

I Libri dell'Associazione
Sigismondo Malatesta

Alla ricerca di forme nuove
Il modernismo nelle letterature
del primo '900



PACINI EDITORE

I libri dell'Associazione
Sigismondo Malatesta

Studi di letterature comparate
Collana diretta da Paolo Amalfitano, Loretta Innocenti,
Sergio Zatti

Ultimi volumi pubblicati
(seconda serie)

19. L'adulterio nel romanzo
a cura di Enrica Villari
(2015)
20. La scena erotica nel romanzo
a cura di Giovanna Mochi
(2016)
21. *Con parole sciolte.*
Lirica e narrazione dopo il modernismo
a cura di Flavia Gherardi
(2016)
22. La fine del Rinascimento nelle letterature europee
a cura di Antonio Gargano
(2016)
23. L'esilio e il ritorno degli dèi pagani
nei racconti dell'Ottocento
di Diego Pellizzari
(2017)
24. I personaggi minori.
Funzioni e metamorfosi
di una tipologia del romanzo moderno
a cura di Stefania Sbarra
(2017)
25. Il Piacere del Male.
Le rappresentazioni letterarie
di un'antinomia morale (1500-2000). 2 volumi
progetto, direzione e cura di Paolo Amalfitano
(2018)
26. Alla ricerca di forme nuove.
Il modernismo nelle letterature del primo '900
a cura di Romano Luperini
(2018)

copertina:
progetto grafico di Benedetto Longobardi Ruju

STUDI DI LETTERATURE COMPARATE
Collana diretta da
Paolo Amalfitano, Loretta Innocenti, Sergio Zatti

(seconda serie)

26



I LIBRI DELL'ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

O. BIVORT, L. CRESCENZI, M. DiBATTISTA, R. DONNARUMMA, R. LUPERINI,
F. MARIOTTI, P. PELLINI, D. RIZZI, F. RUGGIERI, P. TANGANELLI

Alla ricerca di forme nuove
Il modernismo nelle letterature
del primo '900

a cura di ROMANO LUPERINI

PACINI EDITORE

©  ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA
<http://www.sigismondomalatesta.it>
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-6995-469-6
Per la presente edizione
© 2018 by Pacini Editore
56121 Pisa, via A. Gherardesca, 1
<http://www.pacineditore.it>

Alla ricerca di forme nuove
Il modernismo nelle letterature
del primo '900

INDICE

<i>Introduzione</i> di Romano Luperini..... p.	9
<i>Nota bibliografica</i>	» 19
ROMANO LUPERINI	
<i>Modernismo, avanguardie, antimodernismo</i>	» 23
MARIA DiBATTISTA	
<i>Henry James nella Bobème</i>	» 39
FRANCA RUGGIERI	
<i>Le parole del silenzio: James Joyce e il suo tempo</i>	» 53
RAFFAELE DONNARUMMA	
<i>Disarticolazioni e sopravvivenze: la trama nel romanzo modernista italiano</i>	» 79
LUCA CRESCENZI	
<i>Maschere della modernità. Franz Kafka e Thomas Mann</i>	» 119
PAOLO TANGANELLI	
<i>Le categorie storiografiche del primo Novecento spagnolo e il nuovo romanzo di Unamuno</i>	» 135
DANIELA RIZZI	
<i>Tradizione e modernità nel Novecento letterario russo. A proposito di terminologia e periodizzazione</i>	» 161
FLAVIA MARIOTTI	
<i>«La Nouvelle Revue Française» e il romanzo ossimorico</i>	» 185
OLIVIER BIVORT	
<i>Poesia e depunteggiatura. Dal moderno al modernismo</i>	» 205
PIERLUIGI PELLINI	
<i>«Cerveaux de fruitier», «enculeurs de mouches»: per una genealogia del modernismo</i>	» 237

OLIVIER BIVORT

POESIA E DEPUNTEGGIATURA. DAL MODERNO AL MODERNISMO

Interrogarsi sulle forme della poesia modernista in una prospettiva comparata e da un punto di vista francese presuppone l'esistenza di una corrente letteraria di stampo «modernista» in Francia. Il termine *modernism* scelto dalla critica anglo-americana per indicare un periodo durante il quale, pressappoco agli inizi del Novecento, gli artisti contestano la rappresentazione del reale ereditata dalla tradizione ottocentesca e rompono con i modelli formali e tipologie di genere a essa connessi, si contrappone in Francia, a un *modernisme* nato alla fine del XIX secolo come manifestazione di una più generica *modernité*. Appare perciò necessario risolvere innanzitutto un'ambiguità terminologica, spesso foriera di paralleli superficiali.

Il termine *modernisme* appare nella lingua francese nel 1879 nel contesto delle arti figurative e Huysmans, che lo usa per la prima volta e con una frequenza insolita ¹, lo accosta a quello di *modernité*, una modernità che, per il futuro autore di *À rebours*, deve al Baudelaire del *Peintre de la vie moderne* i suoi tratti essenziali:

Qualche anno fa, un artista straniero, passeggiando con Monsieur De Neuville tra le sale di un'esposizione ufficiale di pittura, incontrò Fromentin. Monsieur De Neuville se ne andò e i due amici si misero a conversare di «modernismo».

L'ascoltatore ha *stenografato* le curiosissime parole che seguono. «Mi infastidite con questa modernità», esclamò Fromentin. «Bisogna certo dipingere la propria epoca, lo so; ma bisogna rendere, oltre agli aspetti materiali, l'ambiente, i personaggi, e soprattutto bisogna rendere i costumi, i sentimenti, prima dell'abbigliamento e degli accessori. Questi hanno un ruolo del tutto secondario» ².

¹ Si contano ben dieci occorrenze di *modernisme* ne *L'Art moderne* di Huysmans che raccoglie, nel 1883, i suoi principali scritti sulla pittura del tempo.

² J.-K. HUYSMANS, *Le Salon de 1879*, in *Id.*, *L'Art moderne*, Charpentier, Paris 1883, p. 31. Tutte le traduzioni, ove non diversamente riportato, sono di Chetro De Carolis. Si

Il termine (e il suo derivato: *moderniste*) vengono adoperati negli anni 1880 per indicare un'opera attenta a cogliere le singolarità e la sottile atmosfera del presente. È in quel senso che Félicien Champsaur, prolifico romanziere dedito a testimoniare gli archetipi e le nevrosi della vita parigina del suo tempo, qualifica e promuove i propri romanzi: nel 1888 *L'Amant des danseuses* viene pubblicizzato per mezzo di locandine come «roman moderniste»³. Nel 1889 si concretizza l'esistenza di un'estetica modernista che fa coesistere tratti del naturalismo e del decadentismo, e di cui Champsaur rivendica la paternità: nasce una rivista, «Le moderniste illustré»⁴, e nella cospicua prefazione dell'«edizione definitiva» di *Dinab Samuel*, il suo primo romanzo, Champsaur cerca di fissare le proprietà del *modernisme*⁵. Dopo un panegirico rivolto a se stesso e un esame critico delle principali correnti del secolo, promuove il *modernisme* a modello del romanzo, eletto tra i generi quale «il Verbo moderno per eccellenza, la forma più completa»⁶:

È un *modus vivendi*; è, in un'opera patrizia – che lo è sempre, a prescindere dall'argomento, in quanto aristocratizzata dall'arte –, la messa in rilievo (non in un corso di filosofia professorale, bensì in azione), attraverso tratti caratteristici e decisivi, con precisi e tipici atteggiamenti, di un'epoca o di un'individualità. Il modernismo è, in letteratura, come in pittura, in architettura, e in ogni manifestazione dello spirito, il riflesso di un secolo, l'anima di un tempo⁷.

La scontatezza della nozione definita da Champsaur così come il carattere poco innovativo dei suoi romanzi vanno di pari passo con la

ricordi la parte IV de *Le Peintre de la vie moderne*, in CH. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1976, t. 2, pp. 694-697.

³ La locandina, opera di Jules Chéret, è visibile su <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90153732>.

⁴ «Le Moderniste illustré», diretto da André Henry e che conterà ventitré fascicoli pubblicati tra il 6 aprile e il 28 settembre 1889, presenta un programma in cui la «vogue parisienne» viene declinata sui temi e nelle forme del più raffinato e ludico decadentismo.

⁵ F. CHAMPSAUR, Préface: *Le Modernisme*, in Id., *Dinab Samuel* (1881), Ollendorff, Paris 1889, édition définitive, pp. I-XLVIII.

⁶ Ivi, pp. XXXII-XXXIII.

⁷ Ivi, p. XXII.

banalizzazione del termine che assume anche una valenza dispregiativa, ad indicare non più un'esigenza di modernità ma una mania per il moderno in sé⁸; Proust, ad esempio, esprime diffidenza verso quell'atteggiamento, parlando nella *Recherche* dei «*modernistes de la littérature et de l'art*» in tono ironico⁹.

Ma il concetto viene anche ribadito in chiave critica durante il decennio che vede l'apice del *modernism* anglo-americano (1920-1930), intricando in qualche modo il nodo terminologico. Nel quadro delle sue *Réflexions sur la littérature*, Thibaudet apre una *Discussion sur le moderne* ne «La Nouvelle Revue Française» del 1° maggio 1920¹⁰. Egli prende spunto dalla difficoltà di giudicare le opere contemporanee senza una necessaria e lucida distanza critica e indica, tra le cause di questa problematicità, l'esigenza di *modernité* che pervade una parte della letteratura francese da Baudelaire in poi, una modernità che vede contrapposta, ad ogni epoca, alle tradizioni vigenti. Il paradosso di questa frattura epistemologica risiede nella sua trasversalità e, per così dire, nel suo valore aggiunto, che permette ad esempio di parlare di classicismo in termini di modernità, indipendentemente dalla scelta delle forme e nel nome di un'assoluta attenzione al nuovo:

A partire da Baudelaire e dai Goncourt, nella letteratura francese è presente un «modernismo» che non rientra in nessuna delle categorie quali il classicismo, il romanticismo, il realismo, il simbolismo, ma che le attraversa tutte, a volte associandosi alle ultime tre (addirittura alla prima: si pensi a certi aspetti di Baudelaire) e altre volte opponendovisi. Qualsiasi sia la forma artistica adottata, alla base vi è il principio, esplicito o latente, che il moderno, il più moderno possibile, il più diverso dal tradizionale, debba essere ricercato o ritenuto quale scopo auspicabile dell'arte – e che questo moderno, come il tradizionale a cui si

⁸ Vedi *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, Paris 1998, t. 2.

