouvons posséder, son essor n'est pas limité par une réalité complètement perçue dans ces rencontres où *les charmes de la passante sont généralement en relation directe avec la rapidité du passage*. (Ibid.: 712-713)²⁴

²⁴ «La nostra carrozza intanto si allontanava, la bella ragazza era già alle nostre spalle e, siccome non possedeva di me nessuna delle nozioni che costituiscono una persona, i suoi occhi, che mi avevano appena visto, già mi avevano dimenticato. Era perché l'avevo solo intravista che mi era parsa così bella? Può essere. Anzitutto, *l'impossibilità di fermarsi accanto a una donna, il rischio di non incontrarla di nuovo un altro giorno*, le danno bruscamente lo stesso

L'ultima frase richiama esplicitamente "À une passante", la situazione è baudelairiana. 'À peine' ... 'déjà'... L'incontro a distanza è durato lo spazio di un attimo, e proprio «la rapidité du passage», il non poter trattenere l'oggetto presso di sé, lo circonfonde di un'aura luminosa. L'immaginazione è innescata proprio dal fatto che non si può possedere il bene appena intravisto; il fascino della «passante» cresce in proporzione alla rapidità del suo trascorrere, così come – aggiunge Proust – la vita si fa tanto più deliziosa quanto più è minacciata dalla morte. La Bellezza – «la partie de complément qu'ajoute à une passante fragmentaire et fugitive notre imagination surexcitée par le regret» (*ibid.*: 713) – è la freccia scagliata dal soggetto sull'oggetto che si sottrae, è l'energia proiettiva che il desiderio produce per compensare il mancare della realtà. Una poetica dell'«impossibilité» e del «risque» tutta baudelairiana (e prima ancora leopardiana²⁵), come anche il paragone con quel paese lontano che la malattia, la povertà, l'impotenza, ci costringono a sognare, rivestendolo dei colori del desiderio inappagato.

Tutta la seconda parte di "À l'ombre des jeunes filles en fleur", in cui si racconta il primo soggiorno a Balbec, è un inseguimento, da parte del narratore, della «petite bande» di fanciulle ondegianti, «fluttuanti» e «sparenti» (questi i termini coniatati da De Sanctis per Silvia e Nerina)²⁶; fanciulle che appaiono a tratti e fuggacemente come «vierges helléniques», ma incarnano la quintessenza moderna della vita cittadina

fascino che dà ad un paese la malattia o la povertà che ci impediscono di visitarlo, oppure ai giorni tanto opachi che ci rimangono da vivere il combattimento in cui senza dubbio soccomberemo. Dimodoché, se non ci fosse l'abitudine, la vita dovrebbe parere deliziosa a quegli esseri che ad ogni ora si trovassero ad essere minacciati di morte: ossia, a tutti gli uomini. E poi, se l'immaginazione è trascinata dal desiderio di ciò che non possiamo possedere, il suo slancio non è limitato da una realtà complementare percepita, in quegli incontri in cui *le attrattive della donna che passa sono generalmente in rapporto diretto con la rapidità del passaggio*».

²⁵ D'Intino 2019: 77-82.

²⁶ «Nerina e Silvia sono il tipo più accentuato delle donne sparenti. La loro vita è un sogno, un fanatismo indefinito e muto, fuggente fluttuante» (De Sanctis 1960: 530).

quale era già apparsa a Baudelaire, «un extrait de la fuite innombrable de passantes» (*ibid.*: 796). Non è un caso, però, che questi «êtres de fuite» (*P* III: 92) si materializzino sulle spiagge normanne; benché cittadine, le fanciulle hanno natura acquatica, e così come solo l'eterna mutabilità del mare – immaginava già Baudelaire – può dar forma alla dimensione dell'impossibile, ecco che esse altro non sono, per il narratore, che l'essenza stessa dell'ondeggiamento marino, «c'était pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d'un défilé devant la mer» (*FF* I: 833).

Bisogna però intendersi sul significato di impossibile. Per entrambi gli scrittori è qualcosa di talmente mutevole e imprevedibile da non avere forma e non poter essere colto, fissato, e nemmeno concepito. Di una tale forza vuota, negativa e sfuggente, Baudelaire, lo si è visto, tende a operare una transvalutazione positiva, proiettando il lettore verso un risarcimento immaginativo. La misura breve del 'poème en prose' (e del sonetto, nel caso di "À une passante") si presta bene alla rapida polarizzazione di tale ambivalenza. In Proust il processo è più complesso, meno lineare. Occorre misurarne tutta l'ampiezza nella campata lunga della struttura romanzesca.

