

---

## “Ethos” poetico e immagine autoriale di Yves Bonnefoy nelle prose di “L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare”

Sara Amadori

---



### Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/52196>

DOI: 10.4000/studifrancesi.52196

ISSN: 2421-5856

### Editore

Rosenberg & Sellier

### Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 aprile 2023

Paginazione: 33-43

ISSN: 0039-2944

### Notizia bibliografica digitale

Sara Amadori, «“Ethos” poetico e immagine autoriale di Yves Bonnefoy nelle prose di “L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare”», *Studi Francesi* [Online], 199 (LXVII | I) | 2023, online dal 01 avril 2024, consultato il 06 avril 2024. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/52196> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.52196>

---



Solamente il testo è utilizzabile con licenza CC BY-NC-ND 4.0. Salvo diversa indicazione, per tutti agli altri elementi (illustrazioni, allegati importati) la copia non è autorizzata ("Tutti i diritti riservati").

# “Ethos” poetico e immagine autoriale di Yves Bonnefoy nelle prose di “L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare”

## Abstract

The relationship with otherness is central to Bonnefoy’s poetic research. For him, the experience of translating Shakespeare’s work is the possibility of a poetic dialogue with the Bard: such a dialogue continues in his essays, in his *entretien*, and through his poetic rewritings of *Hamlet*. The volume *L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare*, analysed from the theoretical perspective of literary discourse analysis, summarizes the various forms the dialogue with Shakespeare has taken in Bonnefoy’s prose work. The study demonstrates how the poet forms a dialogical poetic *ethos* in each of the textual typologies in the book. In the essay, the dialogical tension that characterizes Bonnefoy’s poetic *ethos* is manifested through his rhetorical and syntactic choices as well as in the melodic breath that runs through the text. In the poetic prose it is manifested through the building of a collective *ethos*, that is, a discursive image that projects the existence of a poetic community of which the reader is invited to be a part. Finally, in the two *entretien*, the self-image that the poet modulates is that of an author who has been in dialogue with Shakespeare for a whole lifetime, reaping in his work the fruits of the poetic legacy he left him.

## Introduzione

La nozione di dialogo è centrale in tutta la vasta produzione dell’eminente poeta Yves Bonnefoy: se per lui la poesia è un’attività essenzialmente dialogica, una «parole qui veut l’échange»<sup>1</sup>, lo stesso bisogno di un confronto con l’Altro lo porta a riflettere sull’opera di altri artisti e poeti attraverso una ricchissima produzione saggistica, e a tradurle le opere. Il presente studio si propone di evidenziare come la costante ricerca del dialogo definisca l’*ethos* autoriale<sup>2</sup> di Bonnefoy, ossia l’immagine discorsiva di natura essenzialmente dialogica che il poeta proietta nei suoi scritti, siano essi in versi o in prosa, traduzioni o saggi di critica letteraria. Avendo già analizzato in precedenza come questa tensione dialogica caratterizzi la più significativa esperienza di traduzione di Bonnefoy, quella del teatro di Shakespeare<sup>3</sup>, focalizzeremo ora la nostra attenzione su alcuni scritti in prosa che hanno accompagnato tale esperienza, quelli raccolti ne *L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare* (2015)<sup>4</sup>. Il volume è una sintesi della riflessione poetico-filosofica dedicata al Bardo e un punto di arrivo rispetto al lavoro progressivo<sup>5</sup>,

(1) Y. Bonnefoy, *L’Inachevé. Entretiens sur la poésie 2003-2016*, Paris, Albin Michel, 2021, p. 22.

(2) R. Amossy, *La double nature de l’image d’auteur*, “Argumentation et Analyse du Discours” 3, 2009, en ligne: <http://aad.revues.org/662>.

(3) Cfr. S. Amadori, *Yves Bonnefoy, père et fils de son Shakespeare*, Paris, Hermann, 2015.

(4) Y. Bonnefoy, *L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare*, Paris, Seuil, 2015. L’edizione italiana del volume è in corso di stampa: Y. Bonnefoy, *L’esitazione di Amleto*, a cura di S. Amadori, Milano, il Saggiatore.

(5) I principali volumi che raccolgono la riflessione critica dedicata a Shakespeare sono *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998; *Orlando furioso guarito: de l’Arioste à Shakespeare*, Paris, Mercure de France, 2013; *Shakespeare: théâtre et poésie*, Paris, Gallimard, 2014.

che giunge in quest'opera all'apice della sua maturità. Si apre con un saggio di «critica poetica»<sup>6</sup> che costituisce il corpo principale dell'opera; seguono una prosa poetica intitolata *Lettre à Shakespeare*, e due recenti interviste rilasciate dal poeta francese sul suo lavoro traduttivo. La natura polimorfica del libro è degna di nota, perché sintetizza le varie modalità attraverso le quali il rapporto dialogico con Shakespeare si è manifestato nell'opera in prosa di Bonnefoy.