⁹ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, a cura di J.-Y. Tadié, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1987-1989 (*À l'ombre des jeunes filles en fleur*, t. 1, p. 732; *Le Temps retrouvé*, t. 4, p. 779).

¹⁰ A. THIBAUDET, *Discussion sur le moderne*, in «La Nouvelle Revue Française», 1 maggio 1920, ora in ID., *Réflexions sur la littérature*, édition établie par A. Compagnon et C. Pradeau, «Quarto», Gallimard, Paris 2007, pp. 426-438.

oppone, possa costituire un insieme, un sistema, un ordine teorico, una formula artistica completa e feconda ¹¹.

L'importante articolo che Aragon, nell'ultimo fascicolo de *La Révolution surréaliste*, dedica alla rivalutazione del *moderne* – sotto il nome di *modernisme*, – come chiave di un'arte «offensiva» atta ad agire sul mondo, segna un ulteriore passo nell'articolazione della nozione vista da una prospettiva francese ¹². Rivendicando il carattere relativo della modernità come scudo contro le idee generali e la «pretesa di amare solo ciò che dura», Aragon ne dà una definizione che, per tanti versi, si colloca ancora nella scia di Baudelaire ¹³:

La modernità è una funzione del tempo che esprime l'attualità sentimentale di certi oggetti, che, più che essere caratterizzati da una sostanziale novità, sono efficaci in quanto se ne è scoperto di recente il valore espressivo ¹⁴.

Il *modernisme*, ovvero l'insieme delle potenzialità nascoste date dal «carattere moderno di un'epoca», si fonda quindi su una percezione individuale dei segni che, più di altri e a un certo momento della storia, possono rivelare la loro inedita forza espressiva:

È che non percepite, dietro ciò che costituisce il moderno di un'epoca, la febbre da esso alimentata, che merita il nome di modernismo, e si presta a una definizione. Il modernismo è l'accettazione di quelle parole d'ordine concrete che sono i termini, gli oggetti, i pensieri moderni, la cui evocazione comporta un certo numero di rivendicazioni particolari, specialmente da parte degli individui che ne sentono per primi la forza, e che per primi vi ricorrono ¹⁵.

¹¹ Ivi, p. 428. Qualche anno dopo, Thibaudet attribuirà al *modernisme* le peculiarità del naturalismo: «C'è una letteratura che s'ispira solo all'attualità e a partire dai Goncourt ha un nome: è il modernismo nel tempo e nello spazio» (*Le Tournoi du latin*, in «La Nouvelle Revue Française», 1 settembre 1924, in *Réflexions sur la littérature*, cit., p. 938).

¹² L. ARAGON, *Introduction à 1930*, in «La Révolution surréaliste», 15 dicembre 1929, pp. 57-64.

¹³ CH. BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 694: «Si tratta [...] di estrarre dalla moda tutto ciò che può contenere di poetico nello storico, di tirar fuori l'eterno dal transitorio».

¹⁴ L. ARAGON, *Introduction à 1930*, cit., p. 58.

¹⁵ *Ibidem*.

I termini *modernism* e *modernisme* non vanno pertanto confusi: in Francia, il cosiddetto *modernisme* non è altro che un epifenomeno della modernità, di una modernità nata con il Romanticismo che ha come fulcro il rapporto – relativo – dell'arte con il tempo e in cui, fra l'altro, lo sperimentalismo non è né necessario né preponderante¹⁶. Rimane la questione della condivisione di criteri che permettono di stabilire l'esistenza di un *modernism* trans- o plurinazionale in un determinato periodo della storia delle arti, e definito da tratti comuni.

È inevitabile che l'origine anglo-americana della categoria e la sua estensione alle altre letterature abbia portato ad un ridimensionamento (e ad un impoverimento) della stessa: se una molteplicità di tratti caratterizzanti propri ad una realtà specifica riduce la possibilità di un accostamento pertinente in un contesto diverso, di contro un'eccessiva astrattezza dei modelli neutralizza la valenza critica della categoria medesima. Nella fattispecie, tre sembrano i fattori principali che ostacolano una tale globalizzazione dei fenomeni letterari del primo Novecento: periodizzazione incerta e non sincrona, difformità dei rapporti con il mondo e la realtà, dissomiglianze nelle modalità di rottura in rapporto ai singoli canoni. Nel caso specifico della Francia, il paradosso vuole che, pur presenti in modo articolato dalla seconda metà del secolo XIX fino al principio degli anni trenta, i fenomeni ascritti al *modernism* convergono di rado tra di essi. Una sfiducia verso il progresso e la tecnica può andare di pari passo con un radicale cambiamento delle forme e una ridefinizione dei generi, mentre un deciso ribaltamento estetico o una percezione del tutto nuova della realtà può trovare spunto in un conservatorismo formale a tratti classici: il simbolismo ad esempio, il cui decadimento inizia dopo il 1890, viene contrastato sì da una corrente «vitalista» in presa con il mondo contemporaneo e favorevole ad un ritorno al reale, ma che rifiuta le innovazioni formali del decennio precedente in nome di una ritrovata classicità. Se si aggiunge che i momenti di frattura individuale non riconducibili a schemi condivisi sono numerosi e ripetuti e che gli artisti stessi, i critici poi, hanno condiviso il sottile *découpage*

¹⁶ Vedi in sintesi H. MESCHONNIC, *Modernité modernité* (1988), «Folio essais», Gallimard, Paris 1993; A. COMPAGNON, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris 1990.

in movimenti e correnti che caratterizza la storia letteraria francese dalla prima modernità al surrealismo, appare problematico, se non fuorviante, parlare di modernismo francese *stricto sensu* ¹⁷.

Ciononostante, e sebbene alcune figure delle avanguardie francesi siano state accostate al modernismo spesso in virtù di una loro generica postura innovatrice ¹⁸, ci sembra che un esame preliminare dei tratti formali comuni a più realtà in un periodo circoscritto possa maggiormente contribuire a verificare l'esistenza di una corrente così detta «modernista» nella storia delle letterature occidentali senza il vincolo di preconcetti teorici o tematici.

È ben noto che la poesia moderna del primo Novecento presenta un insieme di tratti formali esterni comuni, quali il verso libero o «liberato», la frammentazione, la disgregazione della linea, un particolare dispositivo tipografico dei testi che fanno sì che, a prima *vista*, si possa riconoscere in essi un impianto estraneo ai modelli tradizionali, per lo più metrici. Tra di essi, in rottura con le ordinarie norme discorsive della maggior parte delle lingue occidentali, risalta l'assenza pressoché completa dei segni di interpunzione, le cui funzioni canoniche garantiscono solitamente la coerenza logica-semanticamente del discorso e ne indicano gli aspetti prosodici ed enunciativi. Questo fenomeno tocca indistintamente poetiche e lingue diverse nonostante la poesia sia un genere fortemente e storicamente legato a canoni nazionali, e invade perfino la prosa ¹⁹; perciò può essere ritenuto, in relazione con la spa-

¹⁷ Numerosi sono i dibattiti sull'esistenza di un modernismo francese i cui esiti sono spesso vincolati dalla nazionalità dei critici. Si vedrà in particolare: A. BALAKIAN, *The Snowflake on the Belfry. Dogma and Disquietude in the Critical Arena*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1994, pp. 24-43; C. BERG, F. DURIEUX e G. LERNOUT (a cura di), *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, «European cultures. Studies in literature and the arts», de Gruyter, Berlin 1995; «The Romanic Review», vol. 99, n. 1-2, January-March 2008 (dedicato ai rapporti tra la NRF e il modernismo americano).

¹⁸ È la posizione di Y. VADÉ, *Modernisme ou modernité*, in C. BERG, F. DURIEUX e G. LERNOUT (a cura di), *The Turn of the Century*, cit., pp. 53-65. Più generico è Ross Chambers che propone di raggruppare sotto l'etichetta di modernisti scrittori francesi come Nerval, Baudelaire e Flaubert i quali hanno, dal 1850, ridefinito il legame tra «funzioni testuali» e «funzioni narrative» dei testi, R. CHAMBERS, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, José Corti, Paris 1987, p. 38, *passim*.

¹⁹ Si pensi al monologo di Molly, alla fine di *Ulysses*.

zializzazione del testo, uno dei fattori rilevanti che abbiano cambiato il modo di concepire e di percepire la poesia nel Novecento, in particolar modo dopo la prima guerra mondiale, ovvero nel pieno del periodo così detto «modernista».

Vorrei soffermarmi su questo fenomeno prima che diventi una *praxis*, se non una moda o, come oggi, un mero e semplice segno di poeticità. Poiché la sua stabilizzazione avviene attorno al 1917 e, come cercherò di mostrare, dapprima in ambito romanzo (Francia Italia Spagna, ovvero in un ambito particolarmente restio a riconoscere la qualifica di *modernism*), mi sembra necessario ripercorrerne la genealogia per capirne meglio la portata e le implicazioni sul piano internazionale e interculturale.

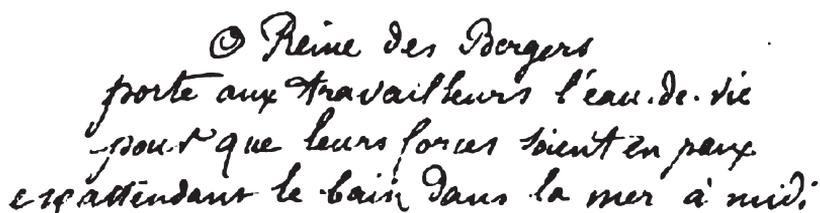
Nel maggio del 1872, Arthur Rimbaud trascrive tre sue poesie in modo singolare: senza titolo, senza punteggiatura (nemmeno un punto finale), senza maiuscola ai capoversi se non al principio di strofa. Si tratta di tre poesie di cui possediamo anche una stesura tradizionale, punteggiata. Sebbene non vi siano sufficienti elementi codicologici a stabilire la precedenza di una versione rispetto all'altra, alcuni tratti delle versioni non punteggiate fanno pensare ad una elaborazione posteriore²⁰. Non è un esperimento isolato ed è un esperimento eccezionale: più di dieci anni dopo, quando vennero pubblicate per la prima volta in assenza, all'epoca, di altri manoscritti disponibili, «La rivière de cassis roule ignorée...» e «Loin des oiseaux des troupeaux...» furono date alle stampe con una punteggiatura apocrifa inserita d'ufficio dagli editori o dai tipografi spiazzati da questa incongruenza²¹ e bisognerà aspettare il 1912 – data non priva di significato, come vedremo – per

²⁰ Le tre poesie sono: *Bonne pensée du matin*/ «A quatre heures du matin l'été...» (un punto esclamativo dopo *Venus*, al verso 15); *La Rivière de cassis*/ «La rivière de cassis roule ignorée...» (maiuscola all'inizio del verso 13 soprascritta da minuscola); *Larme*/ «Loin des troupeaux des villageoises...» (la terza strofa è punteggiata; minuscola all'inizio del verso 10 soprascritta da maiuscola dopo punto finale aggiunto). I manoscritti autografi di queste versioni sono riprodotti in A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, édition critique avec introduction et notes de S. Murphy, t. IV: *Fac-similés*, Champion, Paris 2002, pp. 340-342, 369-371; i testi editi in A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, édition établie par A. Guyaux avec la collaboration d'A. Cervoni, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 2015 (2009), pp. 202-207.

