



PARAGRAFO

RIVISTA DI LETTERATURA & IMMAGINARI

PARAGRAFO

RIVISTA DI LETTERATURA & IMMAGINARI

pubblicazione semestrale



REDAZIONE

FABIO CLETO, DANIELE GIGLIOLI, MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE,
FRANCESCO LO MONACO, FRANCESCA PASQUALI, VALENTINA PISANTY,
LUCA CARLO ROSSI, STEFANO ROSSO, AMELIA VALTOLINA

SEGRETERIA DI REDAZIONE

STEFANIA CONSONNI

Ufficio 211

Università degli Studi di Bergamo

P.za Rosate 2, 24129 Bergamo - tel: +39-035-2052744 / 2052706

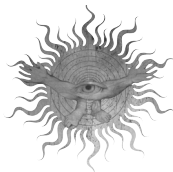
email: paragrafo@unibg.it - web: www.unibg.it/paragrafo

webmaster: VICENTE GONZÁLEZ DE SANDE

La veste grafica è a cura della Redazione

La responsabilità di opinioni e giudizi espressi negli articoli
è dei singoli collaboratori e non impegna la Redazione

Questo numero è pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lettere, Arti e Multimedialità dell'Università di Bergamo



© Università degli Studi di Bergamo

ISBN – 978-88-95184-10-0

Edizioni Sestante / Bergamo University Press

Via dell'Agro 10, 24124 Bergamo

tel. 035-4124204 - fax 035-4124206

email: info@sestanteedizioni.it - web: www.sestanteedizioni.it

Stampato da Stamperia Stefanoni - Bergamo

PARAGRAFO

II (2006)

Sommario

QUESTIONI

- §1. ANDREA BELLAVITA, *L'emersione del Reale. Perché una psicoanalisi del cinema contemporaneo?* 7
- §2. ANDREA MICONI, *Dal real maravilloso al realismo magico. Approccio evolutivo alla formazione di un genere* 27

FORME

- §3. CLAUDIO CATTANEO, *Cornici per un assassinio. I confini del testo in Libra di Don DeLillo* 51
- §4. MASSIMO VERZELLA, *Embers di Christopher Hampton e la traduzione della malinconia* 69
- §5. ENRICO LODI, *La retorica del potere nei discorsi del primo franchismo* 83

TEMI

- §6. SILVIA ULRICH, *Gli eredi di Felix Krull. Dai 'falsi' di Wolfgang Hildesheimer alle imposture del caso Gert Postel* 105
- §7. FRANCESCA PAGANI, *Dal 'cielo stellato' di Mallarmé alle 'bolle d'inchiostro' di Reverdy. L'immaginario del libro magico nella poesia francese della modernità* 121

LETTURE

- §8. LUCIA QUAQUARELLI, *La vittoria di un'onda. Palomar di Italo Calvino* 135
- §9. VALENTINA LOCATELLI, *Christa Wolf, una moderna Medea in California* 149

I COLLABORATORI DI QUESTO NUMERO 169

NUMERI ARRETRATI 171

Francesca Pagani

Dal 'cielo stellato' di Mallarmé alle 'bolle d'inchiostro' di Reverdy

L'immaginario del libro magico nella poesia francese della modernità

Dei saperi rivelati da Teeto, la scrittura è la sola arte che suscita diffidenza e inquietudine: proponendosi quale sostituta dell'esercizio della memoria e dell'apprendimento, essa sottrae gli uomini alla conoscenza diretta della realtà, unica fonte del vero sapere.¹ Il libro, che accoglie e diffonde quest'arte, è guardato con ugual sospetto;² in questo oggetto, in grado di suggerire un mondo che, seppur illusorio, appare più credibile e convincente del mondo reale, si esercitano materialmente l'autorità e il potere seduttivo propri alla scrittura.³ Per questo i detrattori di un sapere giudicato 'libresco' non mancano di ricordare come il mondo raffigurato dai libri non sia che un artificio rinchiuso in una massa di oggetti che la polvere ricopre rapidamente.⁴

Tuttavia il libro diviene, nell'era in cui sorge la scienza moderna, la metafora più immediata e ricorrente della natura, ovvero di quella stessa realtà che gli si opponeva e che lo si accusava di voler riprodurre.⁵ Infatti

¹ Platone, *Fedro*, 274d-275b.

