

SAGGI

Rino Cortiana

Tra le pieghe dell'orizzonte

Parole e spazi nella poesia francese contemporanea

Marsilio



Università
Ca' Foscari
Venezia

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali comparati

© 2012 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: novembre 2012

ISBN 978-88-317-1410

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale: redazioni, Venezia

INDICE

TRA LE PIEGHE DELL'ORIZZONTE. PAROLE E SPAZI
NELLA POESIA FRANCESE CONTEMPORANEA

- 7 Nota
- 9 1. L'Orizzonte e i suoi nomi nella poesia francese contemporanea
- 23 2. Il vento dell'Ovest: *Westwego* di Philippe Soupault
- 41 3. Una meteora tra la costellazione e l'ambra. Percorso di Orione
nella poesia di René Char
- 59 4. Il paesaggio e la memoria nella poesia di Philippe Jaccottet
- 73 5. Visibile e non visibile nella poesia di Jean Tardieu
- 99 6. Il passo di Orione: lo spazio «in avanti» nella poesia
di André du Bouchet
- 127 7. «Corrispondenze e coincidenze» nel viaggio poetico di Réda
- 143 8. Alberi e radici nella poesia di Frédéric Jacques Temple
- 163 9. I quadri nel paesaggio. Bonnefoy: *L'entroterra* e i suoi incroci
- 183 10. Il corpo si scrive. Strategie espressive in Bernard Noël

NOTA

Le analisi qui proposte sono spesso nate in occasione di convegni o collegate ai corsi universitari¹ e non possono che rappresentare un percorso. Materiali di poesia francese contemporanea, con qualche escursione nella prima metà del Novecento (Soupault, per la sua rappresentazione dello spazio urbano e per la sua vicinanza al jazz, come succede, in altro modo, in Réda) e con l'evocazione di Char, monumento della parola incarnata della storia e trasformata in selce folgorante.

Poeti, i primi, già consegnati alla storia della poesia e quelli più vicini a noi, già «laureati» e riconosciuti che non devono far dimenticare altri protagonisti qui non contemplati². Emerge in questi poeti l'esigenza di misurarsi con lo spazio cercando di dominarlo attraverso la sua geometrizzazione – funzione essenziale, secondo Marc Augé, del luogo antropologico: linee dell'orizzonte,

¹ Ricordo i capitoli – qui rivisti e aggiornati – già usciti in italiano: capitolo 1: in *Synonymie et «differentiae»: théories et méthodologies de l'époque classique à l'époque moderne* (a cura di Maria Gabriella Adamo e Paola Radici Colace), Messina-Napoli, Accademia Peloritana dei Pericolanti, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 312-323; capitoli 4-5-6-7 in: Rino Cortiana, *L'Occhio scrive*, Venezia, Cafoscarina, 2003.

² Rimando ai lavori (e alle iniziative) di Stefano Agosti, di Giovanni Dotoli, di Valerio Magrelli, di Adriano Marchetti, di Jacqueline Risset, di Fabio Scotto. Ricordo qui almeno tre antologie che registrano tappe ed evoluzioni della poesia francese contemporanea: 1. *Poeti di «Tel Quel»*, a cura di Alfredo Giuliani e Jacqueline Risset, Torino, Einaudi, 1968; 2. *Nel pieno giorno dell'oscurità. Antologia della poesia francese contemporanea*, a cura di Fabio Pusterla, Milano, Marcos y Marcos, 2000; 3. *Nuovi poeti francesi*, a cura di Fabio Scotto, Torino, Einaudi, 2011.

NOTA

ma anche linee dei binari e linee parallele create dai fiumi o dai solchi dei campi. Geometrie dello spazio che creano geometrie della scrittura. E che non escludono gli apporti del discorso mitico (la figura di Orione attraverso vari testi) e della risalita alle origini dei segni.

1.

L'ORIZZONTE E I SUOI NOMI
NELLA POESIA FRANCESE CONTEMPORANEA

La figura d'orizzonte si impone attraverso varie denominazioni e incarnazioni in vari testi della poesia francese contemporanea. All'interno – e attorno – alla dinamica essenziale della metafora si fa strada una dialettica tra omonimia e sinonimia, mentre si evidenzierà la parte attiva delle «differenze», degli interstizi che vanno ad incarnarsi, in alcune manifestazioni, anche a livello di disposizione delle parole sulla pagina, a livello tipografico.

Bisogna immediatamente ricordare che sullo sfondo di un simile argomento si stagliano i lavori fondamentali di Husserl e di Merleau-Ponty. Tali riferimenti sono opportuni per ricordare il livello filosofico di quella che Husserl definisce la «struttura d'orizzonte». Tale concezione si nutre nella corrente fenomenologia di una dinamica della percezione che implica dunque un rapporto tra il soggetto e il mondo. Ciò che mi interessa qui ricordare delle riflessioni di Husserl contenute nelle *Meditazioni cartesiane* è il rapporto tra l'orizzonte interno del soggetto e l'orizzonte esterno, che sono messi in relazione dal meccanismo della percezione. Ritengo importante sottolineare la variazione, lo spostamento, che può subire la linea e la configurazione dell'orizzonte sotto la spinta delle possibilità di un determinato *Erlebnis* che urgono di essere realizzate dall'io.

Ogni *Erlebnis* ha un orizzonte che varia col mutare delle sue connessioni nella coscienza e col mutare della sua fase di svolgimento – un orizzonte intenzionale costituito dalle indicazioni delle potenzialità della coscienza appartenenti al momento stesso considerato. Per esempio in ogni percezione esterna i lati *propriamente percepiti* dell'oggetto di percezione con-

tengono un'indicazione dei lati ancora intenzionati in maniera secondaria, non ancora percepiti, ma solo anticipati nel modo della aspettazione ed anzi in assenza di ogni intuizione – come lati che da ora in poi *vengono* alla percezione. È questa una *protezione* continua, che acquista un senso nuovo in ogni fase della percezione. Per di più, la percezione possiede orizzonti che offrono altre possibilità percettive, e sono quel che potremmo avere, se dirigessimo in altro senso il tratto della percezione, se cioè dirigessimo lo sguardo anziché in questo, in un altro modo, se noi andassimo avanti o di fianco, e così via¹.

La percezione ha a che fare anche con il tempo: essa può suscitare una dinamica della rimemorazione che ha un orizzonte suscettibile di allargarsi su altre possibili rimemorazioni che si misurano con il presente percettivo del soggetto.

L'idea di «orizzonti come potenzialità delineate» – e la dinamica della *struttura* d'orizzonte – mi sembra utile per la lettura e l'interpretazione di questa figura che ricorre in alcuni testi di poeti contemporanei.

Soprattutto i lavori di Michel Collot² sulla poesia moderna e contemporanea hanno illustrato l'importanza della figura dell'orizzonte, continuando le elaborazioni di Merleau-Ponty soprattutto su quella parte che concerne il rapporto tra struttura d'orizzonte e incarnazione e sulla struttura-figura che si profila sul doppio orizzonte dello spazio esterno e dello spazio del corpo.

Come ben lo sottolinea Collot i poeti contemporanei si rivolgono all'orizzonte ponendo una serie di domande sulle diverse prospettive del nostro mondo e sulle corrispondenze eventuali con le dinamiche del soggetto.

Alcune esemplificazioni, riprese in maniera più ampia in alcuni capitoli successivi, ci permetteranno di mettere in rilievo alcune dinamiche.

In Jaccottet possiamo registrare varie incarnazioni della figura d'orizzonte. Vari termini possono diventare, ovviamente all'interno di una catena anche metaforica, dei veri e propri sinonimi: a) alcuni si situano in un'area semantica più astratta, come «frontière», «là-bas», «le lointain»; b) altri sono dei lessemi più concreti, referenti

¹ Edmund Husserl, *Meditazioni cartesiane*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 73-74.

² Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

precisi che, pure nei loro spostamenti semantici, non smettono mai di mettere in moto la figura di orizzonte in quanto linea, limite, barriera. Ricordiamo almeno i termini «parete», «porta» e soprattutto il lessema «muro».

Nella dinamica spesso attiva di orizzonte interno e di orizzonte esterno il poeta, in un suo percorso nel paesaggio – che è anche percorso di una ricerca del non visibile, del «vero luogo» (termine spesso usato da Bonnefoy) – sente la necessità di prendere in considerazione ciò che è dall'altro lato, «de l'autre côté».

In *Le travail du poète*³ il muro è un referente preciso (il muro del giardino), ma che diventa subito, anche per effetto della luce intensa, uno «schermo» sul quale si stagliano le ombre dell'infanzia, e diventa alla fine la barriera che separa la vita dalla morte.

La linea di un orizzonte può situarsi molto vicino a un luogo conosciuto, dominato, come lo spazio attorno alla casa. Ma basta girare l'angolo per incontrare una linea di separazione: «Girare appena l'angolo della casa, o attraversare, di nuovo, quale frontiera?»⁴.

Questa linea che separa – ma che è anche punto di riferimento, principio che serve al soggetto per situarsi e situare le cose – viene sottoposta a forti sollecitazioni. Attraverso la qualità della leggerezza (dell'aria) e della trasparenza (della luce) tende ad affievolirsi: ecco allora imporsi la figura del tessuto (con le sue varianti come il «velo», la «tela» o il «lenzuolo»).

I bastioni che circondano e proteggono un paese si trasformano in «fumées de bivouac», in «toiles transparentes». Dietro queste tele bianche stanno ad attendere ancora molti spazi e molta aria⁵.

I muretti in pietra secca che il poeta incontra nel paesaggio intorno a Grignan, dove vive, si trasformano da semplici recinti a elementi che avviano il meccanismo della memoria e rinviano dunque a un altro tempo e a un altro spazio: quelli dell'antica Grecia⁶. Ma queste linee di pietra diventano anche la base di un paesaggio che sta sotto, «non solo all'inizio della nostra storia, ma nei sotterranei del nostro pensiero e dei nostri sogni [...]».

³ Philippe Jaccottet, *L'ignorant*, in *Poésie*, Paris, Poésie/Gallimard 1996, pp. 64-65.

⁴ Id., *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, 1983, p. 20.

⁵ Id., *La promenade sous les arbres*, Neuchâtel, La Bibliothèque des Arts, 1980.

⁶ Id., *Paysages avec figures absentes* (1976), Paris, Gallimard, 1993, pp. 27-28.

Molte occorrenze si registrano del termine «porta» – spesso usato al plurale, suscitando l'idea di strati spaziali da attraversare. Tali limiti/aperture possono dare su uno spazio immenso e simbolico: su un cielo che è «specchio di perfezione», sul fondo del quale si apre una «porta»⁷ piena di luce. Ma si può anche per inavvertenza aprire una porta che dà su un luogo sconosciuto o proibito: il regno dei morti⁸. Ecco allora emergere la stessa funzione del muro riportata prima, che è quella di una linea di separazione tra il regno dei vivi e quello dei morti: per questa funzione allora «muro» e «porta» si equivalgono.

Non bisogna mai dimenticare il lavoro di andata e ritorno tra la parola e il suo referente concreto – anche per quel che riguarda la figura dell'orizzonte – sempre presente alla coscienza del poeta che in linea di massima diffida delle immagini: «Méfie-toi des images» [Diffida delle immagini], dirà nella raccolta *À travers un verger*⁹ [Attraverso un frutteto]. Proprio nella stessa raccolta troviamo un esempio di questa dinamica: infatti a un certo punto (24) è questione di una «montagna» che diventa «un lembo d'aria appena più scura, come una sorta di cortina». E dopo una serie di considerazioni sul gioco percettivo e delle immagini conclude che tutto ciò è dovuto a un suo desiderio segreto, quello cioè di cancellare magicamente ogni ostacolo. Significativa è dunque la rete che tiene insieme alla fine dei sinonimi che si nutrono delle qualità e dei livelli reciproci: «montagna», «lembo d'aria», «cortina», «ostacolo». E anche se è cosciente che in questo gioco può essere scagliato come un oggetto fragile contro un muro, non rinuncia alla chiave che gli può far aprire una porta dopo l'altra per arrivare in un giardino con i suoi viali. Anche se i fiori si aprono, si chiudono, sorgono dalla terra e poi vi ritornano (25).

In Jaccottet alla fine le barriere, i muri, le frontiere, le porte, i confini si organizzano nel grande modello dell'orizzonte: allora le linee prendono dei percorsi concentrici, si incurvano, si sovrappongono, si organizzano gradualmente attorno a un centro suggerendo la figura dominante della sfera. Le linee dell'orizzonte

⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸ *Id.*, *La promenade sous les arbres*, cit., p. 72.

⁹ *Id.*, *À travers un verger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 17.

avvolgono una grande sfera e riproducendosi come in vari gironi (come gli strati di una cipolla) esercitano una tensione continua con il centro.

*

In Bonnefoy il titolo di una sua opera ci porta subito all'interno della problematica dell'orizzonte e della dinamica che questa figura va a costruire. Si tratta della particolare prosa poetica *L'arrière-pays*¹⁰ che è attraversata da una metafora ossessiva originaria dove l'orizzonte si incarna nella dialettica tra un qui e un altrove, tra il visibile e l'invisibile, lungo una traiettoria rappresentata dalla «quête» del «vrai lieu». Elementi del paesaggio diventano allora tappe-orizzonti: le colline della Toscana, ad esempio, che possono ben presto situarsi in paesaggi dipinti, come nei quadri di Piero della Francesca, creando immediatamente un altro livello dove la figura agisce: in ogni caso il poeta si sente in sintonia con quella struttura del quadro (si tratta del *Trionfo di Battista*), con quel labirinto di piccole colline, «sentieri facili, ma sfondi infiniti» (21). È lo stesso meccanismo che gli fa amare le grandi pianure, «il cui orizzonte è così basso che gli alberi, e addirittura l'erba, lo sottraggono alla vista» (22).

Il poeta è ossessionato dal desiderio di conoscere cosa c'è dall'altra parte dell'orizzonte. E quando questa possibilità gli è data come nel caso dell'isola di Capraia – una volta idealizzata come il «vero luogo» dietro la sua modulazione di cime e di altipiani ma in seguito ridotta a un luogo qualsiasi, passando con la nave dall'altro lato – il risultato è solo quello di una grande delusione.

Mentre delle possibilità rimangono aperte quando pensa di essere in contatto con l'altro lato dell'orizzonte allorché un giorno si sintonizza per caso alla radio con un paese lontano, sconosciuto ma le cui musiche gli suggeriscono profondi echi spaziali. Una volta finita quella musica sente che «il misterioso paese si era ritirato», che aveva dato «all'altro lato dell'orizzonte una delle ricchezze che appartengono al nostro» (26). In questo ultimo caso agisce un'altra

¹⁰ Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, Genève, Skira («Les sentiers de la création»), 1972; trad. it. *L'entroterra*, a cura di Gabriella Caramore, Roma, Donzelli, 2004.

incarnazione della figura di orizzonte che è di natura sonora, musicale, un orizzonte sonoro.

La presenza di un «arrière» [dietro] è sempre viva nel poeta che può sognare altre dimensioni anche in luoghi desolati, come gli succede durante un viaggio in Pennsylvania, attraversando una zona industriale, dove la scritta «Bethlehem Steel» è una linea verbale che lo conduce a immaginare nei reconditi più sordidi l'aprirsi di una porta verso paesaggi con connotazioni del tutto positive:

Se si smette di cercare l'eccedenza dell'essere nell'intensificazione delle sue manifestazioni, non è forse necessario immaginare, proprio qui, in qualche strada laterale, magari la più sordida, un cortile in mezzo al carbone, una porta: e al di là delle soglie, di colpo, montagne e canti d'uccelli, e il mare, risorti, sorridenti? (22)

Non esita il poeta a dare dei nomi precisi a quelle aree geografiche che più di altre possono essere suscettibili di contenere «l'arrière-pays»: vanno dall'Irlanda alle lontananze dell'impero di Alessandro; ne costituiscono delle province l'Egitto, le sabbie dell'Iran, le città islamiche dell'Asia, lo Zimbabwe, Timbuctù, i vecchi imperi africani – e certo il Caucaso, l'Anatolia e tutti i paesi del Mediterraneo. Accomunate queste civiltà, sul piano architettonico dal cerchio (salvo il tempio greco). La linea del cerchio subito si allarga, demarcando orizzonti esterni di ricerca molto ampli, orizzonti interni di pulsioni sempre vive. Infatti le regioni prima ricordate hanno quella natura perché investite da un altro cerchio, «quello dell'orizzonte sconosciuto, del richiamo degli sfondi lontani al pellegrinaggio e alla ricerca, dell'ossessione di un altro polo, del dubbio» (42).

E proprio questa ossessione di un confine, dell'inizio e della fine di una struttura sia pur minima, il poeta l'ha provata fin da ragazzino, quando a cena cercava di trovare il punto misterioso – il confine – nel pane, che segnava l'inizio della mollica e la fine della crosta.

E la sera, a cena, sotto la lampada gialla, tentavo di individuare – ma del tutto invano – il punto misterioso, nel pane, in cui comincia la mollica e finisce la crosta. Tuttavia, in questo modo, anticipavo almeno la notte che sarebbe venuta, notte della partenza per le vacanze, notte enigmatica, sacra, in cui mi chiedevo, mentre il treno correva sempre uguale nella campagna

invisibile, o sotto il tunnel, o arrendendosi presso una stazione silenziosa: è qui che finisce ciò che lascio, è qui che l'altro mondo comincia? (84)

Vediamo che il termine di confine – di orizzonte – se si incarna in alcuni referenti, non cessa di assumere dimensioni più vaste che hanno a che fare con la visione filosofica, con la dimensione mitico-religiosa, con la dimensione culturale.

In un altro passo registriamo ad esempio la corrispondenza, il rinvio, tra le facciate degli edifici di Leon Battista Alberti e i piatti d'argento o di stagno di Bisanzio. Ed è il sole, rischiarando l'orizzonte che detiene il segreto di questa corrispondenza: «Ma catturando il sole di quaggiù, è l'orizzonte che lui rischiara, e io guardo laggiù dove si raccoglie il suo chiarore, che cosa cerca, che cosa conosce?» (23).

In un altro luogo del testo è la parte recondita dell'io – l'inconscio – che viene designata attraverso la figura geografica dell'«entroterra»: «Le coste mi attirano, ma più ancora mi attira l'idea di un paese in profondità, protetto dalla vastità delle sue montagne, sigillato come l'inconscio» (20).

Ciò che si deve sottolineare in questa rappresentazione dell'orizzonte è il fatto che lo spessore della figura stessa viene arricchito dal rapporto molto forte tra la ruvidezza concreta del referente e il risultato di leggerezza, di azzeramento che ne può sortire. È ciò che accade con la fortezza di Amber il cui recinto («enceinte») segue le pieghe del paesaggio circostante e di fatto perde la sua funzione di separazione perché in definitiva questo muro si sviluppa secondo il caso e sembra inutile poiché il terreno esterno, non abitato e sterile, è uguale al terreno interno che ha le stesse caratteristiche. Ed è proprio la sua funzione di difesa che viene abolita: «La linea dei bastioni non racchiude nulla che debba essere difeso, *coincide soltanto con l'orizzonte*¹¹, così come lo si vede da punto in cui ci si trova» (44).

Lungo questo confine il qui e l'altrove non si oppongono più, questo tratto delimita la presenza di ciò che fa, con la sua curva, un luogo. Le muraglie sono ridotte a quasi un nulla: questo filo sottile diventa una corda di un chitarrista. E tutta la mancanza di

¹¹ Il corsivo è mio.

vera barriera si risolve in un'energia trattenuta da questa parete risonante.

In questo passo molto denso e suggestivo si addensano i sostituti dell'orizzonte: vanno dal «tratto» alle «muraglie», dalle «corde del suonatore di cetra» alla «risonante parete», dal ritorno al «muro» fino al finale che lascia convivere l'affermazione e il dubbio in una vibrante «corda dell'orizzonte» (46).

*

In André du Bouchet si registrano le più consistenti metamorfosi della figura d'orizzonte che, come abbiamo detto, in generale svolge una funzione di geometrizzazione, di razionalizzazione dello spazio e quindi di padronanza dello stesso.

Troviamo sì delle incarnazioni già incontrate, come «mur», «seuil», «frontière», ma questo poeta porta all'estremo la potenzialità di apertura della figura di orizzonte nei confronti di significazioni che si possono inventare.

Intanto la linea d'orizzonte può essere dislocata nello spazio, può per esempio essere spostata dall'alto verso il basso: la linea dell'orizzonte sta sotto al corpo del soggetto, diventa una sorta di appoggio per l'io in movimento che si protende in avanti, situazione tipica della poesia di André du Bouchet¹².

sous un pas déjà
 l'horizon
 sans que moi-même j'aie eu fait
le pas¹³

sotto un passo già | l'orizzonte | senza che io stesso abbia fatto il passo

Il soggetto che guarda è privo della prospettiva, può collocarsi addirittura su un punto stesso dell'orizzonte: l'abolizione di ogni prospettiva crea prospettive frantumate all'infinito, da ogni punto

¹² Su questa dinamica si troveranno degli sviluppi nel capitolo dedicato a André du Bouchet.

¹³ André du Bouchet, *Carnets 2*, Cognac, Fata Morgana, 1998, p. 10.

può essere lanciato l'orizzonte, da ogni punto del soggetto, da ogni punto dell'oggetto («face étant de tous côtés»).

Il punto di osservazione può collocarsi perfino dall'altro lato delle cose, dall'altra parte della terra, dall'altra parte del sole, dall'altra parte del nostro viso.

part de nous
de l'autre côté du soleil, et l'autre avec le soleil
disparue¹⁴

parte di noi | dall'altro lato del sole, e l'altra con il sole | scomparsa

par chacun transparait
la face des choses qu'on ne voit pas comme de l'autre
côté de notre tête la partie terre ou ciel
tour à tour dérobée
par une épaisseur de la tête¹⁵

attraverso ciascuno traspare | la faccia delle cose che non si vedono
come dall'altro | lato della nostra testa la parte terra o cielo | di volta in volta
sottratta | da uno spessore della testa

Certo ci possono essere referenti precisi del paesaggio che assumono le funzioni di orizzonte – diventano in qualche modo sinonimi del lessema orizzonte: porte, pareti, lembi di cielo e di terra, montagne. Ma le porte si aprono su delle distese di aria e le montagne diventano leggere come nuvole.

Grazie anche ai capovolgimenti e alla dinamica geometrica sovversiva di cui si parlava prima, sono delle entità più astratte che assumono le funzioni di orizzonte: ecco allora emergere la funzione di una *piega* del paesaggio, o dell'*intervallo* tra due elementi – la differenza – l'*interstizio*. Il supporto stesso è rappresentato dallo spazio che si deve ancora occupare, dall'intervallo, magari rafforzato dal bianco tipografico tra blocchi di parole:

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵ *Ibid.*, p. 78.

un instant, le support. c'est le support à nouveau
qui se découvre, comme on y entrera, intouché¹⁶.

un istante, il supporto è il supporto ancora | che si scopre,
appena ci si entrerà, inviolato

Tra l'altro questa dinamica del trovare un cammino, di avanzare, di trovare un varco, si sdoppia sovente nel cammino della scrittura: lo spazio vuoto, non ancora occupato può illuminare la parola che si deve lasciare. Allora le caratteristiche dello spazio esteriore si trasferiscono all'interno del sistema linguistico e dagli elementi linguistici sono nominati: «il supporto non si coniuga», dirà qualche verso più avanti.

l'espace inoccupé encore
éclairait le mot qu'on doit quitter.

le support ne se conjugue pas

lo spazio non occupato ancora | rischiarava la parola che si deve lasciare. || non si coniuga il supporto

Risulta a questo punto non fuori luogo pensare, a proposito della funzionalità degli spazi intermedi, degli intervalli, degli interstizi, degli stessi spazi bianchi, che tale dinamica significativa può risalire al noto principio di Saussure per cui «nella lingua non vi sono se non differenze».

Non a caso, nella pratica poetica di du Bouchet, l'*espacement* diventa anche, sulla pagina, «spaziatura», distanza tra le parole o le righe a livello tipografico che introduce nel testo stesso una costante strategia del senso.

Attenzione alla lingua che, [di una parola] con una parola, fa cosa portatrice ancora di tempo, proprio quando su di esso si sarà soffermata. La relazione da stabilire è rapporto con un'altra parola, e con qualcun d'altro, e con il mondo – che non è né altro né parola¹⁷.

¹⁶ Id., *Une tache*, Cognac, Fata Morgana, 1988 (pagine non numerate).

¹⁷ Id., *Matière de l'interlocuteur*, Cognac, Fata Morgana, 1992, p. 12.

Il soggetto, inserito in una dinamica deambulatoria, può trovare al massimo il conforto di un luogo-istante.

L'abolizione – ma ricreazione – della linea d'orizzonte avviene anche per la scrittura per quel che riguarda sia il rapporto con lo spazio circostante sia il supporto stesso dello scrivere: la pagina bianca.

ce qui me sépare des choses n'est pas plus épais
que l'haleine ou le feuillet
de l'autre feuillet¹⁸

ciò che mi separa dalle cose non è più consistente | che il respiro o il foglio | dell'altro foglio

Il movimento nel paesaggio non solo è responsabile di materiali e cadenze, ma si arriva a una identificazione sempre più netta tra articolazioni dello spazio e articolazioni della frase.

Ciò che fa peculiare l'esperienza di André du Bouchet è la funzione del bianco che è supporto ma che è anche, nel momento della scrittura e in quello tipografico in particolare, il segno materiale stesso della differenza. Ora proprio questa differenza diventa *supporto* (funzione analoga a quella di orizzonte), un supporto d'altronde che il poeta stesso deve sostenere, alle volte con estrema difficoltà:

ce blanc que je ne peux pas
soutenir –
ce blanc avide

questo bianco che non posso | sostenere – | questo bianco avido

All'interno dell'imperativo categorico del procedere, di appoggiare il piede, il poeta trova un sostegno proprio in quel vuoto/differenza, in un tipo di scrittura anch'essa protesa sempre in avanti, che si realizza in fondo, in fondo alla mano del poeta o ancora più avanti:

¹⁸ Id., *Carnets 2*, cit., p. 11.

*j'écris à l'horizon*¹⁹, je discerne mal
mes lettres²⁰

scrivo all'orizzonte, distinguo male | le mie lettere

In questo avanzare del corpo e della scrittura nello spazio si tratterà alla fine di spingersi fino alla visione dell'altro lato del mezzo espressivo, della lingua.

dans la langue
comme de l'autre côté de la langue²¹

nella lingua | come dall'altro lato della lingua

Anche se questa indagine rischia di non aver mai fine, perché «dall'altro lato della lingua, c'è un'altra lingua».

In Char vari orizzonti attraversa Orione nel suo viaggio di ritorno verso la terra, mentre l'incedere del gigante verso il sole nascente è ripreso dal quadro *Paesaggio con Diana e Orione* di Poussin, i cui spazi paesaggistici sono evocati da Jaccottet, da Bonnefoy e dallo stesso du Bouchet.

Ma all'interno della forma espressiva da lui spesso usata – l'aforisma – si manifesta la logica dell'orizzonte. In effetti, secondo Blanchot, l'aforisma è una forma concentrata e potente che delimita e racchiude. «Forma che è in forma di orizzonte, il suo proprio orizzonte». Si oppone alla massima, forma levigata e usata dal bel mondo: chiusa in se stessa come una pietra misteriosa, una sorta di meteora – vedi testo – che appena caduta sulla terra vorrebbe volatilizzarsi.

Nel corpo e nella scrittura di Bernard Noël si insinua la figura d'orizzonte. La pelle, che diventa anche la pelle della pagina, è la linea discriminante tra il «dentro» e il «fuori» del corpo.

Il corpo che scrive, la sua postura e la traccia da sinistra a destra hanno a che fare con un orizzonte verticale e un orizzonte orizzontale che si possono ritrovare nella composizione poetica stessa.

¹⁹ Il corsivo è mio.

²⁰ Id., *Carnet*, Cognac, Fata Morgana, 1994, p. 8.

²¹ Id., *Carnets 2*, cit., p. 107.

In queste esemplificazioni risultano fitte le trame tra orizzonti esterni e orizzonti interni. Una dinamica esplorata, dicevamo, anche da Merleau-Ponty di cui ricordiamo almeno la definizione del visibile come una sorta di stretto tra orizzonti esterni e orizzonti interni sempre aperti. Una dinamica che è ripresa da Tardieu quando, ad esempio, muovendosi tra il visibile e l'invisibile, sostiene che il guardare è un'astuzia, un trucco.

In senso più lato analogie e declinazioni si possono rintracciare anche negli altri poeti qui presentati: in Réda (e in parte in Soupault) è lo spazio urbano con le sue tipiche geometrie che è stratificato dalla percezione – un deserto può essere rintracciato nella metropoli tra i resti di una certa produzione industriale –, mentre in Temple il tempo della guerra altera l'orizzonte della natura e le percezioni dell'oggi trovano radici in matrici dell'origine.

Ritorna così alla fine l'idea husserliana di «orizzonti come potenzialità delineate», che agiscono, abbiamo visto, a differenti livelli.

2.

IL VENTO DELL'OVEST:
«WESTWEGO» DI PHILIPPE SOUPAULT

I.

Seguendo le differenti tappe, i differenti strati di *Westwego*¹, si potrà registrare fondamentalmente un movimento di passaggio – con tutta una serie di oscillazioni – da un registro all'altro, da un io distaccato a un io lirico e viceversa (con delle interferenze di «un lirismo anonimo»: la canzone) che si confrontano con un paesaggio preciso, il paesaggio urbano. Paesaggio, d'altronde, che non ha ancora dimenticato completamente i paesaggi naturali e che, a volte, ha ancora la nostalgia della dimensione epica delle grandi pianure, delle grandi valli lontane – il *Far West* per l'appunto – per manifestarsi e raccontarsi.

In questo testo sono direttamente rappresentate due grandi città europee, Londra e Parigi, anche se non manca l'evocazione di luoghi americani, magari attraverso la presenza sullo sfondo di Whitman.

D'altronde questo paesaggio urbano – soprattutto Parigi – si trasforma molto velocemente in città letteraria, carica dei modelli degli amici poeti (come Apollinaire e Cendrars) e dei poeti che avevano già cantato o abitato questo spazio: Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont.

¹ Philippe Soupault, *Westwego*, Paris, Lachenal & Ritter, 1981 (opera conforme alla tipografia dell'edizione originale: Librairie Six, 1922. Le pagine non sono numerate).

Considerando i legami tra il paesaggio urbano e la retorica poetica che ne emerge, si potrebbe parlare a proposito di questi testi di una *geopoetica urbana*.

Leggiamo nel *Philippe Soupault* di Henri-Jacques Dupuy, nella collezione «Poètes d'aujourd'hui» del 1957:

Westwego. Andiamo verso ovest. Philippe Soupault aveva scelto come titolo una parola carica di risonanze: le sillabe cantavano l'avventura, ma era anche il nome di una città della Luisiana e quello della più grande petroliera costruita in quegli anni venti, senza per questo che ci sia bisogno di cercare delle allusioni precise, Westwego, è il «fuggi! fuggi laggiù!» che ci ha ossessionati tutti [...]².

Un titolo dal programma molto ambiguo, polivalente – com'è d'uso per un testo poetico – ma che contiene soprattutto una connotazione legata allo spazio e allo spostamento, al *viaggio*. E ovviamente il titolo è anche una formula, un invito al viaggio, una «parola d'ordine», come ci dice Claude Leroy: «*andiamo verso ovest*, come questo adolescente di quindici anni che lascia Parigi e che si unisce, per l'occasione, alla scuola o piuttosto al seguito dei pionieri americani il cui motto, quando partivano verso ovest, era: *Westwego*»³.

Ecco quindi una prima rottura rispetto al programma annunciato: per quello che riguarda lo spazio non si tratterà di uno spazio naturale – lo spazio delle grandi praterie, per esempio, dei pionieri americani: si tratterà di uno spazio urbano, artificiale appunto, costruito dall'uomo – specialmente Londra e Parigi. Anche se – ne parlerò tra poco – questo spazio è definito anche attraverso elementi naturali – «oasi» – e cosmici – «delle stelle cadute dalla terra» – creando anche un'opposizione tra «naturale» e «artificiale». Ci si accorge subito che questo spazio urbano diventa anche uno spazio simbolico-letterario: le città, per cominciare, sono «le amanti dei poeti di oggi».

² *Philippe Soupault*, presentazione di Henri-Jacques Dupuy | Scelta di testi, bibliografia, | ritratti, fac-simile, Paris, Pierre Seghers («Poètes d'aujourd'hui», 58), 1957, pp. 45-46. Le traduzioni, se non diversamente indicato, sono nostre.

³ Claude Leroy, «*Westwego* ou le passage du témoin», in *Philippe Soupault, le poète* (studi riuniti da Jacqueline Chénieux-Gendron), Paris, Klincksieck, 1992, p. 15.

E quali sono i poeti di oggi? Reverdy, certamente, e Apollinaire e Cendrars. Qual è la rappresentazione della città in Apollinaire?

Anzitutto questo poeta canta, in *Zone*, gli aspetti moderni della città:

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes
Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent
Le matin par trois fois la sirène y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi
Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent
J'aime la grâce de cette rue industrielle
Située à Paris entre le rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes⁴

Ho visto stamattina una strada graziosa non ne ricordo il nome | Era nuova e pulita del sole era la tromba | I direttori gli operai e le belle steno-dattilografe | Dal lunedì mattina al sabato sera ci passano quattro volte al giorno | Per tre volte ogni mattina lì la sirena geme | Una campana abbaia rabbiosa verso mezzogiorno | Le scritte delle insegne e sopra i muri | Le targhe gli avvisi schiamazzano come pappagalli | Io amo la grazia di questa strada industriale | Che si trova a Parigi tra rue Aumont-Thiéville e avenue des Ternes⁵

Questa via fa scattare il meccanismo della memoria che riprende, tra l'altro, il motivo religioso che attraversa tutto il poema:

Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc
Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize
Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Eglise⁶

Ecco la giovane strada e tu ancora non sei che un bambinetto | Tua madre non ti veste che di bianco e d'azzurro | Sei molto pio e tu e René

⁴ Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Poésie/Gallimard, 1969, p. 8; trad. it. *Alcool calligrammi*, a cura di Sergio Zoppi, Milano, Biblioteca Mondadori, 1986. In seguito mi limiterò a citare la traduzione di Zoppi che comporta il testo originale a fronte.

⁵ Id., *Alcool calligrammi*, cit., p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

Dalize che è il più vecchio dei tuoi compagni | Non amate niente come le pompe della Chiesa⁷

La struttura deambulatoria – con delle deviazioni «simultanee» nelle altre città europee – porta il poeta a visitare i quartieri più poveri della città, gli emigranti, gli ebrei – rue des Rosiers o rue des Écouffes –, le prostitute. All'alba è solo, il giorno sta per spuntare e la vita si sveglia nelle strade con la musica dei bidoni dei lattai. La sequenza finale prevede un ritorno verso un luogo familiare – la casa dove abita, a Auteuil – per ritrovare i suoi Cristi inferiori di un'altra cultura e di un altro tempo, per ritrovare le dimensioni di una religione naturale e primordiale (il culto del sole).

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christs d'une autre forme et d'une autre croyance
Ce sont les Christs inférieurs des obscures espérances

Adieu Adieu

Soleil cou coupé⁸

Cammini verso Auteuil vuoi andare a casa a piedi | A dormire tra i tuoi feticci d'Oceania e di Guinea | Sono dei Cristi d'altra forma e d'altra fede | Sono i Cristi inferiori delle speranze oscure || Addio Addio || Sole collo mozzato⁹

La stessa struttura deambulatoria la ritroviamo in *Les Pâques à New York* di Blaise Cendrars¹⁰. Qui la tonalità religiosa è ancora più evidente: la struttura della deambulazione è molto simile a una discesa all'inferno – i quartieri poveri della città – che prende la forma di una via crucis.

È attraverso la figura del *corpo* e della *carne* che il poeta rappre-

⁷ *Ibid.*, pp. 5-7.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ *Ibid.*, pp. 13-15.

¹⁰ Blaise Cendrars, *Dal mondo intero*, a cura di Rino Cortiana, Parma, Guanda, 1998, p. 5.

senta lo spazio della città. L'anima stessa perde le sue connotazioni spirituali per incarnarsi in una figura umana:

Mon âme est une veuve en deuil au pied de votre Croix,

Mon âme est une veuve en noir, – c'est votre Mère
Sans larme et sans espoir, comme l'a peinte Carrière (4)

La mia anima è una vedova in lutto ai piedi della Croce; || La mia anima è una vedova in nero, – è tua Madre | Come l'ha dipinta Carrière, senza lacrime né speranza (5).

Una corrispondenza è stabilita tra il corpo di Cristo e il corpo della città: il costato aperto è come un grande sole, il sangue uscito dalle ferite ha macchiato tutti i vetri delle case. Forti immagini di un simbolismo decadente propongono poi delle figure femminili che, dietro quei vetri, sono come «fiori di sangue»: calici capovolti sulle tre piaghe di Cristo.

Da una visione assai critica del ruolo della religione e degli aspetti sociali della città (emigranti, diseredati, prostitute) – «Signore, la folla dei poveri per cui facesti il Sacrificio | È qui, stipata, ammassata, come bestiame, negli ospizi»; «Vorrei essere Te per amare le prostitute. | Signore, abbi pietà delle prostitute» (20) – si passa tuttavia, verso la fine, quando l'alba arriva scivolando «fredda come un sudario», a una rappresentazione euforica dell'aspetto moderno della città con il rimbombo dei treni che scorrono veloci.

La sequenza finale descrive il poeta che torna a casa – come in *Zone* – solo, triste, pervaso da sentimenti di lutto e di morte, dopo aver perso ogni speranza nella presenza positiva di Cristo.

II.

In *Westwego*¹¹ ritroviamo dunque lo stesso modello di struttura deambulatoria: il camminare attraverso una città, la visita di certi quartieri. Una città d'altronde – lo vedremo in seguito – con due teste: Londra e Parigi.

¹¹ Soupault, *Westwego*, cit.

I verbi di movimento sottolineano l'azione del camminare e dello spostamento:

Je me promenais à Londres
 les pieds brûlants et le coeur dans les yeux
 [...]

 Je suis allé dans ce quartier que l'on nomme Whitechapell
 pèlerinage de mon enfance
 [...]

 Je suis entré dans un bar
 [...]

 Je me promène près de la Tamise

Passavo per Londra | con i piedi brucianti e il cuore negli occhi | [...] | Sono andato in questo quartiere che si chiama Whitechapell | pellegrinaggio della mia infanzia | [...] | Sono entrato in un bar | [...] | Passeggio vicino al Tamigi

Parlando di Parigi egli riprende il movimento della discesa: che qui non ha davvero una connotazione negativa, di caduta (com'è il caso in altri testi), ma che, invece, si situa all'interno di uno spazio familiare – conta i lampioni che conosce a memoria – che sfocia nell'acqua rassicurante della Senna:

Je descends lentement le boulevard Saint Michel
 je ne pense à rien
 je compte les réverbères que je connais si bien
 en m'approchant de la Seine (13)

Scendo lentamente il boulevard Saint Michel | non penso a niente | conto i lampioni che conosco così bene | avvicinandomi alla Senna (13)

La sua deambulazione è più «laica» rispetto ai modelli precedenti, ma non è completamente priva di connotazioni religiose: il quartiere di Whitechapell gli evoca il *pellegrinaggio* della sua infanzia (e il termine stesso non è privo di una componente religiosa); arrivato vicino alla Senna si appoggia al parapetto «come ci si inginocchia per pregare».

Egli visita anche i luoghi in qualche modo «industriali», i grandi depositi. Anch'egli sottolinea il contrasto tra il mondo naturale e il mondo artificiale, meccanico – come Apollinaire l'aveva fatto attraverso certe immagini: la torre Eiffel designata come una pa-

storella e i ponti belanti come una mandria. Il mondo vegetale e il mondo meccanico formano un'unica entità: le strutture artificiali hanno delle connotazioni naturali e umane – «si arrampicano e avanzano» –; evocano alla fine – anche attraverso una presa di coscienza critica – l'«edera» e le «cavallette».

les grandes végétations mécaniques
 qui n'attendaient que les encouragements
 grimpent et cheminent
 fidèlement
 on ne sait plus s'il faut les comparer
 au lierre
 ou aux sauterelles (15)

le grandi vegetazioni meccaniche | che aspettano solo gli incoraggiamenti | si arrampicano e avanzano | fedelmente | non si sa più se bisogna paragonarle | all'edera | o alle cavallette

Ritroviamo i venditori e le prostitute – i venditori di tappeti e le belle signorine che gironzolano la notte per le strade – e il tema della tristezza¹² e della solitudine, come nelle sequenze finali delle poesie di Apollinaire e di Cendrars: «mais ce soir je suis seul je suis Philippe Soupault» [ma questa sera io sono solo io sono Philippe Soupault].

La messa in evidenza della dinamica intertestuale con la poesia di Cendrars¹³ potrebbe soffermarsi su dei luoghi ancora più precisi:

1. Le cartoline che riceveva la sua domestica potrebbero evocare

¹² Cfr. *Le bon apôtre*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1923, p. 41: «Egli [Philippe Soupault] resterà qualche mese in Inghilterra. Come un sordo, andava per le strade di Londra, cercandosi e riuscendo a trovare solo un po' di tristezza insieme a qualche ricordo. È in quest'epoca che cominciò il poema *Westwego*».

¹³ Ecco come Soupault in *Profils perdus* (Paris, Mercure de France, 1963) evoca la sua guida Blaise Cendrars: guida nella scoperta del paesaggio urbano di Parigi e guida di un paesaggio poetico: «Ascoltavo Blaise a bocca aperta. Nel 1917, era di buon umore. A "Le petit Parisien", in uniforme da «chevalier conducteur», rivelava Parigi. Poiché Blaise era, non bisogna dimenticarlo, innamorato di Parigi» (p. 94). «[...] Era povero, senza una mano, imparava a scrivere di nuovo, ad accendere la sua eterna sigaretta con una mano sola. Non sapeva dove andare e dove andava. A quest'epoca, non stava da nessuna parte. Era l'epoca "eroica": tutte le occasioni per lui erano buone. Fu così che mi insegnò – e non l'ho mai dimenticato – che bisognava viverla la poesia prima di scriverla – scrivere era superfluo» (pp. 95-96).

le lettere che riceveva la madre di Cendrars «avec les beaux timbres exotiques qui portent les vers de Rimbaud en exergue» [con i bei francobolli esotici che portano come motto i versi di Rimbaud]¹⁴ (Rimbaud che ritroviamo d'altronde evocato nel poema con Lautréamont) (46).

2. Il verso «j'ai soif j'ai vraiment très soif» (56) [Ho sete ho veramente molta sete] ci ricorda i versi di Cendrars «J'ai soif | Nom de Dieu | De nom de Dieu | De nom de Dieu» (56) [Ho sete | Perdio | Perdio | Perdio] (57).
3. «Je suis comme Aladin dans le jardin | où la lampe magique était allumée» [Sono come Aladino nel giardino | in cui la lampada magica era accesa] ci ricorda l'atmosfera orientale e meravigliosa di *Alibaba et les quarante voleurs* (24) [Alì Babà e i quaranta ladroni] (25) (*Transsibérien*, 30).
4. «le petit chemin de fer me faisait penser au transcanadien» [la piccola ferrovia mi faceva pensare alla transcanadese]: allusione, con degli effetti parodistici, alla Transiberiana.

III.

Evidentemente c'è anche la *pars construens*, la parte costruttiva e originale. Per quel che riguarda i luoghi della città Soupault non ci presenta solamente i diseredati: a Whitechapell incontra «solo della gente vestita molto bene | e con in testa dei cappelli a cilindro» – che ci ricorda il suo gusto per gli alberghi di lusso, i *palaces*.

È ancora lì che ho imparato ad amare il lusso. Quelle bancarelle di Regent Street o di Piccadilly mi sembravano veramente magnifiche. E dovetti cercare ovunque quella qualità.

[...]

Quando davanti al mio tavolo, stabilisco con la più grande euforia un itinerario, ogni tappa è stata decisa dal nome di un *palace*: Excelsior a Roma, Savoy a Londra, Adlon a Berlino o Avenida a Lisbona¹⁵.

¹⁴ Blaise Cendrars, *Panama o le avventure dei miei sette zii*, in *Dal mondo intero*, cit., p. 49.

¹⁵ Philippe Soupault, *Histoire d'un blanc* (1927), Paris, Lachenal & Ritter, 1986, pp. 63-65.

Anche se subito dopo aggiunge: «Questo lusso da arricchito mi è necessario del resto solamente quando mi metto a fantasticare».

Dovremmo sottolineare poi tutta una serie d'immagini «nuove»:

1.
la nuit qui approchait à pas de loup
à pas de hibou

la notte che si avvicinava a passo di lupo | a passo di gufo

con una ripetizione di suoni (rime, allitterazioni e paranomasie) che spesso mettono in crisi i versi stessi, provocano un atteggiamento di distacco, spesso con dei risultati parodistici e decostruzione del senso (modalità sviluppate soprattutto nei poemi successivi).

2.
Delle espressioni comuni sono intensificate da una carica surrealista:

je t'aime comme on aime un éléphant
ti amo come si ama un elefante

3.
je me suis couché sur la mousse élastique
j'ai écrit des poèmes près d'une anémone sylvie

mi sono sdraiato sul muschio elastico | ho scritto poesie vicino ad un anemone dei boschi

Gli elementi vegetali sembrano qui essere propizi alla creazione poetica soprattutto attraverso il sema del «vento» contenuto nella parola «anemone» e si oppongono, in questa funzione ispiratrice, agli elementi liquidi.

L'acqua del fiume ha in effetti un ruolo fondamentale nel poema: questo elemento partecipa a delle tristi meditazioni del poeta.

Il fait chaud et c'est aujourd'hui dimanche
il fait triste
le fleuve est très malheureux

Je me promène près de la Tamise

Fa caldo e oggi è domenica | il tempo è triste | il fiume è molto infelice
| Passeggio vicino al Tamigi

Esso si pone come tramite tra Londra e Parigi – partecipa a questa oscillazione tra le due città – e trascina il poeta in un viaggio a ritroso, verso i ritmi dell'infanzia (le filastrocche) o della canzone, genere particolarmente frequentato, come si sa, da Soupault e che egli non esita – sulle tracce di Rimbaud – a paragonare alla poesia.

[...] Ci sarebbero delle grandi possibilità di scoprire un nuovo aspetto della poesia nelle canzoni che circolano per le strade e passano di bocca in bocca, canzoni più o meno «stupide», come le si definisce perché sono più o meno distaccate dalla logica. Eppure queste canzoni, senza capo né coda, esprimono quello che c'è di più profondo e di più segreto in quello che si chiama con troppa condiscendenza l'anima popolare. Non si tratta, ancora una volta, di tornare all'elogio dell'ingenuità, ma di riconoscere e di ritrovare, in questi slanci spontanei di lirismo anonimo, i poteri poetici¹⁶.

Evidentemente l'elemento liquido, come d'altronde il dormiveglia, facilita la manifestazione di questo materiale verbale e sonoro:

sur les bords de la Tamise
un beau matin de Février
trois anglais en bras de chemise
s'égosillaient à chanter
trou la la trou la la tou la laire
[...]

près des ponts de Paris

sulle rive del Tamigi | un bel mattino di Febbraio | tre inglesi in maniche
di camicia | si sgolavano a cantare | trullalero trullallà | [...] || vicino ai ponti
di Parigi

¹⁶ Id., *Essai sur la poésie*, in *Poèmes retrouvés 1918-191*, Paris, Lachenal & Ritter, 1982, p. 116.

L'acqua facilita la fantasticheria – almeno dopo il Rousseau della *Cinquième promenade* – fa scorrere i ricordi: essa può provocare il fluire di un inconscio collettivo rappresentato dai suoi amici poeti (basti vedere il *noi/we* situato all'interno del sintagma *Westwego*, come ci ricorda Myriam Boucharenc)¹⁷.

L'acqua può scatenare fundamentalmente due movimenti: un movimento di *deflusso*, quello che aiuta a liberare i pensieri o a generare delle meditazioni profonde (sul tempo e gli amori che passano come ne *Le pont Mirabeau* di Apollinaire) e un movimento di ripetizione, di ristagno sul posto (come nel caso dell'acqua vicina alla riva che a causa di qualche ostacolo o della configurazione della costa gira su se stessa formando dei guizzi e generando una specie di *oscillazione*).

Sono dei guizzi che affluiscono ogni tanto a livello testuale attraversando, con le loro sonorità reiterate, il poema:

penny penny penny
[...]
Daisy Mary Poppy
[...]
Mary Daisy Poppy¹⁸

L'acqua è in seguito paragonata al sangue: si può camminare fino all'oceano, «lì il mare batte come un cuore». È il sangue che alimenta il corpo della città grazie al quale persino le strade diventano degli affluenti: la Senna che è anche una sporca puttana –

¹⁷ Myriam Boucharenc, «*Westwego* ou le dur désir de renaître», «Europe», 769, maggio 1993, pp. 27-35.