Ecco intanto, appena prima della pagina sulle fanciulle «passanti», un brano rivelatore. Proust vi descrive l'insorgere repentino della tristezza, l'attimo in cui il mondo (lo vedremo tra poco) appare capovolto in modo irreparabile, in preda al rischio dell'impossibilità, cioè dell'impotenza:

On peut avoir du goût pour une personne. Mais pour déchaîner cette tristesse, ce sentiment de l'irréparable, ces angoisses, qui préparent l'amour, il faut – et il est peut-être ainsi, plutôt que ne l'est une personne, l'objet même que cherche anxieusement à étreindre la passion – le risque d'une impossibilité. (*Ibid.*: 832)²⁷

²⁷ «Si può aver simpatia per una persona. Ma per scatenare quella tristezza, quel sentimento d'irreparabile, quelle angosce, che preparano

Questa sintetica teoria generale dell'amore, già abbozzata dal giovane Flaubert²⁸, conferma ciò che il narratore aveva sperimentato perdendo di vista la fanciulla dalla carrozza di Mme de Villeparisis: lì si diceva che l'amore nasce dal 'rischio' di non 'ri'vedere più l'oggetto («*le risque de ne pas la retrouver un autre jour*»), ovvero dalla paura – detto in termini astronomici – che si verifichi un'eclissi dell'astro. Qui si specifica: «*le risque d'une impossibilité*», che è appunto l'*'adynaton'*. Il verbo scelto da Proust evoca disastro e catastrofe. Ciò che fa scatenare (*'déchaîner'*) un malessere immedicabile è un evento che il soggetto onnipotente riteneva impossibile (come la caduta della luna, l'oscuramento del sole), ma questo qualcosa è l'insorgere stesso dell'impossibilità di agire, ovvero, più propriamente (secondo il significato profondo del termine), la debolezza, l'impotenza del soggetto, la sua incapacità di appropriarsi e tenere con sé l'oggetto del desiderio²⁹. Anche se evita di mettere a fuoco un'immagine precisa di *'adynaton'*, il narratore fa suo un antichissimo immaginario astrale, evocando quegli eventi imprevedibili e repentini che nella tradizione poetica sono connessi al male d'amore (a sua volta cifra di un innominabile male esistenziale). Il suo "De l'amour" è, come dice prima del passo appena citato, una «*astronomie passionnée*» (e altrove accoppia «*snobismo*» e «*astronomia*», CG II: 172):

l'amore, ci vuole – ed è forse questo, più che una persona, l'oggetto stesso che la passione cerca ansiosamente di attingere – il rischio di un'impossibilità».

²⁸ "Les mémoires d'un fou": «*Comment aura-t-elle pu en effet voir que je l'aimais, car je ne l'aimais pas alors, et tout ce que je vous ai dit, j'ai menti: c'était maintenant que je l'aimais, que je la désirais, que seul sur le rivage, dans les bois ou dans les champs, je me la créais là marchant à côté de moi, me parlant, me regardant. Quand je me couchais sur l'herbe, et que je regardais les herbes pour ployer sous le vent et la vague battre le sable, je pensais à elle, et je reconstituais dans mon cœur toutes les scènes où elle avait agi, parlé. Ces souvenirs étaient une passion*» (Flaubert 2001: 512).

²⁹ TR III: 988-989: «*j'aurais mieux fait d'aller dans ces lieux où rien ne nous rattache à elles [les jeunes filles], où entre elles et soi on sent quelque chose d'infranchissable, où, à deux pas, sur la plage, allant au bain, on se sent séparé d'elles par l'impossible*».

Combien d'observations patientes, mais non point sereines, il faut recueillir sur les mouvements en apparence irréguliers de ces mondes inconnus avant de pouvoir être sûr qu'on ne s'est pas laissé abuser par des coïncidences, que nos prévisions ne seront pas trompées, avant de dégager les lois certaines, acquises au prix d'expériences cruelles, de cette astronomie passionnée. Me rappelant que je ne les avais pas vues le même jour qu'aujourd'hui, je me disais qu'elles ne viendraient pas, qu'il était inutile de rester sur la plage. Et justement je les apercevais. En revanche, un jour où, autant que j'avais pu supposer que des lois réglaient le retour de ces constellations, j'avais calculé devoir être un jour faste, elles ne venaient pas. Mais à cette première incertitude si je les verrais ou non le jour même venait s'en ajouter une plus grave, si je les reverrais jamais, car j'ignorais en somme si elles ne devaient pas partir pour l'Amérique, ou rentrer à Paris. Cela suffisait pour me faire commencer à les aimer. (*FF I: 831-832*)³⁰

Solo la memoria, più o meno cosciente, dell'immaginario cosmico in cui affonda le sue radici la tradizione degli 'adynata' può spiegare come, per intercettare le fanciulle della «petite bande», il narratore vesta i panni dell'astronomo, calcolando – pur sbagliando tutti i conti – il

