

BIBLIOTECA DELL'«ARCHIVUM ROMANICUM»

FONDATA DA

GIULIO BERTONI

Serie I - STORIA - LETTERATURA - PALEOGRAFIA

Vol. 256

STUDI DI
LETTERATURA FRANCESE

XX

Jean-Arthur Rimbaud
Un poeta cent'anni dopo



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMXCIV

RAGIONI ELLITTICHE IN RIMBAUD

1

Come si sa, *avant-textes*, *ébauches* o *brouillons*,¹ comunque si vogliano chiamare le minute di *Une Saison en enfer*,² testimoniano, sotto il segno della metamorfosi, una primitiva redazione fatta da Rimbaud nel granaio della casa di Roche. Vi si leggono il pre-testo di *Nuit de l'enfer*, con il titolo *Fausse conversion*, e altri due abbozzi incompleti e anepigrafi rielaborati in *Mauvais sang* e *Alchimie du Verbe*.³

Tra il pre-testo e la stesura definitiva intercorrono oscillazioni redazionali a provare la complessa gestazione; sono frammenti di difficile lettura per le numerose e impervie correzioni in cui agiscono varianti qualitative, non sostitutive,⁴ finalizzate a un diverso valore: l'autore pare esitare tra gruppi di parole, che cancella solo in parte, e frasi lasciate in sospenso preannuncianti il bruciante ellittismo finale.

La *Saison en enfer* si precisa quando la violenta separazione da Verlaine dà l'ultima spinta al processo formativo, favorendo una nuova condizione artistico-esistenziale. Della confessione, dell'autobio-

¹ Le citazioni sono tratte dall'edizione critica di Pierre Brunel che ha rispettato la divisione del manoscritto persino nelle parole spesso isolate sul rigo cercando di mantenersi fedele alla disposizione grafica originale: A. RIMBAUD, *Une Saison en enfer*, édition critique par P. Brunel, Parigi, Corti, 1987. Sono state consultate anche le edizioni approntate da A. Guyaux (A. RIMBAUD, *Œuvres*, présentées et annotées par S. Bernard et A. Guyaux, Parigi, Bordas, 1981) e da A. Adam (A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par A. Adam, Parigi, Gallimard, 1972).

² La questione è affrontata da P. BRUNEL, *op. cit.*, p. 146.

³ Questo trittico iniziale, senza articolo, anticipa il progressivo restringimento d'informazione voluto da Rimbaud già nella *Saison en enfer*. Per lo stesso fenomeno nelle *Illuminations*: O. BIVORT, *Pour une lecture «textuelle» des «Illuminations»*, in AA.VV., *Rimbaud. Le poème en prose et la traduction poétique*, Tubinga, Sacchi, 1988, pp. 39-49.

⁴ In base alla distinzione effettuata, sulla scorta di G. Contini, da D'ARCO SILVIO AVALLE, *Ideologia e letteratura in «Une Saison en enfer» d'Arthur Rimbaud*, saggio di analisi semiologica, Torino, Giappichelli, 1971, p. 139.

grafia, del *récit* ha lo sviluppo cronologico: lontana da un biografismo riduttivo, la poetica s'intreccia a una reminiscenza che liquida progressivamente percorsi rivisti con *flashes-back*, analogie, libere associazioni mentali. Per questo motivo il tessuto testuale amalgama una dualità protagonista nel valore della prima persona: l'«io» si sdoppia in soggetto e oggetto per dar voce al dialogo dell'essere in crisi.

A questo duplice livello agisce l'ellissi memoriale. La dinamica è creata amplificando la primitiva relazione di rivolta e liberando metaforicamente alcune tensioni vitali; tutti i verbi che esprimono movimento sono mantenuti e rinforzati: ma dal *dérèglement* il poeta passa alla progressiva liquidazione del circuito sensoriale. Il protagonista del *brouillon* catalizza forti impressioni fisiche: tutti i riferimenti all'udito sono eliminati oppure, quando vengono conservati con l'odorato e la vista – porta della conoscenza –, sono associati al passato da rinnegare.⁵

Sul piano formale i trascorsi di penna si indirizzano verso una forte riduzione di sequenze tesa ad attenuare l'andamento ritmico e la disseminazione fonica dei numerosi *mots dans les mots* come in *arête / REMARChE / ouVERTE / VERRAis* o in *ENfANce / ENTENDs / rACINES / FRANC / souFFrANCE*. Così in *Mauvais sang* elimina la rima tra *renier / éviter / porter* sopprimendo i primi due e la paranomasia tra *RENIER* e *DERNIERE*.

Una delle maggiori caratteristiche conclusive è il ritmo affannoso, segmentato, per evocare oscurità e circoscrivere un enigma da decifrare attraverso la contrazione: la volontà di rottura si esplica nel rapporto di crisi del linguaggio lirico, da leggersi nel contenuto e nell'e-

⁵ Dal *brouillon* di *Mauvais sang* Rimbaud toglie (*je verrais*), (*j'entends*), (*Quels cris faut-il pousser?*), (*j'entendrais*), (*inouïes*), (*plus à parler*) e lascia al posto o aggiunge: «repreons les chemins», «a poussé», «monte», «me traîne», «marcher», «attaquer», «soulever», «s'étouffer», «avancent», «la nuit roule». Dalla minuta di *Fausse conversion* sono cassati (*je reconnais*), i numerosi (*tais-toi!*), e mantenuti «je ne puis crier?», «va démon!», «j'étouffe», «me brûlent», «j'avais entrevu», «puis-je décrire», «on me souffle», «ne souffre», «je vois», «se dessèche», «sonnait». Anche *Alchimie du Verbe*, ricchissima di aggettivazioni sensoriali, subisce una simile, sebbene ridotta, revisione: per ricordare e superare il passato, il poeta ne delinea la presenza eccedente, la dilata allargandone i possibili riferimenti da ritenere – ormai – esaurite esperienze, amara soglia di un contesto irreversibilmente sottratto. Sono salvati: «les boissons tiédies», «fanées», «brûlé», «puantes», «j'exprimai», «qui ne chante pas», «je voyageais», «je voyais»; tolti invece: «disais-je», «frais», «je m'éloignais», un altro «j'exprimai», «ma vie éternelle, non écrite, non chantée», «qui ne chante pas», «je n'éprouvais plus rien», «je n'essaierais pas de me faire écouter», «mes odeurs», «l'eau lumineuse», «je puis dire».