Il quadro teorico che farà da sfondo allo studio sarà quello dell'Analisi del Discorso Letterario, con particolare riferimento alle nozioni di «immagine autoriale» (*image d'auteur*)<sup>7</sup> di Amossy e di *ethos* poetico di Monte<sup>8</sup>. Analizzare l'*ethos* autoriale costruito da Bonnefoy significherà da un lato definire la postura discorsiva globale adottata dal poeta, e dall'altro stabilire che tipo di relazione cerchi di instaurare con il suo lettore, attraverso un'analisi delle strategie discorsive cui fa ricorso. Nella ricerca di una verità risultante da un momento di condivisione, il lettore è una risorsa fondamentale per Bonnefoy: è l'Altro con cui vivere un'esperienza di “comune presenza” che rende la poesia un «vrai lieu», ossia un luogo in cui l'Essere si rivela alla comunità riunita di uomini e donne che questa stessa parola ha costituito. È evidente la tensione etica che anima la ricerca di Bonnefoy, per il quale la poesia è «ce désir de “changer la vie” par plus véridique expérience des hommes et femmes avec lesquels nous partageons notre moment sur la terre»<sup>9</sup>. Vedremo dunque come il poeta ricerchi quella che Maingueneau definisce una incorporazione (*incorporation*) che intende suscitare nel lettore un'adesione a «un *monde éthique* dont ce “garant” participe et auquel il donne accès»<sup>10</sup>.

### 1. La tensione dialogica ne “L'Écharpe rouge” e “L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare”

Nell'opera di Bonnefoy lo scambio può assumere la forma dell'interazione dialogica diretta, come il frequente ricorso al genere dell'*entretien* conferma, o del confronto con presenze che vivono nella sua memoria. Se poesia e memoria appaiono già intimamente legate nella sezione “La maison natale” de *Les Planches courbes* (2001)<sup>11</sup>, tale osmosi diventa particolarmente evidente in *Deux scènes et notes conjointes* e nel racconto autobiografico *L'Écharpe rouge* (2016). Quest'ultimo è, a detta dello stesso Bonnefoy, «un livre [...] d'exégèse et d'anamnèse»<sup>12</sup>, nel quale è centrale il rapporto con le figure genitoriali, in particolare con il padre. La parola *échange* vi ricorre ben quindici volte: lo scambio è quello, di natura memoriale, con i genitori oramai assenti, o con artisti e poeti di cui Bonnefoy ha amato le opere, ma è anche quello, reale o potenziale, con quell'alterità rappresentata dal lettore e dal critico della sua opera<sup>13</sup>. *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare* condensa le forme attra-

(6) Cfr. Yves Bonnefoy, *Traduction et critique poétique*, dir. P. Née, “Littérature” 150, 2008.

(7) R. Amossy, *La double nature* cit.

(8) Cfr. M. Monte, *De l'éthos, du style et du point de vue en poésie*, in dirs. M. Colas-Blaise, L. Perrin et G.M. Tore, *L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 338.

(9) Y. Bonnefoy, *L'Inachevé* cit., p. 21.

(10) D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 208.

(11) Y. Bonnefoy, *Les planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001.

(12) Id., *L'Écharpe rouge*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 162.

(13) Cfr. A. Trouvé, *La littérature comme échange verbal différé: autour de L'Écharpe rouge* (Yves Bonnefoy), in dirs. C. Chollier, J.-M. Pottier, A. Trouvé, *Paroles de lecteurs 2: poésie et autres genres*, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2019, pp. 15-38.

verso le quali lo scambio con Shakespeare, un altro padre per Bonnefoy, questa volta "spirituale", si è configurato in quello che definiremo, con Maingueneau, l'«espace canonique» e l'«espace associé»<sup>14</sup> della sua produzione. Se del primo fa parte la prosa poetica *Lettre à Shakespeare*, al secondo appartengono invece i due *entretiens* e il saggio di critica il cui titolo coincide con quello del volume. La composizione apparentemente eterogenea del libro è dovuta al fatto che i due spazi sono intimamente legati, si alimentano reciprocamente, e contribuiscono a proiettare un *ethos* poetico di tipo dialogico nell'insieme dell'opera di Bonnefoy.

Nella sua *Lettre à Shakespeare*, il poeta tematizza il rapporto di filiazione che lo lega al Bardo, facendolo diventare materia viva di un *récit en rêve*. In questa prosa poetica, immagina di incontrare Shakespeare, consegnargli una sua lettera, e assistere a una sua messa in scena di *Hamlet*. Nel testo si realizza una continua commistione di piani temporali, per cui il passato di Shakespeare, attraversando la storia, diventa il presente di Bonnefoy, e in questa dimensione onirica uno scambio reale, un dialogo con il padre letterario, diventa possibile.