¹⁸ Tali dispositivi ritmici e sonori ci permettono di richiamare brevemente l'attrazione esercitata dal jazz sul poeta. Infatti nella poesia *Ragtime* (1919), il nuovo ritmo è espresso dal fluido dell'elettricità che anima tutti i danzatori. Il significante anglo-americano ancora una volta è un segnale dei nuovi ritmi nella poesia *Say it with music* il cui tono ci ricorda una scrittura *jazzy*. Il mondo del jazz è ben rappresentato nel romanzo *Le nègre* (1927), dove il protagonista – Edgar Manning –, suonatore di jazz in vari dancing, impersona l'energia (anche sessuale) del nuovo mondo e del «negro» che non a caso ama far l'amore con una ragazza chiamata Europa. Il trasferimento dal significante musicale a quello letterario è completo nella poesia *Georgia* (1926), dove la ripetizione ossessiva del nome contribuisce in maniera decisa alla fusione dei due codici. Ecco qui le righe iniziali: «Je ne dors pas Georgia | je lance des flèches dans la nuit Georgia | j'attends Georgia» [Non dormo Georgia | lancio frecce nella notte Georgia | aspetto Georgia].

si trasforma in principio nutritivo, in figura materna (fonte anche di un linguaggio «liquido» – della sfera del deflusso «senza rimpianto e senza rumore» che fa spegnere il ricordo).

je compte les réverbères que je connais si bien
 en m'approchant de la Seine
 près des ponts de Paris
 et je parle tout haut
 toutes les rues sont des affluents
 quand on aime ce fleuve où coule tout le sang de Paris
 et qui est sale comme une sale putain
 mais qui est aussi la Seine simplement
 à qui on parle comme à sa maman

conto i lampioni che conosco così bene | avvicinandomi alla Senna |
vicino ai ponti di Parigi | e parlo ad alta voce | tutte le strade sono degli af-
 fluenti | quando si ama questo fiume in cui scorre tutto il sangue di Parigi |
 e che è sporco come una sporca puttana | ma che è anche semplicemente la
 Senna | alla quale si parla come alla propria mamma

(Nel poema *Manhattan*¹⁹ la terra abitata è circondata da acque minacciose: «e l'oceano gira su se stesso | ubriaco e folle» (178); «L'aria vibra | e l'oceano grida la tua inquietudine» (180). Questa città «del giorno e della notte» s'identifica con una parte del corpo, con una mano – «Tu sei questa mano spalancata» (179) – che diventa subito una «*mano liquida*²⁰ | piena d'azzurro e di fango»²¹).

L'oscillazione tra euforia e disforia lascia il posto principale a quest'ultima, come l'oscillazione tra Londra e Parigi si risolve a vantaggio della capitale francese. Infatti, quando ammira le tre ragazze – «Mary Daisy Poppy» – in un bar lo fa «pensando a Parigi».

¹⁹ Philippe Soupault, *Georgia, Épitaphes, Chansons*, Paris, Poésie/Gallimard, 1984, pp. 178-182.

²⁰ Il corsivo è mio.

²¹ Nello stesso poema c'è una sequenza che ci ricorda da vicino la sequenza della «strada industriale» in Apollinaire: «mi ricordo di questa stradina | dove giocavan tutti questi bambini sperduti | al suono di un organetto di Barberia | nel sole e nel vento | una sirena lanciava un grido | svegliava l'enorme fischio | le inquietudini | la disperazione | Una fretta meravigliosa s'impossessava dei passanti» (180).

Il viaggiatore senza bagagli non riesce a liberarsi della memoria che gli impedisce dunque di essere veramente nell'altro paese:

je n'ai jamais quitté Paris
ma mémoire ne me quittait pas d'une semelle
ma mémoire me suivait comme un petit chien

non ho mai lasciato Parigi | la mia memoria mi stava alle calcagna | la mia memoria mi seguiva come un cagnolino

Un po' più avanti si domanda ancora se abbia mai lasciato Parigi, se non si trovi in realtà nella sua «vecchia Parigi».

E si provoca un arresto del viaggio, del movimento, una parodia dell'avventura: avrebbe voluto andare a New York, a Buenos Aires, «conoscere la neve di Mosca | partire una sera a bordo di un piroscafo | per Madagascar o Shanghai | risalire il Mississippi». Andrà semplicemente a Barbizon e il viaggio reale si trasforma in viaggio nei libri: «e ho riletto i viaggi del capitano Cook» (un autore molto caro al giramondo Cendrars).

Questo arresto del movimento, questa sospensione della vita sono magnificamente rappresentati attraverso le forme di cera del museo Tusseaud dove l'eroe Nick Carter si trova vicino al cavaliere Bayard:

mon enfance en cage
dans ce musée sonore
chez madame Tusseaud
c'est Nick Carter et son chapeau melon
il a dans sa poche toute une collection de révolvers
et des menottes brillantes comme des jurons
Près de lui le chevalier Bayard
qui lui ressemble comme un frère
c'est l'histoire sainte et l'histoire d'Angleterre
près des grands criminels qui n'ont plus de noms

la mia infanzia in gabbia | in questo museo sonoro | da madame Tusseaud | è Nick Carter ed il suo cappello a bombetta | ha in tasca tutta una collezione di revolver | e delle manette brillanti come delle imprecazioni | Vicino a lui il cavaliere Bayard | che gli somiglia come un fratello | è la storia santa e la storia d'Inghilterra | vicino ai grandi criminali che non hanno più nomi

Tutto è annullato attraverso la figura di cera: la sua infanzia, lo scarto tra passato e presente (Bayard – Nick Carter), tra la «storia santa» e la storia d'Inghilterra, tra gli eroi e i criminali.

Questa negazione della vita – il suo simulacro commerciale e un po' kitsch – sembra contaminare, all'uscita dal museo, il paesaggio urbano.

Quand je suis sorti où suis-je allé
 il n'y a pas de cafés
 pas de lumières qui font s'envoler les paroles
 il n'y a pas de table où l'on peut s'appuyer
 pour ne rien voir pour ne rien regarder
 il n'y a pas de verres
 il n'y a pas de fumées

Quando sono uscito dove sono andato | non ci sono bar | niente luci
 che fanno volar via le parole | non ci sono tavoli su cui ci si può appoggiare
 | per non vedere niente per non guardare niente | non ci sono vetri | non ci
 sono fumi

Un effetto-cera – che si oppone all'invito al viaggio – sembra aver soppresso i luoghi e gli oggetti del quotidiano, sembra aver prosciugato la fonte stessa della percezione, dello sguardo, per creare un incredibile quadro di non vita.

D'altronde questa sequenza è introdotta dal tema della reclusione (una delle strutture fondamentali dell'opera di Soupault e legata alle sue esperienze infantili²²) che si unisce quindi all'effetto-cera e all'effetto-cartolina (senza dimenticare «il cielo immobile» di una domenica d'estate) per fissare lo spazio e il tempo attraverso una memoria immobile²³.

Autobus tea-rooms Leichester square

²² Cfr. Sylvie Cassayre, *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault*, Paris, Lettres Modernes 1997, p. 22: «L'esperienza della reclusione, preludio della liberazione, e forse anche a questa contemporanea, è primordiale nell'opera di Soupault. Essa ha lasciato delle tracce profonde nel suo immaginario al punto che ci si può domandare se la sua scrittura non sia tutta segnata dall'ossessione dell'imprigionamento e dal desiderio di staccarsene».

²³ Cfr. ancora *ibid.*, p. 65.

je vous reconnais je ne vous ai jamais vus
que sur des cartes postales
feuilles mortes

Autobus tea-rooms Leichester square | vi riconosco vi ho visti | solo su
cartoline | foglie morte

Abbiamo già sottolineato che la città reale si sdoppia con una città letteraria e che questo legame può dar luogo a una *geopoetica urbana*: abbiamo già osservato che le città sono «le amanti dei poeti di oggi».

Londra è in effetti per il poeta una tappa iniziatica, è lì che è nato come poeta. Lo spiega in modo molto chiaro nell'*Histoire d'un blanc*:

Per punirmi, mi fecero fare un soggiorno in Inghilterra. Visitavo Londra. Che città e soprattutto che porto! Il Reno mi aveva sbalordito, Londra mi diede le vertigini. Il porto. Ero decisamente ebbro. Diventai poeta (63).

Una nuova nascita (come Cendrars che nacque come poeta a Parigi) che può produrre una nuova genealogia:

mon père est né à Saint Malo
et ma mère vit le jour en Normandie
moi je fus baptisé au Canada

mio padre è nato a Saint Malo | e mia madre venne al mondo in Normandia | io fui battezzato in Canada

E che è ossessionata, in questo poema, da Rimbaud, Lautréamont, evocato quest'ultimo non solo attraverso il suo nome ma anche attraverso la presenza dei suoi famosi «come»: «siete brutti come degli interrogatori». Ossessionata da questi fratelli maggiori (è difficile vedere in Rimbaud e Lautréamont dei padri) e dai fratelli contemporanei: «André dagli occhi color del pianeta | Jacques Louis Théodore | il grande Paul mio caro albero | e Tristan il cui riso è un grande pavone».

Bisognerà evocare anche un padre, il più grande poeta della città moderna del XIX secolo: Baudelaire. Presente qui con il suo *Invito al viaggio* – *Westwego* avrà la stessa funzione – ma penso

anche a *Anywere out of the world*, che potrebbe essere qui evocato anche a causa del suo significante inglese – e attraverso qualche marca linguistica: *sedentari* per esempio che ci fa pensare ai gatti e agli amanti.

Un altro modello che a mio avviso meriterebbe di essere analizzato è la poesia di Walt Whitman – non dimentichiamo che i tre grandi poemi di Cendrars raccolti in *Du monde entier* sono stati definiti dei poemi «whitmaniani» –: il poeta epico delle grandi pianure e il poeta anche della città, della città di New York in particolare. Qui indico semplicemente qualche corrispondenza.

In Whitman si parla per esempio del Canada e del Mississippi.

a) Ecco quello che leggiamo in un poema tradotto da Bazalgette nel 1914:

Nous traversons le Canada, le Nord-Est, l'ample vallée
du Mississippi, et les États du Sud

Attraversiamo il Canada, il nord-est, l'ampia vallata | del Mississippi, e gli Stati del Sud

In *La glace sans tain* [Lo specchio trasparente] leggiamo: «Ci hanno detto che laggiù c'erano vallate prodigiose: cavalcate per sempre perdute in quel *Far West* noioso come un museo»²⁴.

b) E in *Sul ferry di Brooklyn*:

[...] vidi le navi all'ormeggio,
I marinai al lavoro tra le sartie o a cavallo dei pennoni
[...]
Vapori grandi e piccoli in moto, i piloti nelle loro cabine²⁵

Dei passaggi che ci ricordano dei versi della parte finale di *Westwego*:

²⁴ A. Breton, Ph. Soupault, *Les champs magnétiques*, in *Breton e il surrealismo*, a cura di Ivos Margoni, Milano, Oscar Mondadori, 1976, p. 202.

²⁵ W. Whitman, *Foglie d'erba*, Torino, Einaudi, 1973, p. 201.

je vois les mariniers qui sortent
pour nettoyer le charbon
les mécaniciens des remorqueurs
qui roulent une première cigarette
avant d'allumer la chaudière

vedo i marinai che escono | per pulire il carbone | i meccanici dei ri-
morchiatori | che si arrotolano una prima sigaretta | prima di accendere la
caldaia

c) Vorrei segnalare ancora l'inizio di *La glace sans tain*: «Prigionieri delle *gocce d'acqua*²⁶, noi non siamo altro che degli animali perpetui». Leggiamo in *Dall'oceano ondosso la folla* di Whitman:

Dall'oceano ondosso, la folla, gentilmente a me giunse una goccia, /
E sussurrò, *Tra poco muoio* (133)

Senza soffermarmi qui sull'importanza e l'influenza di Whitman nella poesia francese²⁷ mi limito a citare un passaggio di Nicolas Wagner su *Les dernières nuits de Paris*, in *Philippe Soupault le poète*, volume curato da Jacqueline Chénieux:

Louis Aragon esclama, nel dicembre 1918, sulle pagine di «*SIC*», salutando il genio di Walt Whitman: «Il vento d'ovest parla». Nel febbraio 1919, Breton e Soupault pensavano di chiamare la loro futura rivista: *Il nuovo mondo*. Nel maggio 1923, in «*La Revue européenne*» (3, 1° maggio), Philippe Soupault nella recensione di un lavoro d'Yvan Goll sulla poesia mondiale scrive: «Due poeti hanno, secondo me, fatto alzare la testa all'Europa intorpidita: Walt Whitman e Arthur Rimbaud» (75)

IV.

Ma in questa città letteraria il poeta, dopo Londra, vuole distinguersi dagli altri, vuole imporre la sua identità, vuole che il suo nome di autore appaia chiaramente.

²⁶ Il corsivo è mio.

²⁷ Non bisogna dimenticare le traduzioni di Bazalgette e la sua opera su Whitman: *Walt Whitman, l'homme et son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1908.

Per comprendere questa sete di firma del poeta bisognerebbe forse non dimenticare che l'io e il me lirico (l'altro) esistono simultaneamente, come l'oggetto-città d'altronde non è solo oggetto di percezione: è la città – l'abbiamo visto – che spesso stabilisce lo stato d'animo e la modalità creativa, la scrittura poetica.

Dunque, dopo aver dimostrato di saper scrivere fuori dalla dimensione collettiva del gruppo, dall'inconscio collettivo, egli vuole ritrovare e affermare la propria identità: l'io lirico deve ormai corrispondere al *me* dell'individuo.

Da qui deriva questa necessità di salutare se stesso alla fine del poema, di firmare senza esitazione:

et moi le premier ce matin
je dis quand même
Bonjour

Philippe Soupault

ed io il primo stamattina | dico comunque | Buongiorno || Philippe
Soupault

Questa esigenza di apparire, di ostentare il suo nome è sottolineata nell'edizione originale dalla ripetizione del suo nome che forma tutta una colonna nel paratesto: una cornice, formata ancora dal nome del poeta, circonda il titolo.

Il ripetersi della riproduzione della sua mano con l'inchiostro all'inizio e alla fine del testo – un occhiolino fatto forse alla mano sinistra di Cendrars, la mano della scrittura – è anche un modo per mettere in evidenza l'altro che scrive, ma anche un modo di trasformare in dono questa raccolta, che segna la fine di un debito nei confronti del fratello di scrittura.

3.

UNA METEORA TRA LA COSTELLAZIONE E L'AMBRA. PERCORSO DI ORIONE NELLA POESIA DI RENÉ CHAR

Certamente *Aromates chasseurs* segna una delle tappe fondamentali della poetica di René Char.

Questa raccolta è attraversata dalla figura di Orione e delle sue valenze mitologiche. Il gigante cacciatore, come si sa, subisce una duplice punizione: perde la vista e poi anche la vita, finendo per essere trasformato nella costellazione che porta il suo nome. Una delle più potenti raffigurazioni del mito la troviamo nel quadro di Poussin, *Paesaggio con Diana e Orione* in cui il Gigante – proprio per recuperare la vista – è guidato verso la luce, verso oriente da Cedalion che gli sta sulle spalle¹.

Il poeta introduce in questa sezione una novità rilevante: il modello del racconto classico e della tela appena ricordata viene capovolto, in quanto il semidio viene fatto tornare sulla terra.

È in questo percorso che si assisterà a uno scambio dialettico di connotazioni tra il poeta e il Cacciatore che andranno ad ispessire la già densa trama del testo poetico.

I.

Del viaggio di Orione – che, ricordiamolo, muove dal cielo verso la terra – si possono delineare delle tappe significative, sia pure

¹ Vedremo alcune funzioni dello stesso quadro in André du Bouchet e in altri poeti.

in un tessuto testuale che funziona a vari strati e con frequenti e repentine dislocazioni.

Possiamo così parlare dapprima di attraversamento dello spazio celeste. Tale tragitto si svolge sotto la spinta di una forza intrinseca che ha bisogno di infinito e che lo sospinge verso la terra: «Orion, | Pigmenté d'infini et de soif terrestre» [Orion, | Pigmentato d'infinito e di sete terrestre] (*Évadé d'archipel*²). Già forti connotazioni entrano in campo che delincono il grande «viaggiatore», con il piede sempre pronto a evitare l'incrinatura: è uno che lascia un luogo specifico, un «evaso» che si stacca dal luogo, anche simbolico, dell'arcipelago; con uno strascico che ricorda il suo rapporto nel passato con il fuoco, con la fucina di Vulcano dove un tempo faceva la punta alla freccia.

Con tutta la sua duplicità è in cammino verso la terra che ha nei suoi confronti un potere di attrazione – «Un météore humain a la terre pour miel» (521) [Una meteora umana ha la terra per miele] – al quale non riesce a sottrarsi, essendo poi in balia di una duplice natura derivante dalla natura di corpo celeste e di essere umano.

Questa prima parte del cammino si svolge sotto connotazioni positive, all'insegna dell'euforia. Orione attraversa un ambiente cordiale instaurando delle relazioni positive: suscita ammirazione e fascino tra le stelle e gli esseri alla sua altezza³.

Riassume tale atmosfera il verso finale della prima poesia della raccolta (*Évadé d'archipel*, 511): «Chuchotement parmi les étoiles» [Bisbiglio tra le stelle], con probabili allusioni al racconto mitico delle Pleiadi inseguite un tempo da Orione (e compagne di Artemide che incontreremo in un'altra poesia).

Ad evocare i luoghi celesti, le costellazioni vicine a quella di Orione, sono le epigrafi, veri e propri dispositivi testuali con funzione di cartelli indicatori dello spazio celeste.

Registriamo: *Orion au taureau*, epigrafe collegata a *Ce bleu n'est pas le nôtre* (511), *Orion à la licorne* a *Aromates chasseurs* (512),

² *Aromates chasseurs*, in René Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2007, d'ora in poi PL, p. 511. In seguito i numeri di pagina tra parentesi si riferiranno a questa edizione.

³ Seguo qui alcuni spunti offerti dall'analisi di Danièle Leclair, *Lecture de René Char. Aromates chasseurs et Chants de la Balandrane*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1988.

Orion s'éprend de la Polaire a Excursion au village (514), *Passage des gémaux a La frontière en pointillé* (515)⁴.

Esempi questi di diffusione, di *dispersione* del nome di Orione, per usare un termine pregnante della raccolta, termine che ci riallaccia alla funzione e alla dinamica delle erbe aromatiche, di un nucleo-forma dominante nella raccolta.

Tale viaggio, come si accennava, allude anche al discorso amoroso appunto che, per alcuni aspetti, ripescava modelli tipici del passato, per esempio evocando lo stile prezioso della *Carte de Tendre*, nella *Clélie* di Madame de Scudéry o di *L'Astrée* di Honoré d'Urfé, come suggerisce Martine Créac'h⁵, passando poi a carte geografiche moderne che troviamo evocate da un titolo come *La frontiera tratteggiata*. L'amore sembra una prova ineluttabile come nel modello di partenza che viene comunque sollecitato e rinnovato: l'Idra rimpiazzerebbe il «Mare Pericoloso» e l'Eridano, attraversato a nuoto, il «Lago d'Indifferenza».

Il carattere «prezioso» può essere inoltre rafforzato dalla presenza di altri nomi, come Cefeo, che evocano certi personaggi di *L'Astrée*, animali leggendari, come la Licorne. La durezza del presente, riassunta nell'espressione «affaire triviale», può aver provocato questi contro-doni espressivi delicati e carichi di una galanteria del passato, come si può rilevare in *La dot de Maubergeonne* e in *La rainette*. Nella prima poesia non c'è soltanto da recuperare una figura femminile del passato – nome dato alla moglie da un principe di Aquitania e segno di una storia d'amore complessa («male alloggiata» potrebbe essere il significato di «Maubergeonne») – ma è da mettere in rilievo la presenza delle erbe aromatiche (*Aromates* del titolo) che hanno un ruolo fondamentale nella raccolta: il timo, la salvia, la centaura, il poligono. Tutta una serie di erbe aromatiche – collocate di solito già nel mondo femminile – che sono collegate alle stagioni e alla vicenda amorosa di una giovane donna, consegnate in dote da un soggetto nascosto – un padre – alla figlia quando uscirà dalla casa paterna per arrivare alla camera nuziale.

⁴ Viene qui usata l'ultima edizione delle *Œuvres complètes*, della «Bibliothèque de la Pléiade», cit.

⁵ Martine Créac'h, *Poussin pour mémoire. Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes («Essais et savoirs»), 2004, p. 103.

La dot de Maubergeonne

Un bouquet de thym en décembre, une griffe de sauge après neige, de la centauree dès qu'elle aimera, un échelon de basilic, la renouée des chemins devant sa chambre nuptiale.

Que le ciel, lorsqu'elle sortira, lui donne son vent rapide (523).

La dote di Maubergeonne || Un mazzetto di timo in dicembre, una pianta di salvia dopo la neve, della centaurea appena lei sarà innamorata, un ciuffo di basilico, il poligono dei sentieri davanti alla sua camera nuziale. | Che il cielo, quando lei uscirà, le dia il suo agile vento.

In *La rainette* [La ranetta] ancora troviamo un rapporto tra elementi vegetali e il corpo con recondite allusioni a dei rapporti che si pongono sotto l'insegna di un codice raffinato e alto: «La branche humide retire sa robe. Écorce et jeunes feuilles ont des égards pour un ventre héraldique!» [La fronda umida tira su la sua veste. Scorza e giovani foglie hanno dei riguardi per un ventre araldico!]. Anche se seguiranno subito dopo immagini più violente – si parla di falce infiammata e di erbe mordicchiate – mentre un altro vegetale, la rosa canina, in una situazione disforica, serve da collegamento sferzante tra la terra e il cielo: «L'aberration occupe tout le ciel: là-haut, le divin églantier fouette à mort ses étoiles». [L'aberrazione occupa tutto il cielo: più su, la divina rosa canina sferza a morte le stelle].

II.

Nell'ultimo brano della prima parte *Dieux et mort* ritroviamo l'epigrafe che segnala il «Ritorno di Orione alla terra dei lombi». Termina quindi Orione il suo percorso celeste ritornando sulla terra e abbandonando quindi la dimensione strettamente mitica per entrare in quella umana.

Un netto passato remoto sancisce l'insediamento di Orione sulla terra, frutto anche di ritrovamenti e affinità (*Évadé d'archipel*): «se plut avec nous | Et resta» [si trovò bene con noi | E restò]. Seguendo sempre le indicazioni delle epigrafi in una poesia precedente che ha per titolo *Lombes* leggiamo una sequenza che abbiamo già segnalato: «Orione attraversa a nuoto l'Eridano e conosce l'Idra».

L'intrusione dell'Idra nel «mondo eroico delle epigrafi»⁶ segnala la prima immagine della terra, come afferma Danièle Leclair, che

giustamente sottolinea il collegamento tra i due elementi paratestuali. Si assiste qui a un rovesciamento del tradizionale percorso di Orione che procede verso Oriente per recuperare la vista. Orione attraversa l'Éridano, il noto fiume mitico dell'Occidente per inoltrarsi verso la terra dei *lombi*, piuttosto verso *l'ombra* e non più verso la luce, come può suggerire anche il trascinarsi dei due significanti: «lombes» e «ombre»).

Infatti la terra degli uomini di oggi e sulla quale Orione ha di nuovo posato il piede è un luogo altamente disforico.

La situazione è talmente problematica che il poeta si chiede – in *Lombes* – quale «barbarie esperta» ci potrà volere domani. Il tempo è mescolato, capovolto: il tempo passato è davanti a noi in preda a meccanismi antinaturali e crudeli il cui spazio è identificato all'atroce artificialità di un'orchidea sanguinante, dopo un taglio cesareo, in un giardino d'inverno.

Qui il poeta vuole esprimere l'estrema violenza perpetrata sui tempi naturali da parte di interventi esterni basati sulla scienza cinica: la nascita non naturale porta al risultato aberrante dell'orchidea sanguinante.

La disfatta è la marca dominante che riguarda la filosofia e l'arte tragica e che investe anche la scienza creatrice di forme ibride e sottomessa a una logica triviale.

Non dimentica il poeta gli strappi forti e tragici che si sono consumati attorno a certi movimenti storici e sociali incarnati da personaggi come Marat, Saint-Just, Lenin, Hitler.

III.

In questa situazione altamente disforica, per riscattare quasi la sua verticalità, un individuo può architettare di disporre sul parquet dei piccoli chiodi le cui capocchie disuguali lo martirizzano e lo fanno sanguinare. Una sorta, anche, di autoflagellazione, di ribellione a livello individuale. Una durezza – e un cinismo – che sembra aver attinto anche da Poussin, così presente nella raccolta per le valenze mitologiche di Orione: «Tel le peintre Poussin, je me lavais au vent qui durcissait mes ailes sans un regret pour ma mère disparue»

⁶ Leclair, *Lecture de René Char*, cit., p. 22.

(516) [Come il pittore Poussin, mi lavavo al vento che induriva le mie ali senza alcun rimpianto per mia madre scomparsa].

In un quadro terrestre sovvertito – la roccia che si muove, l'albero che scoppia, l'innocente che viene vilipeso – dove le parole forti di Rimbaud non bastano più – «Voici le temps des assassins!» [Ecco il tempo degli assassini!] – troneggia l'immagine della «scrofa dal collo di cigno», versione aggiornata della figura dell'Idra (cfr. *Dieux et mort*, 520).

In contrapposizione al panorama desolante il poeta evoca l'epoca propizia della giovinezza quando il mondo era un bianco caos da dove si ergevano ghiacciai ribelli (518). «Quando il passaggio di una meteora incuteva tenerezza» [*Fureur et mystère*, PL, 180]. Mentre oggi, dice il poeta, al posto del caos bianco si ritrova un «caos sanguinante e rigonfio».

Non si tratta neppure di tagliare tutti i ponti con il passato («Couper les vivres de l'héritage n'est pas remède») [Tagliare i viveri dell'eredità non è rimedio]. Nietzsche stesso non va confutato solo perché veniamo dopo e perché analogie si registrano con il suo pensiero e il suo tempo.

Si tratta di riprendere la dimensione artigianale, alla luce propizia dell'alba (altro topos della poetica di Char): «Il faut réapprendre à frapper le silex à l'aube, s'opposer au flot des mots» [Bisogna imparare di nuovo a scheggiare la selce all'alba, opporsi al fiotto delle parole]. Si tratta insomma di ritrovare la materialità delle parole, la loro potenzialità affettiva (ed effettiva), le parole ritornate selce. Anche superando il sentimento di angoscia che può essere provocato dal vastissimo spazio davanti al quale l'uomo si trova, uno spazio originario non ancora abitato dalla terra e dagli astri – con il quale l'uomo si identifica. Anche se ci si sente come schiacciati al suolo dopo una caduta, rimane sempre la spinta di vivere e di imparare.

IV.

Le affinità tra la figura di Orione e quella del poeta si fanno via via più ravvicinate, fino a provocare in certi luoghi testuali delle vere e proprie sovrapposizioni.

D'altra parte, la presenza di Orione è rintracciabile nei testi di Char ben prima di questa raccolta.

È lo stesso René Char che ci ricorda il suo primo contatto con

questo materiale. Parlando di un amico, guida della sua infanzia, afferma: «Mi insegnò il nome di alcune delle stelle scintillanti di pianeti a luce fissa. Mi indicò sulla linea d'orizzonte, una coppia Orione e Betelgeuse che definì superba [...]»⁷. In *Les trois sœurs* un cacciatore prova la violenza di una partenza dalla gracile casa. La figura di un bambino, la sua postura e il suo ruolo ci riportano all'incedere di Orione che forma una coppia necessaria con il bambino-guida – «Cet enfant sur ton épaule | Est ta chance et ton fardeau» [Il bambino sulle tue spalle | è la tua fortuna e il tuo fardello] –, adolescenza vista non come ritorno all'indietro ma come prospezione verso un sapere ancora oscuro ma sfolgorante.

Il paesaggio celeste di Orione – e Orione stesso anche se non nominato – è evocato in *L'anneau de la licorne* (501) (*La nuit talismanique*) (489) dove l'istanza pronominale «Il» [Egli] è colto in una situazione di difficoltà, tutto solitario ai margini della sua costellazione e viene messo in rapporto con la costellazione del Liocorno.

Altre volte è evocata la figura del cacciatore attraverso il rinvio metonimico degli strumenti di caccia: il coltello e la freccia. Queste occorrenze infatti riscontriamo in *Jeu muet* (456) (*Dans la pluie giboyeuse*) [La pioggia doviziosa (Sereni)]: il *coltello*, appunto, riferito alla sua giovinezza e la *freccia* di Orione che ha già subito la fondamentale metamorfosi mostrandosi sotto le apparenze di un fiore.

Proprio questa immagine capovolta ci riporta a *Aromates chasseurs*. Orione anche qui è riapparso, o meglio la sua freccia, sotto forma di fiore dei prati: il trifoglio, come si legge in *La frontière en pointillé* (*Passage des Gémaux*):

Le dard d'Orion. Le trèfle étoilé. Dans la garrigue, miroir du ciel diurne.
Le trèfle obscurci ... La cicatrice verte.
La trombe de la souffrance, le balluchon de l'espoir (AC, 515).

Il dardo di Orione. Il trifoglio stellato. Nella garriga, specchio del cielo diurno. | Il trifoglio oscurato... La cicatrice verde. | La tromba della sofferenza, il fardello della speranza.

⁷ «Le Nouvel observateur», 3 marzo 1980, citato da Leclair, *Lecture de René Char*, cit., p. 9.

La trasformazione dell'arma tradizionale in fiore è rappresentativa del rovesciamento di alcuni luoghi del mito inserito nella dinamica del cammino inverso percorso da Orione: dal cielo alla terra. In *Réception d'Orion* il Cacciatore da elemento attivo si trasforma in elemento passivo, da Persecutore a Vittima. Inseguito poi da elementi della natura docili per costituzione, i fiori: «Chasseur il fuit | Les fleurs qui le poursuivent» [Cacciatore fugge | I fiori che lo inseguono].

Rimane e spicca il suo gesto di tendere l'arco legato ancora alla caccia delle belve – che le belve stesse continuano a collocare in una sorta di luce folgorante: riflesso anche dell'«or» nel nome di Orione?

Tra queste trasformazioni non bisogna dimenticare le conseguenze del suo farsi uomo: sulla terra cambia, per esempio, il suo rapporto con il tempo e la memoria, diventa succube dei bisogni e dei limiti umani, come il servaggio alla fame e al freddo.

Refuse les stances de la mémoire. | Remonte au servage de ta faim, | Indocile et dans le froid.

Rifuta le stanze della memoria. | Risali alla schiavitù della tua fame, | Indocile e nel freddo.

Ma è proprio questa «umanizzazione» che renderà più pertinente il suo messaggio e che lo avvicinerà alla missione sofferta del poeta.

v.

Discendono dal titolo-programma due direttrici tematiche e testuali: una collegata a *chasseurs*, alla *caccia* e l'altra a *aromates*, le erbe aromatiche. Ciascuna ha in questi due lessemi la propria impronta matriciale.

Le sue radici terrestri (e la sua storia) lo situerebbero in ambienti propizi alla caccia (secondo una certa etimologia è anche «un uomo delle montagne»).

Tale condizione del soggetto (sempre più duplice: Orione e il poeta) inserito nel contesto disforico che abbiamo ricordato o – come abbiamo visto – per contrasto assume delle forme «preziose», oppure, e sovente, è la forma della violenza che deve assumere per rispondere agli attacchi della violenza che viene da fuori. Ecco allora la necessità di «rimpatriare» oltre se stesso anche il coltello.

L'isotopia della caccia, pregnante in questa raccolta ma già diluita nel simbolico, ci obbliga a parlare di qualche testo precedente quando il poeta ci ha rappresentato un particolare genere di caccia, quello della guerra. Racconterà quell'esperienza, la partecipazione alla Resistenza, nella raccolta che ha per titolo *Feuilles d'Hypnos*⁸. Sarà allora il cacciatore-guerriero, il partigiano, il capitano Alexandre, che sarà costretto a pianificare sul terreno modalità di difesa e di attacco adottando un'«algèbre damnée»: «... ceux qui survivront à ce temps d'algèbre damnée» [... quelli che sopravvivranno a questo tempo di algebra dannata] (PL, 180). La guerra è una «caccia continua»: nel maquis cade la neve e contro i partigiani è una «chasse perpétuelle» alla quale si deve rispondere con un'adeguata strategia sul terreno: «Je n'ai pas peur. J'ai seulement le vertige. Il me faut réduire la distance entre l'ennemi et moi. L'affronter *horizontalement*»⁹ (FH, 186) [Non ho paura. Ho soltanto le vertigini. Bisogna che riduca la distanza tra me e il nemico. Affrontarlo *orizzontalmente*]. Al posto dell'arco una colt, che funziona, in quella situazione, come segno positivo che porta verso il sole che sorge; sole, ricordiamolo, che è il solo elemento che può rendere la vista ad Orione: al posto di Cedalion in questi tempi drammatici è la pistola a rivestire lo stesso ruolo di guida («Face à tout, à TOUT CELA»¹⁰, un colt, promesse de soleil levant!» (FH, 187) [Di fronte a tutto, A TUTTO CIÒ, una colt, promessa del sole che sorge!].

Ecco allora espresse le ragioni storiche di forme violente che, quando la fonte è priva di acqua, è un pezzo di roccia, pervadono anche la lingua che si trasforma in una trincea: «La source est roc et la langue est tranchée» (FH, 189) [La fonte è roccia e la lingua è trincea].

È in questa situazione che ad un'azione bisogna rispondere con una contro-azione, adottando come dice Esposito¹¹ la logica omeopatica del *pharmacon*, «vale a dire della coappartenenza originaria di rimedio e veleno». La violenza si può contrastare solo facendone uso, rivolgendola alle volte anche verso se stessi, come ha dolorosamente sperimentato Hypnos-Alexandre, cioè lo stesso poeta-parti-

⁸ In seguito FH, sempre contenuto in PL, cit.

⁹ Il corsivo è nel testo.

¹⁰ Le maiuscole sono nel testo.

¹¹ Roberto Esposito, *Poesia e comunità in René Char*, «MicroMega», 2, 1998. p. 21.

giano, obbligato a permettere, per ragioni strategiche, la fucilazione di un compagno. Il terrore esige un «controterrore» e l'incendio un «contro-incendio», anche se il problema è quello di trovare poi una duratura e «giusta» risposta.

Dopo alcuni anni da quell'esperienza il poeta cerca risposte più meditate e strategie più accorte. In questa evoluzione si situa probabilmente la «rivoluzione» di Orione. Che può incominciare con il rovesciamento dei modelli legati alla violenza. Abbiamo già visto che il modello della caccia subisce un completo rovesciamento, quando Orione da inseguitore di animali diventa a sua volta una preda e inseguito dai fiori stessi poi, emblema di dolcezza e di amore.

Il rovesciamento del modello continua quando il grande Cacciatore da grande inseguitore di animali diventa un protettore degli stessi. Almeno è il caso della lepre. In *Vindictes du lièvre* a parlare in prima persona è la lepre, dopo essersi lamentata di essere inseguita senza sosta dai cacciatori tesse gli elogi di Orione. La lepre è raffigurata in uno spazio dorato ai suoi piedi, laddove mai Orione la catturerebbe durante il suo «sonno estenuato».

Alcune marche ci fanno pensare non solo alla lepre terrestre ma a una delle stelle della costellazione di Orione che viene designata, appunto, con il nome di Lepre, che rappresenterebbe anche le leggi della distanza e dell'attrazione dei corpi stellari che potrebbero essere utili anche agli uomini¹². In quanto stella che appartiene alla costellazione di Orione, in uno spazio di confine tra il cielo australe e il cielo boreale, la Lepre, immersa in una luce dorata e sotto la protezione di Orione, si trova lontana dalle ombre della terra dalla quale era stata esclusa, realizzando un capovolgimento ulteriore rispetto ai modelli diffusi: la bontà del Cacciatore si oppone alla crudeltà degli uomini.

La violenza investe chiaramente anche le figure nella scrittura. Giustamente Mounin afferma che «un [...] carattere delle poesie partigiane di Char è la loro violenza fisica contro la cosa hitleriana»¹³. Cita la necessità espressa da Char di schiacciare «ancora una volta questo uovo canceroso che resiste» e «l'uomo dai denti di fu-

¹² Cfr. Éric Marty, *René Char*, Paris, Seuil («Les contemporains»), 1990, p. 205

¹³ Georges Mounin, *Avez-vous lu Char* (1947), Paris, Gallimard («Folio essais»), 1989, pp. 137-138.

retto, l'uomo dalla carnagione di spione» che entrerà – dice Mounin – nel bestiario umano della storia.

Una nuova crudeltà è necessaria per rispondere alla violenza imperante: l'immagine della «nostra riva violenta» si aggiunge a quelle che abbiamo già incontrato: l'orchidea e la scrofa, i chiodi sul pavimento e altre ancora. Una forma legata anche a una esigenza di verità, come sostiene Créac'h¹⁴. La crudeltà confina anche con il rigore estremo, necessario per perseguire la verità.

Il coltello, simbolo della caccia e della crudeltà, può costituire anche un esercizio per mantenere la mano agile, soprattutto la mano della scrittura. Imitando magari Rimbaud che sperava «se rajeunir par la cruauté» (*Conte*). Presente in Char attraverso alcuni contagi intertestuali: per esempio l'inserimento nel testo del sintagma «Voici le temps des assassins!», che ci riporta all'atmosfera linguistica di *Matinée d'ivresse*, rafforzata da titoli come *Rougeur des matinaux*.

Le erbe aromatiche sono presenti in tutta l'opera di Char, alle volte sotto questa etichetta generale, alle volte attraverso designazioni specifiche: menta, rosmarino ecc. Stanno a indicare sicuramente un legame con il calore, con il fuoco che può trasformarsi in lampo. Tale figura è anche legata all'amore, al mondo femminile, dato che la donna dorme nel polline dei fiori. Le erbe aromatiche, già nell'antichità greca, funzionavano da mediatrici tra il cielo e la terra, tra l'uomo e la donna. Tale caratteristica le unisce a Orione soprattutto attraverso la zona semantica della disseminazione: «Il est aveugle et s'éparpille» [È cieco e si dissemina]. Questa caratteristica conferisce una funzione positiva alla figura della dispersione che attraverso il vento mette in circolazione i semi delle erbe aromatiche e per affinità gli aromi della poesia.

L'isotopia della disseminazione si estende nel testo attraverso le componenti reali della polvere (anche da sparo), del fulmine, del lampo, della scintilla. Quest'ultima diventa una modalità di base della produzione di poesia: «Nous sommes une étincelle à l'origine inconnue qui incendions toujours plus avant» (*AC*, 524) [Siamo una scintilla dall'origine sconosciuta che prendiamo fuoco sempre più avanti].

¹⁴ Créac'h, *Poussin pour mémoire*, cit., pp. 104-105.

Come afferma Philippe Met¹⁵ che si sofferma su quest'area semantica della dispersione, della polverizzazione, delle scariche improvvise e violente: la scintilla può essere «solitaria» (che scaturisce dalla selce all'alba dei tempi e «che si oppone al fiotto delle parole» (AC, 518), oppure multipla (mazzo, fascio, sciame). Diventando l'emblema, essendo apparentata con il lampo, al cortocircuito verbale della pratica aforistica, cifra cruciale del sistema espressivo di René Char.

Blanchot (ricordato da Met) mette a fuoco in maniera efficace la natura dell'aforisma. Mette in rilievo soprattutto la dinamica di chiusura dell'aforisma a partire da Nietzsche (l'un des «grands astreignants» del panteon di Char) che comporta però un potenziale esplosivo interno, contrario alla forma raffinata della massima. Ecco qualche riga che sviluppa questi aspetti:

L'aforisma è il potere che limita e rinchiude. Forma che ha la forma di orizzonte, che è il proprio orizzonte. Di qui si vede anche in che cosa sia attraente, sempre ritratta in se stessa, con qualcosa di cupo, di concentrato, di oscuramente violento che la fa rassomigliare al delitto di Sade – tutto l'opposto della massima, sentenza ad uso del bel mondo, limata fino a diventare lapidaria, mentre l'aforisma è meno socievole di un ciottolo (Georges Perros) (ma una pietra di origine misteriosa, una meteora grave che, appena caduta, vorrebbe volatilizzarsi)¹⁶.

Con una forza che non chiede altro che di sparpagliarsi – ancora come le erbe aromatiche – nello spazio e nel tempo.

Le caratteristiche spaziali, topografiche della disseminazione si riversano nelle forme testuali con le loro linee d'orizzonte che nascono all'interno della chiusura stessa, chiusura che può essere una finestra particolare sul mondo. Tali dinamiche ci ricordano le pratiche di Nietzsche che, secondo uno dei *Vers aphoristiques* di Char, «perpétuellement séismal, cadastre tout notre territoire agonistique» (*La nuit talismatique*, 495-496) [perpetuamente sismico, accatasta tutto il nostro territorio agonistico].

¹⁵ Philippe Met, *Formules de la poésie. Études sur Ponge, Leiris, Char et du Bouchet*, Paris, PUF («Écriture»), 1999, p. 199.

¹⁶ Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 208-209.

VI.

La cecità è un elemento di sutura tra Orione e il poeta: nell'incrociare i loro sguardi i due personaggi – in *Vert et noir* – sono definiti «deux laboureurs aveugles». La critica sottolinea giustamente che non si tratta di una cecità comune. Leclair afferma che tale condizione non è sinonimo di accecamento ma di lucidità. Si pensa ovviamente a Tiresia e alle sue doti divinatorie: il poeta è colui che sa leggere i segni ed è proprio perché è cieco che è chiaroveggente. Anche nella messa in discussione della parola poetica.

Secondo Martine Créac'h (107) la cecità di Orione, in effetti, non è più il castigo di una colpa, ma l'appannaggio di un profeta dei nostri mali («Qui délivrera le message n'aura pas d'identité», «Ce bleu n'est pas le nôtre», afferma Char). Quel profeta che si identifica con il «poeta-fabbro», con il primitivo artigiano della selce, detentore di un potere demiurgico sulla materia.

Derrida, parlando della figura del cieco¹⁷ insiste sulla punizione che «può annullare il male o anche produrre un beneficio» (124) e che diventa martirio e testimonianza: «l'accecamento è spesso il prezzo da pagare per chi deve finalmente aprire gli occhi, i suoi o quelli di un altro, allo scopo di recuperare una via naturale e l'accesso a una luce naturale» (125). Ricorda la marcia di Orione «verso l'astro abbagliante, quest'altro occhio, quest'occhio dell'altro che lo vede venire». Diventa il cieco alla fine, secondo Derrida, un testimone fondamentale, «un testimone eletto».

Potremmo farci suggestionare ancora da Derrida quando parla della «legge del chiasmo» (130) a proposito di incrociarsi o non-incrociarsi degli sguardi – formula, a dire il vero usata per altre dinamiche – ma che può essere pertinente a proposito della sequenza in cui «il passante mitico», in *Vert sur noir*, incontra altri viandanti (designati con un «noi»). La dinamica degli sguardi riprende la composizione nel quadro di Poussin evocando i due personaggi che guardano passare il gigante e definendoli «due contadini ciechi». Questo passante mitico, attraverso gli scambi dello sguardo suggeriva comunicazioni intense e consensi, con un atteggiamento deciso, caratterizzato da battiti del petto esigenti e vacillanti nello

¹⁷ Jacques Derrida, *Memorie di cieco*, Milano, Abscondita, 2003.

stesso tempo. Negli occhi che non vedono si fanno strada la forma e i gesti di un altrove. Tutta questa dinamica scopica si scarica sul verso folgorante che funziona anche come corno del chiasmo: «Due contadini ciechi», a ripresa anche delle contrastanti note cromatiche del titolo, *Verde su nero*.

VII.

Sta tra il cielo e la terra Orione. È stella e uomo. Gli spazi privilegiati per lui sono i luoghi di passaggio, la frontiera, la soglia, la radura. Il bordo. Perché questi spazi contengono conflitti e contrasti che alla fine sono generatori di senso e produttivi di conoscenza. Orione è un punto d'incontro tra due universi. Ma non diventa un'istanza risoltrice dei conflitti. Come afferma Leclair, in *Aromates*, «Orione è il personaggio in cui due mondi si congiungono e si contrappongono. Tale posizione sarà all'origine del suo potere ma, di questa tensione tra cielo e terra, conserverà una dimensione tragica»¹⁸.

Ma sicuramente instancabile sarà la sua azione di mediazione, di facilitazione degli scambi tra le due rive. Soprattutto due poesie mettono in evidenza queste dinamiche: *Pontonnières* e *Orion iroquois*. Infatti in questi due testi le grandi divaricazioni sembrano essere lasciate in disparte per far emergere l'attività positiva degli uomini del passato – la loro capacità costruttiva – impersonati dai pontieri e dai carpentieri irochesi.

Nella prima poesia il segnale forte e programmatico del breve testo è lanciato dal titolo stesso: *Pontonnières*¹⁹.

Pontonnières

Il faut deux rivages à la vérité: l'un pour notre aller, l'autre pour son

¹⁸ Leclair, *Lecture de René Char*, cit., p. 25.

¹⁹ Propongo per queste due poesie la preziosa traduzione di Vittorio Sereni contenuta in una antologia di traduzioni inedite curata da Elisa Donzelli: René Char, Vittorio Sereni, *Due rive ci vogliono* (con una Presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo), Roma, Donzelli, 2010, pp. 109-113. Giustamente la curatrice afferma: «In *Aromates chasseurs* Orione, cacciatore celeste, si è fatto uomo e carpentiere, e Sereni, riportandolo in Italia, lo ha reso due volte lavoratore, pronto ad affrontare il “colore del vuoto” pur di costruire strumenti utili all'umanità. Come un Faussonne francese, l'Orione di Sereni conosce la polvere di stelle» (121).

retour. Des chemins qui boivent leurs brouillards. Qui gardent intacts nos rires heureux. Qui, brisés, soient encore salvateurs pour nos cadets nageant en eaux glacées.

Pontieri || Due rive ci vogliono per la verità: per la nostra andata, per il nostro ritorno. Strade che bevano le loro nebbie. Che serbino intatte le nostre risate felici. Che, interrotte, ancora salvaguardino i nostri minori a nuoto in acque gelide.

Le due rive assumono immediatamente una dimensione più vasta, poiché la posta in gioco è l'alto valore etico e sociale per Char della verità: il passaggio da una riva all'altra, sia all'andata che al ritorno, deve avere le caratteristiche per salvaguardare quel valore, soprattutto per la giovane generazione immersa in «acque gelide». Ed è necessario in alcuni momenti particolari non solo tuffarsi in quelle acque ma diventare la corrente stessa: «Parvenu à l'arche sonore, il cessa de marcher au milieu du pont. Il fut tout de suite le courant»²⁰ [Giunto all'arca sonora, smise di camminare in mezzo al ponte. Fu immediatamente la corrente].

Nell'altra poesia Orione si fa carpentiere. Prendendo come modello operativo un gruppo etnico indiano emarginato ma i cui componenti, poiché non soffrivano di vertigini, sarebbero stati impiegati nella costruzione di ponti oceanici collegando in particolare gli Stati Uniti del Nord con il Canada.

Orion iroquois

Devant l'horloge abattue de nos millénaires, pourquoi serions-nous souffrants? Une certaine superstition n'ennoblit-elle pas? Orion, charpentier de l'acier? Oui, lui toujours; et vers nous. La masse d'aventure humaine aujourd'hui brisée, ce soir ressoudée, passe sous nos ponts géants.

Orione irochese || Davanti al quadrante abbattuto dei nostri millenni, perché dovremmo soffrire? Un tanto di superstizione non nobilita forse? Orione, carpentiere dell'acciaio? Sì, sempre lui; e alla nostra volta. La massa di umana avventura, infranta oggi, risaldata stasera, passa sotto i nostri ponti giganti.

²⁰ René Char, *La nuit talismatique*, PL, p. 495.

Si tratta ancora di una figura che sta tra il cielo e la terra: qui i carpentieri che sospesi costruiscono usando, questa volta, il materiale nuovo dell'acciaio. Ed è Orione che li incarna ancora in una funzione di mediatore moderno tra i due spazi. Sospinto verso di noi da una forza in qualche modo gravitazionale: lo stesso movimento che troviamo nella domanda precisa che già nel tono vorrebbe superare la singolarità della questione posta: «Orione carpentiere dell'acciaio?». Alla quale corrisponde il movimento gravitazionale-testuale a tre tempi della risposta: «Sì, sempre lui», con l'allungamento anche spaziale di «e alla nostra volta», verso la meta rappresentata dal mondo degli uomini, «la massa di umana avventura». Che riesce a passare sotto i ponti – i «suoi» ponti, dato che sono «giganti» – grazie alla sua opera di saldatore di pezzi sparsi.

Orion iroquois viene trasformato dalle intersezioni foniche in un unico significante composito che sottende due forme del Cacciatore gigante, una forma stellare e una forma umana: ciò rivela la duplice natura di Orione e sottolinea ancora la sua funzione che, abbiamo visto, è quella di stare alla frontiera tra due mondi. Orione sarà simultaneamente il punto di contatto tra questi due mondi – lo strumento della loro unione – e l'incarnazione della loro opposizione.

Lo statuto di «evaso» e di straniero lo fa sentire vicino agli irochesi e lo situa ai margini della terra e del cielo, al confine della sua costellazione.

Il percorso nello spazio di Orione si risolve nell'ultimo testo della raccolta – *Éloquence d'Orion* (528) – in una (ri)partenza dalla terra, verso una dimensione che si vorrebbe nuova o rinnovata ma che non può non registrare anche le difficoltà incontrate, anche le opacità e i rifiuti.

Senza scordare qualche segno ricevuto sulla terra il cui valore andrà conservato e portato più lontano (il suo mondo profondo), come è il caso dell'artemisia, privilegiata tra tutte le erbe aromatiche.

Et à présent si tu avais pouvoir de dire l'aromate de ton monde profond, tu rappelleras l'armoise. Appel au signe vaut défi. Tu t'établirais dans ta page, sur les bords d'un ruisseau, comme l'ambre gris sur le varech échoué; puis, la nuit montée, tu t'éloignerais des habitants insatisfaits, pour un oubli servant d'étoile. Tu n'entendrais plus geindre tes souliers entrouverts.

Ed ora se tu avessi il potere di dire l'erba aromatica del tuo mondo profondo, evocheresti l'artemisia. Appello al segno vale sfida. Ti adageresti sulla tua pagina, ai bordi di un ruscello, come l'ambra grigia sul goemonio arenato; poi, a notte inoltrata, ti allontaneresti dagli abitanti insoddisfatti, per un oblio che serve da stella. Non sentiresti più gemere le tue scarpe sfondate.