² Relativamente agli immaginari del libro, si veda Alberto Castoldi, *Bibliofollia*, Milano: Bruno Mondadori, 2004.

³ È la riflessione metaletteraria che Shakespeare sviluppa nella *Tempesta*. Prospero, attraverso il suo libro magico, crea un universo immaginario di sorprendente verosimiglianza, la cui credibilità non viene meno neppure quando il suo stesso creatore ne dichiara ripetutamente la natura fittizia. Perché il libro cessi di esercitare il suo incantesimo, il mago Prospero, che proprio in nome del suo amore per i libri aveva abbandonato l'esercizio della politica, deve allontanarlo irrimediabilmente da sé e restituirlo al dominio di quella natura che egli aveva osato sfidare. Così, egli scaglia il libro magico nelle profondità degli abissi, lasciando che le leggi del cosmo riprendano il loro corso.

⁴ Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (1981), trad. it. di Bruno Argenton, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna: il Mulino, 1989, p. 35.

⁵ Questa metafora apparve esplicitamente nel *Liber creaturarum* del filosofo catalano Raimondo di Sabunda nel 1436.

la natura stessa, percepita come una totalità chiusa e significativa, mossa da leggi spesso nascoste, appare conoscibile solo attraverso un'operazione di decifrazione che si avvicina in modo sorprendente all'esercizio della lettura.⁶ Il mondo naturale e il libro, da realtà inizialmente e apparentemente antitetiche, si trovano a congiungersi: il mondo dei libri si sposa al libro del mondo. Questo intreccio inatteso trova la sua origine nella cultura ebraica: il Dio della creazione iscrive nel mondo le linee del suo disegno; attraverso la natura condanna gli uomini o comunica loro l'avvenuta riconciliazione: il diluvio, le piaghe d'Egitto o l'arcobaleno sono da leggersi come segni divini impressi nel Libro del mondo. Dio offre inoltre la sua parola attraverso il Libro sacro, la *Bibbia*.⁷ Nelle Sacre Scritture la metafora del libro celeste ricorre in modo particolare e con frequenza nel Nuovo Testamento, mostrando come il cristianesimo abbia accolto e sviluppato questa figura di matrice ebraica. Il cielo fattosi libro illustra i due Libri divini: uno è il cielo che materialmente ricopre la terra e che, all'annuncio della fine del mondo, si arrotolerà come una pergamena (*Ap.* 6, 14); l'altro è il Cielo in cui Dio ha scritto i nomi di coloro che sono destinati alla salvezza eterna (*Ap.* 5, 1-5; *Lc.* 10, 20). Quest'ultimo, "il libro della vita", si aprirà quando il primo si avvolgerà su di sé.

Il libro, immagine dei due Libri, acquisisce la dimensione di una totalità sacra che condivide un'intima comunione con il mondo. La prospettiva da noi proposta cerca di mostrare come questa visione non cessi di attualizzarsi, persino in una modernità erede di una progressiva desacralizzazione, culminata nel XVIII secolo.

Nell'immaginario di poeti come Stéphane Mallarmé e Pierre Reverdy che, malgrado un'evidente filiazione artistica, presentano una personalità e una poetica nettamente divergenti, si nota la persistenza di questo senso di sacralità che accompagna la creazione del libro. Non si tratta, in alcun caso, di uno sguardo narcisistico rivolto alla propria attività – spesso sottostimata dagli stessi autori – ma del frutto di una riflessione che si inter-

⁶ Questo avviene nella scienza moderna come in letteratura: Montaigne, nel suo saggio sull'educazione dei fanciulli, esprime il desiderio che il mondo sia il libro di riferimento del proprio allievo (*Essais* I 25). Cartesio parla del "gran libro del mondo", scegliendo la stessa immagine che ricorrerà in Diderot (*Jacques le Fataliste et son maître*) e in Rousseau. Baudelaire, nel sonetto *Correspondances*, presenta la Natura come "una tenebrosa e profonda unità" da interpretare.

⁷ È interessante sottolineare che questo termine, che designa l'insieme dei libri sacri, è un barbarismo dell'egiziano *biblos*, all'origine della parola *biblioteca*.

roga senza sosta sul senso del libro che si desidera scrivere e sulla sua relazione con la realtà. L'orientamento di entrambi i poeti, l'uno volto all'ideale della poesia pura, l'altro decisamente più ancorato al reale, portano alla stessa visione del libro 'magico', che giunge a serrare la realtà e ad annientarla (Mallarmé) o a trasformarla (Reverdy).