³⁰ «Quante osservazioni pazienti, ma nient'affatto serene, bisogna raccogliere sui movimenti in apparenza irregolari di quei mondi sconosciuti prima di poter essere sicuri che non ci si è lasciati ingannare da coincidenze, che le nostre previsioni non si dimostreranno erranee, prima di stabilire le leggi certe, apprese a prezzo di esperienze crudeli, di questa astronomia appassionata! Ricordandomi che non le avevo vedute lo stesso giorno di quello, mi dicevo che non sarebbero venute, che era inutile restare sulla spiaggia. E proprio allora le scorgevo. Per contro, un giorno in cui, per quanto avevo potuto supporre che certe leggi regolavano il corso di quelle costellazioni, avevo calcolato che dovesse essere un giorno fasto, esse non venivano. Ma, a questa prima incertezza se le avrei o no vedute quel giorno stesso, se ne aggiungeva una più grave, se le avrei mai rivedute, perché ignoravo insomma se non dovessero partire per l'America o ritornare a Parigi. Tanto bastava per farmi cominciare ad amarle».

ritorno dei corpi celesti («le retour de ces constellations»)³¹. Quando pensa di non trovarle sulla spiaggia, esse gli appaiono. Quando, viceversa, ne prevede il percorso, «esse non venivano»³².

Fittissima è la trama delle immagini astrali intessuta nelle pagine della *Recherche*. Ecco qualche altro assaggio. Le tavole rotonde del ristorante di Rivebelle, come i pianeti nei quadri allegorici di una volta, esercitano un'attrazione misteriosa le une sulle altre (*ibid.*: 810); il viso tondo di Albertine è rischiarato da un fuoco interiore, e prende un tale rilievo da girare come un turbine immobile e vertiginoso, imitando la rotazione di una sfera ardente (*ibid.*: 934); Rachel agisce come quegli astri che ci governano con la loro attrazione, persino nelle ore in cui non sono visibili ai nostri occhi (CG II: 175); la stessa Rachel è come un giovane astro brillante la cui forma e il cui splendore vengono meno, come quando, avvicinandoci alla luna, non distinguiamo più sul suo volto che protuberanze, macchie, buche (*ibid.*: 177); gli occhi di una giovane donna sulla spiaggia di Balbec, sospetta abitante di Gomorra, fanno pensare a una qualche costellazione (SG II: 851). Infine, la duchessa di Guermantes cambia passo deviando dalla sua «marche stellaire» quando viene a sedersi accanto al narratore per invitarlo a cena (CG II: 377); Marcel non immagina che questa regina della buona società possa essersi accorta di lui, e così prosegue il paragone astrale:

De sorte que, pendant que dans le silence de la solitude pareil à celui d'une belle nuit nous nous imaginons les différentes reines de la société poursuivant leur route dans le ciel à une distance infinie, nous ne pouvons nous défendre d'un sursaut de malaise ou de

³¹ Il narratore si vede in veste di astronomo (che osserva, oltretutto, una eclissi) anche in CG II: 44, «je tenais mon esprit préparé comme ces plaques sensibles que les astronomes vont installer en Afrique, aux Antilles, en vue de l'observation d'une comète ou d'une éclipse».

³² Un altro passo in cui Proust si riferisce a un calcolo fisico: «Pour comprendre les émotions qu'ils donnent et que d'autres êtres, même plus beaux, ne donnent pas, il faut calculer qu'ils sont non pas immobiles, mais en mouvement, et ajouter à leur personne un signe correspondant à ce qu'en physique est le signe qui signifie vitesse» (P III: 92).

plaisir s'il nous tombe de là-haut, comme un aérolithe portant gravé notre nom, que nous croyions inconnu dans Vénus ou Cassiopée, une invitation à dîner ou un méchant potin». (*Ibid.*: 377-378)³³

È però quando si avvicina al cuore ardente, oscuro e segreto, della *Recherche* che l'immaginario proustiano mette a fuoco in modo esplicito gli antichi 'adynata' astronomici. Nella notte carica di funesti presagi in cui Charlus, incurante della catastrofe che incombe su Parigi, va a caccia di piaceri, il narratore osserva, con Saint-Loup, dei moderni «êtres de fuite», quegli aerei che, messaggeri di guerra, vanno a «faire constellation» e poi «font apocalypse». È il momento, drammatico ma supremamente eccitante, in cui le stelle non stanno più al loro posto: «Mais est-ce que tu n'aimes pas mieux le moment où, définitivement assimilés aux étoiles, ils s'en détachent pour partir en chasse ou rentrer après la berloque, le moment où ils font apocalypse, même les étoiles ne gardant plus leur place?» (*TR III*: 758). Il nucleo incandescente che muove questi astri meccanici, «étoiles nouvelles», è però umano: sono gli aviatori il vero oggetto del desiderio di Charlus, che si fa portavoce dell'autore quando dice a Marcel «son admiration pour ces aviateurs» (*ibid.*: 802). Sono gli aviatori le stelle che rischiano di spegnersi, e uno in particolare, quell'Alfred Agostinelli che, cadendo in volo, era sparito per sempre dalla vita di Proust. Il tema di queste pagine è l'impossibilità dell'amore, e ancor più radicalmente il dolore della perdita, ed è in questo contesto che Proust inserisce nel tessuto narrativo un frammento poetico. La citazione cade, inaspettata e bizzarra, in un dialogo tra