spressi
trattin
secca t
no nel
ne: pa
prepos
niti asi
La
ne d'i
ta, esa
cettual
poetic
Lo
venzio
assona
di rich
minut
realtà
un me

I c
sezion
c'è ne
cola il
vais sa
tivo, i

6 «
rets, for
re de l'
destruct
selon le
dans le t
7 F
«Lectur
8 C
un ordi
gli gland

spressione. A valorizzarlo è la punteggiatura:⁶ il testo è costellato di trattini, frequenti esclamazioni, punti di sospensione. La frase corta e secca tende a spogliarsi delle subordinate; gli spazi tipografici risaltano nell'uso frequente della paratassi ed aumentano l'indeterminazione: parole o gruppi di parole sono giustapposti senza congiunzioni e preposizioni, numerose sono le frasi senza verbo o costituite da infiniti asintattici.

La rudezza stilistica ha funzione descrittiva, determina un margine d'incertezza, una fragile frontiera che separa da un'epoca compiuta, esaurita, *p a s s a t a*; la voluta nervosità, la dissociazione concettuale, sono visione *i r r e v e r s i b i l e* di un Tempo e di una poetica.

Lo studio delle sonorità rafforza il senso finale: al di là delle convenzioni di rime e ritmi la prosa della *Saison* privilegia allitterazioni e assonanze che intervengono all'interno delle frasi attivando strutture di richiamo.⁷ Il loro ruolo si accentua nei *poèmes en prose* fin dalle minute; la ripetizione determina corrispondenze foniche che sono in realtà corrispondenze semantiche: l'autore persegue tra suono e segno un meccanismo combinatorio tessuto con la trama dell'opera.

2

I due brani di «Oui, c'est un vice que j'ai» si identificano con le sezioni 4 e 8 di *Mauvais sang*: nucleo originale, tra i due paragrafi non c'è nessuna separazione ritmica, perché Rimbaud all'inizio non articola il testo in parecchie sezioni.⁸ Risultato posteriore, il titolo *Mauvais sang* è quindi significativo sia nella qualificazione che nel sostantivo, inserendosi, per derivazione diretta, nel tema dell'intera raccol-

⁶ «Le silence circule dans le texte à travers l'emploi des blancs, des astérisques et des tirets, fonctionnant comme signes de la pause ou de la rupture, à travers le discontinu volontaire de l'écriture (...). Il s'introduit dans les *brèches*, les fractures, qui séparent l'acte de la destruction et du saccage de l'univers de celui de la reconstruction imaginaire ou mythique, selon le processus de la dialectique rimbaldienne»; F. EIGELDINGER, *L'inscription du silence dans le texte rimbaldien*, in *Lumières du mythe*, Parigi, PUF, 1983, p. 173.

⁷ Ha evidenziato la caratteristica nelle *Illuminations* A. GUYAUX, *Poétique du glissement*, «Lectures de Rimbaud», 1982, 1-2, pp. 185-213.

⁸ Come suggerisce Brunel (*ed. cit.*, pp. 216-217), questo dato genetico spinge a seguire un ordine di lettura diverso: per prime le sezioni delle minute 4 e 8, poi quelle del sogno e degli slanci 1 e 3 e per ultime 5 e 7.

ta definita «mon carnet de damné».⁹ Rimbaud si allinea, per continuità di motivi, all'anticristianesimo delle *Proses évangéliques* strettamente legate, per gestazione, a questi *brouillons* e a lungo con essi confuse: due dei tre foglietti contengono infatti, sul fronte o sul retro, anche *A Samarie*, *L'air léger et charmant de la Galilée* e *Bethsaïda*. Potrebbero identificarsi con le *histoires* di cui parla l'autore nella lettera a Delahaye? – Molti sono i richiami interni: *Samarie*, *Galilée*, *Bethsaïda* sono tappe di un viaggio anticamera dell'Inferno, ma, più che il *livre païen* stesso, possono costituire lo stato intermedio di un progetto, un serbatoio che conduce al maturo compimento della *Saison*.

Il trattamento referenziale operato da Rimbaud focalizza l'analisi su una costante area lessicale: la revisione si snoda in un sottile intreccio di fili tematici interagenti semanticamente lungo un percorso finalizzato. All'insegna del suo patrimonio memoriale la citazione è dizionario attivo, organismo di tracce smembrato e messo progressivamente a giudizio. In filigrana vi sono *Les Déserts de l'amour*, la serie di *poèmes en prose* sulla scorta di Baudelaire e i *Derniers Vers*: in *Mémoire* «courant d'or en marche»¹⁰ allude alla vita del poeta, perché, attraverso il fluire della memoria creatrice, la fantasia, come l'acqua, riflette le cose circostanti e ne è l'immagine. Nella *Comédie de la soif* la sete di conoscenza, sintomo di sofferenza, si traduce in richiesta di aiuto, in avvio alla chiusura. Se poi si pensa che il titolo, in un altro manoscritto era *L'Enfer de la soif*, un significativo passo esegetico verso la *Saison* è compiuto.

Il sangue stesso è simbolo, linfa capace di esprimere, di volta in volta, vita o morte. Al sangue prezioso che Cristo ha versato per la salvezza degli uomini, secondo il Vangelo, Rimbaud contrappone un sangue cattivo, un riassunto autobiografico misto ad una gnoseologia della sofferenza e del peccato, recuperando l'ispirazione del *livre païen* o *livre nègre*. Tradizionalmente portatore dei caratteri della razza e dell'ereditarietà, il sangue blu, sinonimo ottocentesco di alta stirpe e nobile lignaggio, dal poeta-protagonista viene rovesciato a portatore di tratti degeneri tanto nelle origini che nel divenire, in una sorta di predestinazione *à rebours*. Esiliato e proscritto dalla Chiesa per il sangue pagano che in lui scorre, maledetto dalla società

⁹ Nel prologo *Jadis, si je me souviens bien...*

¹⁰ S. BERNARD e A. GUYAUX, *op. cit.*, p. 177.

aristocratica, è barbaro in una civiltà retta dall'etica cristiana e dall'ideologia borghese.