I due *entretiens*, *Jouer Hamlet dans le noir* e *La voix de Shakespeare*, accordati rispettivamente a una giornalista di *Le Monde* (Fabienne Darge) e a una studiosa delle sue traduzioni di Shakespeare (Stéphanie Roesler), sono invece espressione della volontà del poeta di ricercare un confronto con esseri reali, a lui contemporanei, che gli consenta di approfondire la sua riflessione meta-poetica. Come spiega Bonnefoy, infatti, nell'*entretien*, «l'imprévu des questions avive et même sert le désir de comprendre de celui qui cherche à répondre, en un "écrit parlé" qu'il veut aussi précis que possible»<sup>15</sup>. La dimensione dialogica e riflessiva che li caratterizza li rende dunque parte integrante dell'opera poetica di Bonnefoy, proprio come lo è la sua corrispondenza. Nella loro introduzione al volume *Correspondance* di recente pubblicazione, Bombarde e Labarthe presentano infatti le lettere scritte da Bonnefoy come parte della sua produzione poetica: «À ses yeux, la poésie [...] est "cet accès à soi qui se fait accès aux autres" [...]. C'est saisis par le même "émerveillement" que nous avons soumis à Yves Bonnefoy l'idée de ce livre, convaincus que ces échanges étaient une partie de son œuvre»<sup>16</sup>.

La critica letteraria è infine una terza forma del dialogo poetico con il Bardo, un confronto tra poeta-critico e poeta la cui opera viene analizzata, poiché l'attività critica è, a detta dello stesso Bonnefoy, «[u]n échange, entre deux pleines personnes, [...] Le rapport d'une conscience de soi à une autre de même vœu, un examen en commun de formes certes diverses de l'illusion inhérente à la parole»<sup>17</sup>. Dimensione poetica ed ermeneutica creano infatti un rapporto di tipo osmotico, come constata Scotto, che rileva «l'extension du poétique à tous les domaines de la création» e la natura intimamente poetica della saggistica di Bonnefoy<sup>18</sup>. Lo stesso poeta conferma del resto di ricercare «une fusion, par le haut, de la poésie et de la critique»<sup>19</sup>.

(14) D. Maingueneau, *Le discours littéraire* cit., pp. 113-115.

(15) Y. Bonnefoy, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, quarta di copertina.

(16) O. Bombarde, P. Labarthe, *Introduction à Y. Bonnefoy, Correspondance*, édition établie, introduite et annotée par O. Bombarde et P. Labarthe, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. IX.

(17) Y. Bonnefoy, *Critique et poésie*, in *Poétique et ontologie*. Actes du colloque de l'ARDUA, Bordeaux, Février 2007, William Blake & Co., 2008, pp. 18-19.

(18) F. Scotto, *L'herméneutique d'Yves Bonnefoy critique de lui-même*, "Revue italienne d'études françaises" 8, 2018, en ligne: <http://journals.openedition.org/rief/2565>.

(19) Y. Bonnefoy, *Critique et poésie* cit., p. 19.

## 2. "Ethos" poetico «detto» e «mostrato»: immagini discorsive a confronto

Vedremo ora come questa tensione dialogica e riflessiva, che è il fondamento stesso della creazione poetica per Bonnefoy, si manifesti nelle varie tipologie testuali presenti nel volume *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*. A seconda del genere considerato, il poeta modula infatti la «scenografia» (*scénographie*) discorsiva di tipo dialogico scelta. Analizzeremo dunque come si configura l'*ethos* «detto» (*ethos dit*) da Bonnefoy negli *entretiens*, e «mostrato» (*ethos montré*)<sup>20</sup> nelle altre due sezioni del volume. La più ampia riflessione dedicata all'analisi dell'*ethos* poetico proiettato nel saggio di critica letteraria è giustificata dal fatto che questo occupa da solo due terzi del libro.

### 2.1 "Ethos" poetico dialogico e incorporazione nel saggio

Secondo il poeta francese, Shakespeare sviluppa nel suo teatro una riflessione sul poetico che assume forma allegorica e che esige un approccio critico che sappia essere una «interprétation figurale»<sup>21</sup> dei personaggi maschili e femminili delle tragedie e delle commedie shakespeariane. Nella lettura critica elaborata da Bonnefoy, Amleto diventa ad esempio allegoria del poeta moderno, incapace di liberarsi delle proprie tentazioni gnostiche e di aprirsi alla verità dell'esistenza. Una prima strategia attraverso la quale l'interpretazione allegorica elaborata da Bonnefoy si manifesta nel saggio analizzato è il ricorso a metafore frequenti nel suo universo poetico, come confermano gli esempi (a), (b) e (c):

a) La remarque paraît étrange, en fait elle est l'expression du renoncement d'Hamlet à se libérer de ses fers, les fers non de son corps, comme à présent, mais de l'âme. (p. 34)<sup>22</sup>

b) La «readiness» est la résignation aux actions auxquelles on n'a plus à donner aucun sens qui vaille. [...] Accepter ce qui vient, [...] pour n'être plus que l'épave que soulève, éclaire puis noie un flot qui vient de nulle part et s'éloigne sans horizon. L'abandon de soi au non-être. (p. 45)

c) Qu'est-ce que Shakespeare avait entendu, dans ces vers d'un soir d'autrefois, sinon [...] le vers comme tel, le vers encombré d'un auteur mais qui va de l'avant, malmenant la signifiante agrippée aux planches courbes de son étrave? (p. 77)

Nell'estratto (a) si noti il ricorrere di *fers*, metafora che condensa il valore allegorico attribuito da Bonnefoy al personaggio sia nei precedenti testi di critica dedicati alla tragedia che attraverso la sua traduzione di questa. Fin dalla raccolta poetica del 1958, *Hier régnant désert*<sup>23</sup>, questa metafora segnala infatti l'incertezza ontologica e diventa il simbolo di una parola poetica che, pur interrogandosi sulla possibilità di essere un momento di rivelazione della verità, tende a restare vittima della dimensione concettuale.