²¹ «La Vogue», n. 9, 21 juin 1886 e *Les Illuminations*, notice par P. Verlaine, publications de *La Vogue*, Paris 1886, pp. 87-90.

ché una poesia di Rimbaud senza punteggiatura venisse finalmente pubblicata ²².

La versione non punteggiata di *Bonne pensée du matin* presenta una pluralità di fattori formali i quali, coronati dalla mancanza di segni di interpunzione, indicano una netta presa di distanza rispetto ai modelli poetici del tempo, anche quelli più audaci. La poesia presenta una struttura metrica totalmente eterogenea (vi sono versi di 4, 6, 8, 9, 10 e 12 sillabe, mischiati fra di loro), un'impostazione strofica irregolare (l'ultima quartina inizia con un verso breve, posto invece in sede finale nelle prime quattro) e un dispositivo grafico singolare dell'ultima strofa, posizionata a forma di piramide sulla pagina (Rimbaud centra sulla pagina i versi di 6, 8, 8 e 12 sillabe) rompendo in questo modo la giustificazione a sinistra delle quartine precedenti ²³:



 © Reine des Bergers
 porte aux travailleurs l'eau de vie
 pour que leurs forces soient en paix
 et attendent le bain dans la mer à midi.

Nella versione punteggiata, i segni di interpunzione svolgono una funzione prevalentemente prosodica poiché quasi sempre la frontiera del verso coincide con una frontiera di frase, sicché la loro assenza o espunzione contribuisce a liberarne il potenziale espressivo, trattenuto

²² *Bonne pensée du matin*, in A. RIMBAUD, *Œuvres*, revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions, mises en ordre et annotées par P. Berrichon, Préface de P. Claudel, Mercure de France, Paris [1912], pp. 120-121. Le versioni non punteggiate di *Larme* e *La Rivière de cassis* (ma non quella di *Bonne pensée du matin*) furono pubblicate nel 1957 col testo punteggiato a fronte (A. RIMBAUD, *Œuvres*, édition présentée par A. Adam, texte révisé par P. Hartmann, «Astrée», Le club du meilleur livre, Paris 1957, pp. 98-101).

²³ «Oh tu Regina dei Pastori! / Ai lavoratori dà l'acquavite, / Che plachi le forze in attesa / Del bagno in mare, a mezzodi» (A. RIMBAUD, *Bonne pensée du matin/Pensiero buono del mattino*, in Id., *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, Introduzione di Y. Bonnefoy, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1975, pp. 162 e 163).

da chi la scrive e lasciato alla percezione da chi la legge, con effetti simili a quelli di una canzone sia scritta sia cantata. È molto probabile che Rimbaud abbia cercato di ritrovare nei suoi versi del 1872 una componente tonale primitiva, prossima alla poesia popolare, all'interno di un progetto che lo vede sviluppare un interesse per le arti povere e ciò che oggi chiamiamo paraletteratura ²⁴. D'altronde alcune delle poesie di quest'epoca sono esplicitamente presentate come canzoni: *Chanson de la plus haute tour*, *Enfer de la soif* (*Comédie de la soif*), *Âge d'or*. Ma il tentativo risponde anche ad un obiettivo più esigente: insinuare, tra le parole e i versi, il senso del vuoto, il non detto, – il peso del silenzio. È in tal senso che va letto il resoconto di una delle sue «follie» che, nel capitolo di *Une saison en enfer* dedicato principalmente alla poetica del maggio 1872, precede direttamente la trascrizione di «Loin des oiseaux...»: «Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges» ²⁵. Verlaine, essendo a conoscenza delle versioni depunteggiate, lamentava la scorrettezza di quelle poesie e caratterizzava in questo modo la maniera nuova dell'amico:

Rimbaud [...] operò nell'ingenuo, nel molto ed espressamente troppo semplice, non usando più altro che assonanze, termini vaghi, frasi infantili o popolari. Così compié prodigi di tenuità, di flou, di fascinoso quasi impercettibile per quanto gracile e leggero. [...] Ma il poeta scompariva. – Intendiamo parlare del poeta *corretto*, nel senso un po' speciale del termine ²⁶.

²⁴ «[...] littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs» (A. RIMBAUD, *Une saison en enfer. Délires II. Alchimie du verbe*, in ID., *Œuvres complètes*, cit., p. 263; «letteratura fuori moda, latino di chiesa, libri erotici senza ortografia, romanzi delle bisavole, racconti di fate, libretti per bambini, vecchie opere, ritornelli sempliciotti, ritmi ingenui», cit., p. 263; trad. it. *Una stagione in inferno. Deliri II. Alchimia del verbo*, in *Opere*, cit., p. 241: «letteratura fuori moda, latino di chiesa, libri erotici senza ortografia, romanzi delle bisavole, racconti di fate, libretti per bambini, vecchie opere, ritornelli sempliciotti, ritmi ingenui»).

²⁵ «Fu all'inizio uno studio. Scrivevo silenzi, notti, sognavo l'inesprimibile. Fissavo vertigini» (*Ibidem*), malgrado la versione di «Loin des oiseaux...» pubblicata in *Une saison en enfer* sia punteggiata.

²⁶ P. VERLAINE, «Arthur Rimbaud», *Les Poètes maudits* (1883), in ID., *Œuvres en prose complètes*, a cura di J. Borell, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1972, pp. 655-656.

Paterne Berrichon, uno dei primi curatori dell'opera di Rimbaud, nel presentare la prima raccolta di facsimile autografi del poeta, rimarcava l'originalità di questa versione di *Bonne pensée du matin* accostandola agli esperimenti formali dei suoi contemporanei ad una data – il 1919 – in cui la pratica della poesia non punteggiata era diventata ormai consueta: «Rimbaud ha soppresso il titolo e la punteggiatura, cosa ch  detto tra parentesi, farebbe di lui per questo aspetto il precursore di Mallarm  e dei nostri attuali poeti cubisti»²⁷.

Sebbene Rimbaud fu il primo poeta francese a concepire e praticare poesia priva di segni di interpunzione, non fu il primo a pubblicarne un campione per il semplice motivo che, eccetto rarissimi casi, non fece stampare i suoi versi. Questo primato tocc  a Tristan Corbière, autore di un solo libro edito in modo confidenziale nel 1873, *Les Amours jaunes*, rivelato dieci anni pi  tardi dallo stesso Verlaine nei *Poètes maudits*. Apparsa dapprima su *La Vie parisienne* del 20 settembre 1873, *Cris d'aveugle*   una poesia scritta «sur l'air bas-breton Ann hini goz [La vecchia signora]» ovvero sulle note di un antico canto bretone; riallacciandosi alla forma della canzone popolare, attentissimo alla dimensione parlata del suo componimento, Corbière vi esprime il lamento, le litanie e le grida di un povero cieco. Costituita da undici sestine distribuite in versi da sei e otto sillabe (6/6/8/8/6/6) tutti in rime maschili, la poesia presenta una punteggiatura complessiva ridotta a sole tre virgole. In assenza di un manoscritto e sapendo quanto la sovrabbondanza della punteggiatura sia invece uno dei tratti stilistici pi  vistosi della poesia di Corbière,   difficile stabilire se le virgole non siano dovute all'intervento di qualche tipografo, giacch  nella seconda edizione de *Les Amours jaunes*, postuma, ne   stata aggiunta una quarta²⁸. Checch  ne sia, in questo caso la forma scelta si giustifica, a mio parere, dal doppio punto di vista del *pattern* (una canzone) e del

²⁷ A. RIMBAUD, *Po sies*, notice de P. Berrichon, «Les manuscrits des ma tres», Messein, Paris 1919, s.p.

²⁸ T. CORBIÈRE, *Les Amours jaunes*, Gladys fr res, Paris 1873 e Léon Vanier, Paris 1891. Nella sua edizione de *Les Amours jaunes* per i tipi del «Livre de poche classique» (Paris 2003), Christian Angelet presenta *Cris d'aveugle* senza alcuna punteggiatura, e senza giustificare la sua scelta editoriale.

registro (l'oralità) ²⁹: caso unico nell'opera del poeta bretone, rimane una testimonianza del suo distacco dalle forme convenzionali e della sua volontà di contrapporsi alla postura tradizionalmente autorevole dell'artista quale garante delle norme: «Poète, en dépit de ses vers;/ Artiste sans art, – à l'envers» ³⁰.

È senz'altro Mallarmé che, in Francia, ha maggiormente contribuito a elaborare un'estetica della poesia fondata sull'assenza dei segni di interpunzione. Mallarmé pubblica una prima poesia non punteggiata ne «La Vogue» del 13-20 giugno 1886, avendo cura di indicare all'editore che quella scelta formale è intenzionale ³¹. Dopo *Cris d'aveugle* di Corbière, la cui diffusione è pressoché irrilevante, il sonetto di Mallarmé («M'introduire dans ton histoire...»), senza titolo né segni di interpunzione, costituisce quindi un'anomalia pur in un ambiente ultramoderno come quello de «La Vogue», che pubblica nello stesso mese gran parte delle *Illuminations* e delle ultime poesie di Rimbaud e il cui direttore, Gustave Kahn, verrà ritenuto «l'inventore» del verso libero. Sulla scia di Mallarmé, lo stesso Kahn adotterà nelle sue poesie de «La Vogue» un impianto punteggiante sempre più scarso, ma senza giungere a una totale eliminazione dei segni grafici, dando l'impressione di una progressiva «pulizia» dei testi ³². A coronamento dell'evoluzione di Mallarmé, «M'introduire dans ton histoire...», minuziosamente calligrafato, chiuderà la prima raccolta del poeta, autografata e stampata in sole quaranta copie nel 1887.