Un emblema tra tutte le erbe, l'artemisia – la pianta di Artemide – che si ricollega a una figura portante del mito e che ci rinvia ancora al quadro di Poussin in quanto questo nome rimpiazzerebbe sul piano verbale la presenza pittorica di Diana attraverso la designazione metonimica del suo potere²¹. Un segno che è anche una sfida: «Appel au signe vaut défi». Le cui tracce rimarranno sulla pagina immersa nella natura sulle rive di un ruscello, sulla superficie dell'ambra, una superficie trasparente e dall'odore aromatico, che può sfidare il tempo.

La notte sarà propizia per lasciare gli abitanti insoddisfatti e Orione, recuperando le sue qualità ultraterrene, perderà i segni mortali del grande poeta camminatore alla Rimbaud, non sentendo più i disagi del lungo camminare.

Sicuramente la figura della meteora esprime molto bene la situazione di grande passante – anzi di «passant profond» – di Orione. Una figura d'altronde che si può incontrare in raccolte precedenti quando, ad esempio, il poeta è paragonato a un ragno che «costruisce il suo percorso nel cielo» (*Fureur et mystère*) o quando afferma che «noi siamo delle meteore con la faccia da pianeta» (*Recherche de la base et du sommet*).

D'altra parte abbiamo visto all'inizio di questa raccolta Orione designato come una meteora umana avente per miele la terra.

A questo proposito potrebbero dare altre suggestive valenze queste affermazioni di Jean-Luc Nancy, riportate da Vergani²², sulla figura della «meteorite contingente»:

Meteorite contingente nel momento in cui tocca un suolo (perché una

²¹ Cfr. Leclair, *Lecture de René Char*, cit., p. 40.

²² Jean-Luc Nancy, *Il pensiero sottratto*, Introduzione di Mario Vergani, Milano, Bollati Boringhieri, p. 9, nota 6, dove ci sono riferimenti al testo di Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc-Nancy, Paris, Galilée, 2000.

contingenza dice anche, secondo l'etimologia, il toccare, il tatto o il contatto) [...]. Restando per aria, essa appartiene all'aria, all'essere-per-aria. Ha la sua dimora nell'atmosfera che respiriamo, dimora sospesa per aria anche quando tocca. Anche là dove tocca²³.

Tornando al testo iniziale della raccolta queste ultime figure evocate risultano essere anche una risposta al quesito che il poeta si poneva: esiste un «terzo spazio in cammino» oltre al percorso dei due conosciuti, quello individuale e intimo e quello circolare, del mondo concreto?

²³ *Ibid.*, dove Vergani precisa i riferimenti della citazione da Nancy: *La littérature au secret*, in Id., *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999, pp. 159-209; trad. it. di M. Vergani, *La letteratura nel segreto*, «Annuario di ermeneutica giuridica», 4, 1999, p. 12.

4.

IL PAESAGGIO E LA MEMORIA NELLA POESIA DI PHILIPPE JACCOTTET

I.

La scelta etica – e non solo estetica – di Jaccottet di non volare troppo alto si rivela anche nel suo rapporto con il paesaggio: e l'*ethos* fa da tramite spesso tra l'esterno e l'interno in dinamiche corrispondenze («Ci sono dei luoghi dove il camminare ti rende migliore, anche se non dura molto»¹). L'attraversamento del paesaggio, anche in epoche diverse, può far emergere le stratificazioni del tempo e provocare letture che, malgrado l'«usura dello sguardo», lo rendono più denso.

La dinamica dello sguardo rivolto all'indietro può essere innestata qualche volta da un'immagine «alta» (che il poeta negherà o risituerà subito dopo, secondo la sua linea etico/estetica prima annunciata, in un ambito referenziale più discreto):

La montagna di Miélandre sotto la neve, senza macchia alcuna: un *monumento alla memoria*² del cigno? Non è un monumento; è un mantello di piume, oppure è un'ala. È come se lo sguardo, passando, malgrado la sua usura, si ricoprisse di un'ala e ritrovasse così l'infanzia. Forse è proprio questo. Ora che ci ritorno su a distanza, a più di un anno di distanza, ritrovando nella memoria quel chiarore bianco sotto un cielo più scuro, mi dico che

¹ Philippe Jaccottet, *Des paysages, encore et toujours*, «Le Nouveau recueil», 36, settembre-novembre 1995.

² I corsivi, salvo diversa indicazione, sono miei.

era altra cosa ancora, molto lontana: uno smussamento del fendente della montagna, una attenuazione della terra, un'abluzione forse?³.

A provocare il movimento all'indietro, verso il periodo dell'infanzia, è sicuramente anche la connotazione simbolica del bianco senza macchia alcuna; mentre la rappresentazione del viaggio verso epoche precedenti è devoluta alla figura dell'ala bianca, non solo figura della parte per il tutto (sineddoche) del cigno, ma lieve veicolo della memoria che conserva quella «clarté blanche».

Sovente da elementi più umili del paesaggio si diparte lo sguardo all'indietro.

Il *muro*, reificazione spesso di una linea più vasta di orizzonte⁴, senza perdere la sua funzione di confine e conservando tutta la sua presenza concreta di manufatto in pietra, può rappresentare la linea della memoria: ancor più può contenere esso stesso la luce e il calore della memoria.

Le travail du poète

L'ouvrage d'un regard d'heure en heure affaibli
n'est pas plus de rêver que de former des pleurs,
mais de veiller comme un berger et d'appeler
tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort.

Ainsi, contre le mur éclairé par l'été
(mais ne serait-ce pas plutôt par sa mémoire),
dans la tranquillité du jour je vous regarde,
vous qui vous éloignez toujours plus, qui fuyez,
je vous appelle, qui brillez dans l'herbe obscure
comme autrefois dans le jardin, voix ou lueurs
(nul ne le sait) liant les défunts à l'enfance...
(Est-elle morte, telle dame sous le buis,
sa lampe éteinte, son bagage dispersé?)
Ou bien va-t-elle revenir de sous la terre
et moi j'irais au-devant d'elle et je dirais:

³ Philippe Jaccottet, *Autres journées*, Cognac, Fata Morgana, 1997, p. 67.

⁴ Vedi sulla «struttura d'orizzonte» il saggio di Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, cit. Cfr. anche il mio articolo *Entre les cercles de l'horizon*. Jaccottet, *Maulpoix, Du Bouchet*, in *Horizons de la poésie moderne*, 11111 15, Université Paris x, 1997, pp. 83-94.

«Qu'avez-vous fait de tout ce temps qu'on n'entendait
ni votre rire ni vos pas dans la ruelle?
Fallait-il s'absenter sans personne avertir?
Ô dame! revenez maintenant parmi nous...»)

Dans l'ombre et l'heure d'aujourd'hui se tient cachée,
ne disant mot, cette ombre d'hier. Tel est le monde.
Nous ne le voyons pas très longtemps: juste assez
le vent pour en garder ce qui scintille et va s'éteindre,
pour appeler encore et encore, et trembler
de ne plus voir. Ainsi s'applique l'appauvri,
comme un homme à genoux qu'on verrait s'efforcer
contre le vent de rassembler son maigre feu...⁵.

Il lavoro del poeta || Compito dello sguardo che s'offusca non è sognare o piangere, è vegliare | come un pastore il gregge, e richiamare | ciò che rischia di perdersi nel sonno. || Così, sul muro acceso dall'estate | (ma non sarà piuttosto dal ricordo) | vi guardo dentro la pace del giorno, | voi che andate lontano, che fuggite, | vi chiamo, luminosi dentro l'erba | più scura, come un tempo nel giardino, voci o luci | (chi sa) che legano i defunti con l'infanzia... | (È morta, la signora sotto il bosso, | spento il suo lume, al vento il suo corredo? | O un giorno tornerà da sotto terra | e potrò dirle, io, andandole incontro: «Che ne è stato | di tutto questo tempo, in cui tacevano | il riso e i vostri passi per la via? E non si poteva | che andarsene così, senza avvisare? | Oh signora! Tornate ora fra noi...») || Nell'ombra ed ora oggi sta in silenzio, | nascosta, l'ombra di ieri. E questo è il mondo. | Non lo vediamo a lungo, quel che basta | a trattenerne quello che scintilla, e a poco a poco | si spegne, a chiamare ancora e poi ancora, e a tremare | di non vedere più. Così si sforza | il misero, come chi, inginocchiato, contro vento, | tenta di radunare un magro fuoco...⁶.

Evidenzia l'inizio del testo la funzione del poeta che è quella del guardiano, il quale – senza cadere nella condizione del «rêveur» e senza lasciarsi andare al pianto allorché lo sguardo si affievolisce – veglia mentre gli altri dormono e chiama per nome tutto ciò che rischia di perdersi se si addormenta. Funzione questa alta e ambiziosa (e in parte tradizionale) che attenuerà e articolerà in maniera

⁵ Jaccottet, *L'ignorant*, cit.

⁶ Id., *Il barbagianni. L'ignorante*, a cura di Fabio Pusterla, Torino, Einaudi, 1992, p. 106.

diversa nella produzione posteriore. Lo sguardo con la sua luce implicita si oppone all'ombra della notte che tutto cerca di sottrarre.

Il muro è rischiarato dalla luce intensa dell'estate che corrisponde alla luce altrettanto forte della memoria. Le figure del passato chiamate dal poeta sono rischiarate e ricomposte dalla memoria: brillano nell'erba oscura come un tempo nel giardino. A questa luce intensa si collega il sonoro – «voci o bagliori» – nella cristallina dimensione dell'infanzia. Tale «locus amoenus» è attraversato dal muro che separa la luce dall'ombra, la vita dalla morte. Muro sottile alle volte e che permette strane corrispondenze. La signora all'inizio sembra essere all'ombra del bosso, ma quel «sotto» che poteva indicare sotto le fronde si trasforma drammaticamente più avanti in «sotto la terra», la mancanza di luce vuol dire mancanza di vita qui espressa dal lume spento e dalla dispersione del suo bagaglio. Non basterà la voce del poeta a far riecheggiare la sua voce. Perché l'ombra si tiene nascosta e non proferisce parola. Così è il mondo.

Non resta altro, in questa ineluttabilità della perdita e dell'impoverimento, che cercare di mantenere accesa la fiamma di un sia pur «magro fuoco».

La nostra vita coincide infatti con la nostra possibilità di guardare. E abbiamo un tempo limitato per questo. Per conservare ciò che brilla e che poi si spegnerà.

Siamo insomma dei *passanti* in un paesaggio nel quale cerchiamo di fermare la congenita mobilità del punto di vista, cerchiamo di ritrovare il tempo passato e perduto, di legare a certe connotazioni del paesaggio elementi di durata e di permanenza. Si ricostruiscono paesaggi attraverso *lo sguardo all'indietro di Orfeo*.

Questa labilità del paesaggio letterario, conseguenza della mobilità del punto di vista, che sia evidenziata o no dall'enunciazione, ha come corollario l'iscrizione del tempo e della durata nel paesaggio. [...]. È bivio [...].

E la letteratura, meglio della pittura, coglie questa dimensione eraclitea del paesaggio che ne fa il simbolo del nostro effimero passaggio sulla terra e del nostro «duro desiderio di durare». Piuttosto facilmente elegiaco, il paesaggio letterario ha per vocazione di significare il tempo perduto grazie a un luogo illusoriamente ritrovato. È allora retrospettivo piuttosto che prospettivo e si costruisce con *lo sguardo all'indietro di Orfeo*⁷.

⁷ Françoise Chénet, *Du paysage littéraire*, «Le Nouveau recueil», 36, settembre-novembre 1995, p. 111.

Ritorna spesso a decifrare i suoi paesaggi Jaccottet, quelli che sono anche teatro del suo soggiorno quotidiano, attorno a Grignan: territorio che andrà a costituire lo spazio di una patria ritrovata, di un «paradiso».

Adatta per arrestare il tempo si rivela la stagione invernale che spoglia e purifica il paesaggio: è la stagione degli angeli, occupati in continuazione a tessere la stoffa della luce, è la stagione la cui forza è in basso, paziente e umile, intrisa di umiltà e di silenzio. Raffigura il passato denso, l'oscuro, l'immemorabile; «è come un *monumento di pietra* che, invece di elevarsi per imporsi, si riduce a un'immensa e profonda assise davanti alla quale bisognerebbe inchinarsi con rispetto». Stabilendo in tale modo stretti rapporti con lo spazio sovrastante ancor più vasto e aperto.

Dei monumenti naturali quindi si impongono in questa stagione che rappresenta la forza che viene dal basso, la forza paziente, immobile e raccolta, intrisa di umiltà e di silenzio. E da elementi umili – oltre che da impasti tra atmosfere e territorio – sono costituiti i segnali che designano il tempo e la memoria.

Possono essere, per esempio, dei semplici ginepri disseminati senza un ordine preciso o secondo delle combinazioni misteriose. Sono in contatto con l'alto, sono astri di misteriose costellazioni, dato che al loro interno contengono un fuoco. Si sarebbe tentati di dire una candela, aggiunge il poeta, insistendo su connotazioni umili e quotidiane. Connotazioni che non impediscono a questi arbusti di diventare subito dopo ricettacoli preziosi di tempo e di memoria:

Assomigliano a piramidi modeste il cui verde scuro, *colore del tempo e delle memoria*, si copre di brina al suo interno: *piccoli monumenti di memoria*, di profondità brinata, tra i quali il viandante fa una sosta, preso in una rete... Area designata, delimitata dal vento, sito di obelischi disseminati dal soffio di un Passante invisibile, in fretta e sempre da un'altra parte...⁸.

Il termine *monumento* si rivela essere dunque fondamentale per indicare l'operazione della memoria, di recupero e salvaguardia della memoria stessa. La nozione qui si arricchisce in particolare

⁸ Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, cit., p. 16, in seguito PFA.

dal fatto di essere situata in un campo semantico *naturale e vegetale* che richiama per contrasto il campo semantico più diffuso e che riguarda un manufatto (di solito con qualità artistiche) dell'attività umana. Il poeta fa rivivere la parola in questione, innestandovi nuove connotazioni e non dimenticando la storia (e l'etimologia) della parola stessa.

Monumento: di solito riferito a opera d'arte (vedi *Vocabolario della lingua italiana*, Treccani): a) «Opera di scultura, o di architettura decorativa, eretta a celebrazione di persone illustri o in memoria di avvenimenti gloriosi»; b) «Opera d'arte, spec. d'architettura o di scultura, che per il suo pregio d'arte e di storia, abbia speciale valore culturale, artistico». È previsto anche un uso che ha a che fare con il paesaggio per siti «di particolare rilievo» dal punto di vista paesaggistico, scientifico o anche storico. In senso figurato anche un'opera letteraria, storica, scientifica che costituisca «una testimonianza e un documento fondamentale di un'epoca, di un aspetto culturale, di una personalità».

Monumentum, i.n. (moneo), *memoria, ricordo, monumento, documento*, cioè *che perpetua il ricordo, che serve a ricordare*.

Che contiene dunque anche moneo: *far pensare; rammentare, ricordare, richiamare alla memoria*. Ma anche: *ammonire, avvertire, avvisare* ecc. (vedi *Dizionario latino italiano* del Calonghi).

Altro esempio di trasformazione e di trasfigurazione, secondo modalità analoghe, lo abbiamo quando il poeta si sofferma su alcuni segni lasciati nel paesaggio dall'opera umana. Ciò avviene quando il «Passante» osserva delle umili costruzioni erette dai contadini per mettervi al riparo gli attrezzi di lavoro. È colpito dal gusto e dalla cura con cui tali ripari sono costruiti nonostante l'umile funzione e quindi dalla manifestazione di un lavoro ben fatto. Quindi il suo pensiero va subito a un'immagine del passato: al «Tesoro di Delfi». Senza sapere d'altronde in che cosa consisteva questo «Tesoro» e se esisteva veramente e se c'era qualche rapporto. In ogni caso queste costruzioni lo portano all'indietro verso un'epoca precisa:

In ogni caso, questi bassi edifici mi evocavano delle costruzioni greche a mo' di oratori, cioè prima di tutto una misura, una perfezione misurata, e in seguito, ciò che fu la grandezza e il limite della Grecia, la padronanza del Sacro, che si era riusciti a far scendere in una dimora, sulla terra, senza toglierne il potere e senza distruggere il suo segreto... (PFA, 27).

Un'idea di misura dunque e un certo rapporto con il Sacro⁹ – presente anche nel fuoco interno del ginepro: immagine che diventerà in un'altra sua opera ancor più carica di questo senso quando l'accostamento del vegetale con il fuoco gli farà parlare di «rovetto ardente» – lo mettono in contatto con quel sistema del passato.

Ancora dei semplici muretti di cui è disseminato quel territorio lo portano a pensare «à des monuments très antiques», alle fondamenta delle fortezze o dei templi. Ed è inquietato dal fascino che prova per questa bellezza misteriosa insita nelle pietre. Allora la spiegazione la trova nei valori racchiusi nelle pieghe del passato – il pensiero corre alle pietre dei sacrifici e degli dei – che ancora riaffiorano in noi: elementi che non sono solo alla base della nostra storia, «ma nei basamenti dei nostri pensieri e dei nostri sogni; come ciò che continua, in un certo modo, a guidare la nostra vita» (28).

Ed è ai piedi di questi muretti che affiorano (o almeno il poeta lo immagina) – vengono su dal fondo della terra (o dalle «fondamenta del nostro pensiero e dei nostri sogni» di cui sopra) – altri reperti, delle parole anche di quel passato culturale attraverso le iscrizioni su alcune monete. Sul luogo del valore più diffuso – quello monetario – si impongono i messaggi di due filosofi: Empedocle e Parmenide.

Ai piedi di queste mura, al sole, immaginavo anche che avremmo dovuto trovare statue di dei o di eroi, monete recanti qualche iscrizione, probabilmente troncata (e avrei voluto che la mia poesia fosse come una parola incisa su queste medaglie risalite dal fondo della terra, quando ancora non lo era sulle monete delle granaglie; una parola come se ne trovano in Empedocle: «L'etere nel suo slancio rivestiva delle forme diverse, e sotto terra le sue lunghe radici affondavano», oppure in Parmenide: «Una luce in prestito si aggira durante la notte attorno alla terra...»); eppure, non era il caso, e non era necessario. Così, dopo una serie di negazioni, mi avvicinavo in ogni caso ad una scoperta a proposito di questi paesaggi... (PEA, 28-29).

Come vediamo all'azione del dissotterrare è assimilata l'azione poetica che Jaccottet vuole molto legata alla terra – che cela pure sotto di sé dei tesori da far emergere – mentre il procedere nella

⁹ Tra gli studi più recenti è da ricordare il libro di Nathalie J. Ferrand che analizza in particolare la ricerca spirituale in Jaccottet non dimenticando il maestro Gustave Roud: *De l'inconnu qui nous éclaire*, Éditions universitaires européennes, 2012.

decodificazione dei segni passa anche attraverso negazioni e denegazioni. Dopo aver fatto riaffiorare, grazie alla luce e ai caratteri mediterranei del paesaggio dove vive, il paesaggio ideale della Grecia, dopo aver sentito quelle voci del passato grazie anche ai suoi studi e alle sue letture, secondo un movimento di autocritica e di autocensura che gli è proprio, vorrebbe cancellare tutte queste immagini per non lasciare che l'Origine, il Fondo. Lo sguardo all'indietro deve arrivare appunto fino in fondo, all'origine. Solo allora il poeta può ritornare agli oggetti reali di ogni giorno: tornare all'erba, alle pietre, al fumo che volteggia nell'aria. La vista allora avrà goduto di tutto quel viaggio nel passato e nuovi strumenti di lettura e di decifrazione si sarà procurata.

Ontogenesi e filogenesi sembrano incrociarsi:

È possibile che delle grandi emozioni ci facciano presentire i nostri legami con il mondo esteriore, ci suggeriscano un'unità nascosta e ci facciano ritrovare delle immagini molto antiche che sembrano depositate ad una certa profondità della memoria umana. Può essere che queste specie di rivelazioni ci siano accordate in quanto siamo distaccati da noi stessi e più aperti alle lezioni dell'esterno. Ecco allora che ai nostri occhi meravigliati il mondo circostante sembra mostrarsi a noi come immerso in una luce che ci fa scoprire i fili che legano gli esseri alle cose, come la visione di un'opera musicale immobilizzatasi davanti a noi con tutti i suoi rapporti, i suoi silenzi e i suoi accenti¹⁰.

II.

Niente, ancora niente.
E non sai niente? E non vedi niente? e non ricordi niente?
T.S. ELIOT, *La terra desolata*

Succede alle volte che il poeta da un determinato paesaggio che sta attraversando o che ha già attraversato penetri in un paesaggio già rappresentato, già selezionato da un pittore. Ciò accade, per esempio, a proposito di Poussin dove il paesaggio assume alcune caratte-

¹⁰ Id., *La promenade sous les arbres*, cit., pp. 115-116, in seguito *PSA*.

¹¹ Id., *Des paysages, encore et toujours*, cit., pp. 51-52.

ristiche che Jaccottet sente vicine: memoria di un luogo e memoria della sua rappresentazione si sovrappongono e si completano.

Un elemento vegetale gli fa associare il paesaggio della comba selvaggia (vedi più avanti) e il paesaggio urbano di Roma, dove ci sono anche dei pini. Ed è il fuoco soprattutto che sta dietro o dentro il vegetale – un fuoco che non è distruttore, piuttosto fiamma viva, appena «endormi» – che collega i due luoghi: è la luce dorata di certi quadri di Poussin (che soggiornò a lungo a Roma).

[...] Un incendio assopito, è così che sento Roma, dove ci sono pure dei pini. E pensavo ancora più irresistibilmente a questa città che mi ha colpito un tempo più di qualsiasi altra, quando mi giravo verso le querce che punteggiavano le rocce, su uno dei lati dello stagno. Dalla prima volta, inoltre, avevo pensato a dei quadri di Poussin, i migliori, quelli dove i personaggi che quasi sembrano inghiottiti dallo spazio restano comunque il fulcro. Potremmo dedurne che, se questi paesaggi mi toccano, è perché sarebbero carichi di «cultura». La verità deve essere il contrario. In tali luoghi risuonano, più o meno chiari, certi accordi di elementi, tanto più immutabili che essenziali, in seguito trasposti in Virgilio, in Poussin, e ancora altrove, e che sentiamo di nuovo a Roma arricchiti dei molteplici echi che li hanno fatti nascere. In Poussin, *tutto lo spazio diventa monumento*. Le misure sono ampie e calme. La terra e il cielo ricevono la loro giusta parte, e nel mondo armonico c'è posto per tutti gli dei e le nuvole, per gli alberi e le ninfe. Il tempo qui non gioca e non delira. Assomiglia alla luce che indora le cupole delle fronde e quelle di città lontane, le strade e le rocce. A lavorare così lentamente le cose, perde il suo fendente. I vegliardi hanno la maestà delle fortezze, delle pietre, e giustamente di questi alberi scuri e nodosi che ben si accordano alle rocce. (PFA, 97-99).

Il rapporto tra sedimenti culturali e paesaggio viene qui capovolto: non sono tanto i depositi culturali che suscitano l'interesse per questi luoghi. Sono essi stessi piuttosto a contenere dei suoni che portano a degli accordi di elementi, elementi essenziali e fuori del tempo che passano, proprio in quanto tali, in maniera naturale, nelle opere di Virgilio prima e poi di Poussin. È tutto lo spazio che diventa monumento.

Parlando in un testo di un altopiano descrive una comba irta di rocce, selvaggia – detta appunto Malecombe –, una sorta di fortezza con qualche cosa di eroico e di immemorabile al contempo, l'osso della terra, colorato da un antico incendio che emana da una vegetazione irsuta. Gli tornano allora alla memoria i grandi quadri di Poussin degli ultimi anni: «Orione, Ercole e Caco, dove del tutto naturalmente rocce ed eroi, o semi-dei, si confondono»¹¹.

Parlando dell'*Apollon et Daphné* di Poussin non tralascia di mettere in evidenza la luce dorata:

Ciò che inizialmente attira verso questa pittura, sono degli accenti blu scuro (sotto le nuvole), dei bruni-rossi, di *giallo o d'oro*. È una luce *dorata* e un cielo profondo, è la tonalità alle volte scura e calda dell'insieme. Credo sia questo a toccarvi in primo luogo, imponendo un'armonia solenne, ricca e nobile¹².

Tale connotazione cromatica va alla fine a designare un luogo dove in sostanza la memoria coincide con i suoi oggetti, dove il tempo è sospeso, dove la bellezza può manifestarsi senza ostacoli, in un clima paradisiaco. Dietro suggerimento dello stesso Jaccottet si è portati a pensare allora al «milieu doré» di Hölderlin, che si trova soprattutto nell'*Iperione* (tradotto dallo stesso Jaccottet): la giusta misura, la plenitudine, la sospensione del tempo. Il canto di Diotima è sospeso nel «juste milieu» (così viene reso da Jaccottet *in goldner Mitte*), tra la profondità e l'altezza. In Jaccottet gli alberi sono in rapporto con l'aria, la cima degli alberi e il cielo sono alla sua altezza: all'altezza della sua parola.

La sera: temporalesco calore nel cielo che poco a poco si rasserena.
 Riappare il sole, *dorato*. L'immobilità dei fumi nei campi
 dà l'idea di una pace senza limiti:
 Decantazione, sospensione. Il «centro dorato» di Hölderlin.
 Rapporto degli alberi e dell'aria.
 Un volo di cingallegre dalla lunga coda si posa qualche istante
 fra le querce, quindi s'allontana.
 Cime degli alberi e cielo, alla mia altezza¹³.

Un sito comunque che per Jaccottet ha sempre dei riscontri nel paesaggio reale (o nel paesaggio di seconda mano della pittura), dilatato magari dalla dimensione del sogno.

Sogno. Mi è sembrato che in vita mia non avessi visto un più bel paesaggio; doveva essere a sud del Massiccio centrale (nel sogno, mi ricordavo di esserci già passato), sotto una luce crepuscolare come ce ne sono forse in Poussin, sicuramente alle volte in Balthus [...]¹⁴.

¹² Id., *La semaison*, Paris, Gallimard, 1984, p. 185.

¹³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴ *Ibid.*, p. 181.

Le montagne di lava, di basalto sono dominate dal color nero o violetto: mentre si diffonde da un luogo non ben definito (forse alle spalle del poeta) una luce rosa e porpora. In ogni caso tale paesaggio si rivela in tutta la sua bellezza – una bellezza che gli strappa delle lacrime – quando vede ai suoi piedi, «au milieu de ces pentes descendant à l’infini *sous la lumière dorée*, l’enclave longue d’une vallée où coulait une rivière». Tale «enclave» lo mette in uno stato tale di esaltazione come se si trattasse della visione del paradiso.

Da Poussin a Cézanne il grandioso e il patetico scompaiono. In quest’ultimo acquistano dignità paesaggi considerati minori. Dopo l’allontanamento degli dei – raffigurato nella figura di Diana nel *Paesaggio con Diana e Orione* – si arriva all’allontanamento delle figure umane dal paesaggio. Un certo tragitto compiuto da Jaccottet dalle opere di gioventù a quelle della maturità – da *Promenade sous les arbres* a *Paysages avec figures absentes* (dove parla all’inizio non a caso delle *Baigneuses*) – sembra corrispondere a quello di Cézanne che, dopo il momento critico delle *Baigneuses* appunto, si avvia alla progressiva eliminazione delle figure.

(Poussin: la prima volta che ho intravisto, sotto questo nome, un qualcosa di diverso da una grande opera d’un classicismo sicuramente estraneo al nostro tempo e al mio gusto di ragazzo, fu nel 1944, leggendo Gustave Roud che aveva scritto, in *Essai pour un paradis*, evocando le sue proprie scoperte giovanili: «Visioni precorritrici, dimenticate appena avvertite, confusamente mescolate ai monotoni minuti [...] – fino a questi incontri inauditi; il Poussin dei *Funerali di Focione*, l’ottava fuga del *Clavicembalo...*» – citazione dove Bach non viene dopo Poussin per caso –; cosa a partire dalla quale non cesserei più, a ogni nuovo incontro con le sue opere, di sentirmi sintonizzato con il mondo attraverso la loro polifonia, appagato dallo loro plenitudine. Ai tanti paesaggi reali che ho contemplato con la loro stretta consonanza tra nuvole, rocce, fogliame e praterie, sono mancati in apparenza solo Orione o Dafne; in apparenza solamente: è questo che ho intuito, che ho compreso. Negli ultimi Cézanne, il passo di Orione non ha più bisogno di essere mostrato per continuare a guidare il nostro)¹⁵.

Anche perché la figura e lo sguardo sono stati completamente interiorizzati dall’artista che propone una sua elaborazione, che si

¹⁵ Jaccottet, *Des paysages*, cit., p. 52.

sente non più nella figura ma nella sostanza del colore. Lo sguardo diventato opaco di Orione (che ha bisogno dello sguardo dell'altro) è sostituito dalla sua mano che cerca una direzione, mano duplicata dalla minuta guida che lo sovrasta.

Consigli venuti dall'esterno: certi luoghi, certi momenti ci «inclinano», c'è come una pressione della mano, di una mano invisibile, che vi incita a cambiare direzione (dei passi, dello sguardo, del pensiero); questa mano potrebbe essere anche un soffio, come quello che orienta le foglie, le nuvole, i velieri. Un'insinuazione, a voce bassa, come di chi sussurra: guarda o ascolta, o semplicemente: aspetta¹⁶.

III.

[...] Ma toglie e dà
 Memoria il mare,
 E l'amore anche affissa assidui
 occhi.
 Ma ciò che resta fondano i poeti.
 HÖLDERLIN, *Ricordo*

Il cammino sembra portarci sempre più lontano dal luogo d'origine, e quindi ci allontaniamo così da una fonte di energia, da un centro di vita, da una specie di plenitudine interiore.

Allontanandoci dall'origine si ha l'impressione di esserci allontanati anche da una fonte di energia, da un centro di vita, da una specie di plenitudine interiore. Qualche cosa in effetti ci lascia supporre, nelle poesie e le opere d'arte dei periodi definiti «primitivi», che il sentimento di plenitudine fosse loro connaturale. L'impressione del tutto particolare che ricaviamo per esempio dalla lettura di Omero, ma anche di testi orientali ancora più antichi (impressione forse ingannatrice, è vero), è che il poeta era allora nel cuore stesso di questa plenitudine e non ne aveva coscienza; mentre in seguito ce ne saremmo sempre più allontanati, tanto che le poesie delle epoche posteriori parlano piuttosto di nostalgia, di ricerca, o della brusca ed effimera riscoperta, di questa plenitudine. Donde la loro inferiorità, così

¹⁶ Id., *Cabier de verdure*, Paris, Gallimard, 1990, p. 16.

ci sembra, ma anche il loro carattere più tragico, più fragile e più straziante (PSA, 107-108).

È allora che lo sguardo all'indietro si fa più struggente, carico com'è di nostalgia per quel luogo privilegiato: se non altro per riscoprire qualche attimo di quella antica plenitudine.

Fatale fu per Orfeo il volgere all'indietro lo sguardo prima che Euridice uscisse dal regno delle ombre: la sua testa, dopo lo scempio delle Baccanti, e la sua lira continuarono a cantare i lamenti per la morte di Euridice. Rimane il suo canto con il suo valore centripeto: «Il canto di Orfeo sgorga come una *magia originaria* e si racconta negli effetti che produce prima ancora che nel suo contenuto e innanzitutto nel suo valore centripeto, che riunisce attorno alla voce gli esseri animati e inanimati della terra, del cielo e del mare»¹⁷.

Al paesaggio esteriore fa riscontro, nella creazione poetica, un paesaggio interiore: un luogo da dove la poesia può manifestarsi e nascere di nuovo. Infatti il poeta, quando, distratto da altre attività, sente l'urgenza di ritornare alla poesia, si rende conto della distanza («grandissante, et peut-être incommensurable») (PSA, 108) che lo separa da questo «luogo interiore» in definitiva non situabile in una zona precisa.

Sempre in questa opera analizza le sue reazioni, le sue emozioni di fronte al paesaggio di cui cerca le forme della bellezza, solo elemento comparabile alla morte, capace di controbilanciarla. Senza saperlo in questa ricerca tendeva verso la poesia, la composizione poetica propriamente detta senza raggiungerla mai. Ed ecco allora, nel processo poetico, rivelarsi indispensabile, non solo il ricordo e la selezione delle parti «giuste», ma anche l'*oblio* di testi che sono solo delle tappe, che contengono troppe scorie:

È dunque chiaro, ai miei occhi, che questi testi dovranno da me essere *dimenticati*, o almeno lasciati indietro, che rappresentano una sorta di sbancamento degli errori che potevano essere di disturbo alla poesia, oscurare l'emozione iniziale o il paesaggio che la creò. Anche se si presentano leggeri e spediti sono troppo goffi e verbosi per soddisfare qualcuno. Si vede in fin dei conti che potrebbero ridursi a qualche frase, che si potrebbero conser-

¹⁷ Marcel Detienne, *La scrittura di Orfeo*, Bari, Laterza, 1990, p. 109.

vare una o due comparazioni, qualche immagine più o meno sviluppata. A questo devo arrivare (PSA, 112).

Una forma di oblio volontario può essere l'*effacement*. Sopprimere degli oggetti della memoria o metterli in disparte, cancellarne le tracce per sgomberare il terreno alle nuove costruzioni.

Si mette da parte il soggetto poetante per non insinuarsi in maniera vistosa e volgare nella memoria del lettore, nella memoria dell'altro. Oppure il poeta *si* dimentica, si tira indietro semplicemente per far passare la bellezza: si tratta allora di diventare dei «passanti invisibili» come i maestri dell'*haiku*: grazie infatti a questa loro qualità «il mondo poteva trasparire attraverso di loro; il loro passaggio stesso sembrava rivelare una luce ineusauribile»¹⁸. È nella natura dell'*haiku* di essere *self-obliterating*, come se la composizione non avesse come cura che quella di cancellarsi, di abolirsi a profitto di ciò che l'ha fatta nascere e che designa, semplice dito teso; «o semplice passerella, che si dimentica per essere abbagliati dalla regione alla quale ci porta»¹⁹. Insomma l'attività creatrice consisterebbe, dopo aver ascoltato le regioni profonde, non tanto nella costruzione di un'opera ma piuttosto nel permettere alla corrente di passare, nel togliere gli ostacoli e nel cancellare le tracce «come se, in fin dei conti, la composizione poetica ideale dovesse *farsi dimenticare* a vantaggio di un'altra cosa che, tuttavia, può manifestarsi solo attraverso tale forma»²⁰.

¹⁸ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 314.

¹⁹ *Ibid.*, p. 129.

²⁰ *Ibid.*, p. 322.

5.
VISIBILE E NON VISIBILE
NELLA POESIA DI JEAN TARDIEU

Una delle relazioni fondamentali che mettono in rapporto il soggetto con il mondo è rappresentata dalla vista: dalla visione, dallo sguardo, dall'occhio.

Lo sguardo si rivela quasi subito il mezzo indispensabile per conoscere lo spazio, per dargli un certo ordine e un senso: in questa operazione si va a costituire anche lo statuto del soggetto che, misurando i suoi orizzonti, prende coscienza del potere della ragione ma anche dei suoi limiti.

Tardieu ci dà una illustrazione di questa funzione in *Le cristallin*¹.

Il semplice fatto di *vedere* è già, in se stesso, un prodigio, se lo riconduciamo alla complessità dell'*Occhio*, il cui potere è così esteso da essere in grado di metterci in contatto con il mondo in cui viviamo, in ogni caso con una grande parte di questo nostro mondo.

Ci apre il vicino e il lontano visibili, il reale e, al limite, l'irreale facendocelo presentire.

Il vicino, è tutto quello che quest'altro miracolo la *mano umana*, può scegliere e modificare nell'immediato. Il lontano è tutto ciò che, attraverso il tempo e lo spazio senza limiti, è già scomparso da miliardi di secoli ma di cui le immagini visibili ci giungono ancora.

Si può constatare che questa funzione – la vista – è immedia-

¹ Jean Tardieu, *Da Capo*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 52-54.

tamente collegata a un altro senso, il tatto, che ha come strumento fondamentale la *mano*. Avremo presto l'occasione di parlare di questo aspetto. Bisogna qui ricordare il ruolo determinante dell'occhio nella costruzione di una sorta di deposito interiore che offrirà degli strumenti fondamentali nelle operazioni scientifiche e cognitive in generale. Tardieu chiama questo luogo interiore una cappella che ospita tutti i pensieri umani dove «l'universo giunge trasfigurato dal filtro multicolore delle vetrate, insieme alla mole di ricordi e di emozioni che hanno riempito la nostra esistenza». La luce mobile di «questi schermi di vetro» sottolinea le sonorità interiori e può essere anche il mezzo per evocare altre dimensioni: il bambino scopre il regno dell'ignoto e il regno dell'ombra percorsi dal panico e dall'incantesimo.

Una dinamica significativa dello sguardo si rivela in *Le démon de l'irréalité*².

Nel testo omonimo che apre la raccolta, sono posti degli assi fondamentali: vicino/lontano, realtà/fantasia, chiarore/oscurità, possibile/impossibile. Lo spazio si misura con l'estrema incertezza del tempo.

[...] riconosco lo spazio e il mio gesto prova a me stesso che tutto non resisterà per sempre. Ciò che non posso raggiungere in un colpo d'occhio può ornarsi del nome dell'Impossibile o del niente e senza baluardi per difendere questo albero che tocco e *che è*, contro questa distesa di vasti colori *che potrebbero non essere*. Passo, per il solo effetto dello sguardo che sale, da ciò che vive a quello che è già vissuto o che vivrà.

Scesi in basso, i miei occhi abbagliati hanno strappato al mondo questi fuochi rubati agli dèi dell'assenza. Le loro fiamme circondano ogni oggetto vicino e lo minacciano. Il cielo, insieme a me, scivola sulle infinite pendenze, come prima gli angeli.

Una vasta e pallida idea senza tempo si allea con le severe meraviglie della terra. L'elemento che le lambisce senza fine si rintana in segreto in ogni angolo e mi spia.

L'attesa si stende dappertutto nei campi.

Un orrendo stupore richiude su loro stessi, arrivata la sera, i fiori.

² Id., *Le démon de l'irréalité*, Neuchâtel-Paris, Ides et Calendes, 1946, pp. 7-9.

Lo sguardo deve cercare di abbracciare lo spazio e l'uomo dunque non deve mantenere ostinatamente gli occhi bassi: avrebbe allora soltanto una percezione disturbata e limitata; rileverebbe soltanto «confusione, diversità – e pesantezza».

Lo sguardo deve esplorare il mondo/paesaggio e deve misurarsi con il suo orizzonte e l'orizzonte degli oggetti fino a raggiungere le frontiere più lontane, anche rischiando di scoprire che al di là di un certo confine c'è l'*oscurità*.

Lo sguardo della Fantasia può allora intervenire e fare intravedere i segni della presenza degli esseri divini e delle immagini che sorgono dal nostro immaginario culturale: le ruote, per esempio, di un carro immenso con i lampi che sprizzano dagli assi.

Ma lo sguardo coglie, pur riconoscendo lo spazio, nello stesso tempo i limiti della sua luce e scopre la regione dell'Impossibile e del nulla. Allora il soggetto si sente minacciato da forze misteriose e ostili. Vorrebbe difendere l'albero, emblema della vita e della fragilità di ciò che abita la terra, di ciò che è, che si oppone alla vasta distesa di colori *che forse non esistono*. Lo sguardo del soggetto esplorando ciò che sta al di sopra della terra scopre anche il tempo, la durata della vita: ciò che vive, che è già vissuto e che vivrà.

Prometeo giunge in ogni caso a rubare il fuoco a questi dèi dell'assenza: elemento, il fuoco, che circonda gli oggetti e che non è un fattore benefico. Al contrario esso rappresenta una minaccia. Un altro elemento ostile è rappresentato dall'entità che bagna le «dures splendeurs de la terre» e che spia il soggetto.

Il paesaggio è pervaso da uno stupore orribile – altro elemento che dall'alto domina il basso – che pervade la natura rappresentata qui dal lato positivo ed estetico dei fiori.

Viene a crearsi così una dinamica che si manifesta secondo una logica binaria, oppositiva.

Opposizione tra l'alto e il basso (cielo e terra), tra possibile e impossibile, tra vita e morte, tra durata limitata e eternità: e ancora tra vicino e lontano, tra distinto e vago, tra linee e macchie oscure.

La fonte di questi fenomeni è in ogni caso il soggetto che, malgrado tutto, sa riconoscere lo spazio.

In *Voir est une ruse*³ [Vedere è un trucco] il paesaggio della cit-

³ *Ibid.*, pp. 10-11.

tà si trasforma, muta, a seconda della posizione dell'io che guarda: «a piacimento del passante il quadro si gonfia o si appiattisce come un petto che respira». La Ragione dovrebbe intervenire in tutto questo disordine con le sue parallele, i suoi volumi sempre uguali, i suoi angoli retti e le sue linee «che continuano fino alla fine dei tempi». Ma dietro l'insistenza del poeta che non riconosce i suoi segni nelle cose la Ragione gli confessa il suo artificio: essa gli confida che è costretta a utilizzare tale geometria immaginaria per mettere a posto, riordinare questo mondo informe e per combattere la diversità che la minaccia. Gli sussurra che le cose saranno un giorno assenti, e che essa stessa sarà assente. Con il risultato di provocare un terribile vuoto – un baratro – attorno al poeta che si troverà così privo di ogni appoggio.

Cerca delle forme rassicuranti – le ripetizioni per esempio, o la Somiglianza – ma deve ammettere che si tratta di un inganno, di una menzogna: «Mi sveglio. Avevo mentito. Non esiste Somiglianza. Ogni istante, ogni punto della distesa è nuovo. È la mia domanda che è la stessa, e il mio sguardo, e il mio dolore» (*Débat sur un mot*)⁴.

Evidentemente il senso della vista non è il solo ad entrare in azione in questo rapporto del soggetto percettivo con il mondo. Lavora in collaborazione con gli altri sensi: l'udito (la voce i suoni, la musica), per esempio, e il tatto.

Les trois portes

Le regard l'ouïe et le toucher
ensemble ou l'un pour l'autre
sont les portes de notre vie

Le tre porte || Lo sguardo l'udito e il tatto | insieme o l'uno per l'altro | sono le porte della nostra vita

Spesso questa collaborazione andrà a creare delle figure di sinestisie elaborate e produttrici di senso. Il soggetto vede la luce attraverso delle sbarre nominate occhio, orecchio, narice.

Ed è il *corpo*, questo organismo concreto, che partecipa a questo rapportarsi visivo con il mondo.

⁴ *Ibid.*, pp. 13-14.

Un ruolo speciale, in questa direzione, è svolto dalle *mani*, che diventano sovente uno strumento complementare degli occhi. Alcune occorrenze segnano la sintonia tra le mani e gli occhi (implicando alle volte altri organi del corpo):

Non c'è probabilmente nessun abitante della città che non sia, in qualche momento della sua miserabile giornata, ossessionato dalla quantità di cose che i suoi occhi vedono, che le *sue mani*⁵, i suoi passi incrociano⁶.

– [...] et que bientôt rien ne me reste, ni
ce dur regard qui aimait tant les flammes
ni ces *deux mains* qui aimaient tant tenir
ni ces deux pieds qui aimaient tant partir
ni ce grand corps amoureux de son âme
(FC, 38)

[...] e che tra non molto niente mi resterà, né | questo duro sguardo che amava tanto le fiamme | né queste *due mani* che amavano tanto stringere | né questi due piedi che amavano tanto partire | né questo grande corpo innamorato della sua anima

In *Parallèle*⁷ è lo sguardo, insieme all'udito, che vorrebbe raggiungere un altro mondo, un altro universo: il cielo vero che la mano non riesce a raggiungere. Alla fine saranno le mani ad accogliere lo sguardo, a trattenere il suo slancio troppo intraprendente.

[...]
L'œil malade ou frappé rivalise d'étoiles
Avec tout le vrai ciel que *la main* n'atteint pas;

Parfois j'écoute en moi, comme une mer sans voiles,
Un roulement lointain couvrir le bruit des pas;

Je préfère à tes nuits, ô Paris, ma nuit blonde,

⁵ Il corsivo è mio.

⁶ Jean Tardieu, *Le fleuve caché* (1968), Paris, Poésie/Gallimard, 1996, p. 19. In seguito FC. Saranno utilizzate anche le seguenti abbreviazioni: AA: *L'Accent grave et l'accent aigu* (1986), Paris, Poésie/Gallimard, 1997; PO: *La part de l'ombre* (1972), Paris, Poésie/Gallimard, 1997.

⁷ Id., *Margeries*, Paris, Gallimard, 1986, p. 42.

Ma nuit claire, quand l'or du sommeil clôt mes yeux,

Ou cette nuit de feux, de fuite et d'eau profonde,
Si j'aveugle en *mes mains* le regard curieux...
[...]

[...] | L'occhio malato o colpito compete con le stelle | Con tutto il vero cielo che *la mano* non raggiunge; || A volte ascolto in me, come un mare senza veli, | Uno scorrere lontano coprire il rumore dei passi; || Preferisco alle tue notti, o Parigi, la mia bionda notte, | La mia notte chiara, quando l'oro del sonno chiude i miei *occhi*, || O questa notte di fuochi, di fuga e d'acqua profonda, | Se acceco nelle *mie mani* lo sguardo curioso... | [...]

Le mani diventano spesso complici quando si tratta di rischiarare dei paesaggi interiori; oppure esse possono portare soccorso all'occhio in difficoltà, agli «occhi bianchi», agli «occhi chiusi» o agli «occhi bendati». In *Mémoire*, iv, le due mani vanno alla ricerca di una forma – di un volto – di una identità, ma si scontrano con una maschera riempita di abisso. Retrocedono allora, ma riuscendo a portarsi dietro qualche cosa di positivo: dei fiori.

Deux mains qui ont perdu la trace d'un visage
s'avancent flairant l'ombre à la recherche
d'une forme jadis humaine. Mais le masque
est rempli par l'abîme.
Les mains épouvantées se retirent
et remportent les fleurs.
(FC, 80)

Due mani che hanno perduto la traccia d'un viso | avanzano futando l'ombra alla ricerca | di una forma un tempo umana. Ma la maschera | è colmata dall'abisso. | Le mani spaventate arretrano | e riportano via i fiori.

Elementi disforici possono coinvolgere i due sensi – «Les yeux bandés les mains tremblantes» [Gli occhi bendati le mani tremanti] (FC, 80) –, ma sono le mani che possono diventare un rifugio, un punto di riferimento:

[...]
A demain, tendre jour, à demain!
Reste jeune en dormant sur la rive
j'emporte la flamme encor vive

à l'abri de mes *fidèles mains*.
[...] (FC, 49)

[...] A domani, tenero giorno, a domani! | Resto giovane dormendo sulla
riva | porto la fiamma ancora viva | al riparo delle mie *fedeli mani*. | [...]

Le mani possono svolgere questo ruolo proprio per la loro forma
– il cavo che può accogliere – e per il fatto che sono molto più vicino
alla Realtà:

– Je croirais toujours à la sainte Réalité
qui partie de *nos mains* s'enfoncé dans la nuit.

– Crederei sempre alla santa Realtà | che partita dalle *nostre mani* spro-
fonda nella notte. (FC, 186)

In un altro passo questo rapporto con il reale è messo in rilievo
dall'immagine della mano che solleva un martello:

La *mia mano* che solleva un martello tiene il reale, ma il mio sguardo,
innalzato fino ai luoghi più alti della notte, non aspetta che delle Idee, dei
Fantasmi, uno sfuggente frangersi di sogni che va morendo al bordo di ciò
che non è.
(FO, 45)

Può trattarsi anche della mano dell'artista (Picasso, in questo
caso) che rivalizza con gli occhi nell'atto creativo.

Voyez ma *main* elle a des doigts
rapide comme le paraphe
double comme ma flûte et ma corne
elle a fait reculer mes yeux
dans le volume de silence
qu'emplit la ruse de mes joues⁸

⁸ Id., *Le miroir ébloui*, Paris, Gallimard, 1993, p. 144.

Guardate la mia *mano* ha delle dita | rapida come una sigla | doppia come
il mio flauto e il mio corno | ha fatto spostare i miei occhi | nel volume del
silenzio | che riempie l'astuzia delle mie guance

E infine le mani vanno a sostituire, rimpiazzare, la funzione degli
occhi, quando essi sono diventati degli occhi chiusi, degli occhi di
ciechi, assumendo, nel caso che qui si cita, la funzione divinatoria di
un'altra vista:

Suite mineure

I

[...]

Tu creuses ce qui reste près de nous,
tu reconnais le sol sans complaisance;
un âpre vide étreint chaque présence
et te délivre enfin d'un vain espoir.

Ce sont des *mains d'aveugle* qui vont voir.
(FC, 46)

Suite minore || I || [...] | Tu scavi ciò che resta vicino a noi, | tu riconosci
il suolo senza condiscendenza; | un aspro vuoto stringe ogni presenza | e ti li-
bera infine di una vana speranza. || Saranno delle *mani di cieco* che vedranno.

Questi ultimi elementi ci propongono una dinamica comples-
sa concernente i fenomeni della visione in Tardieu e ci rinviano ad
altri testi, anche teorici, sullo stesso argomento. L'ultimo verso cita-
to soprattutto ci rimanda a certe considerazioni contenute in *L'œil
et l'esprit* di Merleau-Ponty. Il filosofo in questo studio sulle funzio-
ni della vista riprende i lavori di Descartes e in particolar modo la
Dioptrique. La luce, per esempio, che dall'esterno penetra nell'oc-
chio e comanda la vista, può essere concepita come «une action par
contact, telle que celle des choses sur le bâton de l'aveugle. Les aveu-
gles, dit Descartes, "voient des mains". Le modèle cartésien de la
vision, c'est le toucher»⁹.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard («Folio essais»), p. 37.