³³ «Dimodoché, mentre nel silenzio della solitudine simile a quello di una bella notte stellata, noi ci figuriamo le differenti regine dell'alta società che seguono il loro cammino nel cielo a una distanza infinita, non possiamo poi difenderci da un soprassalto di disgusto o di piacere, se ci arriva addosso da quelle altezze, simile ad un aerolito che porti inciso il nostro nome, secondo noi sconosciuto in Venere o in Cassiopea, un invito a pranzo o una malignità». Più raramente la metafora astrale descrive un uomo. Di M. de Vaugoubert, il narratore dice che la regolarità nel cambiamento nelle diverse fasi della sua vita è una specie di «poesia quasi astronomica», benché nessuno meno di lui facesse pensare a un astro (*SG II*: 643).

Marcel e Saint-Loup, dove i due amici riflettono sui mutamenti radicali portati dalla guerra che ha «tout bouleversé» (*ibid.*: 760)³⁴, e rimpiangono il tempo trascorso insieme a Doncières:

du gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes? (*Ibid.*: 759)³⁵

Di chi sono questi versi? Il testo non lo dice, ma il lettore lo indovina: del poeta che ha catalizzato l'immaginario astronomico/erotico di Proust. Proprio lui, Baudelaire. Il testo è: "Le balcon". Come nella prosa "Le désir de peindre", anche qui c'è un paesaggio notturno illuminato dalle fiamme («Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon»), un'accensione di sguardi e lampi nel buio («Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles»). Anche qui una sensuale dolcezza rinasce dal pericolo della lacerazione, come il sole rinasce ringiovanito dall'abisso oscuro dei mari profondi, dal «gouffre interdit à nos sondes», quell'abisso al quale ci è impossibile accedere perché è fuori del nostro potere. L'antica tradizione degli 'adynata' ci dice che questo è il rischio a cui ogni volta è soggetto il desiderio umano. Come accadeva in Teocrito e in Virgilio, anche nei versi di "Le balcon"

³⁴ La guerra è dunque evento catalizzatore di rischi estremi, sfondo notturno illuminato da stelle cadenti. Ma dalla guerra lo sguardo si allarga a uno scenario cosmico ancor più catastrofico: gli uomini sono indifferenti all'ipotesi che la guerra sconvolgerà le loro vite tranquille, così come vivono ignari delle «menaces cosmiques» che potrebbero mutare irreversibilmente le condizioni del pianeta, rendendole un inferno apocalittico («sans penser jamais [...] qu'il n'y aurait plus ni humanité, ni animaux, ni terre»), ignari «qu'une irrémédiable et fort vraisemblable catastrophe pourra être déterminée dans l'éther par l'activité incessante et frénétique que cache l'apparente immutabilité du soleil» (*TR III*: 772).

³⁵ Traduzione di servizio mia (con integrazione dell'inizio della quartina): «[Queste promesse, questi profumi, questi baci infiniti rinasceranno] dall'abisso che le nostre sonde non toccano, come salgono al cielo i soli ringiovaniti dopo essersi lavati in fondo ai mari profondi».

(1857) il poeta mago ha sublimato poeticamente il dolore dell'abbandono definitivo da parte di Jeanne Duval, una Venere nera e splendente come quella che ispirerà pochi anni dopo (1863) il poema in prosa. La lettera dell'11 settembre 1856, in cui Charles racconta alla madre lo 'choc' della rottura, è una delle testimonianze più toccanti dell'epistolario baudelairiano: «Ma liaison, liaison de quatorze ans, avec Jeanne est rompue». A Mme Aupick racconta di aver tentato il possibile, ma, appunto, la separazione è dell'ordine dell'impossibile, «tant la secousse a été violente», e vi corrisponde uno stato di debolezza, la rivelazione folgorante dell'impotenza dell'agire umano: «J'ai fait *tout ce qu'il était humainement possible de faire* pour que cette rupture n'eût pas lieu». L'oscurità scende su di lui, la luce si eclissa per sempre, gli è caduto «une espèce de voile obscur devant les yeux». Non ci sorprende che Baudelaire descriva questo evento come uno strappo, un «déchirement», una ferita («je ne déguise pas mes plaies»), e che ripeta due volte, sottolineandola, la parola «irréparable». (Baudelaire 1973: 356) Anche per Proust, lo si è visto, l'irreparabile è la cifra del non ritorno, e dunque degli 'adynata': «Mais pour déchaîner cette tristesse, ce sentiment de l'*irréparable*, ces angoisses, qui préparent l'amour, il faut [...] *le risque d'une impossibilité*» (FF I: 832).