In una lettera del 1867 destinata a Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé esprime un pensiero che lo tormenta da tempo; dichiara di aver "compresso l'intima correlazione della Poesia con l'Universo", e per questa ragione vorrebbe poterli giustapporre nella sua opera. In questo periodo, il suo "sogno intimo" si traduce nella realizzazione di "due libri, al contempo nuovi ed eterni":⁸ la fusione del libro poetico e dell'universo non si è ancora compiuta. Negli anni successivi Mallarmé inizia a ritenere che la semplice giustapposizione del mondo poetico e dell'universo, colti nella loro correlazione, non risulti più soddisfacente; egli desidera raggiungere una vera 'comprensione' nel senso letterale del termine, ovvero una presa globale che abbracci l'universo e la poesia riunendoli una profonda unità. Prende allora corpo il progetto letterario che Mallarmé cercherà di realizzare nel corso di tutta la sua vita: il sogno dei due libri lascia posto all'aspirazione del *Libro* assoluto.⁹ Malgrado l'intenso lavoro di un ventennio, questo *Libro* non assunse mai una forma definitiva; di questo testo incompiuto e per questo rimasto ancor più ideale, Mallarmé lascia solamente alcune indicazioni nella sua corrispondenza e in alcune note sparse che avrebbero dovuto essere bruciate dopo la sua morte. Il *Libro* di Mallarmé è un'architettura vuota, che si vuole solidamente organizzata, e di cui si può solo indovinare la silhouette e, soprattutto, l'intenzione che la anima. Il suo autore descrive lo sforzo creatore che mira a "uno dei più grandi lavori letterari mai tentati".¹⁰ È un'impresa la cui realizzazione incontra una tale resistenza che il suo progetto non può che confermarsi come grandioso e massimamente ambizioso. Il risultato vuole porsi come

⁸ Stéphane Mallarmé, "Lettre à Villiers de l'Isle-Adam" (24 settembre 1867), in *Œuvres complètes*, t. I, Paris: Gallimard, 1998, p. 724. Laddove non altrimenti indicato, la traduzione è mia.

⁹ "Così egli è giunto a voler dare all'arte della scrittura un senso universale, un valore d'universo, e ha riconosciuto che l'oggetto supremo del mondo e la giustificazione della sua esistenza, – per quanto gli si accordasse questa esistenza, non potesse essere che un *Libro*". Paul Valéry, "Lettre sur Mallarmé" (1927), in *Œuvres complètes*, t. I, Paris: Gallimard, 1997, p. 636-37.

¹⁰ Stéphane Mallarmé, "Lettre à Paul Verlaine" (3 novembre 1883), in *Œuvres complètes*, cit., p. 780.

unico, totale, definitivo: un mondo chiuso in cui la parola e la realtà siano tutt'uno, in una nuova alleanza tra la parola e l'universo. Questa idea di unità e di creazione estrema ossessiona Mallarmé e a tal punto che egli ne cerca le forme in qualunque opera, persino in quelle di altri autori.

À *rebours* di Huysmans è accolto con entusiasmo perché "nulla gli manca", il mondo e la poesia vi si ritrovano nei "profumi, musiche, liquori e i libri vecchi e quasi futuri; e quei fiori!".¹¹ La dimensione di questo libro sembra assumere "un qualcosa di spaventoso; ponendo qualcosa di definitivo". À *rebours* è il "libro unico che doveva essere fatto".¹²

Nondimeno il libro unico di Huysmans non cancella il progetto mallarmeano e l'esigenza del suo *Libro* rimane immutata. L'atteggiamento dell'autore di fronte alla creazione di un'unità assoluta è quella di un demiurgo che compie il suo incantesimo. Nella celeberrima lettera del 1885 a Paul Verlaine, Mallarmé dichiara la "pazienza d'alchimista" con la quale ha tentato di realizzare la sua "Grande Opera": il *Libro* che sia in grado di contenere la "spiegazione orfica della terra".¹³ Tutto l'universo sarà contenuto, compreso, spiegato nel *Libro* grazie all'alchimia della parola, alla magia della musica verbale,¹⁴ ai poteri orfici del grande alchimista. È per questa ragione che quando il *Libro* assoluto, totale e sacro si chiude, tutto si abolisce; il tempo si arresta e si annulla. È questa immagine che ritorna in due occasioni negli appunti di Mallarmé: la prima si ritrova in *Igitur*, opera anch'essa incompiuta, nella quale un libro aperto predice l'atto il cui adempimento porterà all'abolizione del caso. Nel momento in cui Igi-

¹¹ Stéphane Mallarmé, "Lettre à Joris-Karl Huysmans" (18 maggio 1884), in *Œuvres complètes*, cit., p. 781.