²⁹ Non condivido il parere di P.-O. Walzer, l'editore delle opere complete di Corbière nella «Bibliothèque de la Pléiade», il quale vede nella (quasi) assenza di punteggiatura di *Cris d'aveugle* il segno «di un dolore folgorante che mal si addirebbe ad una forma eccessivamente curata» (Gallimard, Paris 1970, p. 1331).

³⁰ «Poeta, malgrado i suoi versi;/ Artista senz'arte, – all'inverso» (T. CORBIÈRE, *Épitaphe, Les Amours jaunes*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 711).

³¹ «Mio caro amico, Ecco il sonetto [...] noterete l'assenza di qualsiasi segno di punteggiatura, è intenzionale» (lettera a Gustave Kahn, 9 giugno 1886, in *Correspondance complète 1862-1871, suivis de lettres sur la poésie 1872-1898*, a cura di B. Marchal, «Folio classique», Gallimard, Paris 1995, p. 590).

³² Si veda ad esempio *Intermède XIV* («La Vogue», 19-26 luglio 1886), *Voix au parc VI* (*Ibidem*, 9-16 agosto 1886), *Lieds I* (*Ibidem*, 22-29 novembre 1886). Evolvono sulla stessa scia e nella stessa rivista le poesie di Henri de Régnier.

Ciononostante, sembra che Mallarmé provasse imbarazzo e temesse critiche proseguendo in quella direzione, poiché nel dare altre sue poesie a Édouard Dujardin (il futuro autore de *Les Lauriers sont coupés* e «inventore» del monologo interiore) da pubblicare ne «La Revue indépendante», anch'essa favorevole ai «moderni», prese addirittura la decisione di ripunteggiarle: «Mio caro amico, ho punteggiato, perché tutto sommato non dobbiamo metterci tutti contro. Confido nella vostra buona amicizia per rivedere tutte le correzioni, quelle di punteggiatura e le poche alle parole, assolutamente»³³. Mallarmé aspetterà il 1892 per riprendere la pubblicazione dei suoi componimenti «muti» scegliendone sette³⁴ da destinare all'edizione definitiva delle sue poesie, pubblicata postuma nel 1899. Nel frattempo, darà alle stampe il suo capolavoro, rigorosamente non punteggiato: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897).

La poetica di Mallarmé presuppone un accordo tra le parole (anche nel senso musicale del termine) che sovrasti l'ordine comune dell'enunciato, fondato sulla disposizione dei termini e le loro interdipendenze. È una lingua, la sua, piegata al raggiungimento dell'Idea; una lingua che, in poesia, vede nel verso l'unità sostitutiva della frase, propria della prosa. Dalla parola al verso, dal verso alla strofa, dalla strofa al poema, dal poema alla pagina bianca, il testo poetico diventa un oggetto significante che lingua e idea, congiunte, concorrono a creare complessivamente. E poiché i segni di interpunzione fissano le strutture logico-grammaticali del testo e ne governano la prosodia, inevitabilmente ne limitano la percezione totalizzante³⁵. Nello stesso modo in cui distinguerà «i due

³³ Lettera a Édouard Dujardin, 18 dicembre 1886, in *Correspondance complète 1862-1871, suivie de lettres sur la poésie 1872-1898*, cit., p. 594. Secondo Bertrand Marchal (*ibidem*), si tratterebbe del «trittico» pubblicato ne «La Revue indépendante» del 1° gennaio 1887. Questo «trittico» è in realtà un gruppo di quattro sonetti le cui versioni primitive, se l'ipotesi è giusta, erano prive di punteggiatura («Tout orgueil fume-t-il du soir...», «Surgi de la croupe et du bond...», «Une dentelle s'abolit...» e *Autre sonnet*).

³⁴ Altre due presentano solo un punto finale; «À la nue accablante tu...», senza punto finale, presenta una parola tra virgole.

³⁵ «Non riempiamo la poesia di quei parassiti che sono i punti e le virgole. Danno fastidio agli occhi, bloccano lo slancio e soprattutto tolgono al verso il suo aspetto di cosa assoluta. C'è davvero bisogno di guidare le intonazioni? – è sufficiente la musica, le detterà da sola secondo il corso del pensiero» (A. MOCKEL, *Stéphane Mallarmé. Un héros*, Mercure de France, Paris 1899, p. 32).

stati della parola», Mallarmé separerà prosa e verso sul versante della punteggiatura, necessaria per lui nel primo caso, superflua e artificiosa nel secondo:

L'uso o il rifiuto di segni convenzionali indica la prosa o i versi, in particolare tutta la nostra arte: i versi ne fanno a meno grazie alla prerogativa di offrire, senza quell'artificio di tipografia, il riposo vocale che scandisce lo slancio; al contrario, la prosa ne necessita, tanto che, personalmente, preferisco, su pagina bianca, un disegno sparso di virgole o di punti e le loro combinazioni secondarie, che imita, nuda, la melodia – al testo, suggerito vantaggiosamente se, pure sublime, non fosse punteggiato ³⁶.

La «sosta vocale che misura lo slancio» afferma il carattere prevalentemente prosodico della non-punteggiatura: una sosta che coincide con la fine del verso o, per riflesso, con lo spazio bianco susseguente. Viene privilegiata una «misura-verso» ³⁷ che fa della pagina bianca il segno immateriale del silenzio, l'unica punteggiatura in grado di dare alla poesia il proprio respiro, lontano dall'impostazione logica della prosa o dalle caratteristiche della lingua parlata ³⁸. L'acme di questo processo verrà toccato con la stesura del *Coup de dés*, apparso sulla rivista «Cosmopolis» nel marzo 1897 e pubblicato in volume solo nel 1914, nel pieno del periodo «premodernista». In una nota introduttiva destinata al lettore «ingenuo», Mallarmé si premunì di giustificare le scelte formali innovative da lui operate per trattare «tali soggetti d'immaginazione pura e complessa o d'intelletto» ³⁹: ovvero una frammentazione tipografica del discorso disposto sull'intero spazio della (doppia) pagina e scandito da spazi bianchi di diversa estensione atti a rappresentare le «suddivisioni prismatiche dell'Idea», associata ad una diversificazione dei caratteri di

³⁶ St. MALLARMÉ, *Solitude*, in «La Revue blanche», 1 novembre 1895, poi Id., *Divagations*, Charpentier-Fasquelle, Paris 1897, ora in Id., *Œuvres complètes*, a cura di B. Marchal, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 2003, t. 2, pp. 258-259.

³⁷ H. SCEPI, *Mallarmé et le poème ponctuant*, in J. DÜRRENMATT (a cura di), *La Ponctuation*, in «La Licorne», n. 57, 2000, p. 160.

³⁸ Apparente paradosso chiarito da A. THIBAUDET, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (1912), Introduzione di J.-Y. Tadié, «Tel», Gallimard, Paris 2006, pp. 312-313.

³⁹ St. MALLARMÉ, *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»* (1897), in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 392.

stampa, allo scopo di guidare «l'emissione orale e l'intonazione» durante la lettura. Visione e dizione si sovrappongono quindi per formare una «partitura»⁴⁰ o una «costellazione»⁴¹ nella quale è la spazieggiatura variabile a fungere da punteggiatura, ampliando considerevolmente il campo limitato dai segni tradizionali:

Il vantaggio, mi si permetta di dire, letterario, di questa distanza copiata che mentalmente separa dei gruppi di parole o le parole tra di loro, sembra a volte accelerare a volte rallentare il movimento, scandendolo, addirittura intimandolo secondo una visione simultanea della Pagina: considerano quest'ultima quale unità, come è altrove il Verso o la linea perfetta⁴².

Alcools, pubblicato nell'aprile 1913 è la prima raccolta di versi non punteggiati mai stampata in Francia⁴³, sebbene la maggior parte delle poesie che la compongono furono composte in modo tradizionale, ossia con la punteggiatura. Il risultato fu il frutto di una scelta travagliata che portò Apollinaire a sopprimere di colpo in prima bozza i segni di interpunzione dell'intero volume, nei primi giorni del novembre 1912⁴⁴. L'esame delle versioni preoriginali mostra quanto fu rapido il passaggio da un'estetica all'altra, anche se l'impressione di una sistematizzazione sembra a volte prevalere sull'atto creativo stesso, fermo restando l'alto e indubbio valore espressivo dell'insieme: un mese appena separa *Vendémiaire*, prima poesia di Apollinaire pubblicata senza punteggiatura

⁴⁰ Ivi, p. 391.

⁴¹ Lettera a André Gide, 14 maggio 1897: «il ritmo di una frase a proposito di un atto o anche di un oggetto, ha senso solo nella misura in cui li limita, e, raffigurato sul foglio, ripreso dalle Lettere dalla stampa originale, ne deve rendere, malgrado tutto, qualcosa» (*Correspondance*, cit., p. 632).

⁴² ST. MALLARMÉ, *Observation relative au poème ...*, cit., p. 391.

⁴³ Escludo dalla mia ricerca *Futile*, il «romanzo» del tipografo ed editore François Bernouard pubblicato nel 1911 e contenente poesie senza punteggiatura, in quanto poco rilevante nella storia della poesia francese (*Futile*, roman suivi des *Regrets à Futile*, dédiés aux beaux esprits de ce temps par l'auteur, À la belle édition, Paris s.d.).

⁴⁴ BNF [RES P-YE-2717]. Alcuni facsimile delle prime bozze sono riprodotti in G. APOLLINAIRE, *Alcools*, suivis de reproductions inédites des premières épreuves corrigées de la main d'Apollinaire, commentées et annotées par T. Tzara, Le Club du meilleur livre, Paris 1953, in Appendice. Sulle seconde bozze, Apollinaire eliminò i segni di interpunzione ancora presenti ma ristabili i punti esclamativi dopo gli *Ob* e gli *Ab* (M. DÉCAUDIN, *Le Dossier d'Alcools* [1960], édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, Droz, Genève 1996, 3^e éd. revue, p. III).

tura ma risultante della «pulizia» di un testo punteggiato all'origine ⁴⁵ («Les Soirées de Paris», novembre 1912) da *Zone*, probabilmente la prima poesia dell'autore creata senza punteggiatura (*ibidem*, dicembre 1912), entrambe poste in posizione di rilievo nella raccolta, in chiusura la prima, in apertura la seconda.