Nel percorso testuale Rimbaud riduce sostanzialmente l'estensione; nel primo il peccato, la dannazione, la schiavitù, la pagana innocenza sono gridate assieme alla sofferenza della pena da scontare; nel testo finale è implicitamente già introdotta la problematica del linguaggio, insinuando il potere del silenzio e dell'intima rivolta.

La minuta si apriva con un liberatorio «Oui, c'est un vice que j'ai» che accompagnava il protagonista: fin dall'infanzia la sofferenza era radicata in lui, con il petto aperto su un «horrible cœur infirme». E da questa, molto più forte di lui, era battuto, in una marcata condizione di sudditanza terrestre. Nella stesura definitiva toglie lo sfogo: è il *vice* messo in rilievo, in lui impresso «dès l'âge de la raison», che lo tortura e lo trascina nella polvere; ma soprattutto l'esordio del paragrafo è subito ellittico: «On ne part pas» si ricollega al paragrafo precedente e sottolinea con più forza una situazione acronotopica di compimento e distacco definitivi. Il protagonista è l'adolescente *fin de série* che esprime la sua ribellione contro le concezioni borghesi e ha sete d'avventure e d'ignoto. È forte la baudelairiana tentazione di lasciare questo continente, ma la fuga esotica fallisce.¹¹

A rafforzare il tema del brano contribuisce l'allitterazione in *s* disseminata fin dall'inizio del *brouillon* e suggerita dal titolo: ora sorda ora sonora si agglutina in *sang, vice, ici, souffrance, soumission*, quando la connotazione è cupa e si oppone ai suoni sussurranti di *faiblesse, naissance, innocence*. Il tema e lo svolgersi del brano risaltano rafforzati anche da altre allitterazioni che interagiscono le une con le altre. Si assiste, infatti, alla moltiplicazione di suoni nasali, alcuni aggiunti nella versione definitiva: la loro scandita ripetizione conferisce al discorso un ritmo monotono, un avanzare lento e pesante, nel dramma e nella rassegnata presa di coscienza dell'estrema condizione. Inoltre, nel narrare il passato e il presente, il protagonista, al concetto di pesantezza e immobilità, contrappone – e nega – la possibilità di movimento esortando nel testo finale alla marcia e all'avanzare, con inserzioni di vibranti *r*.¹²

¹¹ Per quanto riguarda l'asestamento del campo semantico, *Mauvais sang* contiene delle varianti che mirano a modificare il senso della minuta; in questa si legge, infatti, «elle me bat, me traîne, me jette à terre», che diventerà «me bat, me renverse, me traîne», determinando un *climax* ascendente.

¹² Si veda, per esempio, l'attacco iniziale di *Mauvais sang* nelle due versioni:

Le ellissi memoriali si susseguono nella versione definitiva:¹³ l'imperativo «Allons» impone nuovamente di continuare il cammino nel deserto, tra «ennui» e collera, ma la minuta insisteva sui «coups» e sul «malheur» collegati all'inferno ed alla scienza - tipica conquista del secolo -, cancellati insieme a «les délices de l'esprit et des sens dispersés».¹⁴

Où, c'est un vice que j'ai, qui s'aRRête et qui RémaRche avec moi, et, ma poitRi-ne ouvreRte, je veRRais un hoRRible cœuR infRime. DANS mON ENfANce, j'ENtENDs les Rracines de souffRANce jetée à MON fIANC; aujouRd'hui elle a poussé au ciel, elle est biEN plus foRte que moi, elle me bat, me tRaine, me jette à teRRe.

ON ne paRt pas. - RepRENONS les chemINs d'ici, chaRgé de mON vice qui a poussé ses Rracines de souffRANce à mON côté, dès l'âge de RaisON - qui mONte au ciel, me bat, me RENVERSE, me tRaine.

Situazione analoga è offerta dalle battute finali:

ALLONS, f(eu) suR moi. Ou je me RENDs! Qu'ON me blesse, je me jette à plat vENTR, foulé (aux) p(ieds) des chev(au)x. (...)

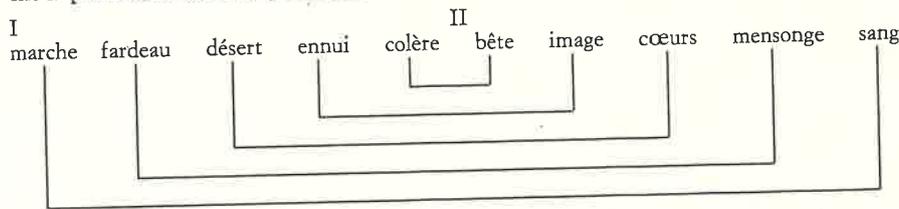
Ah ça, je mèneR(ai)s la vie fRANç(ai)se, et je suivR(ai)s le sENTi(er) de l'honn(eu)R (pp. 150-151).

F(eu) f(eu) suR moi! (Là) ou je me RENDs. - Lâches! - Je me tue! Je me jette (aux) p(ieds) des chev(au)x! Ah! ... - Je m'y habit(ue)Rai. Ce seRait la vie fRANç(ai)s, le sENTi(e)R de l'hONn(eu)R! (pp. 199-203).

¹³ Rinforzata è la simmetria: nelle seqq. 8-9 «mon dégoût et mes trahisons», «la dernière innocence, la dernière timidité» diventano nell'opera, alle seqq. 85-86, «mes dégoûts et mes trahisons», «la dernière innocence et la dernière timidité».

Innocenza e timidezza sono spostate in posizione di maggior rilievo, vengono limitati gli infiniti e i complementi connessi così come è negata la reazione di disgusto. In questa sezione spariscono le idee di salvezza e di libertà e la riflessione sui valori è trasposta in gesti marcatamente fisici, esibiti in forma di avventura militare.