"Le balcon" è però un inno cristiano al ritrovamento dell'amata, alla luce e alla sensualità che rinasce dal ricordo. L'equivalente moderno di quella certezza ancora "medievale" che Proust raffigura nel portico della chiesa di Balbec, ov'è scolpita la storia di un angelo che ha rapito dal cielo gli astri – il sole e la luna – divenuti inutili, poiché la luce della croce sarà sette volte più potente (*ibid.*: 841). Ma nella vita umana non illuminata dalla fede lo sfolgorare della luce divina non si dà, e quando gli astri cadono si rimane nell'oscurità dell'attesa e dell'angoscia. Come nella tradizione poetica, l'impossibile è un limite posto dall'ordine misterioso dell'universo alla potenza del soggetto razionale, un limite talmente imprevedibile e violento da obbligare a «fatigantes explorations»³⁶ e a scatenare – se queste non vanno a buon fine – uno

³⁶ «Mais déjà, aux derniers mots entendus au téléphone, je commençai à comprendre que la vie d'Albertine était située (non pas matériellement sans

stato di morbosa depressione e di incertezza, che man mano si aggrava fino a prefigurare l'ipotesi più terribile, la stessa formulata dal bambino che – spiega Freud in *Lutto e malinconia* – vede sparire la madre e non può assicurarsi del suo ritorno. È la “situazione” iniziale della *Recherche*, su cui torneremo fra breve, ma anche quella descritta da Baudelaire nella lettera sulla rottura con Jeanne Duval, dove lo stato depressivo di «terreur superstitieuse» suscitato dalla partenza dell'amata scatena (con Proust: 'déchaîne') il bisogno di assicurarsi della presenza della madre «je me suis figuré que vous étiez malade. J'ai envoyé chez vous; j'ai appris votre absence [...]» (Baudelaire 1973: 357).

Nella teoria proustiana del desiderio, è proprio da questo dubbio radicale, ovvero dall'abisso dell'assenza, che nasce l'amore. L'amore, dice altrove il narratore, si fissa sull'immagine di una donna proprio perché essa è impossibile da raggiungere (*FF* I: 858). Tra tutte le fanciulle, sarà scelta proprio colei che – il lettore lo scoprirà molto dopo – lo avrebbe abbandonato (*ibid.*: 944). E proprio perché è figura sfuggente e fantasmatica, di cui non sa nulla (*ibid.*: 873), Albertine apparirà a Marcel come il punto di contatto con l'inconoscibile e l'impossibile (*ibid.*: 882), ciò che, dice Baudelaire, è «interdit à nos sondes».

Questa teoria proustiana del desiderio si realizza compiutamente nel finale di "Sodome et Gomorrhe". Marcel aveva deciso di abbandonare il progetto di matrimonio con Albertine, ma sul treno che li porta dalla Raspelière (la residenza estiva dei Verdurin) verso Balbec, la fanciulla gli dice per caso, con somma noncuranza, che la sua più cara amica è a sua volta l'amica (e verosimilmente l'amante) di Mlle Vinteuil, nota per le sue tendenze lesbiche. È dunque vero ciò che gli aveva detto Cottard nello studio di Elstir: Albertine appartiene al paese di Gomorra. È questo l'istante in cui una verità ritenuta impossibile entra violentemente come un meteorite nell'orizzonte del narratore,

doute) à une telle distance de moi qu'il m'eût fallu toujours de fatigantes explorations pour mettre la main sur elle, mais, de plus, organisée comme des fortifications de campagne et, pour plus de sûreté, de l'espèce de celles que l'on a pris plus tard l'habitude d'appeler camouflées» (*SG* II: 733).

sconvolgendo il suo mondo, strappando il velo dell'illusione, con un morso, una 'ferita' che segna per sempre il destino di Marcel:

Nous pouvons avoir roulé toutes les idées possibles, la vérité n'y est jamais entrée, et c'est du dehors, quand on s'y attend le moins, qu'elle nous fait *son affreuse piqûre qui nous blesse pour toujours*. (SG II: 1114)³⁷

La metafora baudelairiana dello strappo, della ferita, di remota origine biblica,³⁸ torna insistentemente in queste pagine,³⁹ per descrivere l'effetto della rivelazione di Albertine. Il verbo chiave 'déchirer', che qui torna due volte, esprimeva in Baudelaire, lo si ricorderà, sia la ferita dell'abbandono da parte di Jeanne (nella lettera del settembre 1856 alla madre), sia poi (nella prosa "Le désir de peindre") la trasformazione dell'impossibile in potenza creativa: «mais heureux l'artiste que le désir déchire». Data la natura astrale di Albertine, «infatigable errante des jours pluvieux» (*ibid.*: 865), tale rivelazione equivale a un cataclisma cosmico; il volto nascosto, ostile della luna si mostra per quello che è, ostacolo invalicabile all'amore, oscurità che avvolge all'improvviso la vita di Marcel. E allora la prospettiva cambia radicalmente, il mondo letteralmente si rovescia; la misteriosa origine austriaca della fanciulla, dapprima elemento di fascino, diventa radice di perversione; cambia di

³⁷ «Possiamo aver rimuginato tutte le idee possibili, la verità non vi è mai penetrata, e da fuori, quando meno ce l'aspettiamo, essa ci dà la sua puntura e ci ferisce per sempre».