Per capire quanto l'operazione di «pulizia» della punteggiatura non sia stata una mera manovra meccanica, giova confrontare, ad esempio, le versioni della prima strofa de *Le Pont Mirabeau*, una delle poesie più note di *Alcools*: non solo vengono esaltate la cantabilità del componimento e la sua struttura ripetitiva ma il paradosso vuole che la sintassi claudicante del secondo verso nella versione punteggiata venga sublimata in quella definitiva, proprio grazie all'assenza di punteggiatura e alla suddivisione della riga primitiva, assecondata dagli spazi bianchi ⁴⁶:

1.
 Sous le pont Mirabeau coule la Seine.
 Et nos amours faut-il qu'il m'en souviennne ?
 La joie venait toujours après la peine.

Vienne la nuit, sonne l'heure,
 Les jours s'en vont, je demeure.

2.
 Sous le pont Mirabeau coule la Seine.
 Et nos amours, faut-il qu'il m'en souviennne ?
 La joie venait toujours après la peine.

⁴⁵ La poesia venne stampata nelle prime bozze in versione punteggiata (T. TZARA, *Premières épreuves commentées et annotées*, cit., p. 10), il che fa supporre che la versione de *Les Soirées de Paris* sia il risultato di una de-punteggiatura. *Marie*, altra poesia di *Alcools*, apparve in versione punteggiata ne «Les Soirées de Paris» in ottobre 1912, poi in versione «bianca» nel numero di ottobre-novembre-dicembre di «Vers et prose», lo stesso anno.

⁴⁶ Nell'ordine: 1) Manoscritto Berès [BNF]; 2) «Les Soirées de Paris», n. 1, febbraio 1912; 3) prime bozze [BNF, ed. Tzara, novembre 1912]; 4) edizione originale [aprile 1913]. Vedi P. SOUYRIS, *Les deux versions du « Pont Mirabeau »*, in «Le Flâneur des deux rives», n. 7-8, settembre-dicembre 1955, pp. 20-26.

Vienne la nuit. sonne l'heure,
Les jours s'en vont, je demeure.

3.
Sous le pont Mirabeau coule la Seine.
Et nos amours, faut-il qu'il m'en souviennne ?
La joie venait toujours après la peine.
Vienne la nuit, sonne l'heure,
Les jours s'en vont, je demeure,

4.
Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souviennne
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure ⁴⁷

Grande fu lo scompiglio tra i recensori alla pubblicazione di *Alcools*. Essi non mancarono di sottolineare l'incongrua assenza di punteggiatura di queste poesie ⁴⁸. Lo stesso Apollinaire si espresse a più riprese su quella scelta formale, precisandone di volta in volta le implicazioni: nel dicembre 1912, rispondendo a Jean Pellerin che gliene chiedeva conto dopo la pubblicazione di *Vendémiaire*, il poeta insisteva sulla naturale «musica» dei versi e sulla «nitidezza» della loro presentazione tipografica:

⁴⁷ 1) «Sotto pont Mirabeau la Senna va./ E i nostri amori potrò mai scordarlo ?/ C'era sempre la gioia dopo gli affanni.// Venga la notte, suoni l'ora./ I giorni vanno, io non ancora.» ; 2) «Sotto pont Mirabeau la Senna va./ E i nostri amori, potrò mai scordarlo ?/ C'era sempre la gioia dopo gli affanni// Venga la notte. suoni l'ora./ I giorni vanno, io non ancora.» ; 3) «Sotto pont Mirabeau la Senna va./ E i nostri amori, potrò mai scordarlo ?/ C'era sempre la gioia dopo gli affanni./ Venga la notte, suoni l'ora./ I giorni vanno, io non ancora.» ; 4) «Sotto pont Mirabeau la Senna va/ E i nostri amori/ Potrò mai scordarlo/ C'era sempre la gioia dopo gli affanni// Venga la notte suoni l'ora/ I giorni vanno io non ancora» (G. APOLLINAIRE, *Alcool, Calligrammi*, a cura di S. Zoppi, trad. it. di L. Frezza, G. Raboni, V. Sereni, S. Zoppi, Introduzione di M. Décaudin, Mondadori, Milano 1986, pp. 16-17).

⁴⁸ Vedi nel *Dossier d'«Alcools»*, cit., le recensioni di Le Masque bleu (p. 38), Gaston Picard (p. 39), Georges Duhamel (p. 50).

Tali segni [...] non hanno alcuna utilità in poesia. Non si tiene affatto conto della loro presenza dicendo i versi, la cui musica non può essere asservita a un determinato ritmo. Una strofa che necessiti il soccorso della punteggiatura, è mal riuscita. E quanto è vero per la recitazione, lo è anche per l'intelligenza.

Altro vantaggio. Dal punto di vista tipografico, si ottiene una gradevole nettezza ⁴⁹.

A Henri Martineau, nel luglio 1913, Apollinaire sottolineava la naturalezza e l'immediatezza delle proprie «canzoni», composte «cantando»:

Per quanto riguarda la punteggiatura, l'ho soppressa solo perché mi è parsa inutile e effettivamente lo è; il ritmo stesso del verso, la metrica, ecco la vera punteggiatura e non v'è bisogno d'altro. I miei versi sono quasi tutti stati pubblicati a partire dalle brutte copie. In genere compongo camminando e cantando su due o tre arie che mi sono venute spontaneamente e uno dei miei amici ha annotato. La punteggiatura ordinaria non sarebbe adatta a simili canzoni ⁵⁰.

Infine a Gaston Picard, nel giugno 1917, dichiarava di essere tornato ai «principi» della poesia delle origini, esaltando in questo modo il «senso lirico delle parole»:

– *Voi sopprimete qualsiasi tipo di punteggiatura.*

– Certo! Ritorno ai principi. La punteggiatura permette agli scrittori mediocri di giustificare il loro stile. Qualche trattino, una virgola ogni tanto, e tutto sembra stare in piedi. Del resto, questa soppressione dà più elasticità al senso lirico delle parole. Ma certamente tale questione non avrà più alcun interesse quando scomparirà il libro ⁵¹.

⁴⁹ J. PELLERIN, *M. Guillaume Apollinaire et la ponctuation*, in «Gil Blas», 8 dicembre 1912, citato in parte da G. SCHMITS, *Apollinaire et Jean Pellerin. Une interview, une anecdote, une lettre, un poème inédit*, in «Que Vlo-ve?», n. 26, aprile-giugno 1988, p. 18.

⁵⁰ Lettera a Henri Martineau, 19 luglio 1913, in G. APOLLINAIRE, *Œuvres complètes*, a cura di M. Décaudin, Balland et Lecat, Paris 1966, t. 4, p. 768, in risposta alla critica di Martineau su «Le Divan», n. 4, luglio-agosto 1913. Secondo André Rouveyre, le arie sulle quali Apollinaire diceva di comporre le sue poesie sarebbero più «improvvisazioni fonetiche» che musicali (A. SPIRE, *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques* [1949], José Corti, Paris 1986, nouvelle éd., p. 475, nota).

⁵¹ G. PICARD, *Interviews. M. Guillaume Apollinaire et la nouvelle école littéraire*, in «Le Pays», 24 giugno 1917, in G. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et

Nella prima recensione che sono riuscito a ritrovare sulla questione della punteggiatura in Apollinaire, Jean Pellerin si chiedeva se non fosse nata una nuova scuola sotto l'influenza del Futurismo ⁵². Vale la pena soffermarsi su questa ipotesi, sia perché pone un problema di storia delle forme, sia perché prospetta un incrocio tra letteratura italiana e francese in un momento di crisi segnato da una profonda esigenza di innovazione, sia perché «l'esprit nouveau» propugnato da Apollinaire e lo stesso futurismo presentano, nel loro rapporto con il mondo moderno, un insieme di tratti forse ascrivibili all'estetica modernista ⁵³. Il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, datato in calce 11 maggio 1912, apparve in italiano e in francese sotto forma di opuscolo prima di essere inserito all'interno del «proclama» «ai giovani Italiani» in apertura all'antologia dei *Poeti futuristi*, pubblicata presso le Edizioni futuriste di «Poesia» nel 1912 ⁵⁴. Sia il *Manifesto* sia la *Risposta alle obiezioni* che aveva suscitato promuovono l'abolizione della punteggiatura nell'intento di creare una «irradiazione» delle parole che potesse tradurre «il dinamismo ininterrotto del pensiero» e cancellare ogni traccia di stile fondato sul concetto arcaico di armonia:

annotés par P. Caizergues et M. Décaudin, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1991, t. 2, p. 989. Apollinaire prospettava la fine del libro di fronte ai recenti progressi nel campo delle registrazioni sonore.

⁵² «Il Futurismo, tanto deriso, inizia forse a esercitare un'influenza?» (J. PELLERIN, *Les Soirées de Paris*, in «Gil Blas», 6 dicembre 1912).

⁵³ Vedi in particolare di *L'Esprit nouveau et les poètes*, in «Le Mercure de France», 1 dicembre 1918, in G. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes*, cit., t. 2, pp. 941-954.

⁵⁴ Contrariamente a quanto scrive Luciano De Maria, il testo non apparve per la prima volta nell'antologia (F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1983, p. CXXIV). Nei *Poeti futuristi*, il *Manifesto* è seguito da una «Risposta alle obiezioni importanti lanciate dalla stampa europea» contro di esso; pubblicata sotto il titolo *Supplemento al manifesto tecnico della letteratura futurista* in *Zang Tumb Tumb* (1914) reca la data dell'11 agosto 1912, *terminus ad quem* del volume. Ma la stampa francese fece eco al *Manifeste* (in versione francese) fin dal luglio 1912: vedi A. NÈDE, *Futurisme*, in «Le Figaro», 7 luglio 1912; LAZARILLE, *Écho de partout*, in «La Semaine littéraire», 20 luglio 1912; il *Manifeste* è inoltre menzionato ne «L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux» (p. 229) e ne «Le Penseur» (p. 315) in agosto 1912, infine il *Supplément* seguito da *Bataille poids+odeur* è riprodotto da Paul Grégorio, sempre in francese, in «Comœdia» il 25 agosto 1912, con dei disegni e un titolo a dir poco dissacranti: *Littérature futuriste. Génie+ démen-ce = Délirium pas mince*.

Abolire anche la punteggiatura. Essendo soppressi gli aggettivi, gli avverbi e le congiunzioni, la punteggiatura è naturalmente annullata, nella continuità varia di uno stile *vivo* che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti. Per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s'impiegheranno segni della matematica: + - x : = > <, e i segni musicali ⁵⁵.