¹⁴ Tra questo paragrafo e il precedente Rimbaud ha gettato, nella revisione, una rete di simmetrie rovesciate tra i vocaboli tipicamente rimbaldiani enumerati, facendo quasi in modo che la prima serie (I) sia la qualificazione dei sostantivi della seconda (II) o viceversa:



L'accostamento duale materializza una delle due nozioni che si coniuga all'accezione qualificativa dell'altra: delinea così una violenta ed amara negazione dei valori e delle immagini

La
rata d
niti se
del sol
e, a vo
elemen
naggio
Fo

succes
le grid
di aiut
anticip
là del
nico pr
infinit

Il t
un atto
discors
sibile.
giamen
ferimen
sultava
ma, è c
nico pe
tura sia
dità/sec
suo ess
l'acqua
po min
so forn
prezios
L'a

alle quali
dei Désert
137-139.

¹⁵ A
«Quelle s
giamento.

¹⁶ G
1968, p. 1

La serie di interrogative aperte da «A qui me louer?» risulta depurata degli impersonali, tuttavia l'ignota ricerca è retta ancora da infiniti senza volto che ne accrescono l'affanno. A tratti il tono è quello del soliloquio teatrale. La parola è implicitamente rivolta al narratore e, a volte, l'«io» di certe proposizioni si rivolge a se stesso o ad un elemento virtuale, il Vangelo, il Battesimo, (nozione astratta o personaggio) all'interno del suo racconto.¹⁵

Forse per riservare l'area semantica prettamente infernale al testo successivo, elimina «l'enfer» e «quel démon», come pure sono cassate le grida e la punizione, gli ultimi sfoghi segni di debolezza e richiesta di aiuto. «Quels coeurs faut-il briser?» diventa un futuro «briserai-je», anticipando una crudeltà tutta da verificare, in una prospettiva al di là del realizzarsi. Il pezzo contratto che segue è stato svuotato dell'unico pronome soggetto e di tutti i verbi coniugati ed è retto solo da infiniti senza commento né narrazione di avvenimenti del passato.

Il tentativo di recuperare l'etica tradizionale non è che illusione, un atto privo di senso morale. Se nelle minute la debolezza esita tra discorso e silenzio, nel testo l'autore giunge all'unica conclusione possibile. Persiste la prudente cautela verso la giustizia, mista all'atteggiamento di sottomissione che finisce nella prematura sepoltura; il riferimento mortuario era più accentuato nel *brouillon* e il sacrificio risultava vano, «point de popularité». Il corpo, *image/hommage* postuma, è oggetto, «soulever le poing» senza forze ed inoffensivo, inorganico perché «desseché», più forte del primitivo «seché». La sete è tortura sia morale che fisica, «étouffe» e permane nell'opposizione liquidità/secchezza: l'assenza dell'acqua e l'aridità denotano una crisi del suo essere, svuotato, mortificato, «costretto». Come dice Nicoletti,¹⁶ l'acqua è forma, «è il fluire medesimo della fantasia» e questo anticipo minerario è un ulteriore corollario della sete: è un altro passo verso forme di espressione inorganiche, motivo che apre la strada alla preziosa impenetrabilità delle *Illuminations*.

L'attenzione torna a focalizzarsi sul presente, tempo della confes-

alle quali il poeta aspirava rimettendo in discussione i sogni di ricostruzione lirica e la poetica dei *Déserts de l'amour*, così come ha osservato D'A. S. AVALLE, *Ideologia e letteratura*, cit., pp. 137-139.

¹⁵ Ad accrescere la chiusura dell'universo personale «je» si sdoppia nuovamente in «on» («Quelle sainte image attaque-t-on?») e in aggressive domande dirette agli altri nell'atteggiamento distruttivo.

¹⁶ G. NICOLETTI, *Rimbaud. Una poesia del «canto chiuso»*, Bari, Adriatica Editrice, 1968, p. 109.

sione. L'enfatica esclamazione «suis-je bête!» traduce la forte tensione affettiva, la pietà, il timore, e ha valore poco diverso dalla primitiva interrogazione del *brouillon*: «Je suis bête?». Se l'ipotesi ha dell'incredibile, il nuovo inserto verifica la sua condizione aggiungendo amarezza allo stupore: «ici bas, pourtant».

Il Sole ricompàre ad accrescere la sofferenza e a lui Rimbaud si offre in un estremo desiderio di annullamento. Ora è responsabile della cecità, gli brucia gli occhi e lo estenua. La situazione è senza uscita e il combattimento probabile; anche la disperazione ha subito l'operazione di disseccamento.¹⁷ Come si è visto, la segmentazione del testo finale, forma di rottura e di tensione espressiva, si coniuga a una moltiplicazione di monosillabi, di pronomi, di esclamazioni a rinforzare il senso di dissoluzione della lingua.¹⁸ Il protagonista frantumato è in primo piano, ma l'«io» non racconta più: le parole sono f i s i c h e e comportano un giudizio morale, un'exasperazione emotiva; l'autore toglie il debole «Qu'on me blesse» e per lo schiavo cerca, invece, con forza, il *feu*, la morte o la resa. Il finale «Ah! ...Je m'y habituerai. Ce serait la vie française, le sentier de l'honneur!» deriva da primitivi condizionali che ne accrescevano tutta l'improbabilità.

Stupefacente è la coerenza tra questi suoni di chiusura e l'apertura del successivo, *Fausse conversion*, segno che la loro redazione si è susseguita nell'immediato: in Rimbaud echeggiava lo stesso stato d'animo al punto da determinare il fenomeno di contaminazione fonetica: l'effetto di ripetizione è dato dall'assonanza in *-eu*, *malheur*, *fameux*, *veux*, *meurs*, *feu* inserita in un reticolo di allitterazioni in *f*: *fausse*, *fameux*, *fois*, *difforme*, *soif*, *étouffe*, *feu*, *enfer* ripetuto nel *brouillon* altre quattro volte.