Dalle cose agli occhi e dagli occhi alla vista non passa niente di più di ciò che passa dalle cose alle mani del cieco e dalle sue mani al suo pensiero. La vista non è la metamorfosi delle cose stesse nella loro visione, la doppia appartenenza delle cose al grande mondo e a un piccolo mondo privato. È un pensiero che decifra precisamente i segni dati dentro il corpo¹⁰.

Il rapporto del soggetto con il mondo attraverso la vista può essere problematico, può condurre a una *impasse*.

Abbiamo già incontrato degli «occhi bendati» giustapposti a delle «mani tremanti» (*Jours pétrifiés*); le connotazioni disforiche invadono il movimento, la memoria, l'identità del tempo del poeta: egli si ritrova «come la pietra sotto il cielo».

Gli occhi sono riempiti di sabbia e la facoltà della vista viene annullata.

xx

Élève tes yeux désertés
rien à voir dans ce gris!
Ouvre tes mains vides: rien,
ni vent ni soleil ni pluie!
(FC, 57)

Alza i tuoi occhi desolati | niente da vedere dentro questo grigio! | Apri le tue mani vuote: niente, | né vento né sole né pioggia!

Assistiamo allora a una sorta di mineralizzazione, di pietrificazione dello sguardo (vedremo più avanti la figura della *statua*): un grande vuoto al posto degli occhi.

Un lourd objet de bronze creux
en forme de masque aux yeux clos
(FC, 237)

Un pesante oggetto di bronzo incavato | In forma di maschera dagli *occhi chiusi*

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

Ma nuove valenze incominciano a funzionare partendo dalle figure della negazione.

Questa cavità diventa ben presto la cavità del grande occhio dell'universo: lo spazio del *manque* – reificato qui dalle «arches creuses» – che accoglie il vuoto di tutti gli occhi, i segni vuoti di altri segni vuoti.

Comme bientôt

[...]
 bientôt
 ne seront plus les signes de tous noms
 que grains de sable au fond des arches creuses
 où fut le tendre globe de nos yeux et où
 circule et se dérobe nu
 le solitaire espace
 (AA, 41)

Come tra poco || [...] | tra poco | non saranno più i segni di ogni nome | che granelli di sabbia nel fondo degli archi cavi | dove fu il tenero globo dei nostri occhi e dove | circola e si sottrae nudo | il solitario spazio

È più o meno la stessa figura che ritroviamo in *La fête et la cendre* che è preceduta da qualche riga di un articolo di giornale (S. Moscati, «Corriere della Sera», 12 aprile 1976) dove l'autore riporta i risultati di scavi effettuati a Pompei mettendo in luce la possibilità di «rimodellare» l'aspetto fisico di un uomo e di una donna in fuga durante l'eruzione del Vesuvio del 79 a.C. basandosi sul calco lasciato nella lava (AA, 109).

Qui il vuoto, il calco del corpo contiene il nulla che ha tuttavia avuto il ruolo di preservare l'atteggiamento dei fuggitivi caduti proprio dopo la soglia, «presi nella trappola come bestie bruciate vive | la faccia contro la terra» e di conservare anche la loro futura effigie (AA, 111).

III. *Méditatif*

Avant l'horreur c'était encore
 si peu de chose: vivre, un clin d'œil un regard
 mais quel regard quand il appareillait
 vers l'espace profond d'une nuit d'août
 illuminée par les étoiles déjà mortes

signaux qui viennent d'autrefois pour nous sourire.
Après l'horreur nulle mémoire mais le masque
préparé. [...]

III. Meditativo || Prima dell'orrore c'erano ancora | così poche cose: vivere, un battito di ciglia uno sguardo | ma quale sguardo quando egli appariva | verso lo spazio profondo di una notte d'agosto | illuminata dalle stelle già morte | segnali che vengono da altri tempi per sorriderci. | Dopo l'orrore nessun ricordo ma la maschera | preparata. [...]

Prima dell'orrore bastava un ammicco per raggiungere i segnali misteriosi dell'universo provenienti da stelle già morte, segnali sorridenti. Poi è il vuoto che prende il sopravvento, uno spazio cavo che è anche il posto vuoto degli occhi nella maschera/cranio, la mancanza d'acqua nell'otre: è il risultato del fuoco e della cenere, che porta a un cranio «déserté». Tutto il movimento è condensato in una statua – si dovrebbe parlare piuttosto di una contro-statua, di un calco, di un involucro da ricostituire – che riesce ad afferrare l'azione di spostamento, che conserva la forma dei corpi (la somiglianza, l'impronta).

L'accecamento può anche produrre una funzione positiva.

È infatti chiudendo gli occhi che il poeta può raggiungere gli orizzonti più lontani:

Suite mineure

VI

Sphère de feu flottant sur les ténèbres,
je vais, plus loin que tes bords lumineux,
les yeux fermés rejoindre la nuit pure
et dans mes bras serrer le poids du temps
(FC, 48)

Suite mineure || VI || Sfera di fuoco fluttuante sulle tenebre, | vado, più lontano dei tuoi bordi luminosi, | con gli occhi chiusi a raggiungere la notte pura | e tra le mie braccia stringere il peso del tempo

E ancora, proseguendo nel testo appena citato, è attraverso gli occhi chiusi che il poeta si avvicina a luoghi deliziosi e giunge a dominare il tempo in un paesaggio dove il resto della pietra, la sabbia, è seminato di papaveri: «pour maîtriser le temps qui glisse | le sable

est semé de pavots» [per dominare il tempo che scivola | la sabbia è seminata di papaveri].

Una variante degli occhi chiusi è il sintagma «les yeux blancs» che assume in *Épitaphe* una funzione positiva. Questa modalità della vista permette al poeta di fare una pausa, una sosta, di procurarsi uno spazio per ascoltare e parlare, per ricostituire la rete dei ricordi:

[...]

Et les fleuves ont fui, l'ombre s'est reconnue
espace les yeux blancs j'écoute et parle encore
je me souviens de tout même d'avoir été.
(FC, 78)

[...] || E i fiumi sono fuggiti, l'ombra si è riconosciuta | spazio con gli occhi bianchi ascolto e parlo ancora | mi ricordo di tutto anche di essere stato.

Lo sguardo pietrificato può aprirsi su «immenses clartés»: la doppia presenza in *Portrait de l'auteur* (FC, 203) di fattori negativi rispetto allo sguardo normale, la statua e gli occhi chiusi, conferisce un potere ancora più profondo alla facoltà visiva che agisce – qui in alleanza con il discorso amoroso – in regioni del tutto particolari: «[...] | épave dans mes bras je serre une statue | qui m'aime les yeux clos sur d'immenses clartés». [...] | relitto tra le mie braccia stringo una statua | che m'ama gli occhi chiusi su immensi chiarori.]

Dopo aver percorso diverse tappe sul cammino della conoscenza la parte oscura – l'enigma – si rivela a degli occhi «veggenti ciechi»: il grado scopico superiore è dunque possibile per degli occhi che sono due volte «voyants», come lo si preciserà in maniera più netta nelle righe che seguono.

Frontispice

[...]

car rien n'est plus sacré que
notre énigme pas à pas
et marche après marche obstinée
à gravir les
degrés de ce temple en mouvement
qui n'est autre
que l'aurore

à l'absolu calcul obéissante
et la nuit
à nos yeux de voyants aveugles révélée
(AA, 33)

Frontespizio || [...] | poiché niente è più sacro del | nostro enigma passo
dopo passo | e gradino dopo gradino ostinato | salendo verso i | gradi di que-
sto tempio in movimento | che non è altro | che l'aurora | all'assoluto calcolo
obbediente | e la notte | ai nostri occhi di veggenti ciechi rivelata

La figura del cieco si arricchisce di tutta una tradizione culturale che affonda le sue radici nell'immaginario collettivo e mitologico.

Il cieco è colui che conosce: un legame stretto viene stabilito tra Cecità e Conoscenza. In *Cassandre sort des planches* (AA, 122) il mito letterario penetra nel quotidiano, in una stanza, dove l'orrore e la tragedia possono rivelarsi all'improvviso: dal parquet emerge una Cassandra cieca, con tre bocche da fuoco, con un vestito di foglie, l'effigie della donna-commendatore. Questo personaggio dal potere profetico – immagine nota di un'antica tradizione letteraria del fantastico – traccia in fondo al corridoio, con le sue mani di legno, le linee del Destino: «Ses deux mains de bois | au fond du corridor | désignent le Destin» [Le sue due mani di legno | in fondo al corridoio | designano il Destino].

L'*Edipo re* può essere considerato, per questi aspetti, il topos per eccellenza. Edipo si rivolge al cieco Tiresia per conoscere il responsabile della morte di Laio. La cecità diventa nella tragedia una forma di punizione per aver trasgredito un tabù. Al momento della scoperta della verità Edipo non si dà la morte, ma si priva della vista con un gesto di automutilazione. Ecco quanto afferma a questo proposito Jacques Bril in uno studio su sguardo e conoscenza¹¹, evocando la sequenza drammatica dell'automutilazione:

Né Euripide né Sofocle – il primo in una versione maggiormente politica del ruolo di Creonte – finiscono con la morte di Edipo ma con la sua *cecità, sdoppiamento carnale dell'accecamento esemplare di cui è il simbolo*¹². «È allora uno spettacolo atroce da vedere», riferisce il Messaggero¹³. Strappando i

¹¹ Jacques Bril, *Regard et connaissance*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 160.

¹² Il corsivo è nel testo.

¹³ Sofocle, *Edipo Re*, versi 1268-1279.

fermagli d'oro che servivano a drappeggiarla [Giocasta] nei suoi vestiti, li solleva e inizia a colpire i suoi due occhi fin dentro le orbite. «Così non vedranno più, disse, né il male che ho subito, né quello che ho causato; così le tenebre le impediranno ormai di vedere quelli che non avrei dovuto vedere, e di non riconoscere quelli che, dopo tutto, avrei voluto conoscere!». E... senza indugi, con le braccia alzate, si colpisce gli occhi e i globi insanguinati colavano sulla barba..., nero scroscio di grandine che inonda il suo viso.

Ci sono poi delle cose che non si dovrebbero vedere. Il tabù rispetto alla nudità, per esempio, è molto diffuso. Lo stesso Tiresia, secondo Callimaco¹⁴, vide ciò che non si deve vedere: vide Atena e la ninfa Cariclo che avevano sciolto i loro pepli e che si bagnavano alla fonte Ippocrene. Per punizione «la notte prese gli occhi del fanciullo». Il trasgressore fu punito per aver visto il corpo proibito della dea-vergine o perché ha guardato dove non c'è nulla da vedere?

Come Bril ci rammenta, gli occhi sono anche un simbolo dell'organo genitale e la cecità quello di una castrazione. Ma il riconoscimento del loro crimine apporterà loro il dono della veggenza.

Una situazione analoga – ripresa e sopravvivenza di certe strutture profonde – la ritroviamo in *Le bourreau d'enfants*.

L'enfant terrifié mit son bras sur ses yeux,
 mais l'Homme à chaque pas plus grand descendait.
 L'enfant à son secours appela
 tout ce qui est visible et invisible. Mais l'Homme
 à chaque pas plus large et plus pesant
 criait: «Tu ne devais pas voir et tu as vu,
 tu vas mourir!» – et son poing se dressait et ses yeux flamboyaient.

L'enfant fit un dernier effort
 pour se détacher de ce monde
 et comme le bourreau allait l'atteindre
 il devint la fumée d'un feu de branches
 et par le vent fut délié.

Alors le vagabond sur l'herbe froide vacilla
 secoué de sanglots.
 (FC, 223)

¹⁴ Cfr. Bril, *Regard et connaissance*, cit., pp. 146-147.

Il bambino terrorizzato si mise il braccio sugli occhi, | ma l'Uomo ad ogni passo più grande scendeva. | Il bambino invocò in suo aiuto tutto quello che è visibile e invisibile. Ma l'Uomo ad ogni passo più imponente e più pesante | gridava: «Tu non dovevi vedere e hai visto, | tu presto morirai!» – e si levava il suo pugno e i suoi occhi | erano in fiamme || Il bambino fece un ultimo sforzo | per staccarsi da questo mondo | e proprio quando il carnefice lo stava per raggiungere divenne il fumo di un fuoco di rami | e dal vento fu sciolto. || Allora il vagabondo sull'erba fredda vacillò | scosso dai singhiozzi.

Qui la punizione per aver visto qualche cosa di interdetto – un prolungamento e uno sviluppo della scena primitiva – dovrebbe portare il fanciullo alla morte.

Solo l'intervento di forze superiori e una provvidenziale metamorfosi possono sottrarlo a una punizione.

La facoltà di conoscere il futuro e di vedere in regioni soprannaturali è rappresentata dalla figura della statua dai globi di terra che implica la cecità, la pietrificazione dello sguardo e del corpo. In *Images de monsieur Teste* (AA, 55-56) dietro la maschera di pietra persistono ancora i pensieri e i propositi del morto: questo va a creare una figura ideale per mettere in relazione differenti dimensioni e per diffondere un'atmosfera da perturbante.

Su un'isola dominata dal bianco delle stelle che vorrebbe risalire «con una sorta di allegria il corso aereo del tempo» e nel blu dell'oceano macchiato appena da un'ombra di rimpianto e di tristezza sorge, tra due colonne spezzate, una statua parlante. Questo morto sotto la sua maschera di pietra conosce «ciò che cambia, ciò che soffre e muore» e ha scelto l'aspetto di un Apollo di marmo, «immagine illusoria della perennità». Non rinuncia a cercare di decifrare «i segni permanenti che si scambiano le stagioni» e i numeri del Molteplice.

Un'atmosfera da romanzo nero ci fa passare dalla statuaria greca (d'altra parte anche nella mitologia greca si possono incontrare degli dei terribili e terrificanti) all'Altra Parte, quella dei viventi, attraverso la figura di Monsieur Teste, Colui che veglia | il Guardiano | la Sentinella.

Il vento divenne più fresco. Scuro divenne il mare. Da qualche parte una lampada vegliava in una camera senz'altro mobile che un letto di ferro.

All'esterno – dunque al di là di una porta, frontiera/orizzonte che si incontra spesso in Tardieu –, la statua continua a parlare sem-

pre con voce uguale e sorda – ancora elementi fantastici e in parte «gotici» – mentre lo sguardo di Colui che veglia cerca di intravedere una soluzione del proprio enigma nell'invisibile architettura dello spazio.

All'esterno, l'antica statua parlava sempre con una voce uguale che la distanza rendeva sorda, senza che lo sguardo del Guardiano cessasse di cercare il proprio enigma nell'invisibile architettura dello spazio.

Nessun contatto visivo tra i due protagonisti, o il contatto è soltanto questo mormorio che porta poi a delle riflessioni sulla ineluttabilità della morte: i messaggi in fondo lugubri sono registrati in qualche modo e riflessi a livello visivo nello specchio, che proprio per questo è appannato e disperato riflettendo tali connotazioni nello sguardo di M. Teste.

Quale era lo specchio, spento e disperato, offerto alla sua meditazione, così che il suo *sguardo fisso* apparisse impresso d'una tale sofferenza?

Qualche cosa di analogo lo si può notare in *Les tours de Trébizonde* (AA, 147-155), dove «l'étrangeté» è appena rimpiazzata da un inquietante esotismo spaziale e temporale.

Le notti dal sonno difficile facilitano la fusione tra le torri inquietanti di place d'Italie – «esse non smetton d'imporre la loro presenza, più ossessionante, più minacciosa dei passi di un gigante vorace e muto» – e quelle, «divoratrici e mute», dell'affresco di Pisanello, a Verona, che evoca la leggenda di san Giorgio e della principessa di Trebisonda. Tutta la composizione è costruita sulla dinamica degli sguardi. Prima di tutto una dinamica degli sguardi all'interno dell'affresco che dialoga con lo sguardo dello spettatore. Il protagonista ha gli occhi rivolti verso il Drago, ma senza guardarlo direttamente «per paura di essere indebolito dall'orrore». Il suo viso è deciso ma esprime anche la tristezza, la tristezza di dover uccidere. Non gira lo sguardo verso la giovane vittima, come se il pittore volesse creare un vuoto che deve essere riempito dallo sguardo degli spettatori.

Ed è «un esile bagliore di porcellana bianca» che emana dall'occhio della principessa a diventare il crocevia dei differenti sguardi.

La sua fronte, sormontata da una massa di capelli portati all'indietro, costretti tra ghirigori di spesse cordicelle brune, è rischiarata dal bulbo oculare:

esile bagliore di porcellana bianca che attira il nostro sguardo verso il suo e il suo verso san Giorgio.

Mentre l'occhio del cavallo diventa il depositario di oscuri eventi e raggiunge l'intensità del dolore del padrone: l'occhio contiene nel suo potere espressivo il destino ineluttabile e la storia drammatica dei protagonisti.

[...] egli [san Giorgio] volge verso di noi la testa, fine come un violino, del suo cavallo grigio e malva il cui profondo sguardo, nero di tutta la nerezza del presentimento, è analogo, per l'intensità del suo dolore e della sua malinconia¹⁵, ai grandi occhi tristi dell'Eroe.

Lo sguardo esteriore del poeta-sonnambulo ha il potere di stabilire una relazione tra due epoche, come afferma in maniera molto netta il poeta: lo sguardo va ad imbattersi, come si è appena detto, nelle torri della città immaginaria del quadro, frutto della Leggenda e della Storia, e nello stesso tempo nelle torri di place d'Italie.

È lì, in questo luogo di metamorfosi, tra ieri, oggi e sempre, è lì che, per il beneficio ora estasiato, ora inorridito, di questo sonnambulismo che mi salva e di queste inesplicabili apparizioni che m'incantano, si sono incontrate le torri di Trebisonda e quelle (così ben denominate della *place d'Italie*) [...]

In *Réduction 5* (AA, 172) il poeta parla dei mostri della nostra vita che adottano un duplice linguaggio: «quello che piace e seduce, quello che fa le smorfie e fa paura».

Ma siccome la realtà è una e indivisibile e comporta lo stesso numero di sogni e di cose, ciò è come dire che la nostra intelligenza, quando considera un oggetto incomprensibile, assume due sguardi: uno per l'inquietante e il terribile, l'altro per lo splendore.

Il poeta è spesso ossessionato dal lato inquietante e orrifico che si manifesta, lo si è già notato, attraverso lo sguardo «l'occhio». In *Veuve en manteau de violon* (AA, 123), appare l'occhio di un predatore:

¹⁵ Il corsivo è nel testo.

(Dans cette boîte creuse
 manteau de violon
 œil de poulet œil inquiet
 se cache un vautour).

(In questa scatola cava | manto di violino | occhio di pollo occhio inquieto
 | si nasconde un avvoltoio).

E in *Ogre changé en ronces* (AA, 124) degli orchi immensi sono dissimulati nel disegno delle cose. Il poeta guarda una figura dal naso di condottiere ed è spaventato dai suoi occhi di predatore: «il suo naso da condottiere | il suo occhio acuto e freddo | mi fanno paura, sono la sua preda». E anche quando si tramuta in elemento naturale, un cespuglio spinoso, la minaccia del suo occhio non si arresta: «(non è meno minaccioso | l'occhio è sempre pericoloso)». E alla fine ci sono tutta una serie di figure mostruose che si nascondono dietro agli elementi naturali: enormi orchi sono dissimulati nel disegno delle cose, i roseti sono rebus feroci da temere, da decifrare.

A proposito di occhi che spaventano e che nello stesso tempo attirano, si può ricordare qui la figura degli ocelli di farfalla di cui parla Roger Caillois in *Méduse et Cie*¹⁶.

Caillois sottolinea la funzione affascinante della forma circolare – «Quel che conta qui è la forma circolare, fissa e brillante, tipico strumento di seduzione»¹⁷ – e l'ambiguità sulla quale si fonda il potere di un occhio che non è un occhio: «Non si tratta di occhi, ma di qualche cosa di luccicante, di enorme, di immobile, di circolare portato da un vivente, e che, in effetti, senza essere un occhio sembra che stia guardando»¹⁸. Per l'insetto si tratta di un travestimento necessario per non diventare una preda: è per questo che assume l'aspetto di un predatore. L'aspetto circolare dell'ocello vuole essere la copia dell'occhio temibile. In questa necessità di mascheramento, è l'occhio che appare privilegiato per rivestire il ruolo della maschera nel carnevale della Natura.

¹⁶ Roger Caillois, *Méduse et Cie* (1960), Paris, Gallimard, 1990.

¹⁷ *Ibid.*, p. 118.

¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

Precisamente, si tratta di sapere se l'ocello è un disegno, un simulacro dell'occhio, e se la sua funzione è di far credere alla presenza di un vertebrato al posto di quella di un insetto. È qui utile sottolineare che ogni cerchio fisso è ipnotizzante. Contemplarlo a lungo perturba, paralizza, addormenta. Che un anello chiaro e brillante attorno ad un centro oscuro e come vuoto gli faccia inoltre figurare un occhio, è sicuramente una fonte supplementare di disturbo e spavento, una maggiore possibilità di fascino e vertigine. Questa ambiguità s'aggiunge all'effetto puramente ottico e, nell'uomo, mette in moto l'immaginazione¹⁹.

Dei veri ocelli sono gli occhi dilatati e folgoranti delle Gorgoni di cui Medusa è la più celebre. Esse hanno il potere di paralizzare e di mutare in pietra colui che guardano o che le guarda. Perseo ha bisogno dello specchio per decapitare Medusa senza guardarla. (D'altra parte la testa mozza conserva tutto il suo potere).

Lo vediamo, in un modo quasi universale e in ogni caso dei più tenaci, forse mai sradicabili, l'uomo ha paura dell'occhio il cui sguardo stupisce, fisso al suolo, privo d'un tratto di coscienza, di volontà e movimento. Teme di trovarsi davanti al segno circolare che propaga vertigine o morte, che uccide o che tramuta in pietra. Si spaventa e, di colpo, si sforza di fare dell'emblema temuto uno strumento di terrore di cui disporre, di cui essere a sua volta padrone. Inventa delle creature fantastiche con il solo fine di strappar loro il potere di stupire, cosa contro cui si sente disarmato, ma che sogna di piegare a suo vantaggio²⁰.

Gli esempi di occhi pietrificati e sinistri già presenti all'inizio di questo percorso – come la presenza dell'occhio temibile – possono ricollegarsi, per certi aspetti, a questa dinamica di funzioni e di significazioni.

In *Quai du Louvre*²¹ si può parlare di un recupero positivo della forma rotonda, del cerchio che organizza lo spazio della foto d'Isis e lo spazio della composizione. Alla dimensione visiva – che non è annullata – si aggiunge il significante fonico della lettera «O» che trasforma la forma circolare dell'occhio in quella della bocca. Si assiste al tentativo di geometrizzare il mondo degli oggetti:

¹⁹ *Ibid.*, pp. 126-127.

²⁰ *Ibid.*, p. 135.

²¹ Tardieu, *Le miroir ébloui*, cit., p. 187.

superando l'ottica della meditazione cartesiana definita da Lacan «géométrale».

Quai du Louvre

L'œil une bouche qui dit «O»
aspire le soleil
le fleuve les amants à son flot parallèle
et refoule l'ombre et les feuilles.
Ainsi respire le dormeur.

Quai du Louvre || L'occhio una bocca che dice «O» | aspira il sole | il fiume gli amanti nel suo parallelo effluvio | e respinge l'ombra e le foglie. | Così respira il dormiente.

Qui appare una corrispondenza formale tra l'apparato della vista – l'occhio ma anche l'obiettivo, dato che c'è anche un referente fotografico (una foto di Izis) – e un'altra forma analoga, un'altra forma rotonda, quella di un anello, di un cerchio attaccato al muro della riva di cui il primo piano organizza lo spazio includendo in particolare un dormiente: il tutto è completato dalla componente tipografica e fonica della lettera «O» che articolandosi nella pronuncia trasforma la bocca in un cerchio. Coincidenza di forme nel tentativo di regolare lo sguardo secondo una grammatica analogica per sottomettere il mondo esteriore.

In *Le fleuve Seine* (AA, 43-46) sono gli anelli di ferro infissi nelle pareti delle rive che, sia pure rappresentando una relazione in parte imposta dal luogo stesso, offrono a chi guarda dei punti di riferimento, degli «ancoraggi» molto forti e gli assicurano una permanenza fino alla fine dei tempi.

[...] *Sur les berges de
la Seine je suis enchaîné pour
toujours à ces anneaux de fer
scellés dans la paroi des quais.
Je ne bougerai plus de là avant
la fin des temps!*

Sulle sponde della | Senna sono incatenato per | sempre a questi anelli di ferro | fissati alla parete delle rive. Non mi muoverò più di qui prima | della fine dei tempi!

Ma questa specifica padronanza geometrica riesce solo parzialmente, come lo si può vedere nella prima «strofa» della poesia stessa. Qui, un'altra forma geometrica, il quadrato nero, minaccia di invadere il suo spazio fisico e il suo spazio scritturale.

Le fleuve Seine

En haut et à gauche de la page.
 Un épais carré noir. Des épis
 dressés. Au coude à coude.
 Depuis un an, deux ans peut-
 être je suis aux prises avec cette
 multitude obscure. Oui, dans le
 coin à gauche et en haut de la
 page, il y a une foule immobile,
 parfaitement immobile, qui
 regarde et se tait. Elle
 attend quoi? C'est sur le bord
 de la Seine.

Il fiume Senna || In alto e a sinistra della pagina. | Un denso riquadro nero. Delle spighe | irte. Fianco a fianco. | Da un anno, due anni può | darsi sono alle prese con questa | moltitudine oscura. Sì, nell' | angolo a | sinistra e in alto della | pagina, c'è una folla immobile, | perfettamente immobile, che | *guarda* e si zittisce. | Che cosa attende? | È sui bordi della Senna.

Lo sguardo del soggetto accosta il paesaggio urbano al paesaggio della pagina. La moltitudine della folla ai bordi della Senna – «carré noir» e «épis dressés»: da un lato la massa globale e indistinta, dall'altro l'insieme brulicante degli individui corrispondono alla moltitudine e alla massa nera dei caratteri tipografici. Il poeta è ossessionato dallo sguardo delle persone e delle parole che diventa tanto più inquietante in quanto è accompagnato dal silenzio più assoluto.

Siamo spesso all'interno della logica dei due sguardi di cui abbiamo parlato prima: «l'un pour l'inquiétant et l'affreux, l'autre pour la splendeur».

In effetti in *Le ciel ou l'irréalité* (PO, 45) siamo ancora sotto il duplice segno dello splendore e della minaccia, della seduzione da parte degli oggetti esterni e del pericolo di «médusation». Ed è allora l'intervento del pensiero che può dirigere meglio la traiettoria della vista nell'esplorazione ai bordi dell'esistenza.

Ciò che è vero, è che vedo senza vedere, in queste tenebre laminate d'oro da cui sono accecato e ciò nonostante mi dispensano uno sguardo centomila volte più esteso che durante il giorno! Senza fine il mio pensiero e la mia vista prendono il posto l'uno dell'altra: *vedo* costellazioni e *medito*²² su ciò che le separa.

Chi guarda da un lato è trascinato dall'entusiasmo di scoprire nuove costellazioni, dall'altro, in questo campo «scintillante e oscuro», rendendosi conto della vita effimera delle sue congetture, si pone la domanda: «Est-ce donc une chose ou rien?». Allora si convince che lo spazio di questo mondo, una volta superati i confini del visibile, «si rifugia nell'irreale». Il suo sguardo, attraversando in un solo istante lo spazio che va dal suo giardino al cielo notturno, misura tutto lo scarto che c'è tra ciò che esiste veramente e ciò che non esiste, o non esiste ancora.

Il poeta assume con forza questo dualismo e accetta una dinamica della visione e della conoscenza che deve fondarsi sulla propria esistenza, sui movimenti del suo corpo, della sua mano «che solleva un martello» e «afferra il reale».

La mia mano che solleva un martello tiene saldo il reale, ma il mio sguardo, innalzato fino ai luoghi più alti della notte, non raggiunge che delle Idee, dei Fantasmî, uno sfuggente frangersi di sogni che va morendo al bordo di ciò che non è.

Altre modalità della visione in Tardieu potrebbero essere registrate ed analizzate. Si dovrebbe insistere maggiormente sul rapporto tra «visible» e «invisible», tra ciò che è visto e ciò che non lo è.

Quand bien même je verrais de mes yeux
les ancêtres peints sur les tableaux
descendre de leur cadre et marcher dans l'épaisseur du monde

[...]

²² I corsivi sono nel testo.

Quand bien même je verrais de mes yeux
Grouiller l'Autre Côté des choses
(FC, 185)

Anche quando vedessi con i miei occhi | gli antenati dipinti nei quadri | discendere dal loro telaio e camminare nello spessore del mondo || [...] || Anche quando vedessi con i miei occhi | brulicare l'Altro Lato delle cose

Le frontiere tra dimensioni differenti sono alle volte imprecise e sfumate: è dalla dinamica tra ombra e luce che appaiono allo sguardo gli oggetti pieni: «Mais l'ombre et la lumière que je connais bien | tournent autour l'un de l'autre | formant au regard maints objets pleins» (AA, 54) [Ma l'ombra e la luce che ben conosco | si girano intorno | creando allo sguardo molti oggetti pieni].

toutes les frontières sont tremblantes et sur le point de se rompre
toutes ces frontières que nous gardons si mal, avec tant d'effort,
entre ce qui est visible et ce qui se cache
(AA, 59)

tutte le frontiere sono tremanti e sul punto di rompersi | tutte queste frontiere che guardiamo così male, con tanto sforzo, | tra ciò che è visibile e ciò che si nasconde

Qui in particolare le frontiere separano il visibile da ciò che si nasconde, introducendo dunque un carattere volontario di qualche entità nell'azione di sottrarsi alla vista e alla conoscenza.

L'oblique

Dans un temps lisse, parfois grenu
des pesanteurs s'acharnent. Des lacunes
rassurent par la facilité. L'obstacle
s'oublie, se perd: un rien
le traverse. L'oblique
triomphe de l'équerre. C'est le soudain
rappel à l'autre espace
qui n'est pas vu
(AA, 53)

L'obliquo || In un tempo liscio, a volte ruvido | delle pesantezze s'acc-

niscono. Delle lacune | rassicurano per la facilità. L'ostacolo | si dimentica, si perde: un niente | le attraversa. L'obliquo | trionfo della squadra. È il frequente | richiamo all'altro spazio | che non è visto

La dinamica del visibile e dell'invisibile rimanda direttamente all'opera di Merleau-Ponty; mentre il tema del tabù visivo, al quale si potrebbe aggiungere il tema dello specchio, evoca le analisi dei lavori di Lacan. (D'altra parte le opere di questi due pensatori non sono state estranee al mio spirito durante questa lettura della poesia di Tardieu).

Mi limiterò qui a citare un passo di Lacan, dove si parla anche dell'opera di Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, che può riassumere la nostra tematica aprendo altre prospettive interessanti. Lacan, dopo aver parlato del soggetto e della sua presenza al mondo, dopo aver parlato di nullificazione attiva e della coscienza attraverso le metamorfosi della storia, ricorda la meditazione sull'essere di Heidegger con il suo potere di nullificazione, o quantomeno la possibilità di farvi riferimento.

È proprio qui che ci conduce anche Maurice Merleau-Ponty. Ma, se vi riferite al suo testo, vedrete che è a questo punto che egli sceglie di indietreggiare, per proporci di tornare alle fonti dell'intuizione concernente il visibile e l'invisibile, di ritornare a ciò che è prima di qualsiasi riflessione, tetica o non tetica, per reperire il sorgere della visione stessa. Si tratta per lui di restaurare – in quanto, ci dice, non può trattarsi che di una ricostruzione o di una restaurazione, non di un cammino percorso in senso inverso – di ricostituire la via attraverso la quale, non dal corpo, ma da qualcosa che egli chiama la carne del mondo, ha potuto sorgere il punto originale della visione. Sembra che in questo modo si veda, in quest'opera incompiuta, delinearsi qualcosa come la ricerca di una sostanza innominata da cui io stesso, il vedente, mi estraggo. Dalle reti o, se volete, dai raggi di un riverbero di cui inizialmente io sono una parte, sorgo come occhio, assumendo in un certo modo, emergenza da quella che potrei chiamare la funzione della *veditura*²³.

Mi sembra che spesso Tardieu, sia pure nella dinamica complessa che abbiamo messo in luce, manifesti la preoccupazione di risalire all'origine della visione e, soprattutto, di essere sempre collegato alla

²³ Jacques Lacan, *Il seminario*, Libro XI (nuova edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia), Torino, Einaudi, 2003, pp. 80-81.

«chair du monde». Si potrebbe dire che la mano-occhio, così strettamente innestata sulla Realtà, si ponga come emblema di questa modalità di visione.

È questo stesso legame che fa comprendere al poeta che in linea generale il rapporto dello sguardo con ciò che si vuole vedere è un rapporto di illusione.

Nell'apologo antico concernente Zeusi e Parrasio, il merito di Zeusi è d'aver fatto dei grappoli d'uva che hanno attirato gli uccelli. Ora, l'accento, dice Lacan, è posto non sul fatto che il pittore ha fatto dei grappoli perfetti ma sul fatto che anche l'occhio degli uccelli è stato ingannato.

Questa nozione di vana lusinga legata alla funzione visiva circola nella poesia di Tardieu – *Voir est une ruse*, recitava il titolo di una poesia evocata nelle prime righe di questa analisi –, poeta in ogni caso percorso dalla passione di raggiungere una reale conoscenza del mondo:

Mentir c'est le regard
[...]
et le regard mentir
(AA, 27)

Mentire è lo sguardo | [...] | e lo sguardo mentire

6.

IL PASSO DI ORIONE:
LO SPAZIO «IN AVANTI» NELLA POESIA
DI ANDRÉ DU BOUCHET

I.

Il quadro di Poussin, *Paesaggio con Diana e Orione*, non è solo oggetto di un breve – ma denso – testo di du Bouchet¹. È l'icona concisa e paradigmatica di larga parte della sua poetica: vi domina l'idea di movimento, di cammino, di attraversamento di un paesaggio («teatro di nuvole, di montagne, di fiumi indolenti») da parte di un essere gigantesco che è cieco per punizione divina e che, proprio per questo – per essere cieco –, sembra vedere ancora più lontano, attraverso qualità intrinseche e attraverso l'organo sostitutivo della mano immensa (oltre che attraverso gli occhi della figura minuta posta sulle sue spalle). Nell'età che non è più quella dell'oro ma piuttosto quella che non ha ancora visto il diluvio, la divinità si sta ritirando lasciando il posto alla figura gigantesca di Orione che fende il paesaggio.

Non mancano decifrazioni puntuali dei vari elementi del quadro, come accade nel libro di Alain Mérot dedicato a Poussin²:

Il dipinto mostra il gigantesco cacciatore in cammino verso sinistra accompagnato da una densa nuvola che è, a un tempo, il suo «doppio» e la metafora della sua cecità. Nel procedere verso una luce benefica è assistito da Cedalion, che gli è montato sulle spalle, e da Vulcano, ai suoi piedi,

¹ André du Bouchet, *Orion*, Paris, Deyrolle, 1993.

² Alain Mérot, *Nicolas Poussin*, Milano, Leonardo, 1990.

mentre Diana lo contempla dall'alto del cielo. Sotto la narrazione della favola è quindi dissimulato un senso esoterico, che evoca la generazione ciclica e reciproca seguita dalla distruzione degli elementi (Conti)³.

La lettura, come si vede da questo esempio, non si arresta alla dinamica compositiva del quadro in senso plastico: ci sarebbero elementi che evocano cicli primordiali di vita o meccanismi di rispecchiamento attorno alla figura dell'artista/creatore. Si insiste sulle dimensioni sproporzionate del personaggio principale, ma anche sulla forte presenza di enormi masse disposte nel paesaggio, secondo una strategia compositiva singolare.

Né paesaggio né allegoria, è di una singolarità assoluta; negando la prospettiva e amalgamando quel corpo smisurato alla natura selvaggia di cui è emanazione, rimane piuttosto estranea agli schemi classici. La sproporzione dei personaggi, il possente arco formato dagli alberi, dal gigante e dalla nuvola, il granitico spessore delle rocce e del fogliame, la sorda armonia dei bruni e dei verdi, i raggi del sole fermati dalle nubi, di cui vengono a orlare i capricciosi contorni, sono altrettanto indimenticabili audacie. E, soprattutto, «quel tuonare di un passo nel bosco pieno d'ombre» (Sacheverell Sitwell), l'irresistibile avanzare di quella «forza che va». Orione cieco è stato anche interpretato come una *visione* dell'artista; ma neppure le più bizzarre creazioni del romanticismo ne hanno diminuito il potere evocatore. Claude Simon vi vide un'immagine dell'avanzare a tentoni del poeta lungo «i sentieri della creazione»⁴.

Emerge con forza, come si vede anche da queste interpretazioni, il possente fenomeno di attraversamento di questo spazio da parte di un corpo gigantesco che da un lato è appariscente e dall'altro si confonde con parti di paesaggio, risultando, usando dei termini di du Bouchet che riprenderemo tra poco, «évident et hors de vue»: spia di una dinamica percettiva non estranea al mondo poetico di du Bouchet.

Non dimentica il critico che la sequenza in questione contempla la combinazione di diverse versioni di un mito complesso che vede Orione concepito da tre genitori (Nettuno, Giove e Apollo)

³ *Ibid.*, p. 227.

⁴ *Ibid.*

simboli dell'acqua, dell'aria e del sole: elementi che è opportuno non dimenticare nell'evocazione del quadro come modello collegato al mondo del poeta.

È chiaro che, trattandosi di un quadro, emergano con forza componenti strutturali di quel linguaggio specifico, come l'idea di «supporto», di «fondo» e di «sfondo».

Il supporto essenziale interno alla rappresentazione è sicuramente la terra, il paesaggio attraversato dalla figura dominante: Orione.

Il corpo del gigante si ferma nel suo movimento anche perché per lui, e solo per lui, le leggi della prospettiva sono sospese in modo tale che la massa del suo corpo fa tutt'uno, come si accennava, con la massa della terra, del fogliame, dell'acqua e del cielo che lo circonda.

È ciò che Claude Simon mette in rilievo nel suo *Orion aveugle*, dove, sotto forma creativa, appaiono dei *collages* testuali, per così dire, dell'opera di Poussin:

Per quanto le regole della prospettiva siano in apparenza osservate per suggerire allo spettatore la sensazione di profondità, il pittore si è in modo contraddittorio dato da fare per moltiplicare gli artifici che hanno per risultato di distruggere questo effetto in maniera tale che il gigante si trova ad essere parte integrante del magma di terra, fogliame, acqua e cielo che lo circonda⁵.

Un altro elemento spaziale riguarda la collocazione della figura principale rispetto al piano del terreno. Giustamente Claude Simon rileva che il corpo che avanza non si trova sull'asse verticale rispetto alla terra come potrebbe essere un pezzo sulla scacchiera circondata d'aria e di vuoto da tutti i lati. «Appare, al contrario, come una figura di bassorilievo, incollato allo scenario che lo dovrebbe incorniciare o servirgli da sfondo». Il corpo gigantesco si staglia in maniera netta o si confonde con alcune parti della natura: elementi corporei sono messi in luce (la spalla, il braccio destro tentennante e la gamba destra tesa all'indietro), oppure sospinti

⁵ Claude Simon, *Orion aveugle*, Genève, Skira («Les sentiers de la création»), 1970, p. 127.

nell'ombra (come il braccio destro, il dorso), o addirittura confusi con lo sfondo. In questa retorica espressiva, sempre secondo Simon, il paesaggio perde qualsiasi dimensione perpendicolare rispetto alla tela: cielo, ciottoli, foglie, tutto è ridotto ad atmosfera, anzi a una gamba. Mondo inanimato e mondo animato sono fusi insieme, nella stessa argilla creativa: la roccia che sovrasta la collina o le nuvole tumultuose dalle pieghe oscure sono della stessa natura del dorso muscoloso, «roccioso» del gigante.

Viene riproposta la dinamica percettiva che, quasi ottusa di fronte al troppo evidente e al troppo vicino, rilancia l'accordo in una zona altra, insieme evidente e fuori dalla vista.

Il segreto di Poussin è in questa vasta e del tutto invisibile parete in cammino, questo favoloso passante che si apre un varco nell'aria, tangibile e indistinto come il suolo della terra che calpesta, e che sfugge quasi totalmente ai nostri sguardi quando la attraversiamo. L'accordo essenziale è *altrove*: in evidenza e al di fuori della vista (*Orion*, 24).

Il braccio è sproporzionato anche per le funzioni forti che si trova a svolgere: deve fendere l'aria, aprire un varco. E soprattutto con la estremità della mano deve non solo tastare e aprire lo spazio, ma deve supplire alla mancanza di vista (malgrado la minuta figura che regge sulle spalle e che gli indica la direzione). La mano diventa organo particolare della vista nell'esplorazione e nella traversata di questo spazio, con caratteristiche e prestazioni anche più avanzate.

Orione non è che la proiezione verticale di quella profondità in cui la montagna si trova immersa, che ingloba il percorso calpestato e l'orizzonte che il suo braccio, già tocca (21).

[...] poiché lo sguardo del camminatore non arriva così lontano come la mano protesa (22).

La mano viene sovrapposta a un'altra mano, quella del pittore: è investita anche della funzione creativa ed esecutiva dell'artista, messa in relazione addirittura con l'ultimo periodo della sua vita.

La figura immensa e brancolante – la mano aperta, quella del pittore, la mano che negli ultimi anni, a dire dei biografici, non smetteva di tremare – [...] (19).

D'altra parte il percorso che il gigante si apre avanzando si sdoppia, in du Bouchet, nel percorso artistico di Poussin: «Questo è il cammino che si apre l'arte di Poussin a partire dall'anno in cui, ancor giovane, lascia la sua casa di Les Andelys»⁶. Già più piani significativi del testo sul quadro sono annunciati in una fusione di soggetto codificato (il mito) e di riflessi concernenti l'autore e le modalità dell'esecuzione (modello formale), con irradiazioni multiple sul corpo testuale generale.

II.

Camminare, avanzare, è un imperativo categorico per du Bouchet che si appoggia, all'occorrenza, sulle esperienze tipografiche di Reverdy per esprimerlo. Il movimento del corpo singolo è immediatamente collegato al movimento della galassia, anzi è proprio questo movimento che permette a tutto il sistema di «reggere»: questo corpo nel procedere deve dissociarsi dal peso del supporto perché quest'ultimo possa espletare la sua funzione.

*il faut marcher pour que la terre tourne autour du soleil, c'est
le poids du support
dont il faut que je me dissocie pour qu'à nouveau il puisse –
comme j'avance, porter entièrement*⁷

*bisogna camminare perché la terra ruoti attorno al sole, || è | il peso del
supporto | da cui devo dissociarmi perché di nuovo possa – | mentre io
procedo, sostenere interamente*

Tale componente cinetica della poetica di du Bouchet è sottolineata da vari critici. Jackson, ad esempio, afferma: «L'onnipresenza del movimento, confermata da una raccolta all'altra, è senza dubbio un dato originario, istintivo, dell'atto poetico di du Bouchet»⁸.

Già assume questo movimento, il camminare, una connotazio-

⁶ André du Bouchet, *Orion aveugle à la recherche du soleil levant*, in Id., *L'emportement du muet*, Paris, Mercure de France, 2000, p. 10. Versione questa che registra varianti non trascurabili rispetto all'edizione precedente, cominciando dal titolo.

⁷ Id., *Matière de l'interlocuteur*, cit., p. 23.

⁸ John E. Jackson, *La poésie et son autre: essai sur la modernité*, Paris, José Corti, 1998, p. 20.

ne che si apparenta a una «quête» che ha a che fare con una dimensione di ordine ontologico. Ma che si traduce nella pratica di un processo sul campo, in una visualizzazione plastica del movimento che libera dispositivi di presa di coscienza e di identità, segnando, per esempio, il discrimine tra l'essere derivante dall'atto deambulatorio e il soggetto dell'atto stesso. Un movimento che non ha fine in quanto l'essere-orizzonte (che prende le forme magari di una luce, di un fuoco, del «sole levante», per ricordare il titolo più esteso del nostro testo su Poussin – *Orion aveugle à la recherche du soleil levant* – nella edizione inserita in *L'emportement du muet*⁹) è per sua natura irraggiungibile, come afferma sempre Jackson.

[...] essere, per lui, è essere in cammino, muovere i passi, andare verso. Il camminare, se è un dato costante e, sicuramente, vissuto dell'esperienza del poeta, denota in lui allo stesso tempo la forma di un rapporto ontologico. Senza che tuttavia l'essere sia qui un fine da raggiungere. L'essere non è un limite, l'essere è ciò che sorge, al contrario, dal movimento del camminare e dalla separazione da chi cammina. In altri termini, l'essere – che du Bouchet ama, mi pare, nominare «le jour» – è un orizzonte, che, per definizione, non è irraggiungibile¹⁰.

Anche secondo Champeau¹¹ la metafora del movimento è alla base della poesia di André du Bouchet, essendo la figura che esprime il rapporto tra due poli, il soggetto e il mondo, «tour à tour en repos ou mobiles» (110) nelle due espressioni fondamentali «s'avancer vers... et s'éloigner de...».

È in questa fase di spostamento tra i due poli che modalità percettive e cognitive hanno l'occasione e la possibilità di *succedere*.

Orione è immerso in una scia, in una traiettoria creata da quel corpo gigante che sempre in questa liquidità sospesa deve cercare un varco, cercarsi e guadagnarsi la sua avanzata sommovendo quello spazio che sta davanti come una barca che scosta le acque e forma delle onde. Ed è quel «davanti» che assurge, come vedremo anche in seguito, a luogo strategico: lì l'istanza del soggetto si trasferisce, lì si provocano eventi di ordine percettivo, cognitivo ed enunciativo.

⁹ Du Bouchet, *L'emportement du muet*, cit.

¹⁰ Jackson, *La poésie et son autre*, cit., pp. 20-21.

¹¹ Serge Champeau, *Le dépassement de la représentation (André du Bouchet)*, in *Ontologie et Poésie. Trois études sur les limites du langage*, Paris, Vrin, 1995.

Innumerevoli sono le occorrenze riguardanti i verbi (e i sostantivi) di movimento: oltre ai due ritenuti paradigmatici da Champeau «s'avancer vers... et s'éloigner de», si potrebbero aggiungere i verbi «marcher», «traverser», «franchir», «fouler», «se frayer un chemin» e molti altri. Ecco qualche esempio dove appare, tra l'altro, l'obbiettivo luminoso come punto di riferimento:

a) ... marcher – étant sans amour
jusqu'à la paume de la lumière
au bout du champ.
... je vois, à la place du corps – cette route plate¹².

b) J'ai suivi le jour, je l'ai traversé, comme on traverse les terres¹³

a) ... camminare – essendo senza amore | fino al palmo della luce | al bordo del campo. | ... vedo, al posto del corpo – questa strada piatta. ||
b) Ho seguito la luce del giorno, l'ho attraversata, come si attraversano le terre

Anche elementi del paesaggio sono in movimento, in cammino (magari oggetti passivi, ma che sono coinvolti nell'azione del camminare): montagne, pietre, erbe.

Montagnes, en cours, comme foulées¹⁴

Montagne, in corso, come falcate

L'erba viene definita (nello stesso testo) «demeurée», dunque in una situazione di stasi provvisoria all'interno di un quadro generale di spostamento.

Il poeta si chiede se possa esistere una pietra «sans chemin», come vedremo meglio più avanti.

Fermarsi, fare tappa, in questo movimento che sembra inarrestabile (vento o destino) nello spazio, presuppone un «supporto»

¹² André du Bouchet, *Carnets 1952-1956*, a cura di Michel Collot, Paris, Plon, 1989, p. 93, in seguito *CS*.

¹³ Id., *Le feu et la lueur*, in *Dans la chaleur vacante*, Paris, Poésie/Gallimard, 1991, p. 34.

¹⁴ Id., *Table*, in *L'ajour*, Paris, Poésie/Gallimard, 1998, p. 25.

nel vuoto e una distanza (sia pure precari), un intervallo tra due cose. Ricorrono allora i termini di «support», di «espacement», di «interstice» e di «intervalle». Perché infatti questa distesa di spazio non è poi così compatta: non a caso ricorrono con una certa frequenza i lessemi «ajour» e «ajouré», per indicare dei «trafori» nello spazio stesso (usando un termine architettonico), ma anche dei «ricami a giorno» (spostandosi nell'altra area semantica).

Il fermarsi, come l'arrestarsi davanti a una pietra/parola caduta da un muretto, offre particolari opportunità al poeta/viandante che scopre dietro la sosta del procedere anche quella del tempo, dell'istante.

Durante il cammino è l'occhio stesso che diventa «frazione di strada fermata in una strada»: si avanza per frammenti di smarrimento e di interruzione. Ancora in *Deux taches vertes* [Due macchie verdi] (31) la frazione dell'occhio si confonde con il tratto di strada o con la frazione dell'istante.

Si formano, si diceva, delle fermate, delle nicchie, degli smarrimenti: questo spazio-tempo, spazio-istante, sembra contenere – ma essere esso stesso – il supporto: si entra nel supporto stesso, magari per scoprire subito dopo che tale sostegno rimane inviolato.

E comunque, siccome l'avanzata è ineluttabile e incessante e siccome, come vedremo anche in seguito, il viaggio in questa fisicità senza confini avente per meta un fuoco, si raddoppia (o si sdoppia) nel viaggio metalinguistico, allora le tappe di avanzamento si accompagnano alle tappe delle origini e delle manifestazioni del linguaggio. La spaziatura in uno spazio gioca con il suo supporto/istante, lo spazio ancora non occupato rischiarla la parola che si deve lasciare. Mentre «le support ne se conjugue pas»¹⁵.