(20) Cfr. D. Maingueneau, *Le discours littéraire* cit., p. 206.

(21) Y. Bonnefoy, *Quelques propositions quant aux sonnets de Shakespeare*, in dirs. Y. Peyré, P. Kapitanak, *Shakespeare poète*, Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare 2006, Paris, Société Française Shakespeare, 2007, p. 14.

(22) Le pagine delle citazioni estratte dal volume *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare* saranno indicate direttamente nel corpo del testo.

(23) Y. Bonnefoy, *Hier régnant désert*, Paris, Mercure de France, 1958.

Nell'estratto (b) la «readiness» di Amleto è comparata a un relitto che affonda. L'immagine della barca diventa metafora della ricerca poetica già a partire dall'omonima sezione della raccolta *Les planches courbes* del 2001. L'*épave* di questo passaggio emblemizza dunque il fallimento di una parola poetica incapace di aprirsi alla verità dell'esistenza, che annega nell'abisso dell'astrazione concettuale, del non-essere. Se Amleto è allegoria di una parola poetica che finisce per autodistruggersi, è significativo che la stessa immagine della barca ritorni nell'*incipit* di una prosa poetica recente di Bonnefoy, *Aller, aller encore*<sup>24</sup>, che vuole essere una riscrittura della tragedia shakespeariana in cui un nuovo Bonnefoy-Hamlet invita i compagni a partecipare con lui alla ricerca poetica, nella consapevolezza che le parole, pur nell'insidia che nascondono, restano l'unico vero bene che ci è dato per esprimere una verità condivisa e autentica.

Se la «readiness» è causa dell'esitazione di Amleto tra essere e non essere, e allegoricamente dell'impossibilità del sorgere di una poesia autentica, la decisione di Shakespeare, che non si identifica secondo Bonnefoy con il suo personaggio, è proprio quella di dar voce al grido di Ecuba, a un'emozione autentica che attraverso il verso libero ha potuto farsi poesia. L'ingannevolezza dei sogni è dunque superata da Shakespeare grazie all'uso del *blank verse*, una forma intensamente poetica per Bonnefoy, e proprio per questo da lui associata all'immagine della barca che le *planches courbes*, le assi curve dell'estratto (c), per *sineddoche*, rievocano.

I tre esempi proposti sono emblematici delle strategie discorsive attraverso le quali Bonnefoy costruisce la sua interpretazione allegorica della tragedia shakespeariana. Il ricorso a metafore ricorrenti nel suo universo poetico esprime la volontà di ricercare un linguaggio condiviso con il suo lettore, che conosce queste immagini e ne comprende il significato profondo. La ricerca di un codice comune favorisce l'«incorporation» del lettore ed è alla base della sua adesione alla lettura critica proposta da Bonnefoy. Il potenziale persuasivo della figura retorica è del resto legato proprio alla capacità di questa di «accroître l'impression de présence nécessaire à l'effet du discours et [...] la communion»<sup>25</sup>, come evidenzia Amosy.

Nel saggio analizzato la ricerca condivisa del senso si traduce anche nel tentativo del poeta di “rinnovare” la lingua, attraverso quella che Elefante chiama la ricerca di una «*étymologie renouvelée*»<sup>26</sup>, ossia la creazione di neologismi e l'attribuzione di significati nuovi a parole il cui uso è, ai suoi occhi, troppo radicato nel pensiero concettuale. Un esempio di un neologismo presente nel saggio analizzato è l'aggettivo «*indéfaisable*» (p. 44). Il termine rimanda per Bonnefoy all'esperienza di comunione che la poesia consente, permettendo all'individuo di scoprirsi uno e molteplice, contingente e universale, parte dell'unità più profonda del Tutto, di quello che Bonnefoy chiama appunto l'«*indéfait*». Un interessante esempio di «etimologia rinnovata» è anche l'uso del verbo *signifier* nell'estratto seguente:

d) *Ce spectre est celui du roi mort assez récemment dans cet Elseneur où il exerçait un pouvoir certainement absolu. Et par sa vêtire guerrière autant que par les mots qu'il va prononcer il signifie cet ordre du monde qu'évoque "Henry IV" et les autres chroniques de Shakespeare, un nœud de violences sans fin ni sens [...].* (p. 14)

(24) Id., *L'heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011, p. 113.

(25) R. Amosy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 186.