¹² Ibidem.

¹³ "[A] parte dei brani in prosa e dei versi di gioventù [...] ho sempre sognato e tentato altro, con una pazienza d'alchimista, pronto a sacrificare ogni vanità e soddisfazione, come un tempo si bruciarono i mobili e le travi del tetto, per alimentare il forno della Grande Opera. Cosa? È difficile a dirsi, un libro, molto semplicemente, in vari tomi, un libro che sia un libro, architettonico e premeditato, e non una raccolta di ispirazioni del caso, fossero anche meravigliose... Andrò oltre, dirò: il Libro convinto che in fondo non ve ne sia che uno solo, tentato a sua insaputa da chiunque abbia scritto, persino dai Geni. La spiegazione orfica della terra, che è il solo dovere del poeta e il gioco letterario per eccellenza: perché il ritmo stesso del libro allora vivo e impersonale, persino nella sua impaginazione, si giustappone alle equazioni di questo sogno, o Ode." Stéphane Mallarmé, "Lettre à Paul Verlaine" (16 novembre 1885), in *Œuvres complètes*, cit., p. 788.

¹⁴ "Faccio Musica, e chiamo così [...] l'al di là magicamente prodotto da alcune disposizioni della parola, in cui questa non resta che allo stato di mezzo di comunicazione materiale con il lettore come i tasti del pianoforte." Stéphane Mallarmé, "Lettre à Edmund Gosse" (10 gennaio 1893), in *Œuvres complètes*, cit., p. 807.

tur “chiude il libro – soffia sulla candela, – con il suo soffio che conteneva il caso: e incrociando le braccia, si corica sulla cenere dei suoi antenati”¹⁵ egli non si limita a annunciare la sua morte e quella della sua famiglia, ma marca la conclusione di ogni operazione di creazione. Perché Igitur è, nominalmente, la formula che porta alla fine della prima creazione, quella del mondo: “Igitur perfecti sunt cæli et terra, et omnis ornatus eorum”. Chiudendo il suo libro, Igitur compie un atto che va in direzione opposta a quello compiuto dalla creazione divina della vita: egli abolisce il mondo, e con esso il tempo. Negli appunti che Mallarmé raccoglie nel suo progetto al *Libro* si ritrova la stessa immagine: “Il libro sopprime il tempo ceneri”.¹⁶

In Balzac l’abbinamento libro e tempo invertiva i suoi effetti: è il tempo che crea il libro solcando di rughe il viso deformato di Zambinella. Il tempo cancellava dalla fisionomia del personaggio ogni traccia umana e vitale e inscriveva, nell’accumulazione di strati ‘temporali’, il suo viso di morte in forma di libro.¹⁷

Accanto al *Libro* ideale e sognato, Mallarmé coltiva il progetto di altri libri che, seppur non senza lunghe e faticose revisioni, giungono a una realizzazione concreta e acquisiscono una presenza materiale: *Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard* è in modo particolare l’emblema di una riflessione che prende corpo, di un pensiero che si illustra da sé. Questo testo, imprescindibile per la poesia contemporanea, partecipa appieno alla visione mallarmeana dell’universo; nella configurazione materiale dei segni tipografici, separati da spazi bianchi in cui si mette in atto “l’intervento della carta”,¹⁸ il testo crea il suo mondo che, sulla superficie della pagina, assume l’aspetto di un cielo stellato.¹⁹ Nella creazione del libro si

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *Igitur* (1925), in *Œuvres complètes*, cit., p. 477.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, “Notes en vu du ‘Livre’”, in *Œuvres complètes*, cit., p. 563.

¹⁷ “Queste gibbosità, più o meno rischiarate dalle luci, produssero ombre e curiosi riflessi, tali da togliere definitivamente al viso i caratteri della faccia umana. Inoltre gli anni avevano incollato così fortemente sulle ossa la pelle gialla e fine del viso, che essa vi disegnava una moltitudine di rughe, circolari come le increspature dell’acqua intorbidata dal sasso di un bambino, o ramificate come l’incrinatura di un vetro, ma sempre profonde e fitte come i fogli nel taglio di un libro.” Honoré de Balzac, *Sarrasine* (1830), trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano: Garzanti, 2000, p. 12.