³⁸ Cfr. soprattutto 2 *Cor.* 10,7: «Propter quod, ne extollar, datus est mihi stimulus carni, angelus Satanae, ut me colaphizet, ne extollar». Il termine greco per 'stimulus' è 'σκόλοψ', 'spina', 'pungiglione'.

³⁹ SG II: «Mais ce mouvement qu'elle accomplissait ainsi pour descendre me déchirait intolérablement le cœur» (1116); «Cette ville était enfoncée dans mon cœur comme une pointe permanente» (1121); «qui avait fait entrer Albertine dans la profondeur de mon cœur déchiré» (1128); «renouvellement solennellement célébré à chaque aurore de mon chagrin quotidien et du sang de ma plaie» (*ibid.*).

segno, facendo entrare la passione, rimasta intatta ma invertita, nel cono d'ombra dell'orrore:

cette passion mystérieuse, je l'éprouvais encore mais, par une interversion de signes, dans le domaine de l'horreur. (*Ibid.*: 1119)⁴⁰

Come nella tradizione teocritea e virgiliana, la scoperta che l'impossibile si è avverato coincide con la consapevolezza dell'impossibilità di raggiungere l'oggetto d'amore, anzi ogni possibile oggetto d'amore. Proprio qui, quando scopre l'appartenenza di Albertine alla «terra incognita» (*ibid.*: 1115), all'atmosfera irrespirabile misteriosa e ostile della città maledetta, Marcel rivela a se stesso e al lettore l'origine prima della ferita, la mancata riapparizione di «maman», eclissatasi a Combray nel caotico universo "basso" della mondanità, e mai più risalita a dargli la buonanotte:

C'était de Trieste [...] que s'exhalait cette atmosphère hostile, inexplicable, comme celle qui montait jadis jusqu'à ma chambre de Combray, de la salle à manger où j'entendais causer et rire avec les étrangers, dans le bruit des fourchettes, *maman qui ne viendrait pas me dire bonsoir*. (*Ibid.*: 1121)⁴¹

⁴⁰ «quella passione misteriosa io la provavo ancora, ma, per un'inversione di segni, nel dominio dell'orrore».

⁴¹ «Da Trieste [...] esalava quell'atmosfera ostile, inesplicabile, come quella che saliva in passato fino alla mia stanza di Combray, dalla sala da pranzo dove udivo parlare e ridere con estranei, nel rumor delle forchette, *la mamma che non sarebbe venuta a darmi la buona notte*». Cfr. «Ce terrible besoin d'un être, à Combray, j'avais appris à le connaître au sujet de ma mère, et jusqu'à vouloir mourir si elle me faisait dire par Françoise *qu'elle ne pourrait pas monter*» (*ibid.*: 733).

Marcel chiarisce bene, forse fin troppo, che Albertine ha la stessa funzione di «maman»⁴², delle donne amate da altri personaggi e, a maggior ragione, di Alfred, l'aviatore caduto come una stella⁴³, e che i suoi rapporti amorosi sono retti da una medesima dinamica, la cui natura è quella, spaziale e visiva, dei corpi astrali. Non v'è in questi oscuri oggetti del desiderio nulla che possa risvegliare il suo amore, se non il fatto di poter essere visti, e soprattutto l'ansietà prodotta dal loro sparire, dall'attesa del loro ritorno. Sotto la loro apparenza si nascondono «forze invisibili», «oscure divinità» (*ibid.*: 1127) che sono benefiche oppure ostili per il semplice fatto di esserci (di essere visibili, vicine) oppure di nascondersi, eclissarsi. Così in senso morale:

Seulement, que quelque chose *change violemment* la place de cette âme par rapport à nous, nous montre qu'elle aime d'autres êtres et pas nous, alors, aux battements de notre cœur *disloqué*, nous sentons que c'est, non pas à quelques pas de nous, mais en nous, qu'était la créature chérie. (*Ibid.*)⁴⁴

⁴² Solo qualche esempio: «Je l'embrassai aussi purement que si j'avais embrassé ma mère pour calmer un chagrin d'enfant» (*ibid.*: 1124); «En l'embrassant comme j'embrassais ma mère, à Combray, pour calmer mon angoisse, je croyais presque à l'innocence d'Albertine» (*ibid.*: 1128); «où le baiser qu'Albertine me donnerait en me quittant, bien différent du baiser habituel, ne me calmerait pas plus qu'autrefois celui de ma mère» (*P III*: 87); «Comme autrefois à Combray, celui [le désir] de connaître Mme de Guermantes, quand venait l'heure où je ne tenais plus qu'à une seule chose, avoir maman dans ma chambre» (*F III*: 424).