(26) C. Elefante, *Traduire les essais sur la poésie d'Yves Bonnefoy*, in dir. G. Henrot Sostero, *Archéologie(s) de la traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 147-148.

Nell'esempio (d) il verbo *signifier* non ha il significato correntemente in uso di "avere un senso", ma quello di "tradurre in segni" (non solo di tipo linguistico), rimandando dunque all'etimologia latina (*signum facere*). Tale scelta si spiega alla luce della critica rivolta alla nozione di segno saussuriano da Bonnefoy, che contesta al linguista di avere identificato la nozione di parola con quella di discorso concettuale, ignorando completamente quella dimensione esistenziale e sensoriale che distingue la parola poetica dal discorso ordinario. Secondo il poeta infatti, in una riflessione sulla lingua, è necessario «introduire ce facteur, l'intentionnalité de qui parle, et rencontrer alors, même dans le champ de la signification, le problème que j'ai posé, celui de la perception des choses comme présences malgré la conceptualisation qui n'en offre que des figures»<sup>27</sup>. Vicino alle posizioni di Benveniste nel suo *Baudelaire* (2011)<sup>28</sup>, Bonnefoy ritiene che la parola poetica debba portare traccia dell'esperienza vissuta, che il segno debba stabilire un rapporto metonimico con il suo referente, e caricarsi di un'emotività, di una soggettività che si offre all'Altro per un momento di condivisione. Gli esempi (e) e (f) estratti dal saggio sono interessanti alla luce di quanto detto: *signifier* e *signifiant* vi hanno perso la loro "connotazione saussuriana" per assumere il significato di "simbolizzare" e di "simbolo":

e) Ophélie n'est nullement folle, elle ne fait, par ces fleurs, que signifier une intimité réciproque de l'existence et de la nature qu'elle sait qui serait le véritable réel mais ne peut plus que rêver, et rêver sans espoir, à en mourir. (p. 87)

f) Revenons à ce qui en est avec la musique le signifiant principal: ces fleurs qu'Ophélie a rassemblées puis dispersées mais cueillera encore et encore en s'éloignant du château d'Hamlet. [...] Est-ce que ces plantes et leurs fleurs ne sont que cela, des plantes, des fleurs? Non, puisque en chacune Ophélie perçoit une façon d'interpréter l'existence, d'en rendre manifeste une dimension: ce qui nous demande de réfléchir à deux niveaux qu'il y a dans l'essence et la vie des signes. (pp. 87-88)

Ofelia è, nella lettura critica elaborata da Bonnefoy, la figura allegorica di una poesia autentica, capace di aprirsi alla verità della finitudine. I fiori che raccoglie diventano simbolo di quella pienezza esistenziale, di quella condizione di armoniosa partecipazione al Tutto da cui può nascere la parola poetica (e). Il termine *signifiant* in (f) allude dunque alla necessità che il segno poetico sappia essere simbolo, ossia stabilire un rapporto metonimico con la finitudine e portare traccia di un'esperienza di comunione vissuta con altri esseri. Di tale condivisione diventano a loro volta simboli i bouquet e le ghirlande intrecciati da Ofelia, che ritroviamo nell'estratto (g): questi emblemizzano l'avvento del senso, nozione che Bonnefoy distingue da quella di significato<sup>29</sup>, poiché il senso è appunto ciò che si sostituisce ai significati cristallizzati dal pensiero concettuale:

(27) Y. Bonnefoy, *Fragments d'un entretien, à propos de Ferdinand de Saussure. Entretien avec Anne Hénault*, in dir. S. Bouquet, *Ferdinand de Saussure*, Paris, Éditions de l'Herne, 2003, "Cahiers de L'Herne", pp. 267-268.

(28) É. Benveniste, *Baudelaire*, présentation et transcription de C. Laplatine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.

(29) «J'appelle *sens* non pas la signification d'ensemble qu'un texte particulier peut prendre sur l'arrière-fond des significations de la langue — j'appelle *sens* la structure intelligible qui pourrait s'établir entre les êtres dans la société, réconciliée à son lieu, et décidant de valeurs» (Y. Bonnefoy, *Réponses*, in dir. Y.-A. Favre, *Poétique et poésie d'Yves Bonnefoy*, Colloque Université de Pau, 24 juin 1982, n. 18, Publication de l'Université de Pau, 1983, pp. 402-403).

g) Et dès lors bouquets et guirlandes ont évidemment une raison d'être, prennent du sens [...] Ils témoignent pour l'Un, qui préserve dans toute vie son immédiateté, sa capacité d'aimer, sa vocation à l'union avec d'autres qu'elle. (pp. 88-89)

Come questi estratti esemplificano, il pensiero critico del poeta francese è un pensiero "teatralizzato", che si sviluppa dialetticamente per immagini, e rende la lettura un'esperienza esteticamente densa, piacevole e coinvolgente. Il movimento riflessivo del saggio propone un'interpretazione della tragedia che intende dunque provocare un'adesione del lettore non solo attraverso gli strumenti argomentativi del *logos*, non solo cercando di rinnovare lo stesso *logos* dando alle parole un senso nuovo e condiviso, ma anche facendo appello al *pathos*, attraverso il ricorso a figure che parlano ai sensi prima ancora che all'intelletto del lettore.