3

Il maledetto, negro e pagano *fin de race*, passa impercettibilmente nella nuova condizione subendo la condanna del fuoco,¹⁹ del quale la

¹⁷ «Je suis faible» sostituisce «C'est la faiblesse» della minuta in assonanza con «ma sale jeunesse» della riga precedente.

¹⁸ «C'est aux antipodes de l'éloquence optimiste de la section initiale que se situe cet affaiblissement extrême»: Y. NAKAJI, *Combat spirituel ou immense dérision*, Parigi, Corti, 1987, p. 63.

¹⁹ Accentuata è la connotazione simbolica del supplizio: a questo proposito cfr. Y. NAKAJI, *Combat spirituel*, cit., pp. 97-98.

Franke
to XX
deve c
propria
domin
tuazion
la *saiso*
period
Rimba
presa
con cu
square
senza
l'acces
accent
dissem
hanno
ridurr
dei cas
segnar

Il
conver
la neg
scomp

20
21
cit., pp.
22
déchirer

23
m'EMp
le cON
mEMB
l'ENFr
Je b[R] t

24
brûlent
conclusi

Frankel rileva le affinità con il supplizio dei dannati di Dante nel canto XXVI dell'*Inferno*.²⁰ In lui agiva il «poison» della razza di cui ora deve consumare l'effetto e il destino;²¹ *Nuit de l'enfer* risulta più appropriato del primitivo *Fausse conversion* perché il racconto *abîmé* è dominato dal sentimento del peccato e della dannazione e luogo e situazione ne sono diretta derivazione come tragica unità classica. Con la *saison*, «âge de la vie», la *nuit* è un'altra misurazione della durata del periodo: distaccandosi dal *livre païen*, ricerca espressiva di modernità, Rimbaud evidenzia ora il momento *i r r e v e r s i b i l e* di blasfema presa di coscienza che fa da cornice. Il primitivo «Jour de malheur» con cui esordiva la minuta è tolto, affinché sia netta l'assenza dello squarcio di luce esterna di una possibile speranza: l'orrore dev'essere senza uscita. Il protagonista è in tutto vittima del «poison»: neanche l'accesa reazione di rivolta della minuta gli è consentita²² e la pena si accentua: ora è «éternelle». L'iniziale sequenza di *Fausse conversion* è disseminata di suoni in *-oi* a riecheggiare la *mémoire* del passato: si hanno *poison, desespoir, moi, trois, fois, soit, soif, voilà*,²³ elenco che ridurrà lasciando l'ironica rima «Trois fois béni soit». È questo uno dei casi in cui le vocali si alternano, si corrispondono in chiasmi o disegnano strutture paragonabili a rime bacciate.²⁴

Il protagonista rimembra la possibilità di una salvezza, di una conversione «au bien et au bonheur»: e molto accesa è, nel *brouillon*, la negazione di questo passato. Il riferimento a sé e alle sue reazioni scompare; il testo definitivo insiste invece sullo spazio-tempo ostile al

²⁰ M. FRANKEL, *Le code dantesque dans l'oeuvre de Rimbaud*, Parigi, Nizet, 1975, p. 196.

²¹ È un brano tessuto peculiarmente su «termes-clefs»: v. Y. NAKAJI, *Combat spirituel*, cit., pp. 95-98 e 107; P. BRUNEL, *op. cit.*, p. 242.

²² «La rage du desespoir m'emporte contre tout, la nature, les objets, moi, que je veux déchirer» (p. 154).

²³ «Jou[R] de malhe[R]! J'ai avalé UN fameux ve[R]re de p[oi]sON. La R[age] du desespo[R] m'EMpo[R]te cONt[R]e tout, la natu[R]e, les objets, m[oi], que je veux déchirer. T[R]ois béni s[oi]t le cONseil qui m'est a[R]rivé. Les ENt[R]ailles me brûlent la violENCE du venIN to[R]d mes mEMb[R]es, me R[EN]d diffi[R]me, je meu[R]s de soif. J'étouffe. Je ne puis q[R]ier. C'est l'ENf[R]e () l'ete[R]nité de la peine. V[oi]là comme le feu se R[el]ève. Va démON, attise-le. Je brûle comme il faut. C'est UN bon ENf[R], UN bel et bon ENf[R]» (p. 154).

²⁴ Il poeta interviene eliminando le ripetizioni contenute nella minuta: «les entrailles me brûlent» diventa «je brûle», «comme le feu» diventa «comme il faut». Cancella invece la frase conclusiva: «C'est un bon enfer, un bel et bon enfer».

linguaggio e all'attività poetica: «l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes», affermazione solforica²⁵ che la minuta aiuta a capire: «on n'est pas poète en enfer». Il supplizio annienta i poteri della parola, le facoltà descrittive, e condanna al silenzio. L'ellissi è solo apparente luogo vuoto, l a c u n a d i s e n s o, perché si intravede un repertorio culturale superato, un sistema di valori in cui si profila la figura dell'artista purificato dall'essenziale sofferenza dell'anima e investito del potere di suggerire una nuova esigenza lirica. L'amara constatazione «et c'est encore la vie!» è sfinimento che colmerà con altra sostanza.

La disposizione della minuta viene rovesciata. In origine il protagonista ammetteva il terribile errore dei genitori: irresponsabile del destino e vittima dell'«exécution du catéchisme»; e del battesimo impostogli, parlava ancora di «faiblesse» e dell'innocenza di cui hanno abusato; «On a abusé de mon innocence» è l'antecedente di «Pauvre innocent! L'enfer ne peut attaquer les païens»: come sostiene Rivière,²⁶ quello del protagonista è lo stato di grazia del fanciullo puro, al di là del bene e del male. Il battesimo, ossia l'etica cristiana ad esso sottesa, determina un'esistenza profondamente contraria ai principi esposti nella lettera del 15 maggio 1871:²⁷ «Oh! l'idée du baptême. Il y en a qui ont vécu mal, qui vivent, et qui ne sentent rien». Nel nuovo ordine in primo piano è la dannazione: il tono sottomesso è sostituito da un disperato vocativo alla ricerca di almeno un crimine che lo annulli dalla vita, con la stessa legge degli uomini.