Le difficoltà del procedere sono duplicate dalle difficoltà di coniugare elementi che dovrebbero essere di appoggio, dei trampolini per procedere. La negatività va in ogni caso usata e il non proferire della lingua può insegnare a usare (magari in modo diverso) la lingua stessa: così anche il cammino, per riflesso, può riprendere.

Questa esaltazione della funzionalità degli spazi intermedi, degli intervalli, degli interstizi, può avere come matrice il famo-

¹⁵ Id., *Une tache*, cit. (pagine non numerate).

so principio di Saussure per cui sono le differenze tra i segni che permettono al linguaggio di articolarsi. Non a caso, nella pratica poetica di du Bouchet, l'*espacement* diventa anche, sulla pagina, «spaziatura», distanza tra le parole o le righe a livello tipografico che introduce nel testo stesso una costante strategia del senso.

Attenzione alla lingua che, a partire da una parola, crea una cosa di nuovo portatrice di tempo, mentre su di essa si sarà fermata. La relazione da stabilire è il rapporto con un'altra parola, con qualcun altro, e con il mondo – che non è né altro né parola¹⁶.

D'altro canto appare in più luoghi in maniera nitida che sono situazioni di vuoto, di «manque», in relazione tra di loro, a coniugare senso. Il non esserci può addirittura diventare punto di appoggio: «lieu de la disparition, je | le nomme support»¹⁷.

Anche se il meccanismo s'incepta – magari momentaneamente – il movimento in avanti continua sempre, in maniera ripetitiva e testarda sulla pagina e crea eventualmente manifestazioni laterali ancor più complesse, allorquando il principio stesso di differenziazione si estingue producendo fenomeni all'interno della stessa differenza: «l'intervalle se confond avec ce qui est sans intervalle», dirà il poeta in *Matière de l'interlocuteur* (21).

È chiaro che le ultime figure che abbiamo evocato hanno a che fare con l'opposizione tra movimento e immobilità. Ora qualche fenomeno di sospensione dello e nello spazio si confonde con fenomeni di tipo temporale: alcune manifestazioni spaziali si producono all'interno, per esempio, della nozione di durata. Annota giustamente Clément Layet: «Il paradosso vuole in effetti che il passaggio all'immobilità sia un movimento, e debba, per questa ragione, avere una durata. [...] L'immobilità che determinano non è dello stesso tipo: tra i due, e come per passare dall'uno all'altro, si crea l'istante decisivo dell'immobilizzazione. Il senso scivola su una superficie gelata, poi diventa ghiaccio»¹⁸.

Particolare forza riveste nella poesia di du Bouchet la figura della «piega», per indicare uno di questi momenti di arresto. Piega

¹⁶ Id., *Matière de l'interlocuteur*, cit., p. 12.

¹⁷ Id., *Peinture*, Cognac, Fata Morgana, 1983, p. 27.

¹⁸ Clément Layet, *André du Bouchet*, Paris, Seghers («Poètes d'aujourd'hui»), 2002, p. 11.

che non è interruzione, rottura della testura spaziale, ma semplicemente rientro, anfratto discreto e mobile. Già l'aria è per du Bouchet un «pur plissement» in generale.

In un suo scritto critico pubblicato nel 1951¹⁹, mettendo in rilievo l'ossessione dell'infinito e dell'interrotto in Victor Hugo, che richiama e crea dialetticamente anche il suo contrario – il frammento, la precipitazione improvvisa in un vuoto –, rileva un movimento (parlando del poema *Dieu* in particolare) che si spende fino all'esaurimento senza trovare un punto reale che lo arresti. Du Bouchet cita due versi che ritornano con delle varianti che, nella versione corretta, sono preceduti da due righe di puntini di sospensione:

.....

Et je vis au-dessus de ma tête un point noir,
 Et le point noir semblait une mouche du soir...

E vidi sopra la mia testa un punto nero,
 E il punto nero sembrava una mosca della sera...

È questo punto nero che, secondo du Bouchet, diventa poema: un punto come nucleo embrionale (che si manifesta nella figura della mosca), ma, aggiungo io, seguendo la sua interpretazione, va considerata anche la trasformazione concernente quell'insieme di punti di sospensione tipografici la cui presenza necessaria è sottolineata dal poeta-critico che rimprovera agli editori dei testi «completi» di Hugo di sopprimere in generale la doppia fila di puntini. Perché il punto nero ingrandendosi diventa un testo poetico, contiene le parole in germe: è l'opera stessa della vista. Un punto anche come sosta, come «piega», sia pure nella sua labilità di «obbedienza» al vento. Forme «ripiegate» investono anche elementi concreti del paesaggio che possono essere investiti di tale forma: essa può risul-

¹⁹ Pubblicato nella rivista «Critique», 54, con riferimenti a due pubblicazioni di testi di Victor Hugo: *Océan*, poesie inedite a cura di Ollen Borff, Paris, Albin Michel, 1942 e *Pierres*, a cura di Henri Guillemin, Paris, Éditions du Milieu du Monde, 1951. Ora insieme a brani antologici dell'opera di Victor Hugo (pubblicati da GLM nel 1956) in André du Bouchet, «*L'oeil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*» par Victor Hugo suivi de «*L'infini et l'inachevé*», Paris, Seghers, 2001.

tare, nella sua concavità, responsabile di fusioni altamente sintetiche di livelli oggettuali diversi: «dans un linge de silex | dont le pli n'est pas tout à fait celui d'une pierre, | de l'eau»²⁰ [in un panno di selce | la cui piega non è proprio quella di una pietra, | dell'acqua] (Abbiamo parlato all'inizio delle pieghe delle nuvole e troviamo il termine «volutes» in un frammento del *Carnet* [CA, 143], dove è ancora questione di Orione e di Diana). Può diventare tale forma, quando si ri-piega, si chiude in qualche modo, una variante della piega analizzata da Deleuze, il quale parla (sia pur riferendosi, come è noto a Leibniz e al barocco) di comunicazione tra due piani, tra due labirinti: da una parte i ripiegamenti della materia e dall'altra le pieghe dell'anima. Una forma che si moltiplica e che attraversa diversi piani: «Forse che la piega si trova sempre tra due pieghe, e che questo tra-due-pieghe sembra passare ovunque: tra i corpi inorganici e gli organismi, tra gli organismi e le anime animali, tra le anime animali e le razziocinanti, tra le anime e i corpi in generale?»²¹.

In ogni caso sostegni sia pur precari o pieghe provvisorie – elementi che segnano il cammino – sono coinvolti in questo imperativo del procedere: il corpo (e si può pensare sempre a quello gigantesco di Orione o comunque, come si diceva mantenerlo come paradigma) è *proteso in avanti*, in questo movimento incessante verso un orizzonte che si sposta, intento sempre a individuare una direzione e a trovare un varco.

Si tratta di uscire in ogni momento da uno spazio che il tempo vorrebbe con altrettanta ostinazione chiudere, si tratta di uscire in continuazione verso «l'avanti», proiettarsi in ogni istante «in avanti», «*nell'avanti*».

l'ouvert

ce nouveau – en avant de ce qui est fermé: de nouveau je sors²².

l'aperto | questo nuovo – in avanti di ciò che è chiuso: di nuovo vengo fuori

²⁰ André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées (carnet 3)*, Cognac, Fata Morgana, 2000, p. 50.

²¹ Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 20-21.

²² Du Bouchet, *Peinture*, cit., p. 30.

Anche perché le cose da raggiungere, o da toccare o da cogliere, sono esse stesse situate «in avanti».

Ed è lo stesso gesto di strappare/staccare delle cose che diventa appoggio per riprendere la strada.

Ogni passo in avanti è una sorta di uscita (termine che insieme al suo contrario – entrata – potrebbe farci pensare a delle monadi, sia pure labili) e l'attività dominante diventa un'anticipazione continua. Che rischia di essere una delusione continua però, dato che questa «parte smisurata dell'anticipazione» viene immediatamente assorbita, incorporata.

Questo spazio «in avanti» diventa un campo operativo fondamentale. È lo spazio, come dice Layet, di ciò che fu e di ciò che sopravviene: «*Peinture* è lo spazio di ciò che fu e di ciò che sopraggiunge, lo *sforatore*, che *solo*, dice un'altra poesia, *non ha fines*»²³. Tale insediamento nello spazio davanti è un vero e proprio atto strategico –: «tout d'un coup j'ai occupé ce vide en avant de moi» (CA, 68). Tale spazio diventa appiglio e appoggio insostituibile – «l'appui est en avant» (*Peinture*, 19) – salvo a tramutarsi esso stesso in «manque», in «assise qui va se déroband»²⁴, in una deriva che scioglie lo spazio, che mette in questione addirittura la sua esistenza.

Ma lì, nonostante tutto, nel punto *dell'avanti*, che è anche punto temporale, il soggetto, impregnato anche di futuro, si costituisce e permane, *si* crea l'intorno.

par ce pan qui d'un angle à l'extrémité
de l'autre, aura – jusqu'au point où je me poste – marqué le
reflux du futur. mais je suis en avant²⁵.

attraverso questo lembo da un angolo all'estremità | dell'altro, avrò –
fino al punto in cui mi colloco – segnato il | riflusso del futuro. ma sono
in avanti

Du Bouchet parla di un luogo a partire da un luogo, come dice

²³ Layet, *André du Bouchet*, cit., p. 101.

²⁴ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 58.

²⁵ Id., *Peinture*, cit., p. 96.

Yves Peyré²⁶: dal luogo-istante dell'avanti può essere evocato il miraggio del luogo originario.

Sempre (ed è il punto di Archimede che si è dato) ha parlato di un luogo a partire da un luogo. Già dalle sue pagine di ispirazione baudeleriana su *Orion aveugle à la recherche du soleil levant*, evoca la permanenza del paesaggio di Les Andelys nell'opera di Poussin. Non c'è dubbio che condivide in larga misura la concezione completamente basata sull'impossibile e sul desiderio che Hölderlin si fa della terra natale. Il luogo originario verso il quale bisogna ritornare, sottraendosi in continuazione, non può essere riconquistato che per lo spazio eterno di un istante.

Dato che la figura imponente in questo nostro percorso è quella di Orione, non si deve dimenticare la caratteristica essenziale del gigante che è quella di essere cieco, con le conseguenze relative sul piano delle funzioni simboliche e in particolare su quello percettivo.

In un frammento del 1960, che riprende il soggetto del quadro²⁷, il poeta, dopo aver rappresentato il movimento parallelo dell'avanzare di Orione e della nuvola sovrastante, dice chiaramente che per vedere bisogna alle volte essere ciechi e che la figura minuta sulle spalle del gigante rappresenta uno sdoppiamento della testa del gigante stesso – e ne esce quindi una figura composta di un corpo a due stratificazioni, a due teste –, mentre le dimensioni diverse delle figure sovrapposte trovano un loro accordo con lo spazio circostante (in particolare il corpo gigantesco fa massa cieca con il verdeggiare della distesa).

L'esaltazione della figura della mano – già presente nel quadro, come abbiamo visto – potrebbe rinviarci alle categorie visive sviluppate da Descartes (soprattutto nella *Dioptrique*) che afferma, come abbiamo visto nel capitolo su Tardieu, tra l'altro che i ciechi vedono con le mani: categorie riprese da Merleau-Ponty per il quale il modello cartesiano della visione è il tatto²⁸.

²⁶ Yves Peyré, *À hauteur d'oubli*, Paris, Galilée, 1999, pp. 89-90.

²⁷ Contenuto in *Carnet*, cit., pp. 143-144. «Orion avance avec le nuage [...] il faut – pour voir, être aveugle par moments celui qui à la place de l'aveugle verra est l'homme minuscule juché sur ses épaules – pareil à un dédoublement de la tête [...] l'amenuisement de l'un, aussi longtemps qu'il reste visible, ne contrevient pas à l'autre qui fait masse aveugle avec le verdoisement de l'étendue».

²⁸ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, cit., p. 37.

Innumerevoli sono le occorrenze nella poesia di du Bouchet che richiamano la funzione della mano soprattutto in relazione con la vista. Scelgo qui qualche campionatura:

... je n'en crois pas mes yeux
 ma main
 cette hache en plein cœur

ce balbutiement blanc
 la terrible essence
 de la réalité (CS, 44)

... non credo ai miei occhi | la mia mano | questa ascia in pieno cuore
 ll questo balbettio bianco | la terribile essenza | della realtà

Mano che partecipa anche agli «smacchi» ma che sta davanti comunque protesa ad aprire il varco, indicare la direzione e a far continuare il cammino: «Main qui ne saisira pas, et *avancée*²⁹ toujours»³⁰ [Mano che non potrà afferrare, e in avanti sempre].

Mano che è rappresentata con le connotazioni più concrete e con qualità che si mescolano con l'aereo, con l'impalpabile, come la nube: magari situandosi nel luogo del contrasto tra la funzione dell'aprire la strada e quella di ostruirla.

en haut le nuage, figure de la
 main
 qui se dissipe aussitôt *avancée*, obstrue³¹

in alto la nube, figura della | mano | che si dissolve non appena *in avanti*,
 ostruisce

III.

E sarà subito molteplice, come abbiamo già visto, questo cammino del viandante che si muoverà nello spazio del paesaggio e

²⁹ Il corsivo, come il successivo, è mio.

³⁰ Du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, cit., p. 22,

³¹ Id., *Annotations sur l'espace*, cit., p. 44.

nello spazio della tela e – nei nostri testi – nello spazio della carta, della pagina.

I critici sottolineano unanimi il rapporto tra scrittura e movimento (tra forme della scrittura e quelle del camminare). Afferma Collot a proposito dei *Carnets 1952-1956*:

Si tratta insieme di taccuini di annotazioni e di taccuini di viaggio. Il poeta ne portava sempre uno quando usciva, allo scopo di affidarvi ciò che si presentava davanti ai suoi occhi o nella sua mente, proprio camminando o durante qualche sosta. La grafia, irregolare, spesso frettolosa o incerta, porta le tracce visibili delle condizioni precarie in cui sono state prese certe note. Il taccuino, da tasca, forniva un supporto privilegiato a questa pratica singolare, che associa la scrittura a un percorso dello spazio, in una presenza immediata all'avvento del mondo e all'avvento del pensiero³².

Ecco qualche campionatura a supporto di queste affermazioni, dove lo strumento/forma del «cahier», entrando metapoeticamente nel testo, riveste varie funzioni esprimendo la materialità della scrittura e la modalità circostanziale e spaziale della stessa:

a) je vais raclant la terre avec mon *carnet*³³
 je me dépêche de remplir mon
carnet à grands
 seaux d'air (CS, 28)

raschio la terra con il mio *taccuino* || mi affretto a riempire il mio |
taccuino con grandi | secchi d'aria

b) j'ouvre mon *cabier* devant la montagne (CS, 31)

apro il mio taccuino davanti alle montagne

c) inutile de relire
le cabier, je le porte en moi (CA, 12)

inutile rileggere | il taccuino, lo porto in me

³² *Postface a Carnets*, cit., p. 99.

³³ I corsivi sono miei.

d) ... tournant les pages d'un *cabier*
plein de pierres (CS, 32)

... girando le pagine di un *taccuino* | pieno di pietre

Anche un episodio autobiografico, lo smarrimento effettivo di un taccuino³⁴, entra nella dimensione metapoetica.

le *carnet* sur lequel je n'ai pas pu remettre la main, bel
et bien perdu,
grand ouvert alors³⁵

il *taccuino* sul quale non ho potuto rimetterci la mano, del | tutto
smarrito | spalancato proprio allora

Secondo Jackson l'io in du Bouchet riunisce le funzioni del viandante e quelle dello scrittore: «Due con se stesso, coniugando la funzione di viandante con quella di scrittore, l'*io* riprodurrebbe anch'esso la divisione che travaglia l'insieme della poetica del nostro autore»³⁶.

Serge Champeau mette in relazione dinamiche del «déplacement» e dinamiche della scrittura (con particolare attenzione alla scrittura frammentaria) giungendo a cogliere forme di linguaggio che non sono più «discorso»:

La frammentazione della poesia appare proprio come un effetto del linguaggio metaforico, rinviando quest'ultimo all'impossibilità della nomi-

³⁴ Cfr. M. Collot in *Postface a Carnets*, cit., p. 121: «Un soir d'été, le poète, rentrant d'une de ses marches, ne retrouva pas le carnet, relié de cuir, qu'il avait emporté avec lui. L'ayant cherché vainement le lendemain en refaisant le parcours, il crut l'avoir perdu. Ce n'est qu'un an plus tard que, retournant en hiver dans une forêt normande, il découvre par hasard, au pied d'un arbre, son carnet détrempé d'humidité. De retour à Paris, il le mit à sécher sur les rayonnages de sa bibliothèque. Une nuit, il fut réveillé par un bruit insolite: un immense et superbe papillon voletait dans la chambre. Il s'était échappé d'entre les pages du carnet, qui lui avait servi de cocon».

³⁵ Du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, cit., p. 14.

³⁶ John E. Jackson, *L'étranger dans la langue*, in *Autour d'André du Bouchet* (Textes réunis et présentés par Michel Collot; Actes du colloque de 8, 9, 10 décembre 1983), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986, p. 21. Altra versione in Id., *La poésie et son autre*, cit.

nazione: «Dei “frammenti” (o che appaiono come tali) unicamente perché è impossibile dire tutto in una frase unica. Ci tengo a questo difetto. | per ritrovare il punto di partenza, interrompersi – e rimango nel flusso» (cs, 6). Rimanere nel flusso, è la caratteristica di un linguaggio che non è più discorso, ma *spostamento*. Il corso, interrotto (da un trattino, una parentesi, da puntini di sospensione, il passaggio al corsivo ecc.) riprende, ma di lato, o in un'altra raccolta: «mi ritrovai privato – e delle parole stesse... come spostato, bruscamente» (*Entretiens radiophoniques*)³⁷.

D'altra parte è il testo poetico stesso che, nella sua dimensione metapoetica, stabilisce rapporti evidenti tra il movimento del camminare e quello dello scrivere:

J'écris comme on marche,
 même en plein jour
 comme on va devant soi, sans songer
 même à marcher

...

je marche comme si je parlais
 sans arrêt
 substantifs non moins agissants
 que les verbes (cs, 33-34)

Scrivo come si cammina, | anche in pieno giorno | come si va davanti a sé, senza pensare | nemmeno a camminare ||... || cammino come se parlassi | senza sosta | sostantivi non meno agenti | dei verbi

Il soggetto che cammina per du Bouchet è armato di «crayon», normalmente: la parola segue dinamiche fisiche e deambulatorie in un dispositivo di andata e ritorno – come l'andare a capo su una pagina (dove un ritorno, poi, è sempre un andare avanti).

Il procedere si svolge lungo percorsi concreti, naturali. Segni forti del paesaggio sono elementi elementari, come la pietra. La pietra e la parola sono complementari – abbiamo già incontrato un taccuino pieno di pietre –, si compenetrano in un dispositivo metaforizzante lungo il percorso, l'una e l'altra rese visibili (e legibili) da una caduta, da una fuoriuscita accidentale: di traverso

³⁷ Champeau, *Le dépassement de la représentation*, cit., p. 157.

sul sentiero fermano la nostra attenzione e avviano il meccanismo della significazione.

L'atto dello scrivere, colto e vissuto spesso nella sua fisicità, è messo sullo stesso piano di altri atti legati ad attività naturali: le parole non stanno al posto delle cose, le cose stesse diventano parole.

Ecco qualche esemplificazione tratta dalla raccolta *Carnet*:

a) j'écris à l'heure où j'ai faim (9)

scrivo all'ora in cui ho fame

b)

	ici le jour s'accorde
	à mon pas
	je glisse à la fois
	sur la neige
	du papier
	et sur cette terre
	sèche (78)

qui il giorno si accorda | al mio passo | scivolo contemporaneamente | sulla neve | della carta | e su questa terra | secca

c) Ma ponctuation est la bêche avec laquelle j'avance dans le champ (81)

La mia punteggiatura è la vanga con la quale procedo nel campo

Lo spostamento nel paesaggio non fornisce soltanto materiali e cadenze: si arriva sempre più ad una identificazione tra articolazioni di quello spazio ed articolazioni della frase.

	dehors je vais chercher la
	phrase qui manque – là où
	elle n'est pas
[...]	
	porter tout le poids du ciel
	la largeur de l'espace –
	sur une particule, une conjonction
	la corrélation de l'air
et	la grammaire réelle
mais	le ciel
	entre

	toi et
	moi béant
et – plein de nuages	chacun à
	différents
	points de
	la pièce

air – c'est aussi comme un point – ponctuation – qui revient
(CA, 34)

Dalla grammatica del paesaggio al paesaggio *in grammatica*: tutto il peso del cielo, l'immensità dello spazio sono sostenuti da una semplice particella, una congiunzione: la più diffusa e semplice «et». Mentre l'avversativa «mais» sgancia il «toi» dal «moi», lasciando ciascuno sul suo abisso, nel grande vuoto – dello spazio e della stanza. Alla forma della grammatica corrispondono in maniera forte la disposizione delle parole sulla pagina e la creazione dei bianchi tipografici.

L'«aria», uno degli elementi più volatili e impalpabili che esistono diventa un punto, una entità/punto, che si sposta e si ripropone in continuazione.

Il poeta porta sul corpo la lettera che gli sta a cuore ed è una parte del paesaggio, il cielo, che funziona come separatore tra una riga e l'altra.

Scrivendo il viandante davanti alla montagna e la sua pagina è in piedi, quasi a determinare una scrittura di tipo verticale: «Mon papier est debout» [La mia carta è in piedi] (92), dirà nei *Carnets*.

Come afferma Yves Peyré, per du Bouchet l'atto di scrivere è un atto verticale: «Scrivendo in piedi, cioè cammina e si ferma per prendere delle note: suspense, interruzione»³⁸. E ribadisce che si tratta di una scrittura del camminare, e che è in cammino nello stesso tempo.

Il bianco della pagina entra anche come contenuto nel testo, passando spesso attraverso gli elementi naturali deputati a rappresentarlo, come nel caso già notato della neve/carta.

Dinamiche complesse si stabiliscono tra la fisicità del paesaggio e la fisicità del supporto bianco della carta. L'*écheb*, l'insuccesso è

³⁸ Peyré, *A hauteur d'oubli*, cit., pp. 101-102.

Da un bianco astratto si può passare a un bianco originato, ancora una volta, da referenti quotidiani e che si trasferisce immediatamente, in un corto circuito di metafore: dal reale al racconto poetico dello stesso sul supporto di scrittura. Da un episodio svoltosi in Marocco, sull'Atlante, e riguardante un cavaliere colpito alla testa da una pietra, trae origine un certo tipo di scrittura: il tessuto che avvolge la testa ferita si snoda in fasce di bianco che vanno a separare i capoversi⁴¹.

E in un'altra poesia è la distanza, la spaziatura poi, che diventa foglio di carta che con il suo biancore arresta l'azione del poeta:

immatérielle, je dirai la terre: je
ne la prononce que
sur l'espacement, et alors même qu'un espacement, découvrant le
support nu, a pu combler. l'espacement comme papier
le papier ne s'ouvre pas, je suis
tout de suite arrêté par le blanc⁴²

immateriale, dirò la terra: io | non la pronuncio che sulla spaziatura, e proprio quando una spaziatura, scoprendo il | supporto nudo ha potuto riempirla. | la spaziatura come carta | la carta non si apre, sono | immediatamente fermato dal bianco

«Espacement» e senso si sorreggono a vicenda, come dirà in un altro testo ancora: «je ne saisisrai pas le sens | sans avoir saisi l'espacement»⁴³ [non coglierò il senso | senza aver colto la spaziatura].

È una scrittura che, anche per le caratteristiche notate, si avvicina alla forma espressiva della pittura⁴⁴.

Annota giustamente Jackson:

Una poesia ai confini della poesia e della pittura sarebbe da quel mo-

⁴¹ Cfr. *Un coup de pierre*, in *L'emportement du muet*, cit., p. 109.

⁴² Du Bouchet, *Une tache*, cit.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Rivendicazione formale che si trova spesso negli interventi metapoetici, anche espliciti, di du Bouchet. Basterebbe pensare a titoli come *Une tache* e *Peinture* che si avvalgono anche del sodalizio con Tal Coat. Ricordo qui un passo tratto da *Carnet* (69): «peinture, le poème suivi jusqu'à sa destruction | suivi | jusqu'à sa destruction, le poème est aussi peinture».

mento una poesia che tenta di introdurre il movimento temporale nello spazio e il rigore spaziale nella fuga del discorso. La parola fora l'immensità dei bianchi, il bianco avvolge l'ardore delle parole: si tratterebbe della contropartita «verbale» di ciò che Giacometti dice della scultura, «uno spazio dove il tempo dimentica che ora sia»⁴⁵.

Non bisogna dimenticare, afferma poi Champeau, «che il poeta *scrive*, e che la scrittura fa da raccordo tra la visione e il linguaggio. La parola, come la figura, è vista, e allo stesso modo, si stacca su un supporto, la carta bianca, che può apparire come il luogo di incontro tra la visione e il linguaggio, orizzonte e silenzio insieme. E la distribuzione spaziale delle parole sulla pagina, la quasi-figurazione verso la quale tende, l'inclusione, anche, di opere pittoriche – come è il caso in parecchie raccolte –, testimoniano la stretta articolazione della poesia e della pittura»⁴⁶.

Anche a questo livello della nostra lettura la mano va a costituire una funzione importante.

Dalla funzione della mano nel quadro di Poussin, e dalla funzione della mano nello spazio percettivo della sua poetica, alla funzione della mano nella scrittura. Che non è solo una pura e semplice appendice operativa: «la main | allongée pour écrire ne peut pas être considérée comme un moyen»⁴⁷ [la mano | protesa per scrivere non può essere considerata come un mezzo].

La mano è spesso lo strumento ideale per superare gli ostacoli espressivi, per vincere la materia che si oppone: diventa addirittura un complemento per colui che parla (o entità che si produce a lato), parsimoniosa e saggia di fronte alla parola che si perde.

la main distraite, comme
il parle, machinalement perce, taille, élime
ou
la main, au contraire – économe, sagace tandis que
machinalement la parole, à côté de ce qui se fait, à tout
moment se perd⁴⁸

⁴⁵ Jackson, *La poésie et son autre*, cit., p. 116.

⁴⁶ Champeau, *Le dépassement de la représentation*, cit., p. 122.

⁴⁷ Du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, cit., p. 27.

⁴⁸ Id., *Carnets 2*, cit., p. 13.

la mano | distratta, come | lui parla, in maniera meccanica fora,
taglia, leviga || la mano, al contrario – economica, sagace mentre | in manie-
ra meccanica la parola, a lato di ciò che si fa, in ogni | momento si perde

In una dinamica dell'alto e del basso si stabilisce un rapporto preciso tra la mano e la testa, tra lo strumento che fende l'aria e la testa raziocinante sulle spalle del gigante nello sforzo sempre di seguire la parola in difficoltà⁴⁹.

Tornando all'episodio del cavaliere solo dopo alcuni anni la mano che scrive riceve gli impulsi dalla testa (anzi qui da due teste, da quella fasciata del cavaliere e da quella del poeta), che attraversano vari strati di parole e di silenzi per trasformarsi in testo: «da questa testa a questa mano, sconosciute l'una all'altra, un breve passaggio a vuoto ha richiesto del tempo per depositarsi in strati di parole frammezzate a lunghi strati di silenzio»⁵⁰.

La mano per sua natura designa, indica la direzione: essa diventa nel processo poetico la direzione stessa, diventa emblema della tensione continua verso il futuro, si immedesima con il *luogo del davanti*.

Sono elementi temporali – qui la tensione verso il futuro dunque – che entrano in quelli spaziali e che vanno a influenzare la forma poetica, partendo magari da una struttura affettiva basata anche sulla dialettica tra memoria e oblio. Tutto è proteso verso un futuro anteriore al proprio futuro, come afferma Yves Peyré, illustrando molto bene queste modalità nella poetica di du Bouchet, quando parla di «tensione verso... questo battito di pagina sperduta. Una parola scoppia come di tempesta, è la parola che martella l'azzurro del suolo e del sole: fuoco di un altrove nel qui»⁵¹.

Scrivo in fondo alla sua mano il poeta o ancora più avanti, ancora più lontano: «j'écris à l'horizon, je discerne mal mes lettres» [scrivo all'orizzonte, distinguo male le mie lettere] (CA, 8).

E allora è la composizione poetica stessa che è «in avanti» rispetto al soggetto avanzante creando un effetto di combustione al limite estremo del «davanti» dell'aria, all'estremità dell'aria:

⁴⁹ Cfr. *Annotations sur l'espace*, cit., p. 45.

⁵⁰ Du Bouchet, *Un coup de pierre*, cit., p. 109.

⁵¹ Peyré, *À hauteur d'oubli*, cit., pp. 24-5.

en avant de moi
 avait pris feu
 (CS, 37)

mon poème court sans cesse
 comme si l'extrémité de l'air

la mia poesia corre senza sosta | davanti a me | come se l'estremità
 dell'aria | avesse preso fuoco

Il poeta instaura una dialettica tra la parola e la cosa, in un andirivieni così tipico della sua strategia: «tornerò» dice, «su una parola, non sulla cosa»⁵².

La mano ha gli occhi («Les yeux au bout des doigts» (CA, 42); «l'oeil tremble comme une main» (CA, 21)), la mano che trema è quella del pittore (Poussin), la mano è quella del viandante/scrivente: fende l'aria, apre un varco tirandosi dietro tutto il corpo/parete, tasta il terreno – il terreno/carta. Per trovare la traccia diventa essa stessa supporto/carta sulla quale il poeta «in-scrive»: il poeta traccia sulla sua mano. Mano che diventa anche fonte di fonazione, diventa bocca. E tutte e due fonti di silenzio: attraverso la bocca avviene il silenzio sulle guerre e le «mani si rifiutano di | pronunciare quelle parole» (CA, 37), poiché la mano può anche essere «piena di verità»⁵³.

Ma la mano ritorna come foglio di carta, figura della plenitudine quando è vuoto, come segno e conseguenza della mano che lo ha abbandonato.

main comme papier. papier,
 figure de la plénitude, quand il est vide, comme main ayant lâché⁵⁴.

mano come carta. carta, | figura della plenitudine, quando
 è vuota, come mano avendo lasciato la presa

⁵² Cfr. André du Bouchet, *Pourquoi si calmes*, Cognac, Fata Morgana, 1996, p. 17.

⁵³ Motivo sviluppato nel testo *La main pleine de vérité*, in *L'emportement du muet*, cit.

⁵⁴ Du Bouchet, *L'emportement du muet*, cit., p. 119.

La mano torna ad avere un ruolo (anche naturalmente) fondamentale nel lavoro specifico sulla tela: mano che si relaziona allo sguardo, mano che assorbe la fibra della pittura, mano che, anche in quel contesto, è «avancée» e che si misura con l'eccesso e con l'indigenza⁵⁵.

La massa refrattaria sta prima della composizione poetica e dopo: ma noi non smettiamo mai di vedere l'uomo minuto che sta sulle spalle di Orione, non smettiamo mai di vedere il sasso rispetto alla montagna; mentre il centro si sposta, si decentra, creando variazioni di invisibilità (CA, 129).

Si potrebbe dire, con le parole di Jean Tortel – ma lo abbiamo già constatato anche noi – che lo spazio visibile si forma andando avanti, spostandosi. E la stessa cosa succede per l'altro spazio particolare – ma analogo – che è la pagina⁵⁶: facendosi si sposta, con le sue dinamiche interne – attraverso le sue stesse dinamiche interne – essa si compie, si compone.

Lo spazio visibile si forma andando avanti, analogo cioè a quello che si sposta in un universo privato di centro. La pagina di André du Bouchet procede così, nella sintassi esplosa di una disponibilità bianca e nera,

*Mots
En avant de moi*

Parole | Avanti a me

Nelle autonomie rispettive dei segni e dei bianchi, e come uno sguardo, con gli occhi e senza occhi, va verso l'immobilità sempre interrotta e sempre richiesta poiché l'istante dell'immobilizzazione che frange uno spazio è quello del sapere – il quale forse aspetta nel fondo della faglia⁵⁷.

In questa scrittura che si avvicina alla pittura anche gli occhi, organo della vista, sono talmente identificati al camminare che sono collocati sotto i piedi stessi: «... je dois avoir un oeil | dans les

⁵⁵ Id., *Peinture*, cit., p. 30.

⁵⁶ «Page et paysage», dice Collot, «se métaphorisent» («L'ire des vents», cit., p. 219).

⁵⁷ Jean Tortel, *La marche éclatée d'André du Bouchet*, «L'ire des vents», cit., p. 74.

talons – | ou la route brûlerait moins» (CA, 17) [... devo avere un occhio | nei talloni – | o la strada brucerebbe meno]. Essi, in una situazione sicuramente disforica e in trascinamento ineluttabile, finiscono per essere travolti, calpestati dai piedi stessi: «à terre les yeux piétinés» (*Annotations sur l'espace*, 63).

Lo spazio-pittura, accecante e accecando, crea un terreno per vedere, per andare avanti.

page
avant d'être mot

l'espace, peinture en l'aveuglant en a fait un sol pour
qu'il peut, s'il voit, avancer⁵⁸ ici

pagina | prima di essere parola || qui | lo spazio, pittura accecando
ne ha fatto un terreno perché | possa, se vuole, andare avanti

E sono proprio queste modalità alternative del vedere che culminano nella cecità – «[...] il faut – pour voir, être aveugle par moments»⁵⁹ [... bisogna, per vedere, essere ciechi ogni tanto] –, a creare (magari tra gli occhi e la mano) una terza modalità percettiva, un «terzo occhio», che ci viene suggerito dal testo su Orione contenuto in *L'emportement du muet* (11) con il titolo più articolato evocato all'inizio.

Il Cacciatore infermo non si accorge delle conversazioni scambiate sopra e sotto di lui: va avanti sempre, con un braccio proteso verso il golfo, il braccio, forse, che stringe – un terzo occhio collocato al centro del suo diadema, l'incarnazione della Pittura nello sfondo dell'*Autoritratto* del Louvre.

Cercando di definire in maniera sintetica questo spazio così articolato partendo dal testo su Poussin, si dovrà insistere alla fine sulla nozione di supporto/schermo, che sta tra la dimensione pittorica (quindi si deve parlare di tela, di fondo, di figure, di disegno

⁵⁸ Du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, cit., p. 105.

⁵⁹ Id., *Carnets 2*, cit., p. 13.

e di una dinamica della visione) e la dimensione scritturale (quindi si deve parlare di pagina – alle volte di Pagina di ascendenza mallarmeana, di disposizione delle parole e delle lettere in questo spazio bianco). Il supporto non potrà essere raffigurato che da un supporto che può identificarsi con la carta, la tela o la terra, sulle cui superfici possono crearsi enclavi di altri supporti, e nell'eccesso e nella densità del tempo attraversato, nel ricordo della pittura, il tutto può estendersi (o risolversi) in una macchia («le support localisé faisant tache»)⁶⁰.

Essendo poi complesse, come abbiamo visto, le dinamiche che attraversano questo territorio si deve parlare per la scrittura di du Bouchet di uno «schermo», di un supporto che contempla alla fine il rapporto tra il limitato e l'illimitato – si sposta in continuazione l'orizzonte –, laddove agiscono pulsioni primarie e geometrie della ragione.

Questo schermo è situato in linea di massima a una certa altezza – abbiamo accennato in precedenza ad una «scrittura verticale» – ed è attraversato dal corpo che si fa strada. La mano che è la punta avanzata del procedere è l'emblema di questo spazio avanzato e che è sempre in cammino, «in avanti». Per questa posizione di punta avanzata vede lontano (è una mano con occhi): è la stessa mano che dipinge e che traccia delle lettere, che, situata sempre in avanti, porgendo il suo palmo, è anche tela, è anche pagina che cammina.

⁶⁰ Id., *Une tache*, cit.

7.

«CORRISPONDENZE E COINCIDENZE»
NEL VIAGGIO POETICO DI RÉDA

La poesia *Rue de Rome*, 1895¹ è una sorta di manifesto del viaggio che si pone, attraverso inserzioni testuali, sotto l'egida di modelli illustri. Tali interventi citazionali riguardano in particolar modo Mallarmé – indicativi i segnali spaziali e temporali del titolo – e in particolare la poesia *Brise marine*, ma non manca nell'*incipit* l'evocazione di un altro modello illustre, Baudelaire: «Malgré l'accent assez baudelérien, | J'aime chez Mallarmé le beau poème qui dit. Rien | *Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trompe*, | Et puis: *Je partirais! Steamer...*». Il suo *Fuir! là-bas* è contrapposto allo spazio infinito del Libro e dei luoghi lontani come la Cina e Tahiti si oppongono allo spazio della pagina dove delle parole sono cadute «come per caso in tre dimensioni». Il verbo sacerdotale ha preso l'avvio nel luogo senza fasto di un perfetto esilio a nord della gare Saint-Lazare, contrassegnato in maniera disforica, ora, dalla mancanza di ogni segno vegetale: «J'aime beaucoup | Circuler de la rue de Rome à la rue de Moscou. | Pas un arbre pour rendre aimable la chaussée» [Mi piace molto | Passeggiare dalla rue de Rome alla rue de Moscou. | Nemmeno un albero per rendere piacevole la carreggiata]. In questa via Réda scorge ancora la lampada illuminata del grande poeta. Non c'è più bisogno ormai di luoghi esotici, di tropici, di marinai:

¹ In *Nouveau livre des reconnaissances*, Cognac, Fata Morgana, pp. 14-15, 1992.

Plus besoin désormais de tropiques, de matelots,
 D'appareillages sur la mer morne et proluxe:
 Le poète en éveil navigue au creux de son fauteuil.

Più bisogno ormai di tropici, di marinai, | Di salpare sul mare cupo e
 prolioso: | Il poeta sempre desto naviga nell'incavo della sua poltrona.

E passa poi il poeta velocemente a registrare i suoni della vita quotidiana di luoghi da lui privilegiati per il suo particolare modo di viaggiare: i quartieri minori, i sobborghi e la periferia della città. Da Batignolles giunge il rumore di una rissa e si sente lo sferragliare dell'ultimo treno verso Argenteuil.

In un altro testo² sviluppa una sorte di ideologia del viaggio illustrando attraverso alcune pratiche finalità e modalità del viaggio stesso. Ci si può porre come meta di viaggio un luogo non lontano da Parigi: Versailles. Si può avere il desiderio di perdersi in questo spazio «majestueux». E ciò che può colpire è il fatto che tale spazio sembra essere sottratto al tempo diventando per ciò un'«apothéose de l'immobile».

Ecco allora due postulazioni di carattere opposto: da una parte il richiamo verso un altro luogo e dall'altra l'arrivo – tra l'altro in un luogo vicino – in un sito che è fuori del tempo e che non ha confini, in una confusione di terrestre e di marino, in una logica che esclude l'affermazione della presenza del viaggiatore, in un contesto in tutti i casi spaesante anche perché Versailles «se suffit à soi-même».

Quanto alla partenza ciò che conta è conservare un pizzico di ingenuità. Conservare nella mente la disposizione alla costruzione anche fantastica partendo dagli elementi offerti dall'ambiente in cui ci si muove.

Anche quando si attende un treno ci si può far invadere, più che dal sogno, dalla fantasticheria e dall'immaginazione, alimentate magari dal treno che passa nella direzione contraria o dall'arrivo di un convoglio che fila via sotto il nostro naso senza nemmeno rallentare. E quando il treno arriva è un'esplosione di gioia. Ancora, ciò che conta non è la «quantità» della partenza ma è la qualità.

² Jacques Réda, *Le sens de la marche*, Paris, Gallimard, 1990, in seguito SM.

Nessuna differenza tra partire da Javel per Versailles e da Roissy per Tokyo. C'è il pericolo di essere sedotti o colpiti dall'aspetto di un nonluogo come l'aeroporto: bisogna evitare il lirismo d'aeroporto, ciò che conta è la «vérité du sentiment».

Ed ecco chiarita la filosofia della partenza:

Tutto dipende da ciò che ci aspettiamo e, prima di tutto, c'è l'emozione della partenza, che non è in funzione della distanza da percorrere, né del modo di spostamento, ma della strada intrapresa che ciascuno, ovunque vada, non sa dove lo condurrà, poiché il fine non è altro che un simbolo (SM, 196).

Viaggio dunque come segno complesso, come sistema di conoscenza e di significazione: un comportamento pragmatico che comporta una complessa semiotica, un atteggiamento filosofico che persegue la delucidazione di una meta che è solo (o anche, e ancor più) un simbolo.

Abbiamo già capito che per essere inseriti nella dimensione del viaggio non è necessario attraversare regioni lontane e paesi esotici. Il contromodello del viaggio viene costruito partendo dai canoni letterari alti e conosciuti. Sullo sfondo, come si è già visto, ci sono i viaggi letterari di un Baudelaire, di Mallarmé, di Rimbaud.

Ora per Réda, lo straniamento radicale del mondo si può rivelare dappertutto: la città natale può conservare l'attrazione del nuovo³. Il simbolo contenuto nella meta può essere il simbolo dell'ignoto «che può essere qualcosa di conosciuto che mai si esaurisce».

Così la mia città natale conserva per me l'attrazione del nuovo. Mi offre lo spettacolo di un enigma non risolto, legata com'è a quello della mia stessa esistenza quaggiù.

Così si va *altrove*, mentre la stranezza radicale del mondo si afferma ovunque, non con la speranza di trovarci un'«altra cosa» (e se un'«altra cosa» si trova è un dono in più accordato) ma per cercare il luogo dove la stranezza universale rivelerà a sorpresa forse un poco del suo segreto (SM, 196).

³ I luoghi significativi nel mondo poetico di Réda sono analizzati nello studio di Marie Joqueviel-Bourjea, *Jacques Réda: la dépossession heureuse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Per quel che riguarda il mezzo di trasporto, le modalità di spostamento, sicuramente Réda preferisce i mezzi tradizionali ai mezzi moderni più veloci: dal camminare a piedi alla bicicletta, dal suo amato solex al treno, preferibilmente i treni di periferia e di campagna (le automotrici, le littorine). Tali modalità sono fondamentali per quel che riguarda il tipo di percezione che si può avere verso il mondo esterno, comportando delle conseguenze sia sui parametri spaziali che su quelli temporali: ne discende una prospettiva di segni situati nello spazio e nel tempo che vengono rapportati alla situazione del soggetto in movimento e ad una determinata percezione cinetica globale che include gli oggetti osservati.

Il treno segna sicuramente una svolta per quel che riguarda la modalità di percezione del mondo esterno da parte del soggetto: le conseguenze provocate a livello di concezione del tempo e dello spazio sono registrate dalla letteratura e dall'arte ma è tutto un sistema a livello antropologico ed etnologico a cambiare.

Alain Corbin in *L'homme dans le paysage* ci ricorda che il XIX secolo inaugura un nuovo regime scopico. La velocità provoca un nuovo modo di apprendere dello sguardo rispetto allo spazio. Parla riferendosi alla posizione del viaggiatore/spettatore rispetto al paesaggio esterno attraversato dal treno, di una evoluzione percettiva che si sarebbe via via raffinata nell'uomo moderno.

Dicono che i primi viaggiatori della ferrovia avevano l'impressione che gli alberi scorressero troppo veloci per essere ben percepiti mentre noi abbiamo introiettato fin dall'infanzia questo regime scopico⁴.

Dopo aver parlato di altre tecniche di lettura e di rappresentazione della realtà come quelle della fotografia, dei manifesti, delle abitudini cinetiche (il cinema, la televisione con i suoi spot ecc.), ritorna sull'importanza della ferrovia, responsabile maggiore della modificazione della meccanica dello sguardo: il treno avrebbe fatto acquisire ai viaggiatori la «vision latérale», che non è una facoltà innata. Si sarebbe operata una educazione dello sguardo come una sdrammatizzazione delle vertigini legate alla velocità.

Réda viaggiatore-poeta si trova immerso in questa dinamica

⁴ Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Les éditions Textuel, 2001, p. 23.

e cerca di perfezionare il modo di viaggiare – ed eventualmente adattare questa visione laterale – per trarne dei meccanismi di visione che facciano leggere più in profondità il rapporto con gli oggetti circostanti. Importante è, per esempio, collocarsi sul treno in un posto vicino al finestrino che sia nel senso contrario alla marcia:

Ci scegliamo dunque con cura il posto, vicino al finestrino, e nel senso contrario a quello della marcia, come si conviene. In quanto non c'è miglior modo di apprezzare il movimento che, se ci arriva in faccia, tende a venirci addosso, a imballarsi d'un colpo, come se fosse lui a spostarsi a tutta velocità e a sfuggirci. Nell'altro senso si stende, si dispiega, s'attarda e ci lascia assaporare la realtà del nostro movimento (SM, 196-197).

Altri effetti percettivi si possono avere viaggiando su automotrici magari con la cabina sopraelevata: il movimento del paesaggio cambia completamente a seconda che ci si installi nella parte anteriore o nella parte posteriore.

Per riposarsi, lasciarsi andare a una contemplazione che costituisce la vera attrazione del treno, l'insegnamento e il fascino che ne traiamo, bisogna distogliersi da questa vertigine e recarsi all'altra estremità dell'automotrice. Là, da un finestrino identico al precedente (non smettiamo sicuramente mai di pensare alla meravigliosa capacità che possiede questa macchina, d'invertire in un solo colpo radicalmente il senso della propria direzione), ci abbandoneremo alle tranquille metamorfosi del paesaggio.

In ogni caso è questo impatto con il paesaggio in movimento che può farci capire le sue componenti spaziali: venendoci incontro e dispiegandosi di nuovo dopo esser passato sopra i vagoni lo spazio si ricompone, riprende un ordine facendo meglio sentire la «logique architecturale de ses plans».

Se gli elementi del paesaggio scompaiono bisogna dire che questo fatto è accompagnato da un incessante rinnovamento: fendere lo spazio ci porta allora in una dimensione di liquidità dove il flusso degli oggetti ha per sola riva l'orizzonte.

Ciò di cui attraversiamo la corrente come di un fiume, è la meravigliosa profusione del mondo che cola senz'altro argine che l'orizzonte, e il cielo stesso si riversa in impalpabili cascate sempre nuove, formando il tetto sempre aperto di questa immensa cedevole dimora che s'allarga (SM, 199).

La posizione che va contro il senso di marcia corregge l'impatto della «visione laterale», fa passare in qualche modo le cose stesse attraverso il corpo – la testa – lasciando il tempo sufficiente per essere esaminate come meritano.

L'estrema prossimità delle cose fa sì che sorgano per improvvisamente sparire se lo sguardo si erge davanti a loro. Ne è semplicemente colpito in pieno, e occorre torcere il collo per coglierle ancora un po' prima che si sottraggano. Ma quando le si lasciano venire avanti e dispiegarsi, come se a dire il vero ci uscissero dalla testa, simili ad uno sforzo molto sostenuto dell'immaginazione, abbiamo quasi il tempo di esaminarle come meritano (*SM*, 199).

Il treno, rimanendo qui ancora dentro il viaggio verso Versailles, entra nel mezzo di piani scoscesi e di siti dove sono affastellati in un disordine assoluto gli oggetti più disparati:

Non sappiamo come, tutto questo sia abbarbicato ai ripidi pendii in una confusione di stretti recinti, di capanni cadenti, d'identificabili strumenti di giardinaggio e di quantità di detriti difficili da inventariare. Ci vorrebbero delle pagine, e basta ripartirle in quattro principali categorie (il legno, la ferraglia, il cemento, la plastica) per dare un'idea parziale dei cumuli aleatori e degli ammassi amaramente bucolici ai quali hanno dato luogo. Dalla confusione dell'insieme emana una impressione paradossale ma assai convincente di equilibrio, dando l'idea che il caso e il provvisorio temprato delle vite precarie hanno il loro proprio modo di accedere al fatale e all'eterno (*SM*, 200).

Soltanto essendo seduti nel senso contrario alla marcia possiamo assistere al ritorno di questo equilibrio che è prodotto dalla confusione derivante dal precario e dal casuale, che hanno, comunque, un loro modo di «accedere al fatale e all'eterno».

Soprattutto, quindi, se lasciamo ristabilirsi da solo questo equilibrio dopo il nostro passaggio come una folata di vento. Perché in un istante tutto esplose, si disperde, ed è più confortante assistere al ripristino subitaneo e come acrobatico che si produce su questa insostenibile declività. Risulta allora positivo solamente il senso contrario della marcia, quello che alcuni chiamano sbagliato, mentre nella direzione buona, tutti gli elementi sembrano esserci scaraventati rabbiosamente in faccia (*SM*, 200).

Ed è la forma essenziale della linea retta a reggere il parallelismo dei binari dove la geometria di base si allea al movimento, alla velocità, per portare il soggetto in uno stato di estasi davanti

alle due linee che vanno a congiungersi all'infinito, lontano da ogni «insostenibile declività».

Infine una retta a perdita d'occhio, e la pura ebbrezza di filar via sulle rotaie parallele che vanno a ricongiungersi all'infinito che segnala un pioppo, il tetto di una stazione: la velocità la diluisce come uno spruzzo d'acqua su una tempera appena fatta, con il suo campanello strappato in corsa e di cui il vento disperde le perle (*SM*, pp. 197-198).

La velocità incardinata sulla linea retta non manca di creare, come si vede, degli effetti di liquidità cromatica.

C'è in Réda un certo gusto dell'eterogeneo, del desueto, un'attrazione per gli oggetti o gli apparecchi fuori uso: si potrebbe parlare di gusto per le rovine della società dei consumi e di un certo stadio della civiltà tecnologica. Per questo tipo di paesaggio la periferia o certi sobborghi parigini diventano emblematici e sono sparsi in diverse raccolte.