La tensione dialogica che definisce l'*ethos* poetico di Bonnefoy si esprime infine attraverso il ricorso sistematico alla citazione, priva di riferimento bibliografico. Tale pratica è costante nella sua scrittura saggistica, che il poeta rende intenzionalmente polifonica, «dialogica» nel senso bachtiniano del termine. Le opere citate sono infatti quelle dei poeti che Bonnefoy sente affini, e la scelta di farle rivivere nella sua parola conferma la volontà di affermare una verità la cui ricerca si fonda sempre su un momento di condivisione. Rimbaud, la cui sensibilità poetica è vicina a quella di Shakespeare per Bonnefoy, resta il riferimento principe all'interno del saggio analizzato – si veda ad esempio l'estratto (h) – poiché il rapporto edipico che lo lega alla madre è lo stesso che Bonnefoy ritrova tra Amleto e Gertrude:

h) Gertrude, après tout, est celle qui avait eu avec [Hamlet] la relation alors profondément et intimement confiante qui caractérise les premières années de vie: ces «journées enfantes» qui, je cite à nouveau Rimbaud, avaient été un «péril» mais aussi bien une force avant que «la descendance et la race» ne poussent «aux crimes et aux deuils». Gertrude, devant le petit enfant, une pleine présence dans le monde des apparences. Et pour l'adulte qu'il est devenu, pourquoi pas la mémoire qui sauverait? Dans le sombre Elsenour un passage resté ouvert, vers un souvenir de lumière, une chance pour ce prince proie de tous les fantasmes mais peut-être pas pour autant un «rêveur définitif». (p. 24)

Come l'estratto dimostra, per accogliere la voce dell'Altro la sintassi di Bonnefoy diventa "respirante", si apre a una complessità barocca intenzionalmente ricercata dal poeta: il ricorso all'ipotassi, a una reiterata prolessi, a frasi ellittiche o nominali, agli incisi spesso segnalati dall'uso dei trattini è frequentissimo nel saggio, ed è un segno distintivo della scrittura saggistica bonnefoyana. L'uso dei due punti, anch'esso ricorrente, rende possibile un'apertura dialogica, un confronto dialettico tra due concetti: i due punti infatti per il poeta «permettent si bien de montrer de même poids deux pensées»<sup>30</sup>. Anche il ricorso all'interrogativa osservabile in (h) è un importante tratto distintivo dell'*ethos* poetico di Bonnefoy. Essa infatti da un lato, come suggerisce Thélot, essendo «productrice d'absence verbale et désorganisatrice de la symétrie»<sup>31</sup>, contribuisce a creare quell'imperfezione della forma voluta dal poeta, e dall'altro è una struttura sintattica dialogica<sup>32</sup>, attraverso la quale invita il suo lettore a partecipa-

(30) Y. Bonnefoy, *La petite phrase et la longue phrase*, Paris, La Tilt, 1994, p. 22.

(31) J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983, p. 113.

(32) Cfr. P. Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 268.

re attivamente alla riflessione proposta. La dialogicità che caratterizza l'*ethos* poetico di Bonnefoy è dunque evidente a tutti i livelli del suo discorso: si manifesta nelle sue scelte retoriche, sintattiche, e finanche nel respiro melodico profondo che percorre il tessuto testuale del saggio.

## 2.2 “Ethos” e memoria collettivi nella prosa poetica

Nella sua *Lettre à Shakespeare* Bonnefoy si rivolge al poeta elisabettiano come a un padre letterario, ancora vivo, con cui dunque è possibile avere uno scambio. In un precedente studio<sup>33</sup>, abbiamo dimostrato che il dialogo con Shakespeare vi assume la forma discorsiva dell'«appel à l'autorité des pères»<sup>34</sup>. Osservando in particolare l'uso dei dimostrativi e dei pronomi personali, si è individuato come tratto distintivo di questa prosa il ricorso a una «deixis encyclopédique» che, come spiega Paveau, attiva una condivisione delle conoscenze e delle esperienze caratteristica di una modalità enunciativa che vuole essere intersoggettiva piuttosto che soggettiva<sup>35</sup>. In questo senso è particolarmente interessante l'alternanza tra il «nous» e il «vous» che attraversa tutto il testo. Il «vous», oltre che forma di cortesia, è il pronome con cui Bonnefoy si rivolge a Shakespeare e ai suoi contemporanei menzionati nella prosa (Montaigne, Caravaggio, Veronese), mentre il «nous» indica la comunità formata da Bonnefoy e dai suoi contemporanei. Tale uso del «nous» emerge in modo evidente nella citazione seguente:

(i) Votre expérience la plus intime de la lumière, mon ami, le vœu secret de votre théâtre et son dénouement, qui est notre bien, par vous légué, tout cela qui a son lieu dans les mots est préservable sur ces planches qui ne substituent aucun signifiant particulier à l'universalité des vocables de votre langue anglaise advenant à soi. (p. 109)