Compare Satan, tentatore e corrotto, identificabile forse anche con Verlaine:²⁸ il fuoco è il prodotto e lo strumento con cui tormenta il dannato; se nella minuta c'è «Satan qui (lui) dit que son feu est ignoble», nella versione finale è avvertibile la volontà di allentare la tensione: «Satan qui dit que le feu est ignoble». Sempre vittima quindi, la sua collera ora è «sotte», mentre prima più vigorosamente «laide». Superato il periodo di tentazione di deliziosi paradisi artificiali,

²⁵ Ha notato l'interessante assonanza tra il definitivo «souffre» e lo zolfo infernale M. DAVIES, *Une Saison en enfer d'Arthur Rimbaud. Analyse du texte*, Ginevra, Droz, 1975, p. 55.

²⁶ J. RIVIÈRE, *Rimbaud*, Parigi, Kra, 1930, p. 81.

²⁷ Allora parlava di «dérèglement de tous les sens» e della necessità artistica di «se faire l'âme monstrueuse»: per restituire forza e vigore alla parola poetica bisognava tornare indietro, oltre i secoli di falsa civiltà, recuperare l'età primordiale, pagana, anteriore al peccato e alla redenzione.

²⁸ Fin dall'inizio della minuta i tre attributi a lui riferiti si susseguono in serie continua: «Va, démon, (va, diable, va Satan), attise-le» (p. 154).

connot
proprio
re,²⁹ al
suo ne
me sos

L'è
parte c
to del
verità
peuse,
sont d
to e m
qu'un
rificat
il poet
ca sen
via l'i
gli dà
sia. E
tere p
Egli r
la con
vegget

Se
caotic
rare l
re o d
quilib

29
30
31
testo R
32
33
me dice

connotazione ossimorica, giunge alla suprema sapienza dell'ignoto: è proprio ancora Satan-Verlaine che gli suggerisce errori di ogni genere,²⁹ alludendo probabilmente alla musicalità del verso verlainiano, al suo nefasto influsso, più che ad un odio per Dante e la sua opera, come sostiene la Frankel.³⁰

L'orgoglio si mescola alla disperazione: negli abbozzi anticipa una parte dell'*Alchimie du Verbe*, le magie, i falsi profumi sinestetici frutto del potere dell'*imagerie* poetica³¹ che gli concedeva di possedere la verità cedendo, come sostiene Brunel, «à une autre tentative trompeuse, celle de l'orgueil».³² E la frase della minuta «Alors les poètes sont damnés» prova la valenza dell'empio tentativo che verrà respinto e maledetto. Sempre nell'abbozzo spiegava «à présent. Je ne suis qu'un bonhomme de bois, la peau de ma tête se dessèche»; il *feu* purificatore agglutina ed assorbe l'*eau*: nell'infernale mondo sotterraneo il poeta ha eliminato l'esigenza di un paesaggio interiore e si identifica sempre più con il minerale. Ecco perché invoca il Signore. Tuttavia l'invocazione non fa che rafforzare la sete: il Cristianesimo non gli dà la salvezza, ma lo tortura, lo dissecca, arde la vita della fantasia. E il riandare con il pensiero all'infanzia, età mitica perché carattere primitivo del genio lirico, aumenta l'amarezza e la sofferenza.³³ Egli resta solo con un mortificato ricordo, misto a colpa e vergogna: la conversione e la preghiera sono «fausses» e il dannato rimane il veggente, il taumaturgo, il maledetto di fantasmagorie inaudite.

4

Se fino al terzo capitolo si poteva avere l'impressione di un testo caotico, ora Rimbaud, soprattutto nella versione definitiva, mira a tirare le fila del suo discorso, a giustificare l'uso di recuperi di metafore o di immagini rielaborando, in base al sistema del palinsesto, un'equilibrata trama di rinvii e di riprese. Tessuta nella narrazione, la ri-

²⁹ «Les erreurs qu'on me souffle à l'oreille» si legge nella minuta (p. 155).

³⁰ M. FRANKEL, *Le code dantesque*, cit., p. 198.

³¹ «Les alchimies, les mysticismes, les parfums faux, les musiques naïves» (p. 155). Nel testo Rimbaud assorbe tutti gli articoli.

³² P. BRUNEL, *op. cit.*, p. 233.

³³ Nel testo ricompaiono esclamazioni, punti di sospensione, trattini, segni di «cris», come dice A. ADAM (*op. cit.*, p. 961), frasi solo apparentemente incoerenti.

volta segue un movimento di crescita e decrescita d'intensità, a seconda degli aspetti che liquida e dell'evoluzione che subisce.

Nell'*Alchimie* Rimbaud riprende le stesse sonorità dei brani precedenti inserendo però molte vocali chiare in ⟨i⟩ ed ⟨E⟩:³⁴ al fondo delle tragedie dell'infanzia, e del passato, si sta riaffermando un ordine diverso. È uno *choc* alchemico³⁵ di segni: la creazione, intesa come scrittura magica, compimento ed elevazione della parola, passa dallo statuto aneddotico a quello simbolico. Una serie di deliri sovrapposti si apre alla lettura: nel *brouillon* sono descrizioni brevi, discontinue, frasi interrotte e spesso non allineate. Il protagonista condanna apertamente la fase di maturazione poetica: l'oggetto di questo racconto ad *i n t e r m e z z o* è quasi prevalentemente il periodo aperto con la lettera a Demeny del 15 maggio 1871, l'arte poetica del 1872 e dei *Déserts de l'amour*. Il periodo di veggenza, di delirio l'aveva spinto al limite della malattia e della morte e su questo aspetto i *brouillons* insistono più ampiamente.