Abbiamo già rinvenuto questi elementi ai bordi della ferrovia che da Parigi porta a Versailles: abbiamo già incontrato il regno del precario e del provvisorio, in un ammasso dove convivono resti di diverse categorie: il legno, la ferraglia, il cemento, la plastica.

Nello stesso testo, qualche pagina più avanti, altri parametri di lettura di luoghi segnati dall'evoluzione post-industriale sono proposti. Ad un certo punto il poeta parla di una stazione conosciuta da molto tempo, con dello spazio annesso dove sono ammassati ferraglia, resti di apparecchi domestici (frigoriferi, fornelli ecc.). Ora, questa zona segna in qualche sorta una frontiera che sta tra il sobborgo industriale e la città vera e propria, una sorta di deserto dove pullulano ancora le vestigia di una civiltà dall'aspetto extra-umano colpita nel momento del suo pieno sviluppo.

Spicca allora la figura del deserto che gioca tra il significato geografico – un luogo dominato dalla sabbia – e il significato di luogo abbandonato, non più abitato.

Come l'autore precisa in un testo più recente:

Una nebbia non molto densa ma che sfuma i contorni della campagna intorno al treno. Donde probabilmente, dopo una certa animazione delle periferie, l'impressione che ho di attraversare in questo momento un deserto. Non a propriamente parlare un deserto geografico, ma una contrada da poco abbandonata da tutti i suoi abitanti. Le loro sistemazioni sono intatte:

città, villaggi, fattorie, fabbriche, ponti, silos, coltivazioni, praterie. Boschi e foreste non hanno sofferto. Semplicemente e da nessuna parte non si vede nessuno, nessun essere vivente. Non un uccello, non una bestia, non il minimo veicolo per le strade⁵.

La connotazione della sabbia del deserto marca il paesaggio urbano: la stazione di cui si è parlato sopra è un parallelepipedo in cemento la cui tinta chiara è «le jaune sable saharien» [il giallo sabbia sahariano]. Quest'area semantica domina una poesia il cui titolo – *Les Hauts de Seine Sabariens*⁶ – rivela subito la sovrapposizione di spazi (con il sussidio di un mosaico) che dovrebbero essere lontani tra di loro ma che di fatto, nel testo, si compenetrano: il deserto appunto e il paesaggio urbano del quartiere della Défense (e quello urbanizzato dell'Alta Senna). Dall'immagine della Défense, che è come una roccia che cade in rovina, si passa ai muri bianchi di una fortezza in un «bleu saharien» e in seguito a un accampamento di arabi con i loro cavalli, dal quale il poeta esce ricordando l'immagine di una palma e ponendosi degli interrogativi sulla sua erranza in un deserto di sabbia senza fine e senza profondità. In quello spazio particolare il poeta si sente l'umile vagabondo del mondo conoscibile.

D'altra parte il viaggio, magari circoscritto ma con tutta una serie di referenti precisi sul piano topografico, si tramuta, come si vede, nella grande metafora classica della conoscenza dove certi spazi – come l'oceano e il deserto, appunto – riprendono la loro carica significativa ed espressiva: sono dei «capolavori», come dice lo stesso Réda, parlando dei luoghi estremi.

È per questo che si ha bisogno di questi luoghi metaforici, i cui capolavori incontestabili sono il deserto e l'oceano, che sono dell'infinito in movimento poiché la fine e l'inizio si abbracciano, sollevando grandi emozioni di schiuma o talvolta di polvere⁷.

Un altro asse fondamentale della poesia di Réda è rappresen-

⁵ Jacques Réda, *Les fins fonds*, Lagrasse, Verdier, 2002, pp. 8-9.

⁶ In Id., *Beauté suburbaine*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1985, pp. 20-22.

⁷ Id., *L'herbes des talus*, Paris, Gallimard, 1984, p. 133.

tato dall'opposizione tra i prodotti dell'industriale (e del post-industriale) e i resti del mondo naturale, del mondo vegetale: l'erba diventa un segno forte del mondo anteriore e funziona come marca evidente del ritorno del rimosso.

È in particolare l'erba delle scarpate e dei bordi delle strade («l'herbe des talus») che va a nobilitare e animare con la sua presenza questo territorio spesso attraversato dalla ferrovia: è anche l'erba che cresce tra le pietre del paesaggio urbano, è anche l'erba piena d'ombra dei luoghi eteroclitici. L'erba può recuperare le funzioni propiziatorie di antiche credenze giacenti nell'immaginario collettivo: «Le végétal a des qualités positives, la verdure peut éloigner les influx néfastes de la lune»⁸ [Il vegetale ha qualità positive, la vegetazione può allontanare gli influssi nefasti della luna].

Evidentemente tale componente si oppone ai materiali utilizzati nelle costruzioni moderne in ferro o in acciaio. Nel caso specifico dell'ambiente ferroviario i binari si contrappongono al legno delle traversine, ma ciò che può unire i due elementi sono gli interventi dell'uomo su quei materiali, che sono visti in maniera positiva se eseguiti in maniera non meccanica, non alla catena di montaggio.

Il matrimonio dell'acciaio tirato a fino, ma che conserva un'impronta della durezza industriale (questi grandi colpi di mazza sulla colata d'un bianco urlante in fasci di scintille) con il legno goffamente mai squadrato due volte allo stesso modo, offre un primo profondo soggetto di soddisfazione (SM, 207).

L'opera dell'uomo nella costruzione dei vari elementi della ferrovia, putrelle, travi, bulloni ecc., provoca alla vista una reazione uditiva. Ma sono le erbe che conferiscono a questo paesaggio una connotazione musicale: «Solo le piccole erbe che crescono ai bordi della massicciata fischiettano nel vento» (SM, 207). Questa componente musicale – e umana nello stesso tempo – sottolinea la volontà di vita dell'erba che cresce anche in ambienti ostili, rappresenta l'istanza volontaristica dell'affermazione.

Esse [le erbe] sempre ricresceranno, facendosi strada tra i blocchi dove

⁸ Id., *Hors les murs*, Paris, Gallimard, 1982.

il loro seme ha trovato il nutriente pizzico di polvere da cui traggono la loro folle e modesta perseveranza. Piccole compagne dai fiori alle volte microscopici, e di un evanescente profumo che si perde nell'acre e potente alito del catrame (SM, 207-208).

Il vegetale infine può essere collegato all'ultimo viaggio, alla meta estrema. In *L'herbe des talus* («Tombeau de mon père», 11) il poeta si lamenta del calore che regna nel cimitero dove il padre è sepolto perché «si sono tagliati tutti gli alberi». Soltanto il verde delle colline può stabilire il giusto rapporto tra il luogo del riposo definitivo e il tempo.

D'altra parte è insieme con l'erba cattiva che il poeta andrà a raggiungere un giorno i suoi genitori: «Avec la mauvaise herbe, j'irai Dieu sait où les rejoindre, un jour, par les talus» (13) [Con l'erba cattiva, andrò Dio sa dove a raggiungerli, un giorno, nelle scarpate].

Contribuiscono infine le erbe a mettere in relazione le linee della ferrovia con le linee offerte dal paesaggio, come nel caso dei fiumi per esempio. Allora il processo di omologazione e di geometrizzazione si espande. Richard ha già sottolineato⁹ che per Réda fiume e ferrovia sono quasi la stessa cosa: poiché (seguendo le parole dello stesso Réda) se «i fiumi sono dei pensieri», «le rotaie hanno qualcosa di attivo, di consolante come i liquidi».

In un passo di *Les ruines de Paris* le linee dei binari seguono le linee parallele dei solchi nei campi che corrispondono esse stesse, «musicalmente» dice il testo, ai meandri della Marna. Fanno pensare queste teorie di linee a quelle che costituiscono la partitura della pagina musicale: ed è facile pensare per Réda alla musica jazz, dato che ne è profondo conoscitore e critico, e dato anche che in generale la storia del jazz è legata a quella del treno.

I binari stringono da presso i solchi del ben arato campo, come essi stessi seguono musicalmente i meandri della Marna, e nonostante tutti gli altri indizi dalla partenza (questi vuoti convogli in movimento per gli smistamenti, le alte cabine degli scambi dagli scatti di cervelli), è la curva di questo solco che mi riconduce verso l'uomo in quanto essere geniale¹⁰.

⁹ Jean-Pierre Richard, *Scènes d'herbe*, in *L'état des choses*, Paris, Gallimard, 1990, p. 37.

¹⁰ Jacques Réda, *Les ruines de Paris* (1977), Paris, Poésie/Gallimard, 1993, p. 146.

È un'estensione della dinamica di geometrizzazione dello spazio che è un modo di conoscenza e di dominio dello stesso, che, come abbiamo visto, si presenta soprattutto sotto l'aspetto caotico. Siamo poi all'interno della stessa dinamica che, secondo Augé, va a costituire lo statuto di luogo antropologico:

Se ci soffermiamo un momento sulla definizione di luogo antropologico, constateremo che esso è prima di tutto geometrico. Lo si può stabilire a partire da tre forme semplici che possono applicarsi a dispositivi istituzionali differenti e che costituiscono in qualche modo le forme elementari dello spazio sociale. In termini geometrici si tratta della linea, dell'intersezione delle linee e del punto di intersezione¹¹.

È interessante notare infine che alcuni elementi del paesaggio che abbiamo incontrato diventano un modello reificato della scrittura, stabilendo così, anche a livello formale, relazioni ancora più strette tra la geografia del paesaggio e la geografia della scrittura.

La conformazione dell'erba, per esempio, la sua disposizione sul terreno, l'organizzazione dei suoi steli e delle sue foglie, l'essere formata da centri di singolarità da una parte e il disporsi a tappeto dall'altra, trasformano questo elemento vegetale in istanza e modello della scrittura. Lo dice molto bene Richard che, parlando dell'erba, appunto, afferma:

Eccoci reintrodotti attraverso il suo tramite al motivo, poeticamente così specifico, della struttura intrecciata, della rete, o, in maniera un po' diversa, delle tracce, della traccia. La spiaggia, la pagina («plage», «page» in francese), di fili d'erba messi insieme, come comparante o comparata, non più a questo o a quel modo o aspetto di scrittura, ma nel suo modo più brutto, quello di un intreccio di tratti neri e bianchi. Così nelle righe successive – formeranno la nostra ultima «scena» –, dove non sappiamo se il testo sia erba, o l'erba testo, e se sia letta o scritta, o i due insieme, per colui che ne è l'annunciatore o lo scrittore (ma che potrebbe esserne ancora il prodotto):

Et les herbes noires traçaient les mots d'une écriture
Que j'épelais en vain de gauche à droite et de nouveau

¹¹ Marc Augé, *nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 2010, p. 61.

De droite à gauche sur le ciel qui parfois se fracture
D'un rayon rose éblouissant comme dans un cerveau¹²

E le nere erbe tracciavano le parole con una scrittura | Che scandivo
invano da sinistra a destra e di nuovo | Da destra a sinistra sul cielo che
talvolta si frange | Di un raggio rosa abbagliante come in un cervello

In un'altra poesia la pagina bianca del quaderno è aperta sullo
strato verde dell'erba: saranno allora le ombre, dato che siamo al
tramonto, a scrivere dei versi, a scrivere un «poème d'herbe», dal
quale si dipartono delle rime sospinte dal vento.

Mon cahier s'est ouvert dans l'herbe, et le soleil couchant
Fait s'allonger ces ombres d'herbe en travers de la page:
De gauche à droite elles écrivent en tremblant
A peine, dix vers sans césure ni jambique,
Flammes sans feu ni cendre au cœur du papier blanc.

Et la même rime dix fois parfaite – un fer de lance
En fumée – arme ce poème d'herbe et l'accomplit.
L'une ou l'autre qu'un peu de vent parfois balance
Quitte la page et va rejoindre vers l'oubli
Ce pincement d'oiseau dans le cœur du silence¹³.

Il mio taccuino s'è aperto nell'erba, e il sole a ponente | Fa allungare
queste ombre d'erba di traverso sulla pagina: | Da sinistra a destra scri-
vono tremando | Appena, dieci versi senza cesura né rinvii, | Fiamme
senza fuoco né cenere al cuore della carta bianca. || E la stessa rima dieci
volte perfetta – un ferro di lancia | In fumo – arma questa poesia d'erba e la
completa. | L'una o l'altra che un po' di vento a volte fa oscillare | La-
scia la pagina e andrà a raggiungere verso l'oblio | Questa stretta d'uccelli
dentro il cuore del silenzio.

Tanto grande è il desiderio del contatto con questo elemento
che si sente di trasformarsi in animale – vuole imitare un cavallo
che sta pascolando – per trasformarlo in cibo, per ingerirlo allo
scopo di sentirne fino in fondo il gusto. Gusto che è diverso da

¹² Richard, *Scènes d'herbe*, cit., pp. 37-38.

¹³ Réda, *Beauté suburbaine*, cit., p. 37.

quello civilizzato delle piantine coltivate sul davanzale della finestra: vi sente il gusto dello spazio e del tempo, questo vecchio consumatore di erba che si piega al suo passaggio.

[...] proprio questa mattina, per rendermi conto, ho trovato il coraggio di brucare dell'erba. Si trattava in verità di un'erba appetitosa, fine, densa e fitta come ne cresce con un vento pieno d'iodio e di sale, e obbedivo tanto ad un brusco impulso che a una voglia di esperienza. Il posto, penso, era deserto.

Niente a che vedere con le spezie civilizzate che si coltivano sui davanzali delle finestre, in vasi di fiori.

Avevano un gusto meno preciso e dunque meno limitato, *un gusto di spazio*¹⁴, e ancor più quello del tempo, questo vecchio brucatore di cui l'erba accompagna le falcate, senz'altro ricordo che la presenza immemorabile del tutto¹⁵.

Terminando questo testo con l'immagine del cavallo che pascola al tramonto, inserisce contestualmente l'atto creativo con il movimento delle parole che corrono come erba attraverso la carta.

Bruca ora l'erba dorata delle sei sul bordo della Diélette, mentre queste parole corrono come erba attraverso la carta.

Altra figura forte, sempre in questa dimensione, sono ancora una volta i binari. In un passo delle sue prose i binari si caricano di una energia potente, trascinano il poeta in un'atmosfera inquietante e lo inducono ad affermare che il Nord trascendentale del poeta scozzese esiste davvero.

Si intuisce dietro di sé la rotondità della città come di una bussola e, al di là di un lavoro a strapiombo dal carattere dissuasivo – sorta di enorme accumulatore che genera della contro-energia – vediamo i binari, fino a li titubanti, oscillanti, che si liberano di getto sotto l'ingiunzione del magnetismo. Poi si tuffano come frecce nel polo di nebbia blu e ruggine. Un brivido m'avverte che devo senza il minimo indugio seguirli, e non un vago sussulto

¹⁴ Il corsivo è mio.

¹⁵ Réda, *L'herbe des talus*, cit., pp. 149-150.

dell'anima o dell'intelletto: l'autentica pelle d'oca, sulla mia pelle il soffio stesso del Nord presente davvero¹⁶.

Varie sono le occorrenze dove il poeta stesso paragona la conformazione della rete ferroviaria alle dinamiche prosodiche e compositive della poesia: «Effettivamente il metro apporta il movimento al ritmo, proprio come i binari e le traversine permettono quello del treno. È forse per questo che il treno ha delle così pronunciate virtù poetiche»¹⁷. Più volte sono messe in evidenza le funzioni del meccanismo dello scambio ferroviario che assicura le connessioni e le deviazioni del movimento, come succede per alcune componenti linguistiche all'interno della frase: «E di nuovo d'altra parte si viaggia a una buona velocità, molto bene, gli scambi uno dopo l'altro *come il verbo nella frase giusta*¹⁸, tra poco il campo che mi ha ricordato il genio dell'uomo e l'enigma della sua disgrazia»¹⁹.

Richard, attraverso la figura dello scambio ferroviario mette in evidenza la sinergia formale tra gli scambi stessi e l'erba. Dopo aver ricordato che Réda usa espressioni come «*épis de rails*» e «*taillis d'aiguillages*» (corsivo nel testo) afferma:

Può darsi d'altra parte che sia la parola stessa di *scambi* che provoca la più attiva fantasticheria: in quanto porta con sé il motivo della punta, quello della biforcazione, quello ancora dell'intrecciarsi multiplo e dinamico, tanto da riunire binari ed erbe sotto un solo schema di euforia complessa, la rete²⁰.

Le metafore ferroviarie per parlare dello stile di Réda sono frequenti. Bernardette Engel-Roux afferma, per esempio, che «l'alesandrino di Réda ha qualche cosa di deviato»²¹.

Pinson, in un saggio²² a proposito dei legami tra un certo modo

¹⁶ Réda, *Les ruines de Paris*, cit., p. 120.

¹⁷ Id., *Celle qui vient à pas légers*, Cognac, Fata Morgana, 1999, p. 85.

¹⁸ I corsivi sono miei.

¹⁹ Réda, *Les ruines de Paris*, cit., p. 147.

²⁰ Richard, *L'état des choses*, cit., p. 19.

²¹ Bernardette Engel-Roux, *Rivage des Gètes, une lecture de Jacques Réda*, Mazamet, Babel, 1999, p. 93.

²² Jean-Claude Pinson, *Jacques Réda, poète de la circulation lyrique*, in *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 206.

di viaggiare e di un certo ritmo della scrittura, parla di un'estetica del raccordo, dello scambio ferroviario, della biforcazione. Una estetica della «correspondance» (corrispondenza e coincidenza in francese) che si nutre delle diramazioni del mondo ferroviario. Che cambia ritmo a seconda se si tratta di un'automotrice o di un treno veloce, echeggiando magari i tempi del jazz.

Il «chorus» della frase segue in Réda la stessa logica: si articola secondo questa modalità della diramazione e della derivazione ferroviaria. La frase circola secondo i rapporti di connessioni o di contiguità che scandiscono i pronomi relativi e le diverse forme di congiunzione.

Gli spazi privilegiati dell'erranza e il modo di spostarsi forniscono a Jacques Réda occasioni di percezione dello spazio e del tempo ma anche dei modelli di scrittura. In particolare l'incontro della meccanica dei binari e la conformazione delle scarpate suggeriscono al poeta delle griglie interpretative ed espressive del mondo eteroclitico della «bellezza suburbana».

8.

ALBERI E RADICI NELLA POESIA
DI FRÉDÉRIC JACQUES TEMPLE

I.

La modalità enunciativa è fondamentale in Temple: la sua voce, anche quando è semplice e immediata, dà l'impressione di venire da lontano, spesso dalle profondità dei tempi passati di cui percepisce ancora il peso e le stratificazioni geologiche, dalle profondità dei saperi – anche miti e religioni – di cui apprezza lo sforzo di dominare il caos, di cercare un senso.

La scrittura è dunque in Frédéric Jacques Temple prima di tutto il frutto di un esercizio della memoria che non si ferma al livello della storia individuale ma che abbraccia tutta la storia del genere umano, fino a conservare le tracce dell'alba dei tempi. È l'autore stesso ad affermare in occasione di un'intervista con Jacques Lovichi che gli faceva una domanda sul ruolo della memoria nella sua opera:

Questa prima domanda condiziona tutte le altre. Tutto ciò che scrivo è opera di memoria. Intendo questo termine come qualcosa che designa ciò che, cosciente o no, mi concerne non dalla mia nascita, ma ben al di là, a partire dai vagiti dell'era arcaica, all'alba dei tempi, quando l'umano non era nemmeno una idea virtuale. Avendo praticato da giovane la paleontologia, ho acquisito il senso della sedimentazione multimilionaria che ha preceduto e permesso l'uomo, animale molto recente¹.

¹ *Entretien avec Frédéric Jacques Temple*, «Autre Sud», 5, juin 1999, p. 26.

Il poeta sente ancora un legame molto forte con le dimensioni primordiali: esiste, secondo lui, una dinamica sempre viva tra il soggetto contemporaneo e il materiale archetipico che è deposto nel bagaglio culturale dell'uomo. «L'homme de la caverne | palpité encore en nous» [L'uomo della caverna | in noi ancora palpita], afferma in una poesia, con i suoi istinti che sono ancora vivi nel nostro corpo e che attraversano «la notte dei tempi»².

In *Caravane*³ l'atmosfera evoca grandi contrade deserte e savane, una lunga marcia «au rythme des bêtes et de la floraison»: la pietrificazione della speranza rinvia ai millenni precedenti, alle «uova mute dei primitivi rettili giganti».

In un racconto insiste sullo stretto legame tra il passato e il presente: «J'ai toujours eu le sentiment chaque fois de moins en moins confus d'être un contemporain d'époques révolues»⁴ [Ho sempre avuto la sensazione via via meno confusa di essere un contemporaneo di epoche passate].

Una caratteristica di questo legame tra due dimensioni temporali molto lontane è la vicinanza percepita e che persiste nel sistema dell'autore.

Dal luogo originario della caverna, nella creta, la forma ancora in formazione e ancora vivente della mano si tende verso il soggetto dei nostri tempi. Inoltre scopre che quella mano è la sua: ciò che concorre a stabilire una continuità tra le due dimensioni che non potrebbe essere più forte e immediata.

Main

De la glaise
vivante encore
dans la caverne
en sommeil
la main
millénaire
vers moi se tend:

la mienne (CI, 15)

² Frédéric Jacques Temple, *Stèles*, in *La chasse infinie* [CI], Paris, Granit («Collection de la clef»), 1995, p. 62.

³ Id., *Anthologie personnelle* [AP], Arles, Actes Sud, 1989, pp. 107-108.

⁴ Id., *Le chant des limules* [L], Arles, Actes Sud, 2002, p. 16.

Mano || Dalla creta | ancora vivente | nella caverna | nel sonno | la mano
| millenaria | verso me si tende: || la mia

Interroga gli oggetti che possono conservare la memoria del passato, come per esempio la pietra di un menhir: «Dis-nous ton nom, | que sais-tu de l'homme | millénaire, | pierre vivante | au soleil revenue | d'entre les ronces» (*AP*, 180) [Dicci il tuo nome, | che cosa sai dell'uomo | millenario, | pietra vivente | tornata al sole | tra i rovi]. Scorgendo un limulo, un organismo apparso nelle epoche primitive e rimasto intatto lungo i secoli, Frédéric Jacques Temple confessa di aver provato «l'émerveillement des aurores du monde»⁵ [l'incanto delle aurore del mondo]. È convinto dell'esistenza di una coscienza sia del pianeta che dell'uomo che proviene dalle prime forme rampanti⁶.

La voce-memoria vorrebbe tener conto della storia dell'umanità e ripercorrere lo sviluppo delle forme di vita, degli elementi concreti dell'universo, del cosmo: dal mondo organico al mondo inorganico.

II.

In questa prospettiva e in questa poetica sicuramente il *vegetale* occupa un posto fondamentale.

Varie occorrenze di questo elemento sono disseminate nei testi: si passa dalla varietà più vasta e indefinita – l'erba, le erbe – dalle specie che entrano nella nostra vita quotidiana, domestica – la ver-bena, il finocchio, fino alla figura fortemente simbolica dell'albero.

In effetti la vita del poeta sembra essere segnata dalla presenza degli alberi a partire dalla sua nascita. Afferma in *L'enclos*⁷: «Mia madre mi fece dono della vita al primo piano di una casa circondata dagli alberi [...]». Il giorno della sua nascita fu contrassegnato dalla messa a dimora di un albero, di un prugno: «Il giorno della mia nascita, fu piantato un prugno nel grande parco oscuro ai bordi della Sargue, a Fondagues».

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ Cfr. *Id.*, *Un cimetière indien*, Paris, Albin-Michel, 1981, pp. 21-22.

⁷ *Id.*, *L'enclos* [E], Arles, Actes Sud, 1992, p. 32.

Gli alberi sembrano scandire la vita quotidiana, i piccoli eventi familiari, come la lettura di un libro o il fumare la pipa. In *À l'ombre du figuier*⁸ tutto avviene all'ombra del fico che, in una sequenza di vita in giardino, sembra proteggere la vita domestica con i suoi oggetti caratteristici («pipa», «caraffa», «cesoie») e il movimento sonoro delle mosche: «À l'ombre du figuier, | la table, un livre ouvert, | pipe, carafe, sécateur, | le ballet sonore des mouches | autour des tomates flétries» [All'ombra del fico, | la tavola, un libro aperto, | pipa, caraffa, cesoie, | il balletto sonoro delle mosche | attorno ai pomodori avvizziti].

Proseguendo nella lettura e nell'analisi di questa componente vegetale ci si accorge ben presto che si va a creare un sistema complesso di significazioni (torneremo più avanti anche su questa poesia). Gli alberi segnano, per esempio, le tappe di una vita (partendo, come abbiamo già visto, dal momento della nascita): sono in qualche modo gli accompagnatori della vita dell'uomo e dei «contatori del tempo». Al ritorno della guerra sono gli alberi a segnalare le marche del tempo trascorso e le conseguenze negative di quei tempi difficili: «Il vento aveva abbattuto parecchi pini secolari [...]. Altri alberi erano cresciuti [...]. Gli ippocastani stessi, nella dolce luce dell'autunno, sembravano rivestiti di ruggine» (E, 26). La ruggine, segno di degrado del metallo, segna lo stato di abbandono e di sofferenza del vegetale.

In ogni caso gli alberi hanno una vita più lunga in rapporto a quella dell'uomo: resteranno i testimoni di diverse generazioni, accumulatori dunque di memoria, e, in un certo senso, di un sapere.

[...]

Je médite à l'abri d'un ailante
ce qu'en ces lieux sans doute écrivit
Thomas Browne:
*les générations passent et les arbres demeurent*⁹

[...] || Medito al riparo di un ailanto | ciò che in questi luoghi probabilmente scrisse | Thomas Browne: | *le generazioni passano e gli alberi restano*

⁸ Id., *Phares, balises & feux brefs* [PH], Marchainvilles, Proverbe, 2005, pp. 12-14.

⁹ Id., *Après-midi au Jardin des plantes*, in *La chasse infinie*, cit., p. 38.

Alle volte basta un piccolo movimento, la caduta di una foglia, per avere una nozione precisa, plastica, del tempo che passa: «Une feuille qui tombe | épaissit le temps || geste immémorial» (AP, 181) [Una foglia che cade | condensa il tempo || gesto immemoriale].

L'albero si connota ben presto come un grande principio di vita: con i suoi ritmi e le sue componenti (fronde, rami, tronco e radici) segna il grande ciclo della natura e dell'universo. Incarna «l'optimisme cyclique», di cui parla Gilbert Durand, che nei suoi studi mette in rilievo una dialettica di funzioni di cui parleremo in maniera più dettagliata più avanti.

In primo luogo *l'albero* sembra venire ad ordinarsi a fianco degli altri simboli vegetali. Attraverso la sua fioritura, fruttificazione, la più o meno abbondante caducità delle foglie sembra incitare a sognare una volta di più un divenire drammatico. Ma l'ottimismo ciclico sembra rafforzato nell'archetipo dell'albero, perché la verticalità dell'albero orienta in maniera irreversibile il divenire e l'umanizza in qualche sorta accostandolo alla stazione verticale significativa della specie umana. Insensibilmente l'immagine dell'albero ci fa passare dalla fantasticheria ciclica a quella progressista¹⁰.

Lo slancio vitale passa soprattutto attraverso l'elemento liquido della linfa (o le sue varianti) che magari può essere percepito attraverso l'udito:

j'entends suinter
la sucrée des feuilles
dans les halliers de l'ombre (AP, 81)

sento trasudare | il dolciastro delle foglie | nelle boscaglie dell'ombra

Questo elemento è l'evidente sostituto del sangue. Una variante particolare è rappresentata dalla resina che aggiunge alle volte la forza e la luce del fuoco: «o mon ardente | résine | ce soir | dans les pins | dressés» (AP, 98) [o mia ardente | resina | questa sera | nei pini | irti]. La resina può manifestarsi nella notte attraverso il rumore del fuoco in un bosco che mette insieme corpi umani e alberi: «Éclairer

¹⁰ Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Roma, Dedalo, 1963, p. 341.

la nuit avec les torches de nos corps où crépité la résine des noires forêts humaines» (AP, 107) [Rischiare la notte con le torce dei nostri corpi dove crepita la resina degli oscuri boschi umani].

Il fico appare come il simbolo fondamentale della fonte del nutrimento: il suo liquido latteo lo trasforma in un mammifero, l'aspetto del suo tronco e dei suoi rami richiama le forme di un corpo femminile:

Arbre nourricier
aux courbes indolentes,
cendres et femelles,
à la pointe de tes seins
tremble
une goutte de lait
sommolente (PH, 13).

Albero nutriente | dalle curve indolenti, | ceneri e femmine, | alla punta dei tuoi seni | trema | una goccia di latte | sonnolenta

Durante la guerra la primavera fa germogliare perfino le mine. La linfa e il sangue possono alternarsi o mescolarsi: «sentire crescere la linfa, o vederla colare dalle numerose ferite ancora aperte», nello sforzo di dimenticare l'orrore e lo spavento, mentre il narratore sa «che le foglie della primavera saranno macchiate di sangue»¹¹.

Si può passare anche a un nutrimento metaforico grazie al quale il codice «verbale» della notte si trasforma in un liquido nutriente. I mormorii notturni passano attraverso gli alberi e queste parole sono di «latte blu»: «La nuit dit aux grands arbres | à mots de feutre | des paroles de lait bleu» (AP, 81) [La notte dice ai grandi alberi | dalle voci felpate | parole di latte blu].

In questa dinamica euforica la luce dà un contributo essenziale al fiorire delle forme vegetali e alla creazione di momenti di felicità. In *Après-midi au Jardin des plantes*¹² il «luogo chiuso» è inondato dal sole che trasforma tutta la vegetazione in piante da paradiso terrestre:

¹¹ Frédéric Jacques Temple, *La route de San Romano*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 72.

¹² Si tratta del Jardin des plantes di Montpellier.

Un bassin endormi déborde de soleil
sous les vertes ombrelles de lotus.
Aux déodars pendent de lourdes pommes d'or (CI, 39).

Un bacino sonnolento straripa di sole | sotto i verdi parasoli di loto. |
Dalle deodare pendono pesanti mele d'oro.

Il poeta si sente in contatto con il focolare da dove si irradia la
germinazione delle diverse forme di vita, con la loro energia interna
e il loro mistero:

Je suis ravi dans le muet dédale
des *secrètes gésines*¹³ où sans répit
mûrissent d'insignes germinations
et les confins irrévocables de la vie.

Sono carpito nel dedalo muto | delle *matrici* segrete ove senza respiro |
maturano insigni germinazioni | e i confini irrevocabili della vita.

Ma ciò che determina in lui una felicità assoluta è la presenza
simultanea delle forme vegetali e dei segni della memoria attraverso
le statue degli uomini celebri e la frequentazione di questi luoghi
stessi da parte di scrittori e poeti come Gide e Valéry, attratti anche
dalla presenza del cenotafio di Narcissa, la cui storia di amore e
morte cantata da Young conferisce una ulteriore densità culturale a
questo *Bosco sacro*¹⁴.

Domanda agli dei di farlo rimanere in questo luogo dominato
dal vegetale e impregnato di memoria dove le figure divine stesse
sono mascherate con foglie e fiori.

En ce lieu clos, creuset de la mémoire,
enfermez-moi, encore, Ô dieux masqués
de feuilles et de fleurs...

¹³ Il corsivo è nel testo.

¹⁴ Cfr. Frédéric Jacques Temple, *Beaucoup de jours, Faux journal*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 300. Nella pagina seguente ricorda in questi termini la storia di Narcissa: «Per lungo tempo ci sono state delle dispute a proposito della tomba di Narcissa. Che importanza ha se è vuota! La fanciulla si è forse trasformata in un sontuoso fiore di *Victoria Regia* che, bianco all'alba, rosa a mezzogiorno, rosso al crepuscolo, resta in vita soltanto un giorno».

Ici je suis couronné de bonheur.

In questo luogo chiuso, crogiolo della memoria, | rinchiudetemi, ancora,
Oh dèi mascherati | con foglie e fiori... || Qui sono coronato di felicità.

I punti di riferimento temporali che troviamo alla fine della poesia – *Montpellier, 1593-1993*, data della creazione del Jardin des plantes e data di composizione della poesia – contribuiscono a riprodurre questa dilatazione temporale di un luogo pieno di piante secolari e abitato dalla memoria del poeta.

Possiamo registrare, come abbiamo avuto già modo di dirlo, una consistente componente euforica in vari testi, all'insegna della felicità e dell'armonia.

Le istanze della natura comunicano tra di loro – si «rispondono», per riprendere un celebre verbo delle *Correspondances* di Baudelaire. Si potrebbe allora parlare di una comunione tra più entità naturali: possiamo per esempio ricordare le *Noces du vent et des cyprès* (AP, 86) e un rapporto di «tendresse d'herbe et d'eau» (AP, 88) [tenezza d'erba e d'acqua].

Questo rapporto tra i diversi regni sulla terra viene stabilito attraverso lo *sguardo*. Gli animali ci guardano, ma in questa dinamica della natura perfino gli alberi hanno la facoltà della vista: «les grands arbres nous regardent» (AP, 89) [i grandi alberi ci guardano].

Per contro, certi aspetti del mondo vegetale – anche qui avevamo già percepito dei segni – possono comunicare uno stato disforico. Il cattivo stato della vegetazione, in dei giardini per esempio, può diventare il simbolo di una perdita di vitalità e può scatenare dei sentimenti di nostalgia, di tristezza. Allora, come in *Paradis perdu* (PH, 62) la forma dell'elegia può allearsi a quella del lamento per dire il contrasto tra l'agonia delle aiuole e il fulgore delle magnolie. Qui «la tendresse d'herbe et d'eau» è invasa dall'ombra, i giardini sono andati in rovina e le rive sono invase dalla tristezza.

Una duplice istanza può riguardare anche i momenti di riposo della natura. Il riposo del ritmo delle stagioni conserva una connotazione naturale: si tratta di una preparazione al risveglio positivo, «le sang repose aussì pour préparer | son cortège d'aurore» (AP, 63) [il sangue riposa anche per preparare | il suo corteo di aurora].

Ma si può passare a delle connotazioni negative se alcuni tempi morti tendono a divenire permanenti e se comportano un arresto della memoria, uno stadio dell'oblio.

Lo sguardo degli animali è alle volte più inquietante. Hanno «sguardi di angeli neri» e lasciano intravedere dimensioni enigmatiche all'interno di un sentimento forte come è quello dell'amore che in ogni caso in questa poesia è investito di una possente forza drammatica: attraverso l'epiteto «terrible» viene introdotta una connotazione di minaccia, di straniamento: si potrebbe dire di «perturbante», dati i toni dominanti in questi versi.

Parfois des animaux nous croisent
avec des regards d'anges noirs
et nous posent des énigmes
douces, sur le terrible amour.
Un sphinx parle de simples choses
douloureuses. Les lendemains
prennent forme de labyrinthes
où l'oiseau lance un cri de sang
à travers de blancs arbres morts. (AP, 83)

A volte incrociamo animali | con sguardi di angeli neri | e ci pongono degli enigmi | dolci, sul terribile amore. | Una sfinge ci parla di semplici cose | tristi. I giorni seguenti | prendono la forma di labirinti | in cui l'uccello lancia un grido di sangue | attraverso bianchi alberi morti.

In questa cornice appare la classica figura della Sfinge che non esita a dare degli annunci infausti. Mentre l'uccello, in questa situazione difficile ed enigmatica – senza un'evidente via di uscita e annunciatrix di morte – fa passare il suo messaggio lugubre attraverso l'elemento che sente, ancora una volta più vicino, cioè l'albero.

La felicità lascia allora il posto all'angoscia: si entra in una dimensione abitata dalla ferita e dalla morte. Si potranno avere allora delle «interrogations blessées» (AP, 84) [interrogazioni ferite], il riso nero può essere «porteur de cendre et de regards éteints» (AP, 84) [portatore di cenere e di sguardi spenti]. Gli alberi possono essere dei segnali di ferita e di morte: «Là-bas montait la dune fauve | dans le parfum des arbres blessés» (AP, 85) [Laggiù saliva la duna feroce | nel profumo degli alberi feriti]. Nella foresta intricata regna incontrastata l'isotopia della morte e del lutto.

Tant d'arbres morts
enlisés dans le temps
par une seule immense vague bûcheronne,

tant de vie médusée
 dans les replis des marnes
 parmi les troncs coulés sous les tangles du plomb
 [...] (AP, 116)

Tanti alberi morti | sprofondati nel tempo | da una sola immensa onda
 del boscaiolo, || tanta vita impietrita | nelle pieghe delle marne | tra i tronchi
 scivolati tra i fanghi del piombo

Una sensazione di ferita e di morte generale – traccia anche
 permanente della guerra che attraversa i testi di Frédéric Jacques
 Temple – colpisce da vicino l'io del poeta, circondato da immagini
 di sangue che passano dunque attraverso i suoi mediatori preferiti,
 gli alberi e gli uccelli:

Quelque chose meurt en moi comme se meurt
 Le plumage des oiseaux morts
 Ou le feuillage des arbres
 Qui ont trop vécu. (AP, 61)

Qualcosa in me muore come muore | Il piumaggio degli uccelli morti |
 O il fogliame degli alberi | Che troppo han vissuto.

A Venezia, «sur l'île funéraire», i grandi personaggi hanno tro-
 vato il loro «rifugio contro l'oblio» nelle erbe, mentre il loro sonno
 è accompagnato dai «clameurs des oiseaux de mer»¹⁵ [clamori degli
 uccelli marini].

Qui ancora si può segnalare la connivenza tra l'albero e l'uccello
 che abbiamo avuto occasione di incontrare più volte nella produ-
 zione di Temple: gli uccelli che occupano l'immaginazione e che si
 presentano in linea di massima come delle creature che mettono
 in contatto l'uomo con delle istanze superiori: «si les oiseaux | que
 sont dans nos rêves les anges» (AP, 82) [se gli uccelli | che nei nostri
 sogni sono gli angeli].

Durand parla della costante giustapposizione di questi due ele-
 menti: ricorda che «ogni foliazione è invito al volo»¹⁶. Bachelard

¹⁵ Id., *Venise toute d'eau*, Cognac, Fata Morgana, 2007, p. 84.

¹⁶ Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 345.

stabilisce una relazione a livello dell'immaginazione tra il vivere sul grande albero e l'essere un uccello.

Vivere sul grande albero, in mezzo all'imponente verzura, per l'immaginario vuol dire essere perennemente un uccello. L'albero diventa una riserva di volo.

«L'uccello» afferma Lawrence nel racconto citato [*Fantasia dell'inconscio*] «è solo la foglia più alta dell'albero, quella che palpita nelle altezze dell'aria, ma che rimane fermamente attaccata al tronco, più fermamente di qualsiasi altra foglia»¹⁷.

Certe considerazioni di Bachelard, d'altra parte, evocate dal poeta stesso, offrono altre suggestioni per comprendere meglio la dinamica significativa della figura dell'albero. Per esempio un immaginario della chioma dell'albero che protegge può applicarsi anche alla barba di qualche personaggio. Un episodio di questo tipo è evocato da Bachelard, critico e studioso d'altra parte menzionato da Temple in una poesia che si pone sotto questo segno iconico, *Barbapapa* (CI, 61): «Ét cet autre envoûteur d'éléments, barbe au vent, | Zeus de la poésie, chaman barbapapa, | Bachelard notre berger sempiternel» [È quest'altro seduttore di elementi, barba al vento, | Zeus della poesia, sciamano barbapapà | Bachelard nostro pastore perpetuo]. In effetti in *L'air et les songes* Bachelard ricorda l'episodio di Swaneit che segue l'evocazione della quercia maestosa che è paragonata al vecchio duca. Quest'ultimo prendendo Swaneit in braccio realizza l'immagine della barba che protegge dal temporale. Poi, gettandolo in aria e riprendendolo tra le braccia, realizza una figura dell'ascensione legata all'albero e alla dinamica del volo, che si manifesta anche attraverso le parole che pronuncia: «Uccellino, vola, plana al di sopra della polvere e conserva il tuo slancio»¹⁸. L'immagine dell'albero come «un nido immenso cullato dal vento» conclude queste righe che illustrano la funzione protettrice dell'albero.

L'albero inoltre, secondo diverse tradizioni (ricordiamo il racconto della Bibbia) può essere sede di conoscenza. O più semplicemente si può pensare che ha accumulato durante la sua lunga vita delle conoscenze, un «sapere». È utile mettersi «à l'écoute

¹⁷ Gaston Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, Como, Red, 1988, p. 230.

¹⁸ *Ibid.*, p. 274.

des arbres» (AP, 119) che possono emettere messaggi preziosi per l'uomo: «*Forbear to digg the dust* | ne cherchez pas ici | ce que savent les arbres | et l'eau claire de l'Avon» (AP, 122) [*Forbear to digg the dust* | non cercate qui | ciò che sanno gli alberi | e l'acqua chiara dell'Avon]. Di più, secondo un'antica tradizione, possono essere mediatori tra istanze superiori e l'uomo e avere dunque una funzione oracolare. Abbiamo già ricordato che la notte si rivolge agli alberi come istanze ideali per propagare «parole di latte blu» (AP, 81).

Il folto della foresta può evocare la foresta di Brocéliande, con i suoi misteri e le sue stregonerie: il silenzio stesso può diffondere simili messaggi («silenzio effrayant de la forêt» [silenzio spaventoso della foresta]), ricongiungendosi così al lato inquietante della natura (AP, 118).

La figura dell'albero, che si nutre del materiale archetipico e culturale del passato, ma anche del vissuto del poeta, resta un modello forte e pieno di seduzione.

Nella dinamica uomo-alberi succede che il poeta possa identificarsi con questo vegetale, in *Naissance* (CI, 17-18) afferma che vorrebbe «être l'arbre» e l'identificazione è ancora più forte quando parla dei legami con la sua terra (sua o dei suoi avi): il suo corpo affonda le sue radici in quello spazio particolare dove ancora restano alcune tracce dell'unità tra i diversi regni della natura.

Aubrac

[...]

C'est mon pays.

Cet homme qui ressemble à la terre,
peau d'écorce, chair d'aubier,
jambes de racines torses,
oint du musc des troupeaux,
qui marche toujours sur les sentes
où mugit le conscience perdue
dans la rumination des siècles,
c'est moi. (CI, 36-37)

Aubrac || [...] | È il mio paese. || Quell'uomo che assomiglia alla terra,
| pelle di cortecchia, carne di alborno, | gambe di radici contorte, | unto dal
muschio delle greggi, | che cammina sempre sui sentieri | dove muggisce la
coscienza perduta | nella ruminazione dei secoli, | sono io.

In *Arbre* l'uomo-albero assume le caratteristiche che mettono insieme connotazioni del regno umano e del regno vegetale: «Ma tête épanouit ses branches | à mes pieds poussent des ancrés» [Dalla mia testa sbocciano i rami | ai miei piedi spuntano delle ancore]. Qui l'identificazione con l'elemento vegetale mette insieme l'attaccamento alla terra (stabilità e verticalità) con lo spostamento nello spazio, costituito d'altra parte da due elementi fondamentali, la terra e l'oceano, che possono alternarsi e darsi il cambio vicendevolmente nella visione del poeta.

Arbre

Je suis un arbre voyageur
mes racines sont des amarres

Si le monde est mon océan
en ma terre je fais relâche

Ma tête épanouit ses branches
à mes pieds poussent des ancrés

Loin je suis près des origines
quand je pars je ne laisse rien
que je ne retrouve au retour. (CI, 25)

Albero || Sono un albero viaggiatore | le mie radici sono degli ormeggi || Se il mondo è il mio oceano | nella mia terra trovo il riposo || Dalla mia testa sbocciano i rami | ai miei piedi spuntano delle ancore | Lontano sono vicino alle origini | quando parto non lascio niente | che non ritrovi al ritorno.

Questo essere composito avrebbe, tra l'altro, la possibilità di superare il principio di non contraddizione mettendo insieme la stabilità (tipica dell'albero) e il movimento (tipico dell'uomo). Tale dinamica permette di creare un certo simultaneismo tra il punto di partenza e il punto di arrivo: lontano si sente vicino alle origini, sicuro di ritrovare tutto al suo ritorno.

In questo movimento di sintesi di elementi opposti, restano intatti il ruolo e il potere di attrazione – di serbatoio anche – delle origini.

Si paragona il poeta a un albero di cui vorrebbe avere, come in parte abbiamo visto, certe caratteristiche: vorrebbe in particolare avere la facoltà di vincere il tempo pensando proprio a un albero secolare e avere le stesse possibilità di rinnovamento ciclico.

Abbiamo già ricordato con Durand che è la verticalità a rendere l'albero più umano avvicinandolo alla stazione verticale, tipica della specie umana.

Questa caratteristica comune provoca altri movimenti che stabiliscono rapporti ancora più stretti tra l'uomo e l'albero. Durand continua in effetti la sua analisi con queste affermazioni:

Il verticalismo facilita molto il «circuitto» tra il livello vegetale e il livello umano, perché il suo vettore viene a rafforzare ancora le immagini della resurrezione e del trionfo. E se Cartesio paragona la totalità del sapere umano a un albero, Bachelard pretende che «l'immaginazione è un albero». Niente dunque è più fraterno e ingannevole al destino spirituale o temporale dell'uomo che paragonarsi ad un albero secolare, contro il quale il tempo non ha presa, col quale il divenire è complice della maestà delle foliazioni e della bellezza delle fioriture¹⁹.

III.

Nel movimento verso il passato si possono registrare allusioni e rimandi a certi «racconti» che fanno parte del patrimonio culturale dei miti, delle leggende o della storia delle religioni.

Quando il poeta dice di abitare «tra le fronde» – «Et si nous habitons parmi les branches | attentifs aux reflets des nos âmes dans l'eau» [E se noi abitassimo tra le fronde | attenti ai riflessi delle nostre anime nell'acqua] – non possiamo fare a meno di pensare al dio della vegetazione, Dioniso. Infatti Dioniso *Endendros* era legato a certi alberi – l'edera, il pino, la vite e il fico – e la sua presenza si manifestava in modo particolare attraverso la linfa.

Jacques Brosse ci ricorda il significato di *Endendros*: «colui che vive e opera negli alberi», «colui che è nell'albero», «colui che appare nell'albero»²⁰.

Questi rimandi arricchiscono il discorso poetico di primo livello alimentandolo con elementi che fanno parte del sistema del passato e che rendono più denso il tessuto espressivo.

Il poema *À l'ombre du figuier* [All'ombra del fico] è particolar-

¹⁹ Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 345.

²⁰ Cfr. Jacques Brosse, *Mitologia degli alberi*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1994, p. 98.

mente pertinente per la rilevazione e l'analisi del «discorso mitico». Si tratta in effetti di un «poema-crocevia» che raccoglie anche alcuni aspetti che abbiamo già incontrato, come la funzione dell'albero nella vita quotidiana, e il simbolismo nutrizionale.

È il momento allora di entrare più in profondità nel «discorso mitico» che si innesta nel tessuto «normale» della poesia. Ricordiamo qui la parte finale della composizione:

Je flatte la grise opacité
du tronc, jambes noueuses
du figuier-éléphant
aux oreilles nombreuses,
lentes, sages, dans le vent
crépusculaire.

À l'ombre d'un figuier
dormit Bouddha
et s'éveilla,
dit-on.

Figuier sans figues,
jour sans lumière,
mer sans poissons;
haute malédiction
pour alerter les cœurs
à jamais.

À l'ombre d'un figuier
ruminal, mammifère,
une louve allaita
les jumeaux de l'Empire.

Déjà le clair signal
du petit-duc
le *chôt banut*
prélude à la nuitée
comme un soupir
sous le chemin lacté²¹.

²¹ Temple, *Phares, balises & feux brefs*, cit., pp. 12-14.

Accarezzo la grigia opacità | del tronco, gambe nodose | del fico-elefante | dalle molteplici orecchie, | lente, sagge, nel vento | crepuscolare. || All'ombra di un fico | dormì Buddha | e si risvegliò, | si dice. || Fico senza fichi, | giorno senza luce, | mare senza pesci; | somma maledizione | per mettere in allerta i cuori | per sempre. || All'ombra di un fico | ruminale, mammifero, | una lupa allattò | i gemelli dell'Impero. || Già il chiaro segnale | dell'assiolo | il *chót banut* | prelude alla nottata | come un sospiro | sotto il cammino latteo.

Già la prima strofa ci introduce attraverso la figura del fico-elefante in un'atmosfera indiana. In seguito alcuni versi evocano l'importante figura del fico legata, nella tradizione indiana giustamente, a Buddha: «À l'ombre d'un figuier | dormit Bouddha | et s'éveilla, dit-on». Come ci ricorda Jacques Brosse il contatto con l'albero è legato alla dinamica della memoria e al ricordo di esistenze anteriori, alla vita delle origini, all'immortalità.

Nelle credenze induiste [...] il contatto con l'albero bastava a risvegliare nella coscienza di chi vi si avvicinava il ricordo addormentato delle sue esistenze anteriori. Attraverso l'albero si giungeva alla vita, attraverso esso si riscoprivano le proprie origini, attraverso esso, dopo averle ritrovate, si arrivava anche all'immortalità (pp. 49-50).

Il risveglio di Buddha è un momento particolare: l'albero gli ha trasmesso il potere dell'illuminazione e l'uso delle energie profonde per la crescita spirituale.

L'albero, inoltre, con il ventaglio delle sue radici sotterranee, il tronco stretto e il fogliame esibito in larghezza, è l'immagine perfetta del processo stesso dell'illuminazione, del risveglio, del raccoglimento e della concentrazione delle energie latenti necessarie alla trasformazione spirituale²² (p. 50).

In un'altra strofa, poco dopo, è evocato il fico sotto il quale Romolo e Remo avevano ricevuto nutrimento allattando la lupa e che è venerato sotto il nome di *Ruminalis* (da *rumis*, mammella):

²² Brosse, *Mitologia degli alberi*, cit., p. 50. Citazione di Brosse dalla traduzione francese di R. Cook, *The Tree of Life. An image of the cosmos*.