Di particolare interesse è in questo passaggio proprio l'uso del dimostrativo: *ces planches* rimanda infatti al palcoscenico del Globe, ma il duplice valore del dimostrativo francese fa sì che in tale espressione sia presente anche un'allusione ai nostri teatri contemporanei, dove le opere teatrali di Shakespeare continuano a essere messe in scena. Il poeta francese insiste in questo modo sulla perennità e sul valore patrimoniale del teatro shakespeariano, di cui oggi riceviamo l'eredità (come testimonia l'uso del verbo *léguer*). In questa prosa la memoria del soggetto poetico tende dunque a dilatarsi, a confondersi con quella collettiva, proprio grazie al riferimento simbolico al teatro shakespeariano: il passaggio dal «je» al «nous» produce un effetto di amplificazione dell'esperienza individuale, ed esprime una volontà di condivisione con tutti coloro che nel corso dei secoli hanno conosciuto e amato l'opera del poeta elisabettiano.

L'*ethos* poetico proiettato in questa prosa è dunque un «*ethos* collettivo» (*ethos collectif*): l'io del soggetto poetico tende ad amplificarsi attraverso una dinamica discorsiva che produce, come spiega Amossy, un «élargissement du noyau initial que constitue le moi, [...] [une] ouverture vers l'autre que le pronom pluriel englobe

(33) S. Amadori, *Mémoire poétique et énonciation patrimoniale dans le 'cycle d'Hamlet' et la 'Lettre à Shakespeare' d'Yves Bonnefoy*, in dirs. F. Attruia, R. Eriberto, *La memoria collettiva. Saggi di linguistica e letteratura*, Roma, Aracne, 2021, pp. 39-55.

(34) M.-A. Paveau, *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 157.

(35) *Ibidem*, p. 174.

dans la constitution d’une nouvelle entité»<sup>36</sup>. L’uso della prima persona plurale determina inoltre la proiezione dell’immagine discorsiva di una comunità con cui il poeta invita implicitamente il suo lettore a identificarsi. Tale identificazione ha «pour effet évident de court-circuiter [...] le partage raisonné de la parole en l[ui] substituant une adhésion de type spontanée qui passe par le corps et se présente comme l’assimilation automatique et irraisonnée d’un rapport au monde»<sup>37</sup>. La ricerca empatica di un *ethos* che affonda le sue radici nella memoria collettiva rende questa prosa un luogo di condivisione, in cui poeta e lettore partecipano a un’alleanza poetica il cui intento è quello di preservare dall’oblio della storia ciò che c’è di universale e autentico nelle nostre esistenze.

### 2.3 L’immagine autoriale negli *entretiens*

Il genere dell’*entretien* è caro a Bonnefoy per la sua caratteristica natura dialogica, per il suo essere una forma di “parlato scritto” che non si allontana dalla dimensione “viva” dell’orale se non per concedere al poeta il tempo necessario a una riflessione meta-poetica più approfondita e consapevole. Per sua stessa natura il genere permette un’operazione di «figuration»<sup>38</sup>, ossia consente al poeta di costruire un’immagine di sé da offrire al proprio pubblico. Nelle numerose interviste in cui è stato chiamato a parlare della sua esperienza di traduttore di Shakespeare, Bonnefoy ha sempre rivendicato la natura dialogica della sua attività traduttiva: si è presentato come un poeta sensibile e attento al testo shakespeariano, per il quale la traduzione è innanzitutto «l’*école du respect*»<sup>39</sup>. L’attenzione filologica al testo di partenza e al contesto socio-culturale e letterario alla luce del quale il teatro di Shakespeare va studiato è costantemente ribadita, negli *entretiens*, nei saggi, persino nella *Correspondance* di recente pubblicazione. In una lettera a Boris de Schloezer, si legge: «Je n’ai jamais travaillé sans quatre ou cinq éditions critiques, plusieurs glossaires, et toujours [...] la relecture d’un ou deux spécialistes»<sup>40</sup>. Se la traduzione è dunque ascolto attento del testo shakespeariano, essa esige anche per Bonnefoy la formulazione di una sua risposta poetica al richiamo della poesia shakespeariana: la sua interpretazione di questa è necessariamente radicata nella sua soggettività di poeta-critico, e i ritmi delle sue traduzioni, nelle quali la sua voce poetica condensa la sua lettura, non possono che essere «ceux du corps que l’on est et des expériences qu’on a vécues»<sup>41</sup>.

Questo «*ethos préalable*»<sup>42</sup>, questa immagine discorsiva già ampiamente circolante nei suoi scritti precedenti, è confermata nei due *entretiens* del volume analizzato. In queste ultime due interviste, tuttavia, Bonnefoy intende anche rinnovare la sua immagine autoriale. Il poeta ha infatti riscritto il “suo” Shakespeare, non solo traducendolo, ma anche nelle prose poetiche che formano il suo «ciclo di *Amleto*»<sup>43</sup>. Queste sono nuove “messe in scena” di un suo *Hamlet*, nelle quali Bonnefoy si raffigura talora come attore, talora come spettatore o regista-interprete della tragedia. Il dialogo con Shakespeare ha modificato la sua sensibilità poetica e ispirato la scrittura di queste prose, rinnovando dunque la sua creazione poetica. A tale evoluzione corrisponde la proiezione di una nuova rappresentazione autoriale di sé, che Bonnefoy

(36) R. Amossy, *La présentation de soi*, Paris, PUF, 2010, p. 159.