Anche se uno strappo interrompe le prime sei righe che non sono più riprese in nessun punto del testo definitivo, il primo paragrafo corrisponde alla linea 92 dell'opera: ancora non accenna a «l'histoire d'une de ⟨ses⟩ folies», ma la trama è già anticipatoria.³⁶ L'iniziale «j'aimais le désert» è l'unico verbo superstite della minuta: l'esordio, nella prima redazione, era uno stemperato racconto di aspirazioni rette da molti verbi all'imperfetto: «j'aurais voulu le désert orageux de ma campagne», «j'adorai», «je restais», «je me trainais», «j'offrais». Dietro alla frase definitiva «Je me trainais dans les ruelles puantes» era contenuta l'assimilazione alle bestie: «Je restais de longues heures la langue pendante, comme les bêtes harassées».³⁷ Rievocando la vita passata, si rivede umilmente a spaccar pietre, vestito di tela, a parlare

³⁴ «J'aurais (...) le désert (...) J'adorai (...) tiédies (...) Je restais (...) Je me trainais (...) Je m'offrais au Dieu de feu, qu'il me renversât (...) Je me portais (...) Je réfléchis (...) Je crus avoir trouvé (...) J'écartais le ciel, l'azur (...) et je vivais (...) C'était ma vie éternelle, non écrite, non chantée (...) Je me trouvais (...) me tirait (...) de la vie (...) dans la Cimmérie (...) Je voyageais (...) J'allais (...) je fermai (...) me laver (...) je voyais (...) ma fatalité (...) aimer (...) bien réellement la force et la beauté (...) m'avertissait (...) société (...) s'est passé (...) Je hais (...) bizarreries (...) Salut (...)».

³⁵ Per l'esperienza alchemica v. A. GUYAUX, *Alchimie du vers, anachronie du verbe*, «L'information littéraire», 1984, e anche Y. NAKAJI, *Combat*, cit., pp. 151-153.

³⁶ Per dare una connotazione molto fisica al suo studio «je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit» (p. 273).

³⁷ L'inciso «disais-je» con l'invocazione al «Dieu de feu», affinché bombardi gli uomini, è soppresso.

del sole, per lasciare subito il posto alle «hallucinations des mots». Nuovamente dissolto al sole, l'immagine del «moucheron éivré» era già impressa nell'abbozzo, dove il sacrificio si consumava in una «auberge isolée». ³⁸

Questo passaggio corrisponde alla riga 68 con una diversa disposizione: «Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit» era preceduto da «Je réfléchis au bonheur des bêtes», innanzi tutto, e la felicità si assimila ad uno stato più basso e torna ripetutamente nell'opera dell'artista. ³⁹ Persino le bestie, voleva sottolineare, erano più felici di lui; e la minuta ne enumerava molte di più, accompagnate da qualificazioni romantico-sentimentali; l'«araignée faisait l'ombre romantique», «la punaise brune personne attendait qu'on passionne». La condensazione del brano successivo denota nella narrazione una pressione più incisiva: «Je disais adieu au monde», dice, ma il movimento originale del *brouillon* spiegava: «Je m'éloignais du contact. Etonnante virginité que j'essayais de l'écrire avec une espèce de romance». ⁴⁰

Il paragrafo continua collegandosi alla linea 155 del testo: «Je crus avoir trouvé raison et bonheur» è la distaccata constatazione che diventerà l'esclamazione rassegnata «ô bonheur, ô raison»; ⁴¹ ed anche dietro al famoso «J'écartais du ciel, l'azur» c'è un intervento che vuole dare maggiore profondità alla ricerca di una luce sempre più pura, degna dell'oro cercato dagli alchimisti.

Il rimpianto dell'infanzia perduta conduce al titolo di una delle liriche dei *Derniers Vers*, *Eternité*: è un altro esempio della serie incastonata nella trama dell'*Alchimie*. Intrisa di spirito pagano, la gioia dell'istante è acqua mista o unita al sole: è acqua di fuoco, ossimoro che conduce a uno spazio e a un altro tempo, verso una nuova sostanza. Sarà tolta, come pure *Age d'or*, quarta parte delle *Fê-*

³⁸ Questo paragrafo conduce a *Faim* o, meglio, a quello che erano le *Fêtes de la faim*, che, come per tutti i poemi del '72 o congetturalmente scritti in tale data, che Rimbaud cita, nei *brouillons* riduce solo al titolo.

³⁹ Nel testo «félicité» è sostituito da «bonheur», che, secondo il Robert, connota uno stato più calmo e durevole, mentre il primo termine si riferisce ad uno stato della coscienza pienamente soddisfatto, ma temporaneamente sospeso.

⁴⁰ Il tema rimanda alla *Chanson de la plus haute tour* spostata in altro luogo nella versione definitiva.

⁴¹ Il più risolutivo «De joie, je prenais une expression bouffonne et égarée» era preceduto dalla ricorrente connotazione fisica che Rimbaud toglierà: «J'exprimai le (plus) bêtement» (p. 164).

tes de la patience, poema composto proprio come un'«opéra fabuleux».

I rimaneggiamenti delle minute cercano di evidenziare il distacco, l'assenza di drammaticità; ritornano sul passato considerazioni eliminate: «vie éternelle» non scritta né cantata, già menzionata in *Fausse conversion*, «l'essence à laquelle on croit et qui ne chante pas». ⁴² È questo il modo per introdurre l'effetto allucinatorio, l'«hallucination simple», lo «sregolamento» e le incongruenze semantiche. La rinuncia diventa un marcato intervento esterno: dalla «folie enfermée» si passa ai «sophismes de la folie qu'on enferme» che riprende i «sophismes magiques» del testo.