«All'ombra di un fico | Ruminale, mammifero, | una lupa allattò | i gemelli dell'Impero».

A questo proposito è sempre interessante ricordare le affermazioni di Jacques Brosse che aggiunge altri dettagli e che insiste sulla funzione nutritiva del fico poiché lo si accostava facilmente al latte a causa del suo liquido dall'aspetto latteo, il *latex*.

Il fico fu detto Ruminale, secondo Plinio, «poiché sotto di esso fu trovata la lupa che offriva ai neonati la sua *rumis* – questo era l'antico nome della *mammella*», ma Varrone sospettava che il fico fosse stato piantato dai pastori davanti al santuario di Rumina, dea dell'allattamento. Fatto sta che gli si attribuiva un rapporto con il latte. Infatti tutti i fichi contengono un succo dall'aspetto latteo, il *latex*, e Plinio osserva: «il loro succo è lattiginoso nel corso della maturazione, mentre è simile al miele nel frutto maturo. Essi invecchiano sull'albero e da vecchi stillano gocce simili a gomma»²³.

È in questo quadro, all'interno del quale il fico rappresenta, con la sua forma e le sue caratteristiche, la sfera sessuale e l'attività riproduttiva, che il corpo, la figura femminile occupano un posto naturale con «l'acre sentore» delle ascelle in una luce accattivante e dove i loro seni guardano il poeta con i loro «occhi-fiori».

«Il cammino latteo» dell'ultimo verso completa questa isotopia del liquido nutrizionale e ci riconduce a una dimensione cosmica dell'albero di Dioniso, il dio della linfa e dei succhi che chiamavano *Sykites* (da *sykon*, «il fico») in Laconia²⁴.

Nella poesia *La caccia infinita*²⁵ viene evocata la figura di Dio che, secondo il poeta, viene dal basso, «dalle vene della terra», e non dal cielo: assume poi quasi immediatamente le caratteristiche del vegetale. I piedi sono radici che affondano nell'humus e nella pietra, l'inguine è paragonato a un «pascolo di saline».

Anche qui non si può fare a meno di pensare all'albero cosmico: in particolare all'albero delle leggende nordiche, Yggdrasil, le cui radici affondano nelle profondità della terra e la cui chioma dà riparo alla fontana della eterna giovinezza e nella quale tutta la creazione trova asilo.

²³ *Ibid.*, pp. 240-241.

²⁴ Cfr. *ibid.*, p. 242.

²⁵ In *La chasse infinie*, cit., p. 9.

In queste diverse stratificazioni della scrittura di Temple – del tronco e della corteccia della sua scrittura, si potrebbe dire –, non manca la riflessione sulla scrittura stessa e le sue origini.

Sì, noi abitiamo su questa terra, ma noi proveniamo precisamente da questo angolo di foresta che ci ha visto nascere, o da questi grandi altipiani, da questi cordoni lagunari, da queste pianure ricche di messi, da queste valli fertili. È qui che s'innalzarono le prime fiamme che illuminarono la notte e che apparvero gli dei. Su questi arpentì i nostri avi hanno costruito le loro dimore, i loro miti, il loro proprio volto. Questo terreno era la loro patria, e «avevano anche un nome per designare la patria: lo chiamavano il linguaggio»²⁶.

Il poeta sembra voler ricostruire il passaggio dai codici non linguistici al linguaggio. Codici non linguistici che hanno, come ricorda Steiner, «una storia in altro modo più lunga rispetto a quella dell'uomo»²⁷: nel mondo senza parole, dove forme organiche sono presenti, si possono reperire molti messaggi e si potrebbe parlare di «grammatica del passato».

In *Stèles* la pietra e certe caratteristiche dell'albero si uniscono per creare un monumento della memoria che affonda le sue radici nelle origini dell'umanità e che offre ancora all'uomo contemporaneo strumenti utili per leggere il mondo.

Il poeta vorrebbe risalire attraverso questa figura alle fonti della scrittura, del segno: inoltre, anche se si tratta di una chimera, di «voler scrivere sulla pre-scrittura», vorrebbe decifrare gli ex-voto dell'aurora dell'uomo: «les veilleurs alignés | de Palaggiu ou de Filitosa, | les menhirs des brandes celtiques» [le vedette allineate | di Palaggiu o di Filitosa, | i menir delle lande celtiche]. La stele diventa anche l'emblema di quell'insieme di segni «sorti dagli abissi della genesi», in un'epoca dove non c'era «nessuna scrittura per dire il mondo».

Sicuramente la stele, come ricorda Béatrice Bonhomme, «si riallaccia con una tradizione megalitica dei popoli primitivi» ed essa è una «incarnazione minerale della memoria»²⁸, ma in Frédéric Jacques Temple prende anche le connotazioni vegetali di una radice.

²⁶ Temple, *Un cimetière indien*, cit., p. 22.

²⁷ George Steiner, *Extraterritorialité. Essais sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachette Littératures, 2003, p. 62.

²⁸ Béatrice Bonhomme, *Frédéric Jacques Temple, aventure de la mémoire et porosité de l'être au monde dans la «Chasse infinie»*, Actes du colloque «Frédéric Jacques Temple,

Colonne, cippe – signal ou mémoire –
la stèle est aussi l'axe de la racine
qui plonge au cœur du cinéraire.

Colonna, cippo – segnale o memoria – | la stele è anche l'asse della radice
| che affonda nel cuore delle ceneri.

Si potrebbe concludere con le parole di Bachelard che parla dell'albero come *oggetto integrante*, soprattutto dando allo «psichismo aereo dell'albero la carica complementare delle radici» e guardando da vicino, come qui si è cercato di fare, le ripercussioni testuali di questo modello. Queste ulteriori parole di Bachelard possono ben riassumere questa funzione che si estende anche alle radici dell'immaginazione, dell'atto creativo e alla collocazione nel tempo e nello spazio.

L'immaginazione è un albero, possiede le virtù integranti dell'albero, è radice e ramo, vive tra terra e cielo, vive nella terra e nel vento. L'albero immaginato appare gradualmente come l'albero cosmologico, l'albero che riassume un universo, che fa un universo²⁹.

l'aventure de vivre», 30 novembre - 1^{er} décembre 2007, sous la direction de Béatrice Bonhomme, Laure Michel et Patrick Quillier, *Loxias* 21.

²⁹ Gaston Bachelard, *La terra e il riposo*, Milano, Red, 2007, p. 244.

I QUADRI NEL PAESAGGIO.
BONNEFOY: «L'ENTROTERRA» E I SUOI INCROCI

«Il culto delle immagini, la mia grande, la mia unica, la mia primitiva passione», afferma Baudelaire, l'autore dei *Salons* (citato dallo stesso Bonnefoy¹); «I poeti e gli artisti insieme determinano la figura della loro epoca e docilmente l'avvenire si adegua ai loro pareri»², sostiene Apollinaire, autore de *I pittori cubisti* e di innumerevoli cronache d'arte. Cézanne, Matisse, Morandi, Giacometti: ecco alcuni nomi di pittori che attraversano le opere e gli scritti dei poeti contemporanei. Alcuni sono evocati nell'interessante studio di Martine Créac'h³ che, come abbiamo visto, analizza la presenza di Poussin nelle opere di Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet e Simon⁴.

Innumerevoli sono le collaborazioni di Bonnefoy con i pittori e numerosi risultano i suoi scritti sulla pittura e sull'arte.

Molti critici hanno sottolineato i rapporti tra la poesia di Bonnefoy e le arti plastiche e messo in evidenza le implicazioni strategiche. Alette Armel, per esempio, afferma: «Il rapporto di Yves Bonnefoy con le arti plastiche, con la forma, il colore, la luce, la

¹ Cfr. Yves Bonnefoy, *La présence et l'image*, lezione inaugurale di venerdì 4 dicembre 1981, poi in *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 191.

² Guillaume Apollinaire, *I poeti cubisti*, Padova, Le Tre Venezie, 1945, p. 45.

³ Créac'h, *Poussin pour mémoire*, cit.

⁴ Per quel che riguarda la presenza di Orione tra gli scrittori e i poeti moderni segnalò qui lo studio di Claude Leroy, *Le miroir d'Orion chez quelques modernes*, in *Rivoluzioni dell'Antico*, a cura di Daniela Galligani, Claude Leroy, André Magnan, Baldine Saint Girons, Bononia University Press, 2006.

trasparenza, è profondamente complementare alla sua poesia, ai suoi sogni, ai suoi racconti e ai suoi corsi di Poetica al Collège de France. Le pitture portano, come la poesia, a una presa sul reale nella sua unità»⁵.

Senza poter affrontare qui le differenti implicazioni di una vasta produzione, mi soffermerò soprattutto su qualche punto de *L'entroterra*⁶ in cui, mi sembra, questa relazione si trasforma in crogiolo dell'elaborazione espressiva, in una poetica che si manifesta attraverso la dinamica tra il visivo (le opere del pittore) e il verbale (le opere del poeta) aprendo un crocevia di linee proiettate verso il futuro.

L'unità tra testo e immagini in quest'opera è immediatamente sottolineata da Jean Starobinski: «Questo libro è stato concepito pensando a delle immagini; è un'interrogazione della funzione dell'immagine. L'organizzazione del rapporto tra testo e immagini fa parte del messaggio che ci viene comunicato»⁷.

Quello che va sottolineato è che testo e immagine, insieme, operano per sviluppare dei temi-strutture che sono tipici della poesia di Bonnefoy. Per cominciare, possiamo richiamare i seguenti riferimenti: la ricerca di un altrove (del vero paese, del vero luogo) il percorso che questa ricerca implica, con delle tappe che sono segnate dallo spazio fisico di un luogo – morfologia particolare dell'entroterra – e, spesso, dallo spazio culturale, in particolare rappresentato dall'architettura e dalla pittura, con degli elementi strategici più specifici, come l'orizzonte e l'incrocio. Degli atteggiamenti verso il mondo, delle situazioni particolari possono comportare la dimensione di «presenza» e la condizione di «plenitudine», componenti essenziali del «vero paese» che dovrebbe manifestarsi al poeta viaggiatore.

Uno dei momenti cruciali e critici è la struttura del crocevia, là dove il soggetto è attore – può scegliere una strada piuttosto che un'altra – e allo stesso tempo vittima: può essere scelto, per così dire, da questa conformazione del paesaggio – che non offre

⁵ Aliette Armel, *Écrire en peintre*, «Magazine littéraire», 421, giugno 2003, p. 43.

⁶ Bonnefoy, *L'entroterra*, cit. Tutte le citazioni (numero di pagina tra parentesi nel testo) sono tratte da questa edizione.

⁷ Jean Starobinski, *Les chimères de l'arrière-pays* (un'intervista di Robert Kopp con J. Starobinski), «Magazine littéraire», 421, cit., p. 46.

delle indicazioni chiare –, può prendere la direzione sbagliata, attirato da alcune caratteristiche che potrebbero rivelarsi delle illusioni.

Ho provato spesso, in prossimità di un bivio, un senso di inquietudine. Mi sembra, in quei momenti, che in quel luogo, o quasi, là a due passi, sulla strada che non ho preso, e da cui già mi allontano, sì, proprio là si poteva aprire un paese di una più alta essenza, in cui avrei potuto andare a vivere e che ormai ho perduto. Nulla tuttavia indicava, e nemmeno suggeriva, al momento della scelta, che avrei dovuto inoltrarmi per quest'altra strada (15).

In seguito un altro principio è enunciato: la pulsione della ricerca di un altrove non lo spinge oltre le attrattive di questo mondo. Precisa la sua ineluttabile necessità di essere collegato al terreno, al concreto: «Amo la terra, ciò che vedo mi appaga [...]» (15). È nel mondo reale che può trovare delle forme e delle situazioni che possono procurargli un godimento estetico e l'idea di un fine: «Quest'armonia ha un senso, questi paesaggi e queste forme, ancora irrigidite, forse incantate, hanno valore di parola: si tratta solo di guardare e di ascoltare con forza, affinché l'assoluto si sveli, al termine del nostro errare. Qui, in questa promessa, è dunque il luogo» (15). Ma, nonostante queste qualità d'armonia e d'assoluto, lo spirito ricomincia a essere attirato dall'immagine di un altro paese. La ricerca dunque continua con lo scopo di decifrare i segni rivelatori dell'altrove, incarnati in alcuni luoghi e in alcuni momenti (esistenziali o storici) ben definiti.

A questo proposito, un punto fondamentale da ricordare è che queste istanze astratte, per esistere, sono obbligate a «incarnarsi». Certi paesi hanno delle caratteristiche naturali volte ad accogliere e ad esprimere il vero paese: il Tibet a causa degli spazi, il Giappone a causa delle architetture in legno, «delle sue terre vibranti» (40). È il paese «dove s'innalzano pietre», dove si ritrova «questa aderenza alla terra» (40). Altri luoghi propizi sono evocati: «L'area dell'entroterra va dall'Irlanda ai paesaggi dell'impero d'Alessandria, prolungati dalla Cambogia» (40) – e ancora dalle «province» come l'Egitto, l'Iran, le città islamiche dell'Asia, i vecchi imperi dell'Africa, il Caucaso, l'Anatolia e tutti i paesi del Mediterraneo. A delle connotazioni naturali sono subito associate delle connotazioni culturali e in particolar modo artistiche: tutte queste regioni hanno, dal punto di vista dell'architettura, il cerchio (con la pianta

centrale e la cupola) come «contrassegno» (con un'eccezione per quello che riguarda la forma rettangolare del tempio greco) che sarà superato da un altro cerchio, «quello dell'orizzonte sconosciuto, dal richiamo degli sfondi lontani al pellegrinaggio e alla ricerca, dall'ossessione di un altro polo, dal dubbio» (42).

Il modello del vero paese è così costituito – a parte uno spirito di fondo che abbiamo ricordato – da elementi naturali del paesaggio e da forme d'arte in generale: natura e cultura (qui soprattutto architettura e pittura) costituiranno un dualismo indissolubile. Altri elementi estetico-naturali potrebbero funzionare da collegamento tra le due dimensioni. È il caso della luce, per esempio, a proposito della quale Bonnefoy afferma: «Credo nella luce, per esempio. Al punto che ho potuto pensare che il vero paese fosse nato da essa, per caso, voglio dire, per la pura coincidenza di una stagione e di un luogo in cui sia stata più intensa» (23).

La struttura naturale che si rivela strategica, come dicevamo, è la struttura del crocevia: luogo di una tappa ma soprattutto punto di partenza verso una direzione che dovrebbe essere quella giusta, luogo anche d'elaborazione di dati, delle meditazioni e delle fantasticherie, se non dei sogni; luogo, soprattutto, in cui si manifesta il richiamo verso un altro luogo.

Questo è quello che sogno, a quei crocevia o poco dopo, e ne deriva che sono turbato da tutto ciò che può favorire l'impressione che un altro luogo e chi lo abita, tuttavia, si offra e addirittura con una certa insistenza (19).

È da questo punto che lo sguardo (e tutto l'apparato percettivo) scruta i segni dello spazio che lo circonda. Il testo in effetti continua:

Quando una strada si innalza, mostrandomi in lontananza altri sentieri tra le pietre, e villaggi si fanno visibili; quando un treno corre in una valle stretta, al crepuscolo, passando davanti alle case, in cui accade che una finestra s'illumini; quando la nave costeggia una riva [...] subito in me è un'emozione particolare, capisco che mi sto approssimando, mi sento chiamato a vigilare (19).

Ma a volte degli indizi promettenti porteranno il poeta alla delusione: è il caso di Capraia che per la sua forma – «una lunga modulazione di vette e di pianori» (19) – rappresentava la perfe-

zione e aveva tutte le caratteristiche dell'archetipo, del vero luogo. Avendo avuto l'occasione durante un viaggio verso la Grecia di guardarla dall'altro lato e più da vicino, il poeta è estremamente deluso poiché l'isola si rivela come una «terra di nulla» (20). Prova allora compassione per questa terra privata del segreto e afflitta dalla limitatezza.

La conformazione del paesaggio resta un codice fondamentale nell'individuazione del vero luogo: anche quando privilegia una regione segnata profondamente dal culturale – vedremo in seguito la dinamica nello spazio della Toscana – sottolinea che è in un *altrove*, in un villaggio lontano che la coscienza ha avuto il suo *nucleo*, in «una valle quasi chiusa, una montagna rocciosa e quasi deserta». Ciò che è vicino può acquisire l'aspetto di un deserto se si pensa che la vita vera sia lì, «in quell'altrove incollocabile» (23). L'aspetto chiuso, roccioso, desertico è indicato come un possibile «nucleo» – una coscienza – della dinamica del vero paese: il luogo roccioso e desertico (del resto degli spazi fondamentali nella poetica di Bonnefoy) mette il soggetto in una situazione particolare per quello che riguarda il contatto con diverse strade a livello sia orizzontale sia verticale. Questo posto diventa, anche a causa della sua forma allungata in avanti, il teatro del destino e delle sue prove: «Oh, la massa di quel deserto, che si stende davanti a noi in ondulazioni infinite!» (37). Alexandra David-Neel avrà la fortuna di assistere «in un piccolo caravanserraglio, all'incrocio tra due piste» (37), a un incontro tra un tibetano, un nomade che, dopo molti anni, s'imbatte in una carovana e riconosce nel suo capo l'ex allievo con il quale si era già ritrovato in un'altra epoca, a questo stesso incrocio. Il deserto è il luogo in cui il giovane archeologo delle *Sables rouges* incontra la giovane romana, luogo in cui si apre uno spiraglio tra la vita di oggi e la vita di un'altra epoca.

Toirac, il paese dei nonni dove passa le vacanze, è una sorta di archetipo del luogo spensierato – che si oppone a Tours –, il luogo delle «immagini di plenitudine» (85). In questo luogo dell'infanzia il tempo si ferma alla buona stagione, «un'estate senza fine» (86), mentre la dimensione della morte resta sconosciuta. Tutte queste connotazioni sono radicate nella topografia del paesaggio, in queste caratteristiche: «quella valle, quel fiume laggiù, quelle colline erano il paese dell'intemporale, la terra già un sogno in cui perpetuare la certezza degli anni che nulla sapevano della morte» (86). Un modello del resto dell'entroterra degli anni successivi.

In Toscana il viaggiatore sente un legame particolare tra il luogo e la cultura, cosciente com'è che dei modelli forti si sono prodotti per lui e per una collettività. Le opere d'arte gli parlano partendo dalla loro semplicità, anche se può esserci una distanza, un pericolo di tradimento, tra queste stesse opere e le parole per descriverle:

Ma non dipende forse dal fatto che esse si basano su una modalità di percezione, di modi di essere, su una categoria, forse, dell'esperienza del mondo, che io non possiedo più? E tuttavia, queste società *consapevoli* sono state delle piccole città, dei villaggi... Ma per l'appunto! Io sono l'erede dell'Italia del Rinascimento, come ciascuno di noi al giorno d'oggi, e non è nelle sue grandi città che la coscienza è stata altra – questo lo so (57).

In un paesaggio naturale ci sono quindi degli elementi specifici che sono dei segnali importanti per la ricerca del vero luogo, ma che sono moltiplicati se sono carichi di cultura o, anzi, se sono elaborati dalle forme dell'arte. È quello che capita al poeta quando attraversa la Toscana in cui scopre il luogo «di una civiltà molto coerente», principalmente tramite il linguaggio dei pittori, riuscendo a identificare un modo di procedere, un «metodo».

Ma questa volta l'idea di entroterra si delineava nell'ambito di una civiltà molto coerente, che non facevo che intravedere, che scoprivo poco a poco, che già profondamente amavo, e d'improvviso quell'ossessione si intensificò, tanto più pericolosa in quanto le accensioni e le cadute del mio interesse per un tale pittore o per un altro poterono darmi l'illusione che avrei potuto finalmente, lungo la via, apprezzare i reperti, e definire anche un metodo (58).

La ricerca nei quadri, attraverso i quadri, assume la forma di un viaggio, di una traversata di uno spazio reale, di un paesaggio preciso:

Dopo aver scoperto, ed esaltato, un'opera, in realtà ne scoprivo meglio i limiti. L'una conservava troppa eleganza, l'altra rimaneva connotata, a un secondo sguardo (come si leggeva nell'espressione del dolore, della pietà, dell'amore) da una psicologia troppo scontata (58).

Dalle sue opere emergono solamente alcuni riflessi della luce della pienezza di un laggiù: «Consapevoli, certo, ma non senza una sorta d'impedimento, che le tratteneva dalla nostra parte: esse avevano avuto soltanto un riflesso di ciò che, laggiù, era stato splendente nella sua pienezza» (58).

Il cammino verso la pienezza si compie dunque attraverso i quadri: i quadri sono altrettante tappe, con le loro colline – e delle colline stesse – che bisogna sormontare, superare per raggiungere lo scopo: «In modo da poter procedere, di opera in opera, verso una lontana plenitudine?» (58).

Si tratta anche di ritrovare la coscienza e di incontrare la verità delle opere dell'uomo di verità che «ha smesso di dipingere», ma che non è scomparso: «si tratta soltanto di imparare a riconoscerlo, nella sua silenziosa differenza, ed è proprio ciò che viene consentito, per l'appunto, dai quadri, dalle statue, dalle stanze deserte incontrate per via» (60).

Il luogo privilegiato si concretizza in uno spazio specifico, in una regione con dei toponimi ben indicati. Infatti il testo appena citato così continua:

Si, sono prossimo a raggiungere la meta. A qualche decina di chilometri da qui, anche meno forse essendo le mie preferenze comprese tra la Toscana del sud, un po' di Umbria, le Marche, il nord del Lazio. E imperfetta al primo sguardo, poiché si tratta, nella sua purezza questa volta, di una relazione sconosciuta tra lo spirito e le apparenze, l'opera assoluta esiste, e tutt'intorno il vero paese... (60).

Corrispondenza perfetta dunque tra lo spirito e le apparenze, tra l'opera assoluta e il vero paese. Ma sono, questi, dei momenti rari e la ricerca continua, sempre a due livelli: il paesaggio e i quadri, le gallerie e le città.

Una ricerca che ha bisogno di indizi, di criteri, di schemi: ecco quindi la struttura della prospettiva – grande scoperta del Quattrocento – e la luce enigmatica delle predelle più comuni. Dei punti di riferimento nel paesaggio o il modo di rappresentare il cielo e la terra legato a un rapporto con l'entroterra. In qualche grande pittore o architetto c'è la realizzazione della «sintesi dell'essere nella categoria dello spazio» (55): una «rivoluzione» che si misura con l'enigma sempre posto dalla realtà, dalla sua percezione, come quando ci si trova di fronte alla dinamica della «presenza solare» (55). Dell'esperienza sensibile questi artisti avevano raggiunto «un nuovo grado di coscienza» (55) che possiamo d'altronde ritrovare – dato molto importante – nei lavori di pittori meno conosciuti e che hanno agito in comunità più modeste.

Certo, spesso è *l'analogia*, quasi la corrispondenza precisa tra gli

elementi del paesaggio reale e gli elementi del paesaggio nei quadri, che fa innescare il meccanismo di una struttura significativa complessa. L'analogia d'altronde è riconosciuta dallo stesso Bonnefoy come uno dei motori essenziali della poesia: parlando di poesia del passato afferma che questa poesia possedeva «le intuizioni della conoscenza come delle pulsioni più confuse – ma che sapevano le analogie»⁸, mentre la poesia contemporanea, tra le sue difficoltà, può raggiungere «*l'analogia suprema*» nella sua forma precaria.

Possiamo registrare qui un'occorrenza più specifica e puntuale nella figura delle colline, di cui abbiamo parlato prima, che attraversa vari codici: non si tratta semplicemente della corrispondenza tra le «colline» della Toscana che il poeta sta percorrendo e le «colline» nel quadro di Piero della Francesca. È dalla stessa località descritta nella «mirabile guida della Toscana del Touring club italiano» del 1952 in questi termini: «*a S e a E la malinconica distesa delle colline cretacee, che cominciano di qui*»⁹ (31) –, che il suo desiderio e la sua febbre nascono, per raggiungere il sito intravisto attraverso le parole («ecco che il sangue mi batte più in fretta, sogno di ripartire, di ritrovare quel villaggio, quelle parole sono forse *per me*, quei bagliori la prova» (31).

D'altronde, egli ritrova in questo pittore un'analogia di fondo: la stessa ossessione di conoscenza, la stessa voglia di esplorare lo sfondo infinito: «Allo stesso modo non guardo mai il labirinto di piccole colline – sentieri facili, ma sfondi infiniti – del *Trionfo del Battista*, di Piero della Francesca, senza dirmi: questo pittore, tra le sue altre cure, ha avuto questa, che mi assilla» (21-22). Questo pittore rappresenta anche, per il poeta, un dualismo di fondo che vede da un lato una prospettiva lineare e dall'altro una parte d'enigma, di mistero. Come sottolineato da alcuni critici, in Piero la prospettiva che è anche un mezzo per costruire in modo sintetico gli oggetti si attenua in una visione più ampia e tranquilla, sostenuta da strutture geometriche arcane e da intervalli musicali di spazio: in lui c'è una misteriosa congiunzione tra la matematica e la pittura. Secondo Damisch le opere di Piero della Francesca hanno una «nitidezza dell'immagine» e «una precisione della costruzione grafica».

⁸ Yves Bonnefoy, *L'analogie suprême*, in *Entretiens sur la poésie*, cit., p. 174.

⁹ In italiano nel testo.

Eppure le figure, e persino le composizioni di Piero, non sono esenti da una parte di mistero che è regolarmente legato al gioco più sottile della prospettiva. E che si tratti della *Flagellazione di Cristo* di Urbino, che si ritiene generalmente possa risalire agli anni 1445-1450 (ossia prima del grande ciclo di Arezzo), e nella quale la coerenza rigorosa della costruzione geometrica non può che rendere più eloquente la considerevole differenza di profondità di campo tra le due parti della scena, che dovrebbero corrispondere a due tempi, se non a due temporalità distinte, quella del racconto evangelico e quella della storia contemporanea [...] ¹⁰.

A questo proposito non bisogna dimenticare la sua opera teorica, *De prospectiva pingendi*, che, secondo Damisch, «testimonia [...] di una passione per la geometria e la matematica» e che ricorda lo strano destino di questo pittore che sarebbe arrivato «alla gloria piena» solamente all'inizio del Novecento: ovvero nel momento in cui Cézanne e il cubismo dichiarano la fine della prospettiva «scientifica» ¹¹.

È ancora Damisch che afferma:

La luce di cui risplende il nome di Piero della Francesca al giorno d'oggi nella storia dell'arte, la chiarezza, il sentimento di compimento e di perennità che emana dalla sua opera hanno tuttavia qualcosa di ingannevole. Forse la prospettiva lineare, di cui si è occupato per così tanto tempo, non era, almeno in principio, un ufficio delle tenebre ma supponeva invece, per produrre tutto il suo effetto, la luce piena del giorno insieme ad una qualità della «messa a punto», almeno tanta nitidezza dell'immagine quanta precisione della costruzione grafica, che contrasterebbero con lo sfocato della prospettiva detta «atmosferica», lo *sfumato* nel quale, in Leonardo, restano gli oggetti lontani. Forse le figure di Piero hanno questa impassibilità monumentale, quest'apparenza paradossale d'arcaismo associato ad una metrica imperiosa, che pare far rivivere un'antichità molto remota che Longhi non esitava a qualificare «egiziana» o «etrusca». In essa riconosceva la prova del perdurare sotterraneo di una tradizione figurativa immemorabile, il cui ritorno in una certa epoca avrebbe corrisposto a un momento decisivo nella storia della creazione artistica ¹².

¹⁰ Hubert Damisch, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Seuil («La Librairie du xx^e siècle»), 1997, pp. 11-12.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 11.

Ci sarebbe nel poeta la stessa disposizione a interrogare le lingue antiche – il latino e altre lingue arcaiche – e i luoghi del mito e le loro rappresentazioni: Roma e l'Egitto?

Luogo fondamentale è già ne *L'entroterra* Roma – più tardi seguirà *Rome 1630* – di cui il poeta sente gli echi a monte del Tevere – e la presenza, tramite Ovidio, di Anna Perenna: *Amne perenne latens, Anna Perenna vocor* –, nel quale s'incarna un'altra istanza dell'entroterra, attraverso gli echi culturali: «[...] ciò che mi colpisce è vedere questo fiume confermato nella sua essenza di fonte della presenza di Roma, e che in questo modo si connota il primato di un entroterra oscuro sul semplice centro visibile» (92). Le diverse coordinate circoscrivono uno spazio preciso: «Un entroterra cha si estende, insomma, non lontano da Apecchio» (92). Luoghi precisi che sono legati a una lingua – il latino – che rivela al poeta la struttura essenziale dello spazio, la conformazione, si potrebbe dire, «detta» ed essenziale dell'incrocio, la traduzione alfabetizzata e trasportata in grammatica.

Quando ricorda lo studio di questa lingua ne parla in effetti come di una lingua-immagine, di una lingua-paesaggio, in cui il vegetale si unisce al sonoro e al cromatico (d'altronde il «fogliame verde scuro, fitto» potrebbe rimandare a certi quadri di Poussin).

Ciò che strutturava il mio pensiero erano piuttosto delle immagini, mi sembrava che il latino fosse un fogliame verde scuro, fitto, un alloro dell'anima, attraverso il quale avrei potuto scorgere una radura forse, in ogni caso il fumo di un fuoco, un rumore di voci, il fruscio di una stoffa rossa (88-89).

Si tratta ancora di una lingua «incarnata» grazie all'apporto delle immagini: il supporto stesso – la pagina squadrata – diventa dal canto suo una specie di tela su cui gli elementi iconici sono successivamente ritradotti in elementi grammaticali.

E attendevo, non sapevo che cosa, quando una sera mi ritrovai davanti alla pagina squadrata, o quasi, un po' ingiallita, coi caratteri mischiati di tondo e corsivo, che trattava questioni relative al luogo.

Cominciai a leggere, e fu la vertigine. Di colpo la pagina penetrò in me, e quando il giorno dopo, per primo, o unico, fui interrogato, esposi quella rivelazione in una sorta di estasi, peraltro poi rientrata... Che cosa avevo imparato? Che per dire *où*, c'era *ubi*. Ma che questa parola si riferisce soltanto al luogo in cui si è, mentre per quello da cui si viene c'è *unde*, e *quo* per quello in cui si va, e *qua* per quello da cui si passa (89-90).

Lo scenario naturale si trasforma in una pagina il cui appellativo – squadrato – ci conduce verso il crocevia (struttura spaziale strategica in tutto il racconto): un crocevia rappresentato con degli elementi sonori, in una lingua del passato che restituisce al poeta – nella sua lingua – le coordinate spaziali fondamentali: in particolare il qui, «luogo dell'enigma [che] si apriva a una memoria, a un futuro, a un sapere» (90). La geometria dello spazio si trasferisce nell'algebra della lingua antica, il latino («lingua più consapevole, algebra della parola in esilio» (90). Una lingua della conoscenza, una lingua dalla transitività più diretta: *Eo Romam*. Il verbo *ire* (andare) che non ha bisogno di preposizioni per indicare la città in cui si va.

L'attrazione per una lingua mi guidava in realtà verso un orizzonte, una terra. | [...] | E non si deve forse risalire oltre quel momento della poesia, semplice vestigio, primo profilo delle vette, verso uno stadio antico della lingua, se non addirittura fino ai dialetti che hanno preceduto il latino, sia linguisticamente, sia nelle valli e i boschi delle regioni vicine? Ipotesi meravigliosa! Più il latino mi deludeva, più assumevano prestigio le strade che portavano a Roma, ma questa volta in virtù di una sufficienza propria (91-92).

Ma Roma è anche il luogo dell'elaborazione e dello sviluppo artistico di Poussin – che forse è evocata anche attraverso la componente vegetale della lingua latina: «un fogliame verde scuro, fitto», che abbiamo appena citato.

È a causa di questo amore condiviso per i linguaggi antichi e il loro mondo, o perché tutte le strade portano a Roma (e in Egitto, piuttosto in Egitto, secondo Patrick Née¹³) che Poussin ha un ruolo fondamentale ne *L'entrotterra*?

Certo, alcuni soggetti dei quadri di Poussin rientrano nella cultura di Bonnefoy fin dall'infanzia, sotto forma di racconto, di frasi che gli ritornano in mente (in questo caso è il verbale che precede il visivo). Ma tutto questo materiale mnestico, nella doppia dimensione della storia del testo soppresso (*Le voyageur*) e della storia di questo stesso racconto è incarnato nel referente del

¹³ Patrick Née, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, puf, 1999. Cfr. in particolare il capitolo v, *L'Égypte insituable et la Rome partout*, p. 199.

carbone (la piccola chiatta nel racconto doveva trasportare del carbone).

L'autore, riordinando queste pagine [si tratta della composizione de *Le voyageur*], si ricorda (la prima volta non era accaduto) delle «moïses» della sua infanzia, quelle culle di vimini, quelle ceste che devono il nome all'eletto di Dio abbandonato sul fiume. Dovevo conoscere da molto tempo questo racconto, questa spiegazione, benché ora non ne sappia più nulla, poiché una frase di antichi appunti continuava a inquietarmi: *A moi l'Égypte, à mon secours le fleuve*, e quando vidi più tardi i grandi quadri di Poussin, certo i più irrazionali, i più ispirati, sentii, come dire, che disperdevano quel carbone nero schiacciato sull'erba (73).

Il poeta era insomma preparato (anche dal punto di vista dello spazio vissuto, dello scenario: un canale, una sponda, una casa, una barca) – predisposto – ad accogliere i quadri di Poussin che continuano in qualche modo la funzione degli elementi precedenti. Entra nei quadri di Poussin tramite del materiale analogico, concreto, *incarnato* (in «moïses» e nel carbone).

La presenza di Poussin si rivela cruciale in quest'opera: è quello su cui mette l'accento Patrick Née¹⁴ sottolineando «la massiccia irruzione, a livello iconografico, dei due grandi *Moïse sauvé des eaux* (dispositivo eccezionale, quasi al centro del libro)»: quello che segnerebbe anche lo *scarto* tra il buon latino della scoperta entusiasta e il latino tradito da Virgilio, Lucrezio o persino Ennio che avrebbe privato questa lingua della «magnifica transitività».

Eppure è la Roma del xvii secolo¹⁵ che gli offrirà dei modelli di approccio culturale, di comportamento nella ricerca, dei pilastri

¹⁴ *Ibid.*, p. 245. Vedi anche la nota 127: «Prima si trovano delle illustrazioni in doppia pagina solamente di paesaggi, che sembrano quindi a modo loro annunciare quelli del Nilo romanizzato di Poussin (il villaggio fortificato di Svanetia nel Caucaso, pp. 26-27; la distesa desertica fotografata da “Lorent Gaspar” – si tratta del poeta Lorand Gaspar – pp. 48-49; il pastello di Degas del museo di Boston che corre tra le erbe e “che sarebbe la terra stessa”, pp. 56-57). Ma qui il raddoppiamento ha un chiaro significato: il lettore, abituato a rincontrare lo scritto appena gira pagina, constata *il fermo immagine* del Nilo moltiplicato, prima in bianco e nero (il *Mosé* del 1651, dell'antica collezione Derek Schreiber al momento della pubblicazione de *L'entroterra*); poi la dissoluzione del colore (il *Mosé* del 1647, al Louvre)».

¹⁵ Bisogna evidentemente ricordare in proposito *Rome 1630* (1994), Paris, Flammarion («Champs»), 2000.

nella sua poetica (come l'istanza della «Presenza»). Egli si sente vicino allo gnostico Borromini, nei momenti critici della scelta – «al bivio» –, nella sua forma di sogno chiuso su se stesso che può generare solamente un labirinto:

Mi fermai allora al XVII secolo romano come al teatro stesso della Presenza. Borromini lo gnostico, e a me vicino in questi momenti (quando a un bivio, interrogavo l'altra via), richiude il sogno su di sé e si perde, nel labirinto (115).

Bernini al contrario usa la forma dell'apertura, «fa nascere la vita di questo desiderio accolto» (115).

Poussin è presentato nella complessità del suo lavoro che si misura anche con la composizione armoniosa dell'universo ma che con un semplice gesto della mano raccoglie della terra che diventa il simbolo di Roma e del suo attaccamento alla terra, al reale: una volontà d'«incarnazione» che percorre tutta la poetica di Bonnefoy.

E Poussin, che porta in sé tutte le postulazioni, tutti i conflitti, per operare riconciliazioni, insperati ricongiungimenti, miracoli di un ultimo atto dell'Universo, dello spirito, Poussin cerca a lungo la chiave di una «musica sapiente», di un ritorno attraverso i numeri a un culmine del reale, ma è anche colui che raccoglie un pugno di terra e dice che è questo Roma. Cammina lungo il Tevere, in primavera, quando le acque, nere in profondità, affluiscono scintillanti; e poiché vi sono delle lavandaie, tra cui una che, dopo aver immerso nell'acqua il suo bambino, lo tiene alto tra le braccia, gli occhi scintillanti anch'essi – Poussin guarda, comprende, e decide di dipingere, maestro del ramo d'oro quant'altri mai, i suoi *Moïse sauvé* (115).

In modo molto pertinente Martine Créac'h¹⁶ ricorda dei passaggi di *Un siècle du culte des images* (in *Rome 1630*) in cui il poeta riprende il significato di questo gesto che è associato al *Paesaggio con Diana e Orione* (il cui modello è utilizzato, come abbiamo visto, da Char e da du Bouchet).

In *Rome 1630* Poussin è rappresentato nel laceramento tra la bellezza del numero, il miraggio del platonismo, l'illusione dell'Immagine e la constatazione che la Forma «non trattiene niente, nella

¹⁶ Créac'h, *Poussin pour mémoire*, cit., pp. 141-142.

sua qualità che si presume divina, di questi fatti del tempo, della morte [...]».

Poussin capisce che se l'Uno è il bene, le cifre che dicono di rivelarlo possono, loro, essere solo miraggi; che la terra è, come questa polvere della terra romana che raccoglie, ma che il paesaggio che la rappresenta può essere a volte solamente visto dallo spirito, come qualcuno ben dice [...]»¹⁷.

L'elaborazione puramente mentale dell'immagine può allontanare dalla verità e Poussin tenta di trovare una strategia, un metodo che superi l'illusione nella pittura. Il pittore si identifica, dunque, con Orione, con un gigante cieco alla ricerca della luce: «Un gigante cieco, ecco esattamente come Poussin aveva potuto capire se stesso, in quegli anni. Un cieco che ora fa dei tentativi per cercare il nuovo sole che gli ridarà la luce»¹⁸.

Dei principi che Bonnefoy traduce nella poetica dell'immagine di Douve e nelle sue opere successive per attaccare, come dice Martine Créac'h¹⁹, «le fortezze dell'io».

Il «mondo muto» degli anni sessanta, la «realtà rugosa» degli anni settanta, la «terra-scrittura» degli anni ottanta, ecco dunque tre stati di una materia incaricata di attaccare le fortezze dell'io. Il pugno di terra di Poussin è un significante vuoto, una finzione facilmente modellabile per dirottare i vani miraggi della struttura, dell'immaginario o di un certo idealismo del soggetto. Questa prospettiva critica, materialista in senso stretto, ci allontana sensibilmente dall'immagine convenzionale del pittore classico, come da quella del poeta contemporaneo.

La sequenza finale de *L'entroterra* diventa così un luogo testuale dal quale si irradiano diversi percorsi. Compreso questo divario del centro-bivio Roma che si allarga, grazie ai *Mosè* di Poussin, e si sposta in Egitto, sviluppando un tema ricorrente nei lavori di Bonnefoy: il percorso di Iside.

A cominciare dalla Sibilla fino alla ragazza in jeans – *l'Egitto* del

¹⁷ *Rome 1630*, cit., p. 241.

¹⁸ *Ibid.*, p. 242.

¹⁹ Créac'h, *Poussin pour mémoire*, cit., p. 142.

racconto omonimo –, passando per Demetra e sua figlia, per Anna Perenna, per Gradiva, per Cerere.

Poussin dopo aver toccato con mano l'essenza concreta di un luogo con le sue radici, di un incrocio centrale, avrebbe il compito, per dirla con le parole di Patrick Née, di «disfare gli incroci»²⁰.

La presenza delle riproduzioni di opere artistiche è quindi strettamente funzionale al testo: ci limiteremo qui a qualche osservazione su due altri pittori: Degas e De Chirico.

Il pastello di Degas stabilisce con la sua legenda – «Una strada che sarebbe la terra stessa» – un'identificazione tra percorso e paesaggio, tra la strada e la terra, rendendo assoluto nel concreto ogni segno/strada. Secondo Patrick Née, «questa strada infatti, se in lei c'è la terra tutta intera, non deve più portare a Roma: non c'è più un punto assoluto della terra che giustificerebbe che tutte le strade ci vadano, o per dirla in un altro modo, la semplice terra della strada appare d'ora in poi come la strada più corta attraverso la quale la terra si offre»²¹.

Ma è l'idea di una strada/direzione che prevale, l'istanza concreta di una forma in avanti che deve essere riempita. All'altro capo ci sarà forse il sole di una salvezza, come per l'Orione di Poussin, con tutto il corpo e soprattutto con la mano enorme protesa verso la strada che serpeggia in lontananza. Sempre una strada/tappa che non esclude completamente Roma, se, più avanti, il *Piccolo paesaggio d'Italia visto da un abbaino* – sempre di Degas – ci propone uno sguardo a partire da uno squarcio del qui, la vista di «una metropoli laggiù» (legenda p. 152). D'altronde il quadro di Mondrian *La nuvola rossa* sottolinea, con le parole che l'accompagnano, il dissolvimento e la rinascita dell'entroterra: «Sarà lui il crogiolo in cui l'entroterra, essendosi dissolto, si riforma» (151).

Probabilmente Bonnefoy è attirato ne *Le départ du poète* di De Chirico dalla figura della stazione, altra incarnazione moderna del crocevia (non dimentichiamo la funzione della stazione di Tours in questo testo), che è generato per metonimia dall'estremità della locomotiva che «farebbe del posto fissato sotto il suo sole della sera l'equivalente di un atrio di partenza [...]»²².

²⁰ Née, *Poétique du lieu*, cit., p. 189.

²¹ *Ibid.*, p. 185.

²² *Ibid.*, n. 37, pp. 323-34.

Ma è sedotto anche dagli elementi del quadro che rimandano a un altrove, stabilendo subito un legame tra queste promesse e la loro realizzazione: «[...] De Chirico, costruendo a grandi tratti, con uno scenario teatrale, i suoi colonnati, le sue piazze, mi parlava in realtà di un *altrove*, ma ne manteneva la promessa?» (50). La risposta è negativa e le meditazioni del poeta mettono in dubbio anche certi principi classici, compresa la «fondatezza» stessa della prospettiva classica. Come per il latino, ci sono delle forme artistiche – delle immagini – che non mantengono le promesse. Egli, il poeta, è animato da questo slancio verso un altrove, ma il mondo cercato deve, ancora una volta, tradursi in qualcosa di materiale e di vissuto: «Sognavo, dicevo, un altro mondo. Ma lo volevo di carne e di tempo, come il nostro, e tale che vi si potesse vivere, cambiare età, e morire» (51).

Certamente, spesso l'immagine artistica ha il ruolo fondamentale di rendere più concreto il linguaggio, d'incarnare delle forme espressive, di restituirci una visione «non concettuale» che abbraccerebbe il tutto: «Alcune opere ci offrono, tuttavia, un'idea della virtualità impossibile. Il blu, nel *Bacchanale à la joueuse de luth*, di Poussin, ha davvero l'immediatezza tempestosa, la chiaroveggenza non concettuale che sarebbe necessaria alla nostra coscienza come un tutto» (16).

In questa volontà d'incarnazione delle forme un ruolo a parte è svolto in questo libro dalle fotografie di certi paesaggi, quasi tutti desertici (o ai margini della vita comune): un luogo, il deserto, in cui tutte le direzioni sono possibili e dove Bonnefoy ritrova l'elemento roccioso – così fondamentale nella sua poetica – che rappresenta anche lo stato grezzo della materia. La foto delle pagine 48-49 è estremamente simbolica – una distesa desertica fotografata dal poeta Lorand Gaspar – perché contiene anche il dispositivo altamente significativo di masse di paesaggio che si succedono – ancora il dispositivo sequenziale delle colline –, che rimandano a un entroterra senza fine. Questo genere di fotografia assume qui la funzione precisa di dire il referente – «La foto è letteralmente un'emanazione del referente», afferma Barthes²³, che aggiunge: «Ogni fotografia

²³ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 126.

è un certificato di presenza» (135), la stessa istanza di pienezza e di presenza che ossessiona il viaggiatore. La foto del resto è anche – per continuare con le suggestioni di Barthes – un concentrato di tempo, «l'essenza stessa di una *sosta*», che è per il poeta una sosta, una tappa della ricerca del vero luogo (vedi il *Villaggio fortificato di Svanezia*; *Indiani Tarascos agghindati per la processione*, pp. 26-27 e 28, e *Caravanserraglio di terra battuta al Nord di Qum*, p. 50).

Su questo itinerario «roccioso» dai rimandi metafisici non bisognerebbe dimenticare le foto di due statue – della pietra dunque impiegata e trasmutata dall'arte: la prima che ha come legenda questo brano: «Essi dicono che i luoghi [...] sono nostri sogni» e la seconda (98) che nel suo sguardo opaco propone il tema della vista e della visione: «I suoi occhi, ancora una volta, mi avevano sorpreso». Un altro esempio d'integrazione tra il verbale e il visivo troviamo alla fine del volume, in questo itinerario della pietra lavorata, una scultura medievale del labirinto di Lucca.

D'altronde Bonnefoy è sempre stato attirato da forme di scrittura che hanno un supporto di pietra, un fondamento di una natura solida, primaria e durevole. (Ci sono sempre forse, nel suo immaginario, le tavole della legge di Mosè, per l'appunto, figura varie volte evocata nei quadri di Poussin). L'amore per le iscrizioni lo ritroviamo soprattutto ne *Le tombe di Ravenna* e nel suo commento de *I pastori d'Arcadia* in cui Martine Créach'h riconosce «la scena primitiva della scrittura che sfida la pittura» e il lavoro di una «eterogeneità semiotica».

Che possono significare quindi queste soste insistenti davanti a un epitaffio di cui si è perso il senso, se non la scena primitiva della scrittura come sfida alla pittura? Questa tela che tematizza contemporaneamente una voce e uno sguardo mette in scena una comunicazione analoga a quella di un discorso. Attraverso la sua eterogeneità semiotica, anticipa, in qualche modo, il lavoro dello scrittore che, guardando un quadro, gli offre la sua lingua²⁴.

Si può giungere, insomma, a una dinamica profonda che, a un livello più generale, è evocata dagli autori del *Trattato del segno visuale* che parlano di «connessione del linguistico e del visivo»:

²⁴ Créach'h, *Poussin pour mémoire*, cit., p. 55.

Si è spesso insistito – e Barthes in particolare – sulla preminenza del linguistico. Un certo nominalismo semplicistico vorrebbe che percepissimo certi oggetti semplicemente perché la parola che li designa esiste. Senza negare l'esistenza d'interferenze di questo genere, e senza voler entrare in un dibattito la cui natura sarebbe filosofica, bisogna pur notare che il movimento contrario è altrettanto difendibile: la parola appare perché l'entità s'impone in modo percepibile. D'altronde la verbalizzazione non è sempre scontata, poiché da una parte delle informazioni spaziali devono ricevere un ordine lineare per essere verbalizzate, e d'altra parte dei precetti banali e rapidamente acquisiti dal bambino – come la *sfericità* – sono sempre denominati solo in metalinguaggi ben elaborati.

L'idea che il linguaggio è il codice per eccellenza, e che tutto passa attraverso esso per effetto di un'inevitabile verbalizzazione, è un'idea sbagliata, proposta del resto dai letterati²⁵.

La formula «scrivere da pittore» sembra uno sforzo per far interagire i due codici: è la domanda posta dall'intervistatore negli *Scritti sull'arte*, alla quale Bonnefoy risponde con un esempio pratico, sul modo di «dipingere» un colore con delle parole per raggiungerne l'assoluto.

D.L. Non si può andare oltre, e parlare di una volontà di «scrivere da pittore», cercando per esempio di deconcettualizzare l'impiego dei termini di colore, di cui si può notare molto l'insistenza, e la particolarità, nella sua opera?

Certo, è proprio quello che ho avuto il desiderio di tentare a volte, e soprattutto in queste pagine che si intitolano *Deux et d'autres couleurs*: esplorare nelle parole stesse una maniera di fare che si appoggi su di loro, che lasci il segno sia sull'impiego del nome dei colori sia su un piano completamente diverso della denominazione. Insomma, rompere l'incontro rovinoso della parola «rosso» e del colore che dovrebbe dire, ma che non dice, così bene come dovrebbe, se non nei grandi ritrovi della poesia. E per questo – era la fantasticheria che emerge in questo testo – raggiungere l'assoluto del colore attraverso la demoltiplicazione all'infinito dei modi di dargli nome: uno scorrere d'acqua sulla grande pietra lavata²⁶.

²⁵ Groupe µ, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1993, p. 52.

²⁶ Yves Bonnefoy, *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, Tours-Paris, ABM-Flammarion, 1993, p. 76.

Senza spostarsi su un altro terreno, credo che si sono potute seguire, attraverso *L'entrotterra*, varie occorrenze di «eterogeneità semiotica» che si produce a certi incroci – e che rinforza dunque il potere dei sensi –, in un percorso che è costellato d'immagini – in cui le immagini segnano delle basi. È un'interrogazione della funzione dell'immagine (come direbbe il già citato Starobinski), dove il messaggio stesso discende dalla corrispondenza tra testo e immagini.