Le parole liberate dalla punteggiatura irradieranno le une sulle altre, incroceranno i loro diversi magnetismi, secondo il dinamismo ininterrotto del pensiero. Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell'intuizione. Le lettere maiuscole indicheranno al lettore i sostantivi che sintetizzano una analogia dominante.

La distruzione del periodo tradizionale, l'abolizione dell'aggettivo, dell'avverbio, della punteggiatura determineranno necessariamente il fallimento della troppo famosa armonia dello stile, cosicché il poeta futurista potrà finalmente utilizzare tutte le onomatopée, anche le più cacofoniche, che riproducono gl'innomerevoli rumori della materia in movimento ⁵⁶.

È indubbio che Apollinaire avesse letto i proclami di Marinetti prima di espungere la punteggiatura dalle sue poesie. Fu pure tentato dal Futurismo per un breve periodo, dopo la pubblicazione di *Alcools*, e scrisse anch'egli un suo manifesto programmatico, nello stile e nei modi del bollente Filippo Tommaso. Datata «Parigi, il 20 giugno 1913, giorno del *Grand Prix*, a 65 metri al di sopra del Boulevard Saint-Germain», *L'Antitradition futuriste*, pubblicata su «Lacerba» il 25 settembre 1913, riprendeva alla lettera alcune delle proposte del *Manifesto tecnico*: nella parte «distruttiva» Apollinaire vi propugnava «senza rimpianti» la soppressione «del dolore poetico, della sintassi, dell'aggettivo, della punteggiatura, dell'armonia tipografica, dei tempi e delle persone dei verbi, ecc.» ⁵⁷, tutti processi che, eccetto la depunteggiatura, si guardò bene di mettere in pratica, neppure nelle forme più avanzate di poesia visiva che svilup-

⁵⁵ *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 47.

⁵⁶ *Risposta alle obiezioni* [11 agosto 1912], ivi, pp. 58-59. Vedi anche *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, in «Lacerba», I, n. 12, 15 giugno 1913, ivi, pp. 65, 72.

⁵⁷ G. APOLLINAIRE, *L'Antitradition futuriste. Manifeste=synthèse* (1913), in Id., *Œuvres en prose complètes*, cit., pp. 937-939 e 1675-1682 (facsimile del manoscritto originale, senza menzione della punteggiatura).

pava allora nei suoi *Calligrammi*. Infatuazione passeggera la sua, non corrispondente al compito che assegnava alla poesia, – lirismo e orfismo – nella loro quasi imprescindibile traduzione espressiva, il verso. In un articolo del 15 febbraio 1914, nel ridimensionare la portata delle parole in libertà, egli riacciava l'ideazione di Marinetti e della sua «grande voga in Italia» nientemeno che a «Rimbaud, Mallarmé, ai simbolisti in generale e allo stile telegrafico in particolare»⁵⁸. Quand'anche Marinetti avesse dato l'impulso ad Apollinaire nel desiderio di sopprimere la punteggiatura, va ricordato che quest'ultimo non misconosceva la tradizione francese alla quale si rifaceva in nome del lirismo, del ritmo e del canto, e va pure sottolineato quanto diversi fossero gli obbiettivi dei due poeti: da una parte la negazione e la distruzione del mondo antico, dall'altra la nostalgia per quel mondo perduto, nonostante una comune volontà di vivere la modernità al presente.

Nel marzo del 1913, giunto a Parigi nell'autunno precedente per intraprendere studi di lettere alla Sorbona, Giuseppe Ungaretti scriveva all'amico Enrico Pea: «Apollinaire pubblica al “Mercure” un libro originalissimo, *senza punteggiatura: Alcools*. Uscirà in questi giorni. Curioso tipo il panciuto Apollinaire»⁵⁹. Sappiamo che Ungaretti è l'autore della prima raccolta di poesia italiana pubblicata interamente senza punteggiatura, nonché suo primo libro: *Il porto sepolto*, stampato in piena guerra in una tipografia di Udine nel dicembre 1916. Dedicò una copia ad Apollinaire («al più squisito giocoliere di poesia»⁶⁰), il quale si prefisse di tradurlo in francese, compito che non portò a termine⁶¹.

⁵⁸ *Nos amis les futuristes*, in «Les Soirées de Paris», 15 febbraio 1914, ivi, pp. 970-972. Recensendo quell'articolo su «Lacerba», un redattore anonimo ribadiva l'originalità del progetto futurista: «osserviamo soltanto che se le ricerche dei due poeti francesi [Rimbaud e Mallarmé] possono essere messe alla base delle nostre, queste sono di un carattere ben più avanzato, radicale e definitivo per la nostra epoca» (*Il nostro amico Apollinaire*, in «Lacerba», 15 marzo 1914).

⁵⁹ G. UNGARETTI, *Lettere a Enrico Pea*, a cura di J. Soldateschi, «Quaderni della fondazione Primo Conti», Scheiwiller, Milano 1983, p. 52.

⁶⁰ Vedi *Le Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, établi par G. Boudar avec la collaboration de M. Décaudin, CNRS, Paris 1983, p. 216.

⁶¹ Vedi principalmente F. BRUERA, *Apollinaire & C. Ungaretti, Savinio, Sanguinetti*, presentazione di S. Zoppi, «Biblioteca dei Quaderni del Novecento francese», Bulzoni, Roma 1991, pp. 11-37.

Grazie a Soffici e a Papini, incontrati a Parigi, Ungaretti ebbe accesso a «Lacerba» in cui la sua prima lirica mai stampata, *Il porto di Alessandria d'Egitto*, apparve il 7 febbraio 1915. Era punteggiata. Seguirono a distanza di due settimane *Diluvio* e *Cresima*, entrambe punteggiate, – e poste di fronte alle *Quelconqueries* di Apollinaire, in francese, senza punteggiatura⁶². Nessuna di queste prime tre liriche verrà poi raccolta in volume ma, dal 13 marzo successivo, tutte le composizioni di Ungaretti date a «Lacerba» saranno prive di punteggiatura: troveranno posto ne *L'Allegria*, nel tardo 1931⁶³.

«Lacerba» ha giocato un ruolo importante nella diffusione in Italia del modello di poesia depunteggiata, non solo perché i futuristi e Marinetti vi sono onnipresenti, ma perché la rivista è decisamente francofila sia dal punto di vista artistico che politico⁶⁴: oltre al suo interventismo, promuove lo scambio tra Firenze e Parigi pubblicando scrittori francesi mentre, in Francia, i loro confratelli italiani trovano posto nelle riviste francesi favorevoli a «l'esprit nouveau». Ad eccezione delle parole in libertà di Marinetti⁶⁵ che suscitavano numerose emulazioni soprattutto a partire dal 1914, è in «Lacerba» che compare, per quanto io ne sappia, una delle prime poesie italiane depunteggiate. È intitolata *Meriggio* e la si deve ad Ardengo Soffici: composta in versi con maiuscole a capoverso, descrive un momento di riposo idilliaco che ricorda il Virgilio della prima *Bucolica* e *Ma bobême* di Rimbaud, ben lontano dal fragore e dalla frenesia del mondo moderno⁶⁶. Non è azzardato pensare che Soffici

⁶² «Lacerba», 28 febbraio 1915.

⁶³ Si tratta di *Le suppliche* (13 marzo 1915), *Ineffabile*, *Viso*, *Viareggio*, *Chiaroscuro* (17 aprile 1915), *Popolo*, *Babele*, *La galleria dopo mezzanotte*, *Mandolinata*, *Eternità*, *Sbadiglio*, *Imbonimento* (8 maggio 1915).

⁶⁴ Ricordiamo tra tutti l'importante articolo di G. PAPINI, *Ciò che dobbiamo alla Francia*, in «Lacerba», 1° settembre 1914.

⁶⁵ Come abbiamo visto *Battaglia peso+odore* fu stampato nell'estate 1912; su «Lacerba» (15 marzo 1913) apparve *Adrianopoli Assedio Orchestra* che doveva integrare *Zang Tumb Tumb* nel 1914 ed è sempre su «Lacerba» che Marinetti promosse la sua «invenzione»: *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* (15 giugno 1913) e *Dopo il verso libero le parole in libertà* (15 novembre 1913) confluiti in seguito in *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà (I manifesti del Futurismo)*, Edizioni di «Lacerba», Firenze 1914).

⁶⁶ «Sdraiato nell'ombra celeste di un salcio/ Sommerso nell'erba profonda/ Il vento di giugno passando mi muove i capelli/ La vena il fiengreco il trifoglio/ Mi fremono in-

abbia tratto dalla sua recente lettura di *Alcools* il modello depunteggiato della sua poesia: scriveva in effetti ad Apollinaire il 29 giugno 1913 che aveva appena letto la sua raccolta ⁶⁷. Dal canto suo, è singolare quanto Ungaretti minimizzi l'azione di Apollinaire sulla punteggiatura, proprio in relazione al *Porto sepolto*, sottacendo *Alcools*, pubblicato tre anni prima della propria raccolta:

Ciò che può esserci di somigliante nel *Porto* e in *Calligrammes* [1918] è l'assenza di punteggiatura; ma è fatto, nella somiglianza non in se stesso, superficialissimo. Apollinaire i versi li stampava linea per linea, secondo la normale esigenza metrica, e mettere i punti e le virgole o non metterli, poteva anche essere un capriccio ⁶⁸.

Ed è ancora più singolare che egli giudichi «un capriccio» la depunteggiatura in *Calligrammes*, dato che, al di là della loro valenza iconica, gli «ideogrammi lirici» di Apollinaire tendono a sublimare proprio la parola tramite il suo valore iconico, a dispetto della linearità del testo. Ciononostante, l'originalità della poesia del primo Ungaretti risiede nel fondere idealmente un'impostazione formale quale l'uso degli spazi bianchi con l'esigenza di risemantizzare la parola singola, «seguendo il ritmo elementare del [...] respiro» ⁶⁹:

Il non usare la punteggiatura fu in me cosa naturale, dal momento ch'essa era sostituita dagli spazi bianchi. Ed era naturale ch'io procedessi per isolamento della parola o dell'emistichio, dal momento che la parola doveva riacquistare

torno si piegano su di me/ [...]» (A. SOFFICI, *Meriggio* in *Giornale di bordo*, in «Lacerba», 1° luglio 1913). I colleghi di Soffici (Carrà, Marinetti, Russolo e Boccioni) giudicheranno il *Giornale di bordo* «spaventosamente sentimentale» («Lacerba», 15 agosto 1913).