Si tratta però di una magia pericolosa, che non dona «bonheur», bensì pericolosi effetti illusori: ne è conferma l'insistenza delle minute: «je pourrais les redire tous, et d'autres et bien d'autres, et d'autres». Era stato proprio il sistema percettivo sensoriale a subirne gli effetti; la sovrabbondanza immaginifica era responsabile dell'inerzia fisica, indeboliva il corpo: «Je n'éprouvais plus rien». «Un mois de cet exercice» diceva nel *brouillon*, ma l'indicazione spazio-temporale e il volontario *dérèglement* metodico sono cassati. Dopo questo mese di crisi Rimbaud abbandonerà la poesia versificata e i tentativi allucinatori. ⁴³

Il paragone con l'abbozzo, magmatico ed informe, permette di notare in che modo l'autore sia pervenuto alla composizione della famosa frase: «J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons». Questo paese, dove, secondo il libro XI dell'*Odissea*, Ulisse si reca per evocare le ombre dei defunti, stimola in Rimbaud interessanti suggestioni: la *Cimmérie*, rievocativa di *chimères*, prima accostata ai morti («parmi des morts»), diventa poi

⁴² Il passaggio successivo della minuta è caratterizzato da rivendicazioni («Après ces nobles minutes, (vint) stupidité complète») e il tema delle «vies multiples», già apparso in *Age d'or*, è connesso alla «fatalité de bonheur», affascinante origine delle allucinazioni e della loro proliferazione. Rimbaud pare qui difendere quasi una teoria epicurea, come sostiene Suzanne Bernard (ed. Bernard-Guyaux, p. 474 n. 22), del *bonheur* «satiété de vie» contro la penitenza cristiana o il rigore del dovere e della morale. Si veda la frase critica che, secondo il poeta, rende inutili la morale e l'azione non essendo altro che «une façon de gâcher une satiété de vie».

⁴³ «Ma santé s'ébranla» diventerà «ma santé fut menacée»: a questo proposito Rimbaud aveva l'intenzione di citare *Mémoire*. Toglie naturalmente il riferimento alla sua scarsa voglia di vivere: «J'avais bien autre chose à faire que de vivre», la *v i t a b o r g h e s e*, s'intende.

«noire patrie des morts», così vicini agli ormai funerei *mots* occidentali.

I *Confins du monde*, cui il protagonista giunge nel suo *dérèglement* assorbiti nel testo, chiudono il tentativo di veggenza e lo stato catalettico sul quale insisteva. Anche la sequenza successiva è molto rielaborata: il racconto, nella sua linearità, si dissocia dal passato affermando un nuovo ordine scrittoria. L'abbozzo riprendeva alcuni temi ed immagini di *Mauvais sang*,⁴⁴ ma per la dissacrazione del suo delirio basta rinnegare solo la *Croix* e l'*arc-en-ciel*. Come già in *Nuit de l'enfer*, il protagonista è dannato perché cristiano:⁴⁵ il *Bonheur* a cui allude si accompagna al rinnegamento del *matutinum*, ufficio del mattino e canto del gallo.⁴⁶

Per comprendere il tono sarcastico e perentorio della dichiarazione conclusiva, bisogna ricorrere al *brouillon*: «Cela s'est passé peu à peu. (...) Maintenant je puis dire que l'art est une sottise». La versione finale elimina tutte queste spiegazioni mantenendosi sull'abituale livello irreversibile della *Saison* che sceglie l'ermetismo del non-detto, del sottointeso memoriale valido solo per chi vuole penetrare nello strato sotterraneo della provocatoria rottura.

La minuta ci rivela che l'autore odia «les élans mystiques et les bizarreries de style», cioè il periodo dei *Derniers Vers*, della veggenza, della ricerca del colore delle vocali: era il suo modo per sfuggire il concettualismo, per rompere con i precetti e le convenzioni della versificazione parnassiana. È esplicito l'abbandono della bellezza di tipo baudelairiano; Rimbaud non ha atteso che la morte mettesse fine al delirio: fermatosi prima del punto di non-ritorno, il racconto chiude la minaccia. «L'art est une sottise. Salut à la bon(té)»: il saluto conge-

⁴⁴ «J'allais au nord: je fermai mon cerveau. Je voulus reconnaître là toutes mes odeurs féodales, bergères, sources sauvages pour (...)».

⁴⁵ «J'aimais la mer, bonhomme de peu isoler les principes (...) l'anneau magique sous l'eau lumineuse (...) Je voyais la croix» che doveva lavare la sua colpa. Non c'è più traccia delle «magies religieuses» e neppure della sua capacità di «lever toutes les impressions possibles: (...) faisant ma vie trop immense pour (aimer seulement bien réellement) la force et la beauté»: espressione che nel testo finale viene smorzata d'intensità: «ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté».

⁴⁶ Nei frammenti il protagonista descrive la sua esistenza e lo stato di prostrazione: «Si faible je ne me crus plus supportable dans la société, ...qui à force de bienveillance... Quel cloître possible pour ce beau dégoût?». Si può parlare forse di *anomie*: «L'anomie poétique, dans son mouvement de tension démesurée, aboutit, comme l'anomie religieuse, à la malédiction et à la damnation»: F. EIGELDINGER, *L'anomie dans «Une Saison en enfer»*, cit., p. 139.

da un esaltante sentimento di arte, di musicalità, ma la chiusura presente corrisponde ad un'apertura di senso.

I quattro brani finali formeranno un nuovo *corpus* semantico nel lento movimento di risalita, di progressiva uscita dallo spazio infernale. Il narratore è costretto a staccarsi dalla finzione poetica operando la conversione dall'immaginario al reale, abbandonando la sua condizione di uomo dai superpoteri, per impegnarsi da uomo concreto, nello spessore esistenziale, nel progresso sensibile dell'umanità.⁴⁷ Acquisirà la convinzione che la nuova energia, la modernità stanno nel contatto con il mondo, in un'intesa di corpo e anima riconciliati in una sola sostanza dopo il dualismo conflittuale determinato dal metaforico senso di colpa cristiano.⁴⁸

PAOLA SALERNI
Università di Venezia

⁴⁷ Su questo tema v. G. NICOLETTI, *Rimbaud*, cit., p. 188 e anche F. EIGELDINGER, *L'anomie dans «Une Saison en enfer»*, cit., p. 141.

⁴⁸ «Lorsque tout sera vendu et que la voyance se sera séparée de ses pouvoirs ou qu'elle aura passé dans les mains d' "autres horribles travailleurs", il ne restera plus que le vide, le mutisme de la page blanche et que Rimbaud entrera dans le silence sauvage (...): F. EIGELDINGER, *L'inscription du silence*, cit., p. 172.