¹⁸ Stéphane Mallarmé, “Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard*” (1897), in *Œuvres complètes*, cit., p. 391.

¹⁹ “La costellazione vi [alla poesia] imprimerà, secondo leggi esatte e per quanto concesso a un testo stampato, fatalmente, un andamento di costellazione”. Stéphane Mallarmé, “Lettre à André Gide” (14 maggio 1897), in *Œuvres complètes*, cit., p. 816.

inscrive nuovamente la creazione di un mondo. Lo confermano le parole di Valéry in merito allo stesso *Coup de Dés*: “Ha tentato, pensavo, di elevare finalmente una pagina alla potenza del cielo stellato!”.²⁰ Il *Coup de Dés* rappresenta agli occhi di Valéry il momento della creazione avviato da un atto magico;²¹ questo prestigio dà origine a una costellazione in cui si inserisce un mondo nuovo.

Era mormorio, insinuazioni, tuono per gli occhi, tutta una tempesta spirituale condotta di pagina in pagina sino agli estremi del pensiero, sino a un punto di ineffabile rottura: là, il prestigio si produceva; là, sul foglio stesso, un non so quale scintillio degli ultimi astri tremava infinitamente puro nello stesso vuoto intercosciente dove, come una materia di nuova specie, distribuita in ammassi, in scie, in sistemi, coesisteva la Parola!

Questo assetto senza precedenti mi pietrificava. L'insieme mi affascinava come si fosse manifestato un nuovo complesso astrale; come se fosse comparsa una costellazione che finalmente avesse avuto un significato. – Non assistevo a un evento dell'ordine universale e non era, in qualche sorta, lo spettacolo della Creazione del Linguaggio che mi era rappresentata su quel tavolo, in quell'istante, da quell'essere [...]?²²

Per una poeta della generazione di Pierre Reverdy l'eredità di Mallarmé è ineludibile; è di nuovo il *Coup de Dés*, la cui pubblicazione, nel 1914, precede di un anno quella della prima raccolta di versi di Reverdy, che segna con ogni evidenza gli esordi di questo poeta. Il giovane Reverdy, trasferitosi da Narbonne, sua città natale, a Parigi nel 1910, guarda con interesse alle audaci ricerche tipografiche di Mallarmé. Il suo lavoro di correttore di bozze gli permette di acquisire le conoscenze e la perizia tecnica necessarie per sperimentare impaginazioni nuove e inedite. Così, Reverdy adotta una scrittura che distribuisce i versi secondo una disposizione grafica del tutto autonoma dalla sintassi e dal ritmo della parola.

²⁰ Paul Valéry, “Au Directeur des Marges” (1920), in *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 626.

²¹ “Accadeva che questo poeta, che è il meno *primitivo* dei poeti, procurasse – mediante l'accostamento insolito, stranamente cantante, e come *incantatorio* delle parole, mediante il fulgore musicale del verso e la sua singolare pienezza – l'impressione di ciò che nella poesia delle origini costituiva l'elemento di maggior potenza: *la formula magica*. L'analisi squisita della propria arte, aveva probabilmente condotto Mallarmé a una teoria, e a una sorta di sintesi, dell'incantesimo”. Paul Valéry, “Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...” (1936); trad. it. in Id, *Varietà*, a cura di Stefano Agosti, Milano: SE, 1990, p. 218.

²² Paul Valéry, “Le Coup de Dés, Lettre au Directeur des Marges”, in *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 624.

Intorno al 1924 Reverdy recupera alcune poesie pubblicate nelle prime raccolte del 1918 e del 1919 e satura la maggior parte degli spazi vuoti inseriti all'interno del testo, conferendo a quest'ultimo un aspetto meno disunito.²³