⁶⁷ «Ho letto i vostri *Alcools* per intero e [...] e li trovo assolutamente belli. Vi conoscevo poco come poeta» (Lettera ad Apollinaire, 29 giugno 1913, in *Guillaume Apollinaire 202, Bd. Saint Germain, Paris*, presentazione di M. Décaudin e S. Zoppi, in collaborazione con G. Boudart, Bulzoni, Roma 1992, t. 2, p. 66).

⁶⁸ Lettera a Giuseppe De Robertis, 4 settembre XX [1942], in G. UNGARETTI e G. DE ROBERTIS, *Carteggio 1931-1962*, a cura di D. De Robertis, Il Saggiatore, Milano 1984, p. 30.

⁶⁹ *Poesia e umanità di Ungaretti*, in «La Tribuna» (Roma), 6 giugno 1933, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1974, p. 268.

per le stesse esigenze interne della mia poesia, e «la sua innocenza» e «la sua memoria». [...] Ma niente «esperimenti grafici»⁷⁰.

Come egli stesso ebbe modo di sottolineare durante un'intervista televisiva nel 1961, Ungaretti indicò in Mallarmé il suo maestro, accanto a Leopardi⁷¹. Fu in particolare nel Mallarmé del *Coup de dés*, «primo tentativo di parole in libertà» (*sic*)⁷², che Ungaretti colse la misura, il valore e l'essenzialità della parola isolata dal «silenzio» degli spazi bianchi e la conseguente inutilità della punteggiatura grafica⁷³. Sebbene non fu un seguace di Marinetti né aderì all'estetica catastrofista di quest'ultimo, è la probabile confluenza tra pratiche francese e italiana ad averlo portato a liberarsi della punteggiatura nelle sue liriche e a sostituirla con l'uso degli spazi bianchi, oltre alle incombenze della situazione bellica che, facendo da cornice alle sue liriche, lo indussero a privilegiare immediatezza della parola e brevità dei componimenti: «se non giunsi ad adottare i rumori in libertà», scriveva nella prefazione alla seconda edizione del *Porto*, «uno stupore contemplativo mi avvinse in confronto alla parola [...] tale che provai la necessità di fermarla nel compimento, staccata in pause»⁷⁴.

In ambito ispanico, si deve la primizia della poesia depunteggiatura al poeta creazionista cileno Vicente Huidobro, la cui parabola formale è per certi versi paragonabile a quella di Ungaretti. *Horizon carré*, stampato a Parigi nel 1917 e scritto interamente in francese, è paradossalmente la prima raccolta di poesia non punteggiata pubblicata da uno scrittore di lingua spagnola il quale scrive – e si autotraduce – indifferentemente nelle due lingue. Giunto a Parigi nel dicembre 1916, Huidobro vi incon-

⁷⁰ Lettera a Giuseppe De Robertis, 4 settembre XX [1942], cit., p. 30.

⁷¹ *Incontro con... Giuseppe Ungaretti*, a cura di E. Della Giovanna, RAI, 1961.

⁷² Lettera a Giuseppe De Robertis, 4 settembre XX [1942], cit., p. 29. Vedi anche *Difficoltà della poesia*, in «L'Approdo», gennaio-marzo 1952, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 794-795.

⁷³ G.-A. Dadour dedica una parte rilevante della sua tesi al legame poetico con Mallarmé (*Giuseppe Ungaretti et la France*, Thèse de Littérature comparée, Université Paris-Sorbonne, 1982, Atelier National de reproduction des thèses, Aux amateurs de livres, Lille-Paris 1988, 2 t.).

⁷⁴ G. UNGARETTI, *Verso un'arte nuova classica*, in «Il Popolo d'Italia», 10 marzo 1919, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 15.

tra Pierre Reverdy il quale è in procinto di fondare «Nord-Sud», rivista portatrice di un'estetica nuova legata principalmente all'esperienza del cubismo. Huidobro finanzia in parte la creazione della rivista alla quale contribuisce pubblicandovi sue poesie dall'aprile al dicembre 1917, prima che una polemica sul primato del «creazionismo» separi i due uomini ⁷⁵. È rilevante l'*iter* filologico delle pubblicazioni di Huidobro da «Nord-Sud» a *Horizon carré* tra lingua francese e lingua spagnola, poiché è nell'ambito della rivista di Reverdy che il poeta cileno si affranca progressivamente dall'impianto formale iniziale delle proprie poesie, riducendone sempre più la punteggiatura e adottando progressivamente una disposizione del testo di stampo tipografico e iconico (margini disallineati, parole isolate, uso delle maiuscole ⁷⁶). Sembra pure che, al principio, Huidobro fosse ostile a tale pratica, imposta in qualche modo dalle consuetudini tipografiche della rivista come lascia intendere una lettera alla madre del 2 luglio 1917:

Le allego qui l'ultimo numero di *Nord-Sud*. Sfortunatamente le mie poesie sono senza punteggiatura, cosa per la quale ho protestato, in quanto non sono di quelli secondo cui l'originalità sta in tali piccolezze. Leggendola, vedrà come suo figlio comincia a fare scuola in Francia ⁷⁷.

In seguito, raccogliendo nella prima sezione di *Horizon carré* le poesie pubblicate su «Nord-Sud», Huidobro eliminò totalmente la pur scarna punteggiatura delle versioni primitive ridisegnandone la struttura spaziale con l'aiuto dell'amico Juan Gris, autore dell'antiporta del suo volumet-

⁷⁵ G. DE TORRE, *La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores*, in «Cosmopolis» (Madrid), 20 agosto 1920; R. DE COSTA, *Huidobro y Reverdy en 1917*, in Id. (a cura di), *En pos de Huidobro*, Edición universitaria, Santiago de Chile 1980, pp. 35-36; D. BARY, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Pre-textos, Valencia 1984. Desideroso di assicurarsi una posizione di rilievo nel dibattito sulla nuova estetica, Huidobro «fabbricherà» un falso, la raccolta *El espejo de agua (poemas 1915-1916)* datata Buenos Aires 1916 ma pubblicata in realtà a Madrid nel 1918 come lo ha dimostrato inequivocabilmente Cedomil Goic in V. HUIDOBRO, *Obra poética*, edición crítica, Cedomil Goic coordinador, ALLCA XX «Archivos», Madrid 2003, pp. 383-385, 387-388, XXXI.

⁷⁶ Vedi ad esempio le versioni de *El hombre alegre/L'homme gai*, ivi, pp. 327-399.

⁷⁷ V. HUIDOBRO, *Obra poética*, cit., p. 402. La formulazione è ambigua ma le due poesie di Huidobro apparse su «Nord-Sud» del 15 maggio 1917 (probabilmente la copia mandata alla madre), a parte un solo punto esclamativo, sono prive di punteggiatura.

to, e ispirandosi principalmente ad Apollinaire, «suo vero maestro»⁷⁸. È in gran parte «lo stile “Nord-Sud”» ad aver portato Huidobro a rielaborare le sue poesie dal punto di vista formale⁷⁹, l'uso della depunteggiatura essendo ormai segno imprescindibile di modernismo come lo dichiara lo stesso Reverdy, proprio in «Nord-Sud», in seguito a una contestazione mossa dal «Mercure de France»⁸⁰:

Si è parlato abbastanza della soppressione della punteggiatura. Come si è anche discusso delle nuove disposizioni tipografiche. Perché a nessuno è venuto in mente che la scomparsa della prima sia dovuta alle ragioni che hanno portato all'uso delle seconde?

Infatti, non è forse naturale che nella creazione di una struttura nuova ci si serva di adeguati mezzi nuovi?

La punteggiatura è un mezzo infinitamente utile per guidare il lettore e rendere più facile la lettura delle opere di forma antica e composizione compatta. Oggi ogni opera porta, associate alla sua forma particolare, tutte le indicazioni utili allo spirito del lettore.

Ogni cosa è al suo posto e non è possibile alcuna confusione per eliminare la quale sia necessario un segno qualsiasi. Grazie alla posizione che gli è data, ogni singolo elemento prende, più rapidamente e anche più nettamente, nello spirito del lettore l'importanza che gli ha dato lo spirito dell'autore.

Perciò, non si tratta di una libertà, bensì di un ordine superiore, che apporta una chiarezza nuova e non può essere adatto che a opere semplici e di una grande purezza⁸¹.

⁷⁸ D. BARY, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, cit., pp. 73, 79. Vedi anche J. BARON, *Le sujet poétique chez Apollinaire et Huidobro*, «Nouvelle poétique comparatiste», Peter Lang, Bruxelles 2015, p. 136.

⁷⁹ D. BARY, *Huidobro o la vocación poética*, Universidad de Granada «Filológica», Granada 1963, pp. 67-87: 87: «Lo stile *Nord-Sud*, col suo ritmo aerato, la sua disposizione tipografica nuova che serve da punteggiatura e da costruzione visiva, e le sue immagini isolate e audaci».

⁸⁰ Nel «Mercure» del 1° maggio 1917, Charles-Henry Hirsch aveva ironizzato sull'assenza di punteggiatura nei componimenti poetici pubblicati in «Nord-Sud» (*Les Revues*, pp. 115-166). Vedi anche, sulla stessa scia, R.-M. HERMANT, *Les Journaux. Les Revues*, in «Soi-même», 15 agosto 1917: «perché, non appena si tratti di poesia, quella soppressione completa della punteggiatura?».

⁸¹ [P. REVERDY], *Ponctuation*, in «Nord-Sud», n. 8, ottobre 1917, p. 2, in ID., *Œuvres complètes*, a cura di É.-A. Hubert, «Mille et une pages», Flammarion, Paris 2010, t. 1, p. 487.

Da *Horizon carré* in poi, Huidobro abbandonerà completamente la punteggiatura grafica sia nelle versioni francesi delle sue poesie sia in quelle spagnole, accentuando sempre più il loro aspetto visivo. È la sua presenza in Spagna nel luglio 1918 e la diffusione della sua opera, principalmente a Madrid, che inciterà le giovani generazioni a rinnovare la propria arte e ad accogliere modalità espressive consone al proprio tempo e alla propria percezione della realtà ⁸². Nascerà l'*ultraísmo*, corrente la cui estetica modernista, in rottura con il simbolismo, farà tesoro di un insieme di principi apparsi nel contesto delle avanguardie europee, in particolare francesi e italiane. Da parte sua, in un'intervista del 1919, Huidobro confermerà la sua scelta formale con i termini usati dallo stesso Reverdy:

Quali sono le ragioni della soppressione della punteggiatura nel creacionismo?