⁴³ «Malgré moi, toujours poursuivi dans ma jalousie par le souvenir des relations de Saint-Loup avec 'Rachel quand du Seigneur' et de Swann avec Odette, j'étais trop porté à croire que, du moment que j'aimais, je ne pouvais pas être aimé et que l'intérêt seul pouvait attacher à moi une femme» (*SG II*: 1123).

⁴⁴ «Ma, se vi sia qualcosa che *violentelemente muti di posto* a quell'anima nei nostri confronti, ci mostri che essa ama altri esseri e non noi, allora, ai battiti

E così ancora, in senso più concretamente e propriamente spaziale, sul treno per Balbec. È l'istante supremo della rivelazione, quando l'occhio quasi cinematografico del narratore segue ossessivamente, 'en ralenti', il movimento fatale e funesto della discesa, che è poi anche la discesa di «maman» verso l'inferno mondano di Combray, la discesa di Euridice che abbandona il suo Orfeo, quella, infine, della luna che cade senza dare promessa di ritorno:

Albertine, placée en face de moi et voyant qu'elle était arrivée à destination, fit quelques pas du fond du wagon où nous étions et ouvrit la portière. Mais ce mouvement qu'elle accomplissait ainsi pour descendre me déchirait intolérablement le cœur comme si, contrairement à la position indépendante de mon corps que, à deux pas de lui, semblait occuper celui d'Albertine, cette séparation spatiale, qu'un dessinateur véridique eût été obligé de figurer entre nous, n'était qu'une apparence et comme si, pour qui eût voulu, selon la réalité véritable, redessiner les choses, il eût fallu placer maintenant Albertine, non pas à quelque distance de moi, mais en moi. Elle me faisait si mal en s'éloignant que, la rattrapant, je la tirai désespérément par le bras. (Ibid.: 1116)⁴⁵

Questo tirare violentemente per il braccio Albertine affinché, scendendo dal treno, non si 'strappi' (di nuovo il verbo baudelairiano, 'déchirait') dal più intimo e profondo se stesso con il quale ella coincide

del nostro cuore *stravolto*, sentiamo che non a pochi passi da noi, ma in noi era la creatura diletta».

⁴⁵ «Albertine, posta di fronte a me e vedendo ch'era giunta a destinazione, fece qualche passo dal fondo del vagone dov'eravamo ed aprì lo sportello. Ma quella mossa che faceva per scendere mi straziava il cuore in modo intollerabile, come se, diversamente dalla posizione indipendente del mio corpo che, a due passi da esso, quello di Albertine sembrava occupare, questa separazione spaziale che un disegnatore veritiero sarebbe costretto a raffigurare tra noi, fosse pura apparenza, e come se, a chi avesse voluto ridisegnare le cose secondo la realtà vera, fosse ora necessario porre Albertine non più a poca distanza da me, ma in me. Mi faceva talmente male allontanandosi, che, raggiuntala, io la tirai per un braccio, disperatamente».

è il modo in cui Marcel cerca di ricucire la 'ferita' prodotta in lui dalla rivelazione dell'impossibile, dalla rivelazione, cioè, della propria debolezza e impotenza di fronte all'abbandono. Con la stessa energia si era gettato su Albertine la prima volta che aveva tentato di baciarla, il viso tondo e luminoso come un astro, «imitant la rotation d'une sphère ardente» (FF I: 934). Ma Albertine, lo dice lui stesso, non è che il suo romanzo: «je me disais que c'était avec elle que j'aurais mon roman» (*ibid.*: 915). Romanzo 'impossibile', ma appunto per questo portatore di un'infinita possibilità di affabulazione che coincide con la vita stessa. Come nella storia lirica dell'adynaton', non più, qui, riconoscibilmente focalizzata su un'immagine ma invece dissolta, quasi, in un pulviscolo di elementi distinti e apparentemente irrelati, il potere magico della parola ha saputo trasformare il dolore della perdita in quella lunghissima attesa del ritorno che Proust ha chiamato 'recherche'.