Questo esempio è il sinonimo di una ricerca che, come Reverdy dichiarò in un articolo del 1918,²⁴ vede l'impaginazione come uno dei mezzi di realizzazione della 'nuova poesia'; la disposizione dei caratteri nello spazio della pagina deve pertanto potersi modellare alle esigenze espressive della poesia. Malgrado l'influenza di Mallarmé, l'impaginazione adottata da Reverdy aspira a un effetto del tutto diverso da quella resa dalle "suddivisioni prismatiche dell'Idea [...] in qualche messa in scena spirituale esatta"²⁵ a cui mirava il *Coup de Dés*; essa non traduce né una rappresentazione ontologica dell'ideale, né un gusto estetico che potrebbe essere erroneamente messo in relazione con il cubismo artistico, al quale Reverdy fu strettamente legato. L'aspetto tipografico dei suoi componimenti sposa, come per Mallarmé, il mondo che nasce dal testo. Tuttavia l'evocazione dell'idea pura che Mallarmé materializza nelle sue opere è completamente estranea al mondo poetico di Reverdy, dove tutto è contingente e angosciante.²⁶

Un testo sminuzzato da continui tagli bianchi, l'isolamento di alcune parole nello spazio della pagina sono per Reverdy l'immagine di un mondo a brandelli, dove gli oggetti si materializzano in una solitudine inquietante e misteriosa. Evidente è lo scarto rispetto all'unità ottenuta dalla "costellazione" del testo di Mallarmé: quando Reverdy nei suoi componimenti crea delle stelle, si tratta sempre di astri isolati o radunati in gruppi di due o tre, e le raccolte che evocano più da vicino delle costellazioni, *Étoiles peintes* (1921) e *Les épaves du ciel* (1924) non cessano di ricordare come queste non siano che piccoli oggetti d'inchiostro e di carta.

Riprendere le proprie poesie e eliminarne gli spazi vuoti significa per Reverdy reagire all'angoscia di un mondo che gli appare in tutta la sua la-

²³ Su questo argomento cfr. Michel Collot, *Poésie moderne et structure d'horizon*, Paris: PUF, 1989, pp. 50-70.

²⁴ "La sintassi è un mezzo di creazione letteraria. È una disposizione delle parole – e una disposizione tipografica adeguata e legittima". Pierre Reverdy, "Syntaxe", *Nord-Sud*, 14, aprile 1918, ripreso in Id., *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie* (1917-26), Paris: Flammarion, 1975, p. 82.

²⁵ Stéphane Mallarmé, "Observation relative au poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*" (1897), in *Œuvres complètes*, cit., p. 391.

²⁶ Cfr Enrico Guaraldo, *Il senso e la notte. Esperienze poetiche di Reverdy*, Napoli: Giannini, 1984.

cerazione. Egli dichiara a questo proposito, in una conversazione con Benjamin Péret, che questo lavoro di riscrittura lo ha condotto a un risultato che, lungi dal soddisfarlo, lo “disgusta meno”.²⁷

A cosa si deve questo disgusto, non esclusivamente imputabile a una certa insoddisfazione nei confronti di un'opera che si desidererebbe più vicina alla perfezione? Per tentare di rispondere a questo interrogativo occorre, abbozzate le caratteristiche del mondo poetico – e dunque del mondo dei libri – di Reverdy, abordare la visione del suo ‘libro del mondo’.

Il senso della realtà è molto affinato in Reverdy. Egli scrive a Jean Rousselot: “Credo persino che pochi realisti [...] abbiano quanto me questo senso funesto della realtà”.²⁸

Questo nasce da un rapporto che si stabilisce sempre attraverso un contatto fisico, quasi un corpo a corpo con cui Reverdy si misura e che risulta abbastanza sgradevole, spesso brutale. La realtà è dura, spinosa, bruciante; essa sfugge, non si lascia stringere, come se le pagine di questo mondo, sfogliandosi troppo rapidamente, impedissero la comprensione e la percezione della sua estensione globale. Eppure il fascino esercitato è irresistibile: “È soprattutto l'asprezza della sua esigenza nei confronti del reale che rende il poeta assolutamente inadatto a incorporarsi in esso. Ne indovina la profondità estrema, vorrebbe toccarlo. Vorrebbe soprattutto raggiungere i limiti di tutto ciò che ha valore ai suoi occhi perché illimitato”.²⁹

Un'immagine adottata da Reverdy per descrivere il suo rapporto con il mondo è quella dell'accecamento di fronte a una realtà troppo luminosa e bruciante per essere osservata, toccata e compresa. Per questa ragione Reverdy oppone a un mondo ardente e abbagliante un fuoco in grado di contrastarlo: è la poesia, “il forno che brucia il reale”,³⁰ che riuscendo ad abbracciare e a serrare per un istante il mondo, nello spazio di una pagina, lo trasforma e lo rende più sopportabile. Questa è per Reverdy l'ancestrale funzione dell'arte, che “colma i [...] bisogni che il reale non trasformato non può soddisfare”.³¹

²⁷ Benjamin Péret, “Pierre Reverdy m'a dit...”, *Le Journal littéraire*, 18 ottobre 1924, ripreso in *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, cit., pp. 227-33.