Tra le numerose meditazioni che sono state seguite da parte di questo «pensatore dell'immagine»²⁷ si può ricordare un passaggio della lezione inaugurale della cattedra di Studi comparati della funzione poetica al Collège de France (4 dicembre 1981) nel quale il rapporto tra parole e immagini gira intorno al perno dell'incarnazione: «Chiamerò *immagine* quest'impressione di realtà che ci arriva alla fine pienamente incarnata, paradossalmente, da parole alterate dell'incarnazione»²⁸. Un'incarnazione che la fa radicare al terreno della Storia e che è obbligata nella scrittura a misurarsi con il seguito della frase: perché l'immagine «sta sempre rifiutando se stessa, cercandosi davanti a sé»²⁹. Ogni bivio è una tappa a partire dalla quale si disegna spesso il labirinto, suo complementare e interminabile sviluppo.

²⁷ Cfr. Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image*, Paris, Gallimard, 2006.

²⁸ Bonnefoy, *La présence et l'image*, cit., p. 191.

²⁹ *Les fonctions de l'image* (intervista radiofonica tra Jean Starobinski e Yves Bonnefoy), France Culture, trasmissione del 9 settembre 1975, in Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image*, cit., p. 38.

IL CORPO SI SCRIVE.
STRATEGIE ESPRESSIVE IN BERNARD NOËL

Sulla copertina dell'edizione del 1972 degli *Extraits du corps*¹ campeggia il corpo appena velato di Salomé del noto quadro di Gustave Moreau². Ma il titolo mette in rilievo che i testi parlano delle parti del corpo, delle sue componenti, di suoi «estratti».

Nei testi di Bernard Noël³ copiose sono infatti le occorrenze che evocano le parti costitutive del corpo. Le più frequenti concernono la testa, il cranio, gli occhi, la bocca, la lingua, i piedi, le braccia, la pelle. E si insiste su altri elementi essenziali quali le ossa, i tessuti della carne, lo scheletro, la colonna vertebrale, il midollo, le cellule. Da queste ultime si può risalire fino alla funzione più alta del cervello.

Colpiscono subito la disposizione frammentata e le dislocazioni anarchiche di queste varie parti del corpo.

In *Extraits du corps* registriamo una divaricazione tra l'ascella destra e il fegato divisi da uno «spazio che assomiglia a un deserto» (27), mentre «la bocca non vuole ritirarsi fino all'ano. L'occhio non

¹ Bernard Noël, *Extraits du corps*, Paris, Flammarion, 1972.

² Gustave Moreau, *Salomé dansant*.

³ Qui, anche per ragioni di spazio, si terranno presenti soprattutto *Extraits du corps* e *La chute des temps*, designate rispettivamente con le sigle *EC* e *CT*. Per *Extraits du corps* sarà tenuta presente l'edizione Poésie/Gallimard, 2006 e per *La chute des temps*, nella stessa collana, l'edizione del 2005 (con una postfazione di Stefano Agosti). Per questa raccolta userò, salvo indicazione contraria, la traduzione di Donatella Bisutti, *La caduta dei tempi*, Parma, Guanda, 1997. Questi volumi contengono anche sillogi pubblicate in precedenza separate.

vuole scivolare nel sesso» (28). Il corpo è minato da vuoti inquietanti, da «buchi» che minano la sua funzionalità e quella dei suoi organi: «et revoici *mon* corps avec ses trous ses yeux | et le creux de son creux» (14) [e riecco il mio corpo con i suoi buchi i suoi occhi | e il cavo del suo cavo]; «les nerfs sont cassants | il y a trop d'air | ou de trous | dans la chair» (48) [i nervi sono fragili | c'è troppa aria | o buchi | nella carne].

Le parti possono essere inserite in un quadro più vasto che concerne l'evoluzione dell'universo o la storia millenaria dell'uomo. Sono evocati, per esempio, i resti stessi dei corpi come testimoni di vite passate.

Sono appoggiate sulle vertebre delle schegge temporali e istanze corporee di origine lontana, archetipica attraverso l'evocazione, per esempio, dell'antico drago, «guardiano del tatto lungo» (*L'été langue morte*, CT, 92-93).

La pelle è la replica minore di un cielo di pelle e all'orizzonte (il cui spazio è indicato anche dalla lunga linea tratteggiata) si stagliano le ossa lasciate a testimoniare un'antica presenza. Oppure, a livello del mondo individuale, semplice miraggio del «me» che rinvia a un altro «me».

ma peau n'est plus que l'ombre d'un ciel de peau -----
----- et qu'est-ce, à l'horizon, sinon les os laissés pour compte d'une
vieille présence? Ou bien le mirage de moi en moi? (EC, 44)

la mia pelle non è più che l'ombra di un cielo di pelle -----
----- e cosa c'è all'orizzonte se non le ossa di un'antica presenza? Oppure il
miraggio di me in me?

L'idea dominante, in ogni caso, è quella di una frammentazione generale di questi supporti, di funzioni fondamentali per il corpo umano: ne risulta un corpo sezionato, fatto a pezzi, lacerato.

Rimangono comunque dei riferimenti a strutture portanti: in particolare l'asse verticale è rappresentato dalla colonna vertebrale. Che magari viene accostata a un'altra struttura omologa molto diffusa nell'immaginario collettivo e cosmologico: quella dell'albero. In *Extraits du corps*, ad esempio, la colonna vertebrale è «un albero d'ossa». In effetti il fluire della vita è colto nel complesso del mondo organico e il rumore delle cellule si confonde con il germogliare del regno vegetale: «écoute le grand bruissement des cellules | la feuillaison du corps» (CT, 23) [ascolta il grande brusio delle cellule

[la fogliazione del corpo] (15). Sulla vasta linea dell'orizzonte sono visibili gli intrecci tra il variegato mondo vegetale e il corpo: dalla catena che parte dalle alghe si arriva alle radici che diventano alberi le cui foglie cadono attraverso gli occhi per ricrescere infine nel corpo⁴.

Ma proprio nei suoi punti portanti il corpo è minato da una serie di elementi disforici. La stessa immagine dell'albero che potrebbe avere una funzione strutturante si conficca nel corpo trasformandosi in strumento di estrema crudeltà e tortura: «C'est depuis l'estomac qu'a poussé l'arbre qui empale ma gorge» (EC, 21) [È dallo stomaco che è cresciuto l'albero che impala la mia gola]. Anche la colonna vertebrale, dalle funzioni analoghe, si sgretola e si sfalda: «La colonne vertébrale, alors, se détache le long de l'édifice comme une cheminée» (EC, 26) [La colonna vertebrale, allora, si stacca lungo l'edificio come un camino].

Ma infine la sintassi frammentata dell'anatomia non riesce a essere sorretta né dall'asse verticale della colonna vertebrale né essere tenuta insieme dal «sacco» della pelle: «De ma peau à mes os s'étend parfois une distance désertique» (EC, 57) [Dalla mia pelle alle mie ossa si estende alle volte una distanza desertica].

E dinamiche più complesse mano a mano si creano chiamando in causa istanze psichiche, affettive e introspettive. Lo scorticato, ad esempio, chiede al proprio scheletro informazioni sulla sua identità (EC, 57); le labbra sono supportate da una testa in ricordo di qualche amore futuro (CT, 42); sulle ossa si scaricano pesi di ogni tipo compreso quello dello sguardo senza illusioni dell'autore (CT, 46).

L'architettura frammentata del corpo con la sua fisiologia fantasiosa comporta una serie di conseguenze sulle funzioni sensoriali, percettive ed espressive in generale. Ritroviamo la stessa architettura composita rintracciabile nei testi di Antonin Artaud e Henri Michaux.

Des grappes de bouche s'attaquent aux organes et ces bouches mâchent sans dévorer, et les organes deviennent pâtée et mon squelette essaie vainement d'armer cette purée de viande (EC, 43).

⁴ Cfr. *Situation lyrique du corps naturel*, in EC, p. 17.

Grappoli di bocche addentano gli organi e queste bocche masticano senza divorare, e gli organi diventano un pastone e il mio scheletro cerca invano di sostenere questa purea di carne.

In una sola pagina della *Chute des temps*, nel secondo canto (45), troviamo degli occhi strappati, una bocca imbottita di vecchi stracci, una lingua inchiodata, palpebre calpestate e dei corpi ridotti a cadaveri. Sovente è l'apparato fonatorio che viene ostacolato, e quindi turbata e compromessa viene l'emissione della voce, delle parole: tutto si blocca in un «un grumo d'aria in gola» (47).

Sinestesie estreme, cortocircuiti, scambi di funzione si provocano tra vari organi e funzioni essenziali del corpo: gli occhi diventano – anzi *sono* – una bocca (73).

Si provocano conflittualità estreme di parti del corpo in dinamiche che si pongono tra il masochismo e il sadismo: «Les dents veulent lyncher la langue» [i denti vogliono linciare la lingua] (*EC*, 25) e «une dent creuse a mangé ma langue» (*EC*, 56) [un dente cavo ha mangiato la mia lingua]. Mentre la frase procede con una sequenza in cui il soggetto subisce una lancinante aggressione: «Quelqu'un a posé des vitres entre mes côtes» [Qualcuno mi ha messo dei vetri tra le costole].

Mano e lingua, organi fondamentali dell'architettura corporea, sono tra loro in una posizione di conflittualità: «la main attrape | la langue | tire | tire en vain» (*Sur un pli du temps*, *CT*, 260) [la mano afferra la lingua | tira | tira invano].

E tuttavia in questa logica di violenza (e auto-violenza), la forma/corpo permane e l'indistinta carne prende forma proprio nel divenire corpo: «le corps est la forme de toute chair» (*CT*, 57).

La *pelle* è un elemento ricorrente. Certo, segna un confine tra l'interno e l'esterno del corpo: attraverso la pelle si può toccare ma anche essere toccati. Spesso si presenta come un contenitore che a fatica riesce a racchiudere e a dominare la dinamica anarchica delle parti che costituiscono il corpo. Invade poi con la sua carica semantica superfici affini sulle quali estende il suo tessuto: «la pelle degli occhi» (105), per esempio, o «la pelle delle cose» (153) che poi si pone ancora all'interno degli occhi. Ma istanze frammentate dell'io vorrebbero collocarsi sotto la pelle, istanze linguistico-pronominali alternative come quella del tu «[...] le tu | est sous la peau» (115). O ancora istanze e soggetti esterni – «quelqu'un toujours voudrait

venir | sous notre peau [...]» (63) – che possono identificarsi con la figura dell'Altro.

Il corpo è in preda a un fuoco che lo brucia, mentre le sue parti sono scisse e disseminate in uno spazio instabile: «la torche du corps | brûle | à contre-ciel | le visage ici | la tête là-bas | l'espace partout | un pré vertical» (*Fenêtres fougère*, CT, 253) [la torcia del corpo | brucia | a contro-cielo | il viso qui | la testa laggiù | lo spazio dappertutto | un prato verticale].

Altro elemento disforico è rappresentato da un corpo ferito e ammalato: il sangue e il senso sono rivelati da una stessa piaga che la lingua lecca e poi ricuce, il segno stesso è una cicatrice racchiusa su ciò che sta sotto – «chaque signe est | une cicatrice fermée sur son dessous» (53-54) – la piaga è addirittura nella testa – «la plaie est dans la tête» (CT, 163). È il filo manca per ricucire la ferita: «toujours le fil | aura manqué | pour raccomoder | la blessure» (*Sur un pli du temps*, CT, 227). Anche perché l'io è frantumato in tanti io e ci sono troppi io, troppe cicatrici: «trop de je | trop de cicatrices». L'io solo cerca nel suo sguardo lontano, nel cielo, i segni di una ricucitura che ha un carattere universale: anzi «l'infinito è il rapporto fra la cucitura | del mondo e la nostra cucitura» (CT, 15-16).

Se già avevamo potuto constatare in *Extraits du corps* un movimento generale di scivolamento e di smottamento, dobbiamo registrare in vari luoghi il movimento della caduta. Tale termine è d'altra parte presente nel titolo di una raccolta successiva, *La chute des temps*, appunto, dove gli «estratti dal corpo» sono ancora alla ricerca di sostegni ma sono collocati in una dimensione più ampia che si misura con la memoria e le varie stratificazioni antropologiche e testuali.

Varie occorrenze esprimono questa tendenza lungo le pagine di *Extraits du corps*: «[...] partout une chute sans fin, une chute autour de laquelle vivent ou survivent les organes, mis en sac par la peau» (32) [... dappertutto una caduta senza fine, una caduta attorno alla quale vivono o sopravvivono gli organi, messi in sacco dalla pelle]. È quindi è lo sguardo stesso che è in caduta («regard en chute») (36), per arrivare alla caduta nella caduta con il crollo della struttura corporea: «chute dans la chute, comme si la chair s'empalait sur les os et les os sur la chute» (36) [caduta nella caduta, come se la carne si impalasse sulle ossa e le ossa sulla caduta].

Perfino dei luoghi desolati come i deserti sono in preda a una caduta su se stessi: «Désert en chute à travers des déserts» (50)

[Deserto in caduta attraverso i deserti], per finire magari in un grande «buco vuoto» (45). E alla fine è lo spazio tutto che cade: «l'espace tombe» (35).

La figura dell'afflosciamento si dilata sempre più e con un movimento spesso riconoscibile investe la terra intera che s'affloscia sul corpo. Per cui il poeta potrà affermare in una visione che unisce il microcosmo al macrocosmo: «Je suis la terre et l'affaissement de la terre» (22) [Sono la terra e l'afflosciamento della terra].

Il poeta è cosciente di questa rottura dell'equilibrio nel «tragitto dei nervi»: ma non riesce a collocare nel tempo l'inizio del propagarsi del disordine (cfr. *EC*, 31). E intanto con il pensiero vorrebbe aggrapparsi a questa lenta caduta e si guarda agonizzare: «La pensée s'agrippe à cette chute lente et se regarde agoniser» (49).

Si arriva infine in questo modo alla perdita di identità e alla frammentazione dell'*io*.

L'*io* è scisso in questo corpo che diventa il supporto di molti *io*: «le corps porte tellement de je» (*CT*, 28) [il corpo porta così tanti *io*⁵]. Un atto di introspezione concreta, clinica, un'apertura del corpo potrebbe far scoprire i segni di una logica identitaria.

Un *io* dallo statuto traballante, un altro da sé, un *chi* può chiedersi se «peut ouvrir son propre corps pour lire | les présages de son identité» (79) [può aprire il proprio corpo per leggere | i presagi della propria identità] (62).

Istanze psichiche diventano strutture «plastiche», portanti, prendono corpo e possono avere maggiore consistenza del corpo stesso che tra di esse trova una collocazione: «le corps est la forme de toute chair | entre le moi et moi» (57) [il corpo è la forma di ogni carne | tra il me e me] (69).

*

La scrittura del corpo è obbligata ad adeguarsi a questo spazio specifico sconvolto e scomposto: forme del testo sono condizionate dalla dinamica del corpo. Come abbiamo visto le parole gli scoppiano a fior di pelle. E dunque una sintassi dell'anatomia sembra corrispondere ad un'analogia sintassi della scrittura.

⁵ La traduzione è mia.

Ed è nelle componenti vitali più intense che si stabilisce un raccordo tra dinamiche corporali e forme della scrittura: «les mots s'enroulent aux nerfs | ils les gainent d'un rien qui est | aussi la doublure de tes yeux» (CT, 66) [le parole si attorcigliano ai nervi | li inguainano di un niente che è | anche la fodera dei tuoi occhi] (85).

Tale operazione non è comunque meccanica e automatica ma è sottoposta alla dinamica dell'affettività e delle pulsioni, poiché è l'autore stesso ad affermare che «scrivere è un'opera di seduzione: piacere ed essere amato».

In alcuni casi analogie puntuali possiamo riscontrare nel discorso amoroso tra ritmo del corpo e fattura del verso, tra il supporto dell'atto sessuale e il supporto della pagina.

[...] met des draps
 blancs [...] le linge sale vaut mieux pour le futur
 et même pour le mystère et même
 pour la poésie
 qui ne va si souvent
 à la ligne que pour souiller plus vite
 et par saccades
 qui est blanc (23)

[...] metti lenzuola | bianche [...] | meglio panni sporchi per il futuro |
 e anche per il mistero e anche | per la poesia | che se va così spesso
 | a capo è solo per insudiciare più in fretta | e a spinte | che è bianco⁶

Al supporto delle lenzuola bianche, dove l'atto amoroso si compie, si sovrappone il supporto – sempre bianco – della pagina: la superficie bianca è segnata, «macchiata» dai rispettivi segni.

L'atto sessuale è messo in relazioni analogiche con i meccanismi di carattere prosodico e metrico: l'andare a capo sovente riflette il ritmo concitato dell'atto sessuale.

La *mano* si trova ad avere un ruolo naturalmente fondamentale nell'atto dello scrivere: essa depone le sue parole-tessere con un gesto plastico, di tipo quasi artigianale, restando però estranea al pote-

⁶ Per questi versi la traduzione è mia.

re di denominazione delle parole stesse: « la main pose ses mots | et ne sait rien de tout ce qui pourtant | s'évapore ici même dans l'élan | de nommer» (28) [la mano depona queste parole | e non sa nulla di ciò che pure | evapora all'istante nello slancio | del nominare] (23).

Una mano, dunque, che pur compiendo un gesto essenziale è tagliata fuori dal sistema della significazione, una mano estranea.

Si potrebbe dire con Jean-Luc Nancy, quando parla della dinamica di dire il corpo, che una mano straniera si inserisce nella mano che scrive impedendo di scrivere «al» corpo o di scrivere «il» corpo⁷. E ne discendono anche alcune modalità di scrittura poiché, in questa situazione – sempre secondo Nancy – non è possibile scrivere «al» corpo, «il» corpo, «senza rotture, voltafaccia, discontinuità (discrezione), e neppure senza incoerenze, contraddizioni, deviazioni del discorso in se stesso». Non potendo ovviamente ricordare qui l'articolazione del sistema filosofico di Nancy, trovo pertinente ricordare almeno un'affermazione che segue il testo appena citato attorno alla dinamica della scrittura legata alla mano che può rapportarsi a declinazioni analoghe in Noël: «Scrivendo, questa mano straniera è già scivolata nella mia mano che scrive».

Nell'approccio alla scrittura del corpo emerge in Nancy la nozione di *escrizione*, che parte da un corpo «che non abbiamo e che neppure siamo», ma dal quale partiamo comunque per scrivere.

Scrivendo ci si allontana dai corpi ma tale distanza va in continuazione riformulata. Ciò che resta fuori, l'escrizione, passa in ogni caso per la scrittura.

Di due mani parla proprio Noël in un altro passo dove ritroviamo immagini che mettono in stretta relazione il corpo e il supporto della scrittura: se una mano scrive la storia dell'uomo l'altra rimane impigliata nella carta stessa, prigioniera della materia-supporto, bloccata da questa materia stessa: «l'homme écrit son histoire d'une main | l'autre se prend dans la page» (CT, 24-25) [l'uomo scrive la sua storia con una mano | l'altra s'impiglia nella pagina] (27).

La mano che scrive sulla pagina. Punto di convergenza ma anche di scissione tra la scrittura in atto e il corpo, come dice lo stesso Noël: «Nella scrittura la mano si muove appena: è un punto di

⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Napoli, Cronopio, 2007 (prima ristampa), pp. 19-20.

convergenza. La scrittura che procede nella pagina e il corpo immobile sono già una dualità»⁸.

Come afferma Renaud⁹ una faglia si produce tra colui che scrive e il corpo che lo sostiene con una serie di conseguenze sullo statuto del soggetto che si trova senza la sicurezza di un luogo sicuro e di una identità stabile per essere preda di un movimento vertiginoso dove il mondo e il corpo si proiettano l'uno nell'altro.

Organi legati al linguaggio e alla scrittura possono trovare inedite dinamiche e contaminazioni: mano e bocca si alleano, scambiandosi le loro funzioni. La bocca organo della fonazione diventa, scorrendo sulla pagina, uno strumento che traccia le lettere: «parfois, dans l'ombre de la main | qui écrit, la lampe fait surgir | une bouche || et la bouche court sur la page» (*Éros risqué outre*, EC, 112) [alle volte, nell'ombra della mano | che scrive, la lampada fa sorgere | una bocca || e la bocca scorre sulla pagina].

Si opera quindi un cortocircuito tra mano, fessura-sesso e pagina che sfocia nel prodursi della lingua, il tutto espresso con versi brevissimi che si susseguono in rapida successione: «mot à mot | la main | la fente | ici | la fente | entre le mot | et le mot» [...] «absence | sexe de la page ou | plaie dépliée | pour s'y faire langue» (EC, 116) [parola per parola | la mano | la fessura | qui | la fessura | tra la parola | e la parola] [...] [assenza | sesso della pagina o | piaga dispiegata | per farsi lingua].

Perché la parola preme per essere detta, pronunciata. Ma, in una situazione di difficoltà e di blocco espressivo arriva non un messaggio articolato ma soltanto un grido muto e la lingua è un vecchio pezzo di carbone: «parfois l'écriture est un cri muet | la langue un vieux charbon» (CT, 46) [a volte la scrittura è un grido muto | la lingua un vecchio pezzo di carbone] (51). La mancanza di articolazione della parola porta alla manifestazione del grido, modalità che esce direttamente dal corpo, al di là della parola in sofferenza, con una propria strategia efficace, racchiusa nell'ossimoro del «grido muto».

⁸ Bernard Noël, *L'espace du poème*, entretiens avec Dominique Sampiero, Paris, POL, 1998, p. 65. In seguito EP.

⁹ Ego Renaud, *La rumeur du corps*, «La pensée de midi», 2, 2003 (n. 10), pp. 129-135.

Altre strategie espressive, queste, che possono essere manifestazioni della *scrittura* (neologismo coniato da Nancy) e che, partendo dall'impossibilità (o dalla difficoltà) di scrivere il corpo, investono comunque lo spazio testuale. Come può accadere con le percezioni che hanno a che fare con il tatto. Come ricorda ancora Nancy: «Una parola, se non è assorbita senza resti in un senso, *resta* essenzialmente estesa *tra* le altre parole, tesa a toccarle, senza tuttavia raggiungerle: e questo è il linguaggio in quanto *corpo*» (59).

Altro organo essenziale del corpo è la *lingua*, con tutte le sue varie funzioni.

In alcuni passi viene presentata come il supporto fisico – un piano, una sorta di nastro – delle parole, delle lettere: «[...] et la lettre enfin sur la langue | dansant | dansant» (CT, 58) [...] e la lettera infine sulla lingua | che danza | danza] (71). La lingua inoltre può essere connotata dal supporto per antonomasia, la terra, diventando teatro concreto di operazioni espressive: «[...] mais la langue | penchait comme une terre basse | après le recul du sens» (65) [...] ma la lingua | sporgeva come una terra bassa | all'arretrare del senso] (83).

L'identificazione del supporto deputato ad accogliere le lettere dell'alfabeto – la carta – con la lingua diviene completa quando il poeta scrive: «le papier | comme une langue blanche» (*Bruits de langues*, CT, 179) [la carta | come una lingua bianca]. Con questa fusione e trasferimento di connotazioni la lingua, organo anche fonatorio/espressivo assume l'estensione e il colore (bianco) della pagina.

Abbiamo già notato come la pelle, oltre alla sua funzione di frontiera tra l'interno e l'esterno del corpo, diventa con il suo bianco il supporto sul quale si dispiegano le parole. Anche se il contatto è tutt'altro che armonioso dato che le parole «scoppiano a fior di pelle». Ma possiamo avere un'immagine di estrema leggerezza quando il poeta afferma, passando attraverso la figura della denegazione, che gli angeli volano perché sono senza pelle come le nostre parole (cfr. CT, 54).

In ogni modo, la pelle, la «povera pelle», si trova sul cammino accidentato della poesia, a subire gli stessi contraccolpi della carta bianca: «[...] quelque chose cherche | mes lèvres | un poème | un état | littéral | puis || la pauvre peau | un choc | au détour d'une route | de papier blanc» (CT, 89) [...] qualcosa cerca | le mie labbra | una poesia | uno stato | letterale | poi || la povera pelle | uno choc | alla

svolta di una strada | di carta bianca]. Entra ancora la pelle in una delle possibili definizioni della poesia. Alla domanda «che cos'è la poesia?» il poeta risponde: «un doigt sur la peau | pierre du temps | qui mousse» (*La rumeur de l'air*, CT, 198) [un dito sulla pelle | pietra del tempo | che spumeggia].

Reagisce infine la pelle quando il poeta iscrive il suo nome sul suo corpo: «j'écris mon nom sur mon corps | ma peau voudrait se retourner» (*La rumeur de l'air*, 194).

E continuano in vari testi copiosi le oscillazioni e gli scambi tra il corpo e la scrittura, tra la scrittura e la pelle.

Dal corpo si estraggono le parole: «il corpo è una cava di parole», afferma Bernard Noël (*EC*, 212). Ed è sotto la pelle che esiste la materia per rifare la lingua. E si allarga il discorso investendo anche valenze religiose. Le parole diventano il verbo. L'infinito non sarebbe più davanti agli occhi ma dietro, negli interminabili arabeschi. Il corpo per le chiese allora parla di se stesso, dice Noël, arrivando a un nuovo «ecco il mio corpo toccatelo: un toccare estatico».

Corpo da mostrare come punto di riferimento, come fondamento e prova esistenziale anche di funzioni espressive – come la scrittura – e della parola che diventa verbo. Alle volte, dice il poeta, ciò che faccio assomiglia al rovetto ardente di Abramo (cfr. CT, 42).

Tale gesto fondativo con la rituale declinazione è in Nancy un punto di partenza essenziale – e che si ripete poi – per il suo discorso sul corpo: paradigma anche per sviluppare le sue analisi attorno al tema del corpo.

Hoc est enim corpus meum: veniamo da una cultura nella quale questa frase rituale è stata pronunciata, instancabilmente, da milioni di ministri di milioni di culti. In questa cultura tutti la (ri)conoscono, cristiani o meno¹⁰.

In Bernard Noël il corpo si identifica con la pelle e viceversa. La pelle può indicare una gerarchia e può essere legata a oscure e misteriose pratiche in onore di qualcuno cui si vuole rendere omaggio sotto la formula già incontrata del «Touchez, c'est bien moi...» (*Les états du corps*, EC, 204) [Toccate, sono proprio io...].

Il corpo è fonte di sapere e ha bisogno di parole: «mais mon

¹⁰ Nancy, *Corpus*, cit., p. 7.

corps sait des choses | il lui faudrait des mots des mots | des mots» (CT, 45) [ma il mio corpo sa delle cose | avrebbe bisogno di parole parole | parole] (49). Questi attributi si trasferiscono sulla pagina che diventa essa stessa *res extensa et cogitans*: acquista un pensiero autonomo. La pagina dopo essersi inserita nella carne del corpo acquista una sua autonomia a un livello superiore, a livello addirittura di materia pensante, di cervello, di pensiero: «il arrive à la page de penser toute seule» (CT, 46) [succede che la pagina pensi per suo conto].

È cosciente il poeta delle strategie scritturali adottate come testimoniano queste affermazioni circa il rapporto tra spazio del poema e spazio del corpo:

Spazio del poema, spazio del corpo. Ho messo in relazione le due espressioni per rilanciare una riflessione sui legami tra il vissuto del corpo e tutta questa ricerca del corpo del testo, del testo del corpo (EP, 65).

Numerose sono le affermazioni in cui il poeta sviluppa la dialettica tra il corpo e il linguaggio. Insiste sul punto che il corpo è un linguaggio: un fondamento e un'ancora per le parole, sul corpo fisico è trapiantato un corpo culturale.

Inoltre dei parametri antropologici fondamentali sono evocati nelle riflessioni sul rapporto tra scrittura e corpo. In particolare la forma della poesia è legata alla postura essenziale del corpo che è quella eretta: verticalità che permane fino alla morte.

La posizione eretta è anche la ragione d'essere della forma della poesia. La verticalità di ciò che si rifiuta di rimanere semplicemente disteso nel libro è analogo alla verticalità dell'essere vivente. Donde la regola prima: accatastare dapprima delle lettere, poi, ad ognuna, viene ad attaccarsi il verso come alla vertebra si unisce la costola (EC, 150).

La poesia è anche, per Noël, qualcosa di impalpabile, è come l'aria o il vento: passa da un mare all'altro, da una bocca a tutte le bocche. Ma interagisce sempre con il corpo dato che viene respirata per un istante, lasciando poi la gola svuotata nella quale rimane solo una funzione implorante. Poesia che ha sempre a che fare con il soffio, con il respiro: se il soggetto non arriva a capire il mondo rimane «senza fiato» per questo (CT, 30). Perché poesia e pensiero sono collegati e tutti e due sono collegati alla dimensione carnale.

Dice il poeta «je suis bien que je pense | et que je me regarde penser» (*EC*, 11), facendo eco al Descartes di «Je pense: donc je suis», frase rielaborata da Lacan in questi termini: «Là où je pense, je ne suis pas; là où je suis, je ne pense pas». Sottolineando poi il suo spirito anticartesiano come quando afferma: «la pensée est un plaisir charnel» e «notre corps est la matière qui se pense»¹¹. Giungendo a capovolgere il rapporto tra l'alto e il basso con l'esaltazione di aspetti scatologici per cui il poeta si sente immerso negli escrementi del suo pensiero anziché irradiare luce come il sole.

*

Alcuni elementi linguistici di base come i pronomi – personali o interrogativi – sembrano riflettere tale spazio-corpo in preda a un frammentarismo e a una frattura che investono anche le istanze psichiche ed enunciative.

L'«io» già sottoposto, come abbiamo visto, a una forte operazione di frammentazione e moltiplicazione può essere investito dall'effetto turbativo e perverso della sua rifrazione sonora che va ad alterare e disturbare i meccanismi enunciativi e di comunicazione: «je est un écho | il roule sous le crâne | et qui l'a dit | la voix ne ressemble à rien» (*CT*, 22) [io è un'eco | rotola sotto la volta del cranio | e chi l'ha detto | la voce non assomiglia a niente] (13).

Un io, comunque, che non smette di essere il punto centrale, il raccordo, per esempio, di parametri fondamentali come quelli di tipo spaziale, diventando addirittura la loro forma: «il dentro e il fuori possono incrociarsi a forma di io» (*La moitié du geste*, *CT*, 136). Il corpo, la carne e l'io formano un organismo unico: il corpo che è la forma di ogni carne è collocato «tra il me e il me» (*CT*, 57).

Un io che non vuole – e non può – rimanere isolato, ma che è alla ricerca di un interlocutore, che vuole stabilire un rapporto con un tu: «le je appelle pour être tutoyé» (*CT*, 25) [l'io chiama per farsi dare del tu] (17).

Queste coppie pronominali possono trovare forme di sinergia per costruire una lingua.

Il *te* e il *me* partecipano in quanto coppia al lavoro di un'altra

¹¹ Intervista con H. Marchal, «La voix du regard», 9, 1996, p. 55.

coppia rappresentata dalle consonanti e dalle vocali nell'operazione di costruire una lingua, di mettere in fila le lettere. Ciò avviene da una posizione di estrema difficoltà – dopo che parole sono morte –, come un battito d'ala sotto il palato, tra la ricerca di un *chi* tra un grido di negazione nel vento, un *chi* che sappia mettere in fila le lettere «come stoviglie del nulla» (CT, 44).

Certo, la coppia «je-tu», per le ragioni ricordate, si trova ad avere una funzione chiave in questo «scheletro» linguistico-pronominale.

Alcune dinamiche di questi elementi di base ci possono riportare a delle affermazioni di Buber che, a questo proposito, dice: «Le parole fondamentali non sono singole, ma coppie di parole. Una di queste parole fondamentali è la coppia io-tu»¹². E ancora: «Quando si dice tu, si dice insieme l'io della coppia io-tu».

Copiose infatti sono in Noël le occorrenze che vedono come protagonista del testo e della significazione tale coppia. L'io innanzitutto ha bisogno di comunicare e di avere dei riscontri, per diventare magari un «noi», per prendere il largo con le sillabe che faranno da vela. Con Benveniste si potrebbe dire che, all'interno di una sua disamina più complessa sul funzionamento delle relazioni di persona nel verbo, «la presenza dell'«io» è costitutiva del «noi»¹³.

le je appelle pour être tutoyé dans
l'innombrable nous prendrons
le large les syllabes feront voile (CT, 25)

l'io chiama per farsi dare del tu | nell'innumerevole prenderemo | il largo
le sillabe ci faranno vela | (16)

Lo scambio tra l'io e il tu – che può alludere anche al discorso amoroso – si rivela assolutamente necessario poiché «nul n'est en soi» («nessuno esiste di per sé»)¹⁴, salvo gli angeli.

¹² Martin Buber, *Io e Tu* (1923), in *Il principio dialogico e altri saggi* (edizione italiana a cura di Andrea Poma), Milano, San Paolo, 1993, p. 59.

¹³ Émile Benveniste, *Struttura delle relazioni di persona nel verbo*, in *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 278.

¹⁴ Cfr. sempre Buber che nella stessa pagina afferma: «Non c'è alcun io in sé, ma solo l'io della parola fondamentale io-tu, e l'io della parola fondamentale io-esso».

L'intreccio tra queste istanze pronominali può dare luogo a delle compenetrazioni: il nucleo «te-tu» va a situarsi nel mezzo del «me» («le toi tu | au milieu du moi») [il te tu | nel mezzo del me] (*Fenêtres fougère, Sur un pli du temps*, CT, 250), fino ad arrivare a costruire un blocco unico tra i pronomi di prima e seconda persona. Infatti in *L'été langue morte* (CT, 92) il sintagma unico «tu-io» si trasforma nel suo gemello, con i due termini invertiti, in una dinamica oppositiva non solo endemica ma che può scontrarsi con un'insistente e ripetuta negazione: «tu je | et je tu | et non non non» (92) [tu io | e io tu | e no no no]. Mentre in questa lotta intestina (e interna) dalla coppia dei due pronomi evocati può sorgere un'istanza terza, l'altro: «c'est toi | me dis-je toi | et contre toi je suis | l'autre» [sei tu | mi dico te | e contro te io sono | l'altro]. Ma la grande divaricazione anche all'interno dello stesso pronome, deriva da una matrice primordiale: il te è pronunciato dal tu prima ancora di esserne sdoppiato: «O toi | disais-tu quand | tu n'étais pas encore toi» [O te | dicevi tu quando | tu non eri ancora te] (*L'été langue morte*, CT, 93). E questa estrema divaricazione delle istanze pronominali può portare anche alla frantumazione, alla riduzione in polvere dell'intero apparato pronominale (che coinvolge anche il *chi*): «il et vous et qui poussière» (*L'ombre du double*, EC, 239) [egli e voi e chi polvere]. Il tu può essere la tomba del te – «le tu | est le tombeau du toi» (295) – e dunque la negazione dell'espansione e dell'articolazione nei vari complementi.

Esemplare è il funzionamento del pronome *qui* [chi], che nella raccolta *La chute des temps* si trova ad aprire ogni sezione dei canti e dei controcanti. Si deve subito notare che la sua esibita presenza di pronomi interrogativo (ma anche relativo) sottolinea la ricerca da parte del poeta di un percorso e di un'identità continuamente messi in discussione.

In *La caduta dei tempi* riscontriamo cinque sequenze aperte tutte da un «qui» attorno al quale è posta la questione dell'identità, della fonte e della destinazione del messaggio.

Ai tre canti dal tono più grave corrispondono due contro-canti dai toni alle volte ironici e volutamente grotteschi. Componente ludica per sottolineare l'arbitrarietà del segno poetico che passa attraverso le giravolte foniche delle rime e delle allitterazioni: un suono che si cerca e cerca il senso (l'enigma della rima) invocando il ruolo del «chi».

qui
 voudrait rime en igme
 pour coupler l'énigme
 et l'effacement
 il trouve néant

chi | vorrebbe rima in igma | per accoppiare enigma | con cancellatura |
 trova il nulla¹⁵

Il *chi* riesce ad acquistare dei poteri espressivi particolari, superando lo stesso principio di non contraddizione. Nella contraddizione della carne che si vorrebbe idealista il *chi* riesce a dire l'infinito «dicendo no nel sì»: «mais qui | disant non dans oui | y dit l'infini» (37) [ma chi | dicendo no nel sì | dice l'infinito] (37).

Il *chi* è certo segno delle ricerca di identità ma anche di conoscenza, di sapere. Il *chi* può perdere la voce o assumere una voce falsa, ma si avventura verso l'ignoto, sia pure in una lingua declinante dove le parole sono già morte a monte, prive di supporto solido essendo sospese nell'aria, nel vuoto (cfr. *CT*, 41). Ma la voce del *chi* non si ferma in ogni caso, si impone anzi in maniera ossessiva e ossessionante, si moltiplica – «qui qui et qui» – sfociando nel ritmo terziario, a significare la pulsione profonda dell'io alla ricerca anche dell'Altro, mentre, come in questo caso, si imbatte nel perenne dilemma sullo sfondo che contrappone amore e morte.

qui qui et qui
 et le goût des mots le goût
 de tant de cadavres au petit matin
 membres mêlés à qui ce sexe
 à qui
 dis-moi (43)
 [...]

chi chi e chi | e il gusto delle parole il gusto | di tanti cadaveri allo
 spuntare dell'alba | membra mischiate di chi è questo sesso | di chi | dimmi
 (45)

¹⁵ La traduzione è mia.

Il *chi* con le sue potenzialità, può facilitare un'operazione di pulizia (e di risistemazione) – «il faut éplucher | le visage à coups de qui» («l'aile sous l'écrit» *La rumeur de l'air*, CT, 188) [bisogna pulire | il viso a colpi di chi] e, soprattutto – come abbiamo visto – può aprire il corpo per leggere i presagi della propria identità, rilanciando di continuo la domanda e la ricerca.

Come afferma Renaud¹⁶ si tratta di un «movimento in cui, attraverso l'esperienza di un corpo e di una coscienza singolari si difonde una condizione più universale di essere impersonale, la poesia tocca il *chi* di tutti, questo *chi* designato dalla grammatica come pronomi relativo e come pronomi interrogativo, cioè l'unità in cui, nella lingua è condensata la questione della relazione con se stessi e con l'altro».

Si tratta, come dice Agosti¹⁷, del discorso bloccato dalla «incesante pulsione interrogativa» concernente il Soggetto (in realtà una domanda di identità) che rimarrà per sempre evasa.

*

La questione fondamentale dello spazio può prendere un respiro più ampio se estendiamo la nostra analisi anche ad alcuni testi teorici di Bernard Noël, come d'altronde ci è già capitato di fare.

Alcune interessanti affermazioni le abbiamo già evocate, segnatamente alcune risposte a delle domande poste da Dominique Sampiero e registrate nel volume *L'espace du poème*.

In queste conversazioni, che approfondiscono la sua poetica, fondamentale è il suo riferimento a un modello storico della forma poetica, il *Coup de dés* [*Un tiro di dadi*] di Mallarmé, che segnò una svolta rivoluzionaria per il linguaggio poetico, soprattutto per quel che riguarda il rapporto tra materiale tipografico e il supporto della pagina: «*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*: è la prima poesia dove lo spazio è preso in considerazione, in quanto puro spazio, nei bianchi»¹⁸. Ricorda Noël questa messa in scena delle parole (e del poema stesso) dove hanno un ruolo solo i pensieri. Con pericolo di

¹⁶ Renaud, *La rumeur du corps*, cit.

¹⁷ Cfr. la postfazione di Stefano Agosti a Noël, *La chute des temps*, cit., pp. 265-272.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.

estromettere la vita, il lato blanchotiano dell'Assente da ogni mazzo di fiori. Ma sottolinea il tentativo affascinante che ha come sfondo ideologico la lettura di Hegel (*EP*, 43).

A parte altri interventi del poeta sul ruolo essenziale di Mallarmé, è chiaro che sono fondamentali alcuni riscontri testuali che sottolineano la presenza dell'autore del *Coup de dés* nella poetica noeliana. Fabio Scotto, dopo aver ricordato la tappa fondamentale della «lettura mentale» sottolineata da Bernard Noël¹⁹, individua dei nuclei tematici di ascendenza mallarmeana presenti nell'opera, come la presenza del Nulla (sovente accostato alla morte) e la ricorrenza dell'Azzurro.

Ma corrispondenze più ravvicinate, a livello testuale, ci possono essere tra il *Coup de dés* e alcune poesie di Bernard Noël.

Certi riscontri lessicali indicano alcune corrispondenze tra la poesia dei due poeti. Prima di tutto elementi linguistici che hanno a che fare con l'ambiente marino con le immagini essenziali nel *Coup de dés* dell'«abisso», del «naufragio», dell'«ala». Rinveniamo, per esempio, in *La chute des temps* «le pied du nageur» e «les gestes du naufrageur» (67); «un feu de naufragé» (*La rumeur de l'air*, *CT*, 196). E ancora: «quand tu dis *maintenant* | je vois l'abîme | et l'aile qui n'en revient pas» (*La moitié du geste*, *CT*, 140) [quando tu dici ora | io vedo l'abisso | e l'ala che non si ritrova].

Ma è l'immagine cruciale del lancio dei dadi che è ripresa nella *Caduta dei tempi*. Leggiamo infatti in questa raccolta:

qui
 et de ce mot lancé
 est-ce vers toi ou bien vers qui
 la vieille plainte déchire
 chacun confond le sang et le savoir
 il y a fuite d'avenir (21)

chi | e di questa parola lanciata | chissà verso di te o verso chi |
 l'antico lamento strazia | ciascuno confonde sapere e sangue | c'è una fuga di
 avvenire (10)

In *La rumeur de l'air* un testo ci parla del tempo, dei giorni

¹⁹ Fabio Scotto, *Bernard Noël. Il corpo del verbo*, Milano, Crocetti, 1995, p. 126.

che tendono un albero maestro senza vele e di «[...] un dé qui | roule vers la chance» (180) [... un dado che | rotola verso la buona sorte]²⁰.

Da rilevare infine la ripresa di un sintagma fondamentale in *Le coup de dés* con le sue lettere in caratteri cubitali disseminate, verso la fine del poema – RIEN [...] N'AURA | EU LIEU [...] QUE LE LIEU – che viene ridotto a una sorta di istantanea: «clic | rien n'aura lieu que le lieu | clac» (*La moitié du geste*, CT, 119). A ripresa della grande tautologia del titolo e per esprimere il vuoto e l'assenza tra una dimensione superiore e una inferiore (il cielo e il mare?).

Tra gli altri passi dove emergono il nome e gli insegnamenti di Mallarmé ricordo qui un'affermazione teorica dove ritorna il modello di base del lancio dei dadi e dove tale gesto è paragonato a quello dell'oracolo: «Il verso libero non è mai eccessivo, | salvo che nel lancio dei dadi, che traccia lo stesso invisibile confine come un tempo il gesto dell'oracolo» («en tête», *Bruits de langues*, EC, 150).

Lancio che comporta anche una *caduta*, caduta dei dadi (e delle lettere) in un recinto magico. Che può trasformarsi in *precipitazione*, anche in senso chimico, con le connesse trasformazioni. Anche se la perfezione può risiedere nel tragitto stesso come è il caso di una stella che cade nella notte di agosto (EC, 11).

D'altra parte a pratiche e a gesti ancestrali fa riferimento il poeta quando parla della forma della composizione poetica, per alimentare con forme del passato le forme nuove del presente. A questo proposito si possono ricordare alcune sue affermazioni molto illuminanti.

Infatti, secondo Bernard Noël, lo spazio del poema dovrebbe essere costruito *prima*. Non è come la forma-sonetto ma comunque è un *luogo-forma* che esercita un'attrazione, che crea una tensione.

Ecco ciò che mi preoccupa nello spazio del poema, questo spazio di cui ho proprio la sensazione che debba essere costruito prima. E che non è cogente come la forma sonetto, pur esercitando come essa un'astrazione, una tensione. È una sorta di «chiamante», di cavo chiamante (il chiamante funziona o non funziona, d'altra parte). Ed è costrittivo in un altro senso: se non c'è chiamante, non c'è nulla (EP, 70).

²⁰ Bernard Noël, *Fotografia di un genio*, in *Il rumore dell'aria*, a cura di Fabio Scotti, Venezia, Edizioni del Leone, 1996, p. 61.

Ed ecco un'ulteriore precisazione della natura di quello spazio che porta a un punto nevralgico: lo spazio in questione corrisponderebbe alla porzione di territorio celeste delimitato dal gesto dell'indovino. Noël parla infatti del calcolo degli spazi che aveva già predisposto per quel che riguarda le differenti parti di *La chute des temps*, costruite intorno ai numeri, anche simbolici, di 1 e di 3 con un totale di 1111. Un'operazione, questa, che viene paragonata a quella dell'indovino il quale, delimitando con un gesto una porzione di territorio celeste, crea un luogo di senso. Il poeta costruisce uno spazio che «darà senso a una precipitazione verbale» (70).

È questa precipitazione verbale che accoglie tutti i vari discorsi del poema: amoroso, metapoetico, metaletterario, ideologico ecc., in un campo che conferisce loro tensione ed energia. Sono lasciati cadere questi discorsi, precipitare anche in senso chimico e alchemico. La dimensione del *templum* mette in rapporto inoltre il visibile con l'invisibile, il noto con il mistero, con il magico, appunto. Come il numero 1 che sta alla base del calcolo dei versi in *La chute des temps*: numero in apparenza arbitrario, reversibile, dunque magico, ci dice Bernard Noël.

Abbiamo già avuto modo di accennare al fatto che certi passaggi di alcune composizioni evocano uno spazio e un tempo del passato fino a risalire alla preistoria dei segni, alla loro origine: «[...] le besoin d'avant l'histoire le reprend | le besoin des signes [...]» (CT, 29) [... lo riprende il bisogno di prima della storia | il bisogno dei segni ...] (25). Senza trascurare comunque i segni della storia sulla «terra nuda» dalla quale possono emergere scheletri di una storia sordida e violenta. La specie umana è comunque inserita in un flusso pulsionale universale.

Delle forme essenziali del suo corpo sono accostate a forme essenziali, archetipiche più universali: la rotondità del cranio lo avvicina alla sfera celeste o addirittura alla forma primaria del cerchio in un flusso che vede insieme mondo organico e inorganico: «le roc et le squelette sont lavés du passé» (CT, 62) [la roccia e lo scheletro sono mondi dal passato] (77).

A questa dinamica di fondo vanno rapportate le corrispondenze tra il corpo e la scrittura che abbiamo già avuto modo di evidenziare: in particolare i parametri essenziali della verticalità e dell'orizzontalità che determinano il corpo e la scrittura.

Nell'intervista già citata (EP, 29) Bernard Noël approfondisce queste dinamiche rivelando le fonti culturali che gli hanno fatto

adottare certi modelli espressivi. Infatti ricorda come una collaborazione per un documentario sull'archeologia in Francia nel 1989 lo ha portato alla rilettura di un libro considerato dal poeta capitale: *Le geste et la parole* di Leroi-Gourhan. Raccoglie da questo maestro dell'antropologia e dell'etnologia il modello di ricerca dello «scavo orizzontale» – sostituito all'antropologia fino ad allora solo «verticale» –, e in particolare gli studi sullo sviluppo e il rapporto tra il pensiero e il gesto. Cercando di applicare nella scrittura la stessa idea di pagina formata dai segni dei ciottoli e delle ossa spezzate formulata dall'antropologo e, soprattutto, i parametri di base, quello orizzontale della pagina stessa e quello verticale dello scrittore e del lettore. Due vere e proprie antropologie da cui deriva l'idea di spazio nella sua poesia: «ciò che è tracciato s'innalza orizzontalmente e sale nello spazio. Questo crea un evento spazio-temporale» (31). Ecco allora che anche scelte sul piano della prosodia e della metrica si mettono in sintonia con unità di senso molto più estese: cosa serve alla lingua andare a capo, si chiede il poeta, quando il tempo lo fa da solo un giorno dopo l'altro? (cfr. *CT*, 29).

*

Da questa scrittura emerge un corpo che, al di là dei suoi «estratti» e delle sue frammentazioni, si misura, con tutta la sua forza pulsionale, con i parametri fondamentali dello spazio e del tempo, alla ricerca comunque di un equilibrio e di un senso superiori.

Può essere emblematico per questa ricerca di una sorta di sintesi un racconto breve, *L'espace du désir*²¹. Qui una dinamica precisa si stabilisce tra uno spazio determinato – un palazzo orientale – e lo spazio del desiderio (e lo spazio mitico e intertestuale, ovviamente – ancora Mallarmé e altri). La figura femminile – Salomé – viene rappresentata attraverso gradi percettivi ed esercizi successivi del gesto, affinando un approccio che metta insieme lo sguardo e la pelle, passando attraverso lo stadio in cui la donna è ancora «il Corpo della bellezza» (267). Tutta una strategia di gestione degli impulsi è messa in atto dal protagonista – Erode Antipa – per estendere

²¹ Id., *L'espace du désir*, in *Les plumes d'Éros*, Paris, POL, 2010.

l'intensità e la durata del desiderio. Dopo un primo smacco è costretto a ricorrere all'architettura e alla dinamica del palazzo, alla sua «machinerie». In un lungo corridoio tra la camera delle carezze e la camera della memoria sceglie alla fine la «camera del futuro». Una stanza che, per le sue caratteristiche fisiche, è raggiungibile solo scendendo una scala a chiocciola che sfocia nel suo centro: un asse spaziale che recupera anche strati temporali del passato del protagonista, correggendo le tradizionali connotazioni di debolezza e di crudeltà per far emergere la sua irresistibile passione amorosa.

Un riaggiustamento quindi dello spazio (e del tempo) voluto dall'io, qui non più frantumato, per una più giusta collocazione e manifestazione delle istanze del desiderio. Il corpo danzante di Salomé, anche dopo Mallarmé e Gustave Moreau (e altri ancora), continua la sua scrittura di seduzione.

Stampato da
La Grafica & Stampa Editrice s.r.l., Vicenza
per conto di Marsilio Editori® in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% del volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO (www.aidro.org).

EDIZIONE

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ANNO

2012 2013 2014 2015 2016