(37) *Ibidem*, pp. 39-40.

(38) D. Maingueneau, *Le discours littéraire* cit., p. 113.

(39) Y. Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 61.

(40) Id., *Correspondance* cit., p. 526.

(41) Id., *La communauté* cit., p. 78.

(42) R. Amossy, *L’argumentation dans le discours* cit., pp. 69-70.

(43) Cfr. S. Amadori, *Mémoire poétique* cit.

vuole condividere con il suo pubblico, come emerge in modo evidente dagli estratti (l) e (m):

(l) De telles pensées nouvelles, vous en trouverez dans les «mises en scènes» d'*Hamlet* que j'ai publiées dans *L'heure présente*, très récemment, notamment «Hamlet en montagne». Ces proses, à leur façon, ce sont un peu, cette fois, de nouvelles versions de ma traduction: non plus corrections apportées à un texte qui va rester inchangé, mais rupture, inaugurale peut-être, avec le plan où existe jusqu'à présent celui-ci. (*La voix de Shakespeare*, p. 117)

(m) Si j'étais un metteur en scène de Shakespeare je ne m'intéresserais guère aux façons dont il me faudrait meubler les planches mais j'aurais envie de transporter l'œuvre, avec ses acteurs, ses événements, dans des foules sous la pluie ou dans des montagnes, lieux où sa parole étouffée par les bruits, emportée par les vents, n'en serait que plus audible, en sa profondeur. (*Jouer Hamlet dans le noir*, p. 145)

Il secondo estratto (m) è particolarmente interessante per la commistione di *ethos* «detto» e «mostrato» che Bonnefoy vi realizza: il poeta vi si descrive infatti come regista di un suo Shakespeare, che ha raccolto e messo a frutto l'eredità del padre. D'altra parte, è notevole l'intensità poetica che caratterizza il passaggio: l'evocazione della poesia di Shakespeare fa emergere infatti quegli «errants du réel»<sup>44</sup> che ricorrono frequentemente nella poesia di Bonnefoy perché sono per lui il segno di una parola autentica, ossia l'acqua (*la pluie*), l'aria (*le vent*), la terra (*la montagne*). La poesia shakespeariana, personificata (*étouffée*), può così rivivere attraverso la voce di Bonnefoy e rivolgersi, rinnovata, al pubblico contemporaneo: questo il poeta ci "dice" e ci "mostra" nei suoi *entretien*, lasciando che la sua parola poetica faccia anche di questo genere una parte integrante della sua opera poetica.

### 3. Conclusioni

Il presente studio ha voluto dimostrare come il dialogo sia il principio che dà forma alla parola poetica di Bonnefoy, non solo nell'«espace canonique», ma anche nell'«espace associé» alla sua produzione poetica, alimentandosi questi l'uno dell'altro. *Ethos* poetico e immagine autoriale proiettati dal poeta ne *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare* creano così un gioco di specchi, in un'infinita rifrazione che conferma che solo la relazione all'Altro può essere sorgente di una verità poetica per Bonnefoy. *L'ethos* proiettato nel saggio di critica mostra come il lettore sia per lui, baudelairianamente, un «hypocrite lecteur», e al contempo un «frère», invitato a partecipare all'interpretazione dell'opera e a lasciarsi convincere da una parola critica che, proprio come la poesia, vuole essere innanzitutto un momento di condivisione. Nei due *entretien* il poeta mette in scena la comune presenza fondatrice del movimento meta-poetico e riflessivo della sua parola, e attraverso di essa si rappresenta, evidenziando come il rapporto con Shakespeare gli abbia permesso di raggiungere la maturità poetica. Infine l'*ethos* collettivo proiettato nella *Lettre à Shakespeare* fa della memoria un «lieu de partage»<sup>45</sup>, attraverso la quale si riceve e si conserva l'eredità dei

(44) Y. Bonnefoy, *L'improbable*, Paris, Gallimard, 1992, p. 128.

(45) Id., *Ensemble encore*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 10.

padri. «Mes amis, mes aimées, | Je vous lègue les dons que vous me fîtes, | Cette terre proche du ciel, unie à lui | Par ces mains innombrables, l’horizon»<sup>46</sup>: nel suo poema testamentario, pubblicato l’anno della sua morte, Bonnefoy si rivolge un’ultima volta al suo lettore, consegnandogli la sua eredità poetica, la sua verità, che proprio grazie al confronto con lui ha potuto portare alla luce.

SARA AMADORI  
*Università degli Studi di Bergamo*

(46) *Ibidem*, p. 19.