Bibliografia

- Allegrini, Vincenzo, "'Rivolgersi sull'uno e sull'altro fianco'. Le ambivalenze della quiete e dell'inquietudine leopardiana", *Intersezioni*, 39.1 (2019): 31-56.
- Baudelaire, Charles, *Correspondance*, Ed. C. Pichois, 2 voll., Paris, Gallimard, 1973.
- Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, Ed. C. Pichois, Paris, t. I, Gallimard, 1975.
- Baudelaire, Charles, *Poesie e prose*, Ed. Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1977².
- Bruno, Giordano, *Opere italiane*, Ed. G. Aquilecchia, 2 voll., Torino, UTET, 2002.
- Butor, Michel, "Les moments de Marcel Proust" [1950-1955], *Répertoire I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960: 163-172.
- Calasso, Roberto, *La folie Baudelaire*, Milano, Adelphi, 2008.
- Cocchiara, Giuseppe, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1963.
- Curtius, Ernst R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Ed. R. Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1995.
- Curtius, Ernst R., "Zur Literarästhetik des Mittelalters II", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 58 (1938): 129-232.
- D'Intino, Franco, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- D'Intino, Franco, "Lo spavento notturno. Idillio V", *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»*, Ed. Paola Italia, *L'Ellisse*, 9.2 (2014): 97-117.
- de Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Ed. Clara Gallini, Torino, Einaudi, 2002².
- De Sanctis, Francesco, "La Nerina di Giacomo Leopardi" (1877), *Leopardi*, Ed. Carlo Muscetta, Torino, Einaudi, 1960: 517-532.
- de Viaux, Theophile, *Les oeuvres du sieur Theophile*, A Paris chez Jacques Quesnel, 1621.
- Dutoit, Ernest, *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, Paris, "Les Belles Lettres", 1936.

- Eigeldinger, Marc, *Le soleil de la poésie. Gautier Baudelaire Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1991.
- Flaubert, Gustave, *Oeuvres de jeunesse*, Eds. Claudine Gothot-Mersch - Guy Sagnes, Paris, Gallimard, 2001.
- Macchia, Giovanni, *La caduta della luna* [1968], *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973: 146-152.
- Mandruzzato, Enzo (ed.), *Lirici greci dell'età arcaica*, Milano, Rizzoli, 1994.
- Pietromarchi, Luca, "À propos de Proust et Baudelaire", *Morales de Proust*, Cahiers de littérature française, 9-10, Eds. M. Bertini - A. Compagnon, Paris, L'Harmattan, 2010: 179-188.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Eds. Pierre Clarac - André Ferré, Paris, Gallimard, 1954, con le seguenti sigle: CS = *Du côté de chez Swann*; FF = *À l'ombre des jeunes filles en fleur*; CG = *Le côté de Guermantes*; SG = *Sodome et Gomorrhe*; P = *La prisonnière*; F = *La fugitive*; TR = *Le temps retrouvé*, seguite da tomo e pagina (per alcuni passi più lunghi con la traduzione a cura di Paolo Serini, Torino, Einaudi, 1963).
- Spitzer, Leo, "La enumeración caótica en la poesía moderna" [1945], *Linguística y historia literaria*, Madrid, Greidos, 1961: 171-204.
- Teocrito, *Idilli*, trad. it. Marina Cavalli, Milano, Mondadori, 1991.
- Tuzet, Hélène, "L'image du soleil noir", *Revue des Sciences Humaines*, n. 88 (1957): 479-502.
- Virgilio, *Bucolice*, trad. it. Mario Geymonat, Milano, Garzanti, 1981.
- West, M.L. (ed.), *Delectus ex Iambis et Elegis Graecis*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- Zumthor, Paul, "Fatrasie, fatrassiers", *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, trad. it. *Lingua, testo, enigma*, Genova, Il Melangolo, 1991: 99-126.

L'autore

Franco D'Intino

Franco D'Intino insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università di Roma Sapienza. Ha fondato e dirige il Leopardi Centre (University of Birmingham) e il Laboratorio Leopardi presso la Scuola Superiore di Studi Avanzati Sapienza. Si è occupato di scritture autobiografiche ed epistolari, di vari problemi e autori delle letterature europee moderne, e soprattutto di Leopardi, al quale ha dedicato edizioni critiche e commentate (*Scritti e frammenti autobiografici*, Roma, Salerno Editrice, 1995; *Poeti greci e latini*, Roma, Salerno Editrice, 1999; *Volgarizzamenti in prosa*, Venezia, Marsilio, 2012) e due monografie (*L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009; *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019). Ha curato, con Michael Caesar, la prima traduzione integrale dello *Zibaldone* in inglese (New York, Farrar Straus & Giroux/London, Penguin, 2013, 2015²).

Email: franco.dintino@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 15/02/2019

Data accettazione: 15/04/2019

Data pubblicazione: 30/05/2019

Come citare questo articolo

D'Intino, Franco, "La ferita e la magia dell'impossibile. Baudelaire, Proust e la tradizione dell'adynaton' astronomico/erotico", *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*, Eds. L. Boi - F. D'Intino - G.V. Distefano, *Between*, IX.17 (2019), <http://www.Between-journal.it/>