²⁸ Pierre Reverdy, *Lettres à Jean Rousselot*, Paris: Rougerie, 1973, p. 29.

²⁹ Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord. Notes 1930-36* (1948), Paris: Mercure de France, 1989, p. 251-52.

³⁰ Pierre Reverdy, *Le gant de crin. Notes* (1927), trad. it. di François Livi, *Il guanto di crine*, Milano: Ares, 1993, p. 33.

³¹ Pierre Reverdy, *En vrac. Notes, suivis de Un morceau de pain noir*, Paris: Flammarion, 1989, p. 85.

Reverdy utilizza le espressioni di 'realtà' *vs.* 'Grande Realtà'³² per segnare il passaggio dal mondo fuggente, incomprensibile, avvicinabile solo per urti rapidi e violenti, alla sua trasformazione ottenuta attraverso il fuoco sacro della poesia. Questa modificazione si realizza grazie all'intervento del poeta che, non potendo misurarsi con l'universo nella sua totalità, coglie alcuni frammenti della realtà e li avvicina con equilibrio. Reverdy espone questo pensiero nella sua celebre teoria dell'immagine poetica.³³ L'immagine rappresenta la presa di possesso della realtà, l'istante di quiete che fissa l'eterno movimento degli esseri, in cui è possibile trarre una porzione del mondo 'reale' e inscrivere in quello della realtà poetica. Nella 'fenditura' tra questi mondi, in cui opera l'immagine, si pone il poeta, incantatore in grado di trarre una nuova realtà dallo scontro tra "il duro e l'impuro del reale e la tenera, forte e al contempo debole, natura umana".³⁴ Questa operazione permette all'uomo di integrarsi alla realtà e di conseguenza di godere di un vero contatto con il mondo.³⁵

L'aspirazione del poeta stregone, "debole e forte" al contempo della limitatezza e della potenza della sua creazione è, come per Mallarmé, votata all'assoluto:

Il poeta è essenzialmente l'uomo che aspira alla sfera del reale, al piano divino, alla creazione misteriosa e evidente. [...] la poesia scritta non è, in definitiva, che il risultato di questa aspirazione a una realtà assoluta su un piano in cui possono agire solamente gli slanci di una grande potenza intuitiva unitamente a un senso estremamente acuto dei rapporti più lontani che uniscono ogni cosa.³⁶

³² Espressioni equivalenti sono la *réalité supérieure*, la *réalité artistique*, la realtà *al di sopra della vita*, la realtà *al di sopra del reale*. Al proposito si veda Étienne-Alain Hubert, "La 'grande réalité'", in AA.VV., *Reverdy aujourd'hui*, Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1991, pp. 53-65.

³³ "L'Immagine è una pura creazione dello spirito. Non può nascere da un paragone, ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanti. Più i rapporti delle due realtà saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte, maggiore sarà la sua potenza emotiva e la sua realtà poetica". Pierre Reverdy, "L'image" (1918), trad. it. in Id., *Il quanto di crine*, cit., p. 48.

³⁴ Pierre Reverdy, *Lettres à Jean Rousselot*, cit., p. 32.

³⁵ "Scrivere mi ha salvato – ha salvato la mia anima. Non riesco a immaginare quella che sarebbe stata la mia vita se non avessi scritto. Ma credo di non essere né uno scrittore, né un artista. Bensì un uomo che non ha trovato altri mezzi per mantenere un contatto con la vita, di restare a galla, ho scritto come ci si aggrappa a una boa". Pierre Reverdy, *Lettres à Jean Rousselot*, cit., p. 33.

³⁶ Pierre Reverdy, *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, cit., p. 206. Si noti come il rimando ai 'rapporti lontani' evochi nuovamente la teoria dell'immagine poetica formulata da Reverdy.

Ma questo suo desiderio di eternità e di totalità è destinato al fallimento. Infatti, la magia della poesia non è che una fissazione provvisoria di una scintilla di vita che, essendo un frammento della realtà fuggitiva, sebbene trasformato dal poeta, non