Credo che la punteggiatura fosse necessaria nelle poesie del passato, eminentemente descrittive e aneddotiche e dalla composizione compatta; non è così per le nostre poesie, nelle quali, per la loro stessa struttura fatta di varie parti che toccano in modo diverso la sensibilità del lettore, è più logico sostituire alla punteggiatura dei vuoti e degli spazi. È comprensibile che all'inizio ciò possa causare un disorientamento, ma presto il lettore, mano a mano che si abitua, accetta le ragioni che hanno portato a questo ⁸³.

«Uno stile senza punteggiatura è un mondo senza leggi» scriveva Léon Kahn nel benpensante «Musée des familles» all'alba del nuovo secolo ⁸⁴. È indubbio che la progressiva soppressione della punteggiatura nella poesia moderna costituisca un punto di rottura sia con le più elementari norme del discorso scritto sia con il canone tradizionale del discorso poetico. Ma oltre l'aspetto anti-istituzionale del fenomeno, essa rappresenta nel suo decorso un mutamento dell'idea stessa di poesia in seno a un più generale rinnovamento del linguaggio poetico, – caratteristico,

⁸² E. VALCÁRCEL, *Vicente Huidobro y el creacionismo en España*, in *Huidobro. Homenaje 1893-1993*, Universidade da Coruña «Cursos, congresos e simposios», La Coruña 1995, p. 16.

⁸³ Á. CRUCHAGA SANTA MARÍA, *Conversando con Vicente Huidobro*, in «El Mercurio» (Santiago de Chile), 31 de agosto de 1919, p. 4.

⁸⁴ L. KAHN, *Punctuation*, in «Musée des familles», 7 novembre 1895, p. 716.

in Francia, della «seconda» modernità, – legato principalmente all'abbandono del verso metrico e di conseguenza delle sue varie implicazioni discorsive. In un importante articolo del 1953, Tristan Tzara mostrava quanto la depunteggiatura dipendesse storicamente dal distacco della poesia dalle regole declamatorie proprie della recitazione dei versi ⁸⁵: sostituendo un modello espressivo codificato con un'impronta individuale, i poeti moderni hanno dato voce, ritmo, tono e inflessioni proprie alla poesia, soverchiando il sistema di lettura disciplinata dalla norma e dalla punteggiatura grafica. Di qui il carattere prettamente orale e lirico delle prime poesie depunteggiate, vicine alla canzone, dal Rimbaud del maggio 1872 all'Apollinaire di *Alcools* ⁸⁶.

Ma l'assenza di punteggiatura genera anche per sua natura un problema di natura grammaticale e pertanto semantico. Quando non costituiscono più un'unità grammaticale circoscritta al verso, i segmenti depunteggiati richiedono parametri o pratiche di lettura fondati su altri rapporti, su una diversa grammatica del senso: nell'istaurare la spazializzazione a mo' di punteggiatura ⁸⁷, è dapprima la percezione visiva del testo a suggerirne le articolazioni, motivo per cui l'assenza di segni di interpunzione contribuirà a destrutturare l'aspetto lineare e regolare del testo e a esaltarne la disposizione figurativa. Manifestatosi in gran parte nella poesia di Mallarmé, il potenziale evocativo della parola isolata tra gli spazi bianchi si rafforza a mano a mano che i poeti prendono coscienza dell'importanza dell'immagine in sé rispetto a un *continuum* rappresentativo, ovvero a un ordine spazio-temporale delle cose sancito da principi dettati dal «mondo antico» ⁸⁸; sicché la depunteggiatura, parte-

⁸⁵ T. TZARA, *Gestes, ponctuation et langage poétique*, in «Europe», n. 85, janvier 1953, pp. 58-78.

⁸⁶ Tzara parla di una corrente lirica francese che, da Villon ad Apollinaire, è «più vicina alla lingua parlata, naturale, che alla lingua dotta» e ha le sue radici «nel genio popolare, inventore di canzoni, proverbi, metafore, locuzioni e luoghi comuni» (Ivi, p. 72). Non vi contempla il Rimbaud, di cui non conosceva le poesie depunteggiate (Ivi, p. 65).

⁸⁷ «Lo spazio bianco è una punteggiatura» scrive H. MESCHONNIC, *La ponctuation, graphie du temps et de la voix*, in «La Licorne», n. 52, 2000, p. 290.

⁸⁸ Si ricordi l'incipit di *Zone*, di Apollinaire: «À la fin tu es las de ce monde ancien/ Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin/ Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine» (G. APOLLINAIRE, *Alcool, Calligrammi*, cit., pp. 4-5; «Alla fine sei stanco di questo mondo antico/ Pastora o tour Eiffel il gregge dei ponti bela stamattina/ Ne

cipe della frammentazione del discorso, finisce col rispecchiare la disaggregazione della realtà. Associazioni eterogenee di immagini e sprazzi di vita quotidiana in Apollinaire, lampi e illuminazioni in Ungaretti, *collages* in Huidobro e Reverdy, la poesia, priva dei segni di interpunzione, si è fatta in quegli anni caleidoscopio del mondo moderno.

Ho esaminato un processo formale su un arco temporale molto esteso che culmina verso la fine della prima guerra mondiale per propagarsi in seguito nella maggior parte delle poetiche occidentali. Ma lungi da me l'idea di fare risalire il modernismo al lontano 1872: né Rimbaud, né Corbière, né Mallarmé possono essere annoverati tra le fila dei modernisti poiché il loro rapporto con il presente e la realtà che li circonda resta fundamentalmente negativo, nonostante abbiano contribuito a rinnovare radicalmente il linguaggio poetico del loro tempo. In questo senso, si può dire che la loro modernità è anti-modernista⁸⁹. Nondimeno hanno contribuito a dare l'impulso a un impianto formale giunto a maturità tra il 1913 e il 1917, avvertendone tutto il potenziale sia in termini di dizione che sul piano concettuale: hanno modificato l'impostazione e la percezione della poesia. Diversamente, il processo che ha portato i poeti dalla depunteggiatura alla non-punteggiatura del discorso poetico dopo il 1913 è indizio del passaggio da una modernità all'altra. Non è la forma in sé a manifestare il carattere modernista dei testi in cui appare; è la sua piena attuazione in un determinato contesto e in un determinato momento, assieme alla sua estensione a poetiche di diverse provenienze, a sancirne la rilevanza in termini storiografici. Essendo un «universale del linguaggio»⁹⁰, lo spazio bianco è riuscito a imporsi a numerose poetiche transnazionali e a unirle in una dimensione comune, ricettiva delle problematiche della contemporaneità. Nell'adottare tale accorgimento, Apollinaire, Ungaretti, Huidobro e Reverdy hanno proceduto sulla scia dei loro predecessori sfruttando le potenzialità espressive e figurative

hai abbastanza di vivere nell'antichità greca e romana»). Vedi I. KRZYKOWSKI, *Le Temps et l'espace sont morts hier: poésie et poétique de la première avant-garde*, L'Improviste, Paris 2006.

⁸⁹ Y. VADÉ, *Modernisme ou modernité*, cit., p. 58. Il celebre proclama di Rimbaud in *Une saison en enfer* «Bisogna essere assolutamente moderni» è da leggere come una constatazione, non come un'ingiunzione (vedi H. MESCHONNIC, *Modernité modernité*, cit., p. 120).

⁹⁰ H. MESCHONNIC, *La ponctuation, graphie du temps et de la voix*, cit., p. 290.

della «punteggiatura bianca»⁹¹ per rendere conto della propria percezione del mondo e delle cose, in un processo che Anna Balakian ha identificato come proprio della corrente modernista:

Scrittori e artisti hanno dovuto scegliere tra l'identificarsi con la nuova critica delle nuove nozioni di tempo, spazio, caso, coscienza e realtà, e il distanziare la loro arte da questi fattori, rivedendo in conseguenza di ciò i parametri delle arti⁹².

Ed è la convergenza tra più fattori a confermare la sussistenza di questa corrente e la possibilità di esaminarla in termini comparatistici: estensione internazionale, periodizzazione coeva, adeguamento di forme ai contenuti, accettazione del passato associata a prospettive di rinnovamento, adattamento della letteratura ai mutamenti del mondo. Cioché la «punteggiatura bianca» ha contribuito a condurre la poesia dalla *modernité* al *modernism*.

⁹¹ M. FAVRIAUD, *Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine*, in «L'Information grammaticale», n. 102, juin 2004, pp. 18-23.

⁹² A. BALAKIAN, *The Snowflake on the Belfry*, cit., p. 42.



L'Associazione Sigismondo Malatesta ha sede nella Rocca Malatestiana di Santarcangelo di Romagna (Rimini).

Fondata nel 1988 per iniziativa di un gruppo di studiosi di diverse Università italiane, si distingue per la prospettiva comparatistica e interdisciplinare che, sin dall'inizio, ha caratterizzato le sue attività, i suoi progetti e le sue ricerche, svolte anche in collaborazione con altre istituzioni pubbliche e private.

Da molti anni l'Associazione organizza i Colloqui Malatestiani di Letterature comparate a Santarcangelo e i Colloqui di Teatro e Arti dello Spettacolo a Torrimpietra (Roma).

Dal 2002 al 2004 ha ideato e realizzato, in collaborazione con varie Università italiane, il «Progetto Oriente», un ciclo di Seminari internazionali sulla rappresentazione dell'Oriente nelle arti occidentali dal '700 ad oggi.

A partire dal 2004 l'Associazione ha dato vita alle Ricerche Malatestiane promuovendo la costituzione in ambito letterario, teatrale e inter artes di gruppi di ricerca che riuniscono studiosi italiani e stranieri.

I risultati delle ricerche sono discussi in Seminari che si tengono alla Rocca Malatestiana, al Castello di Torre in Pietra, o in altre sedi.

Nel settore degli studi economici, storici e sociali, l'Associazione organizza periodicamente a Santarcangelo Convegni internazionali dedicati a problemi del pensiero economico e a questioni storiche o sociali di particolare rilievo nel dibattito attuale.

«I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta» (Pacini Editore, Pisa) pubblicano in quattro Collane gli atti dei Colloqui, Convegni e Seminari, i risultati delle Ricerche Malatestiane e, inoltre, monografie di singoli autori e testi inediti o rari.

Studi di letterature comparate

Alla ricerca di forme nuove
Il modernismo nelle letterature
del primo '900

contiene saggi di

O. Bivort, L. Crescenzi, M. DiBattista, R. Donnarumma, R. Luperini,
F. Mariotti, P. Pellini, D. Rizzi, F. Ruggieri, P. Tanganelli

€ 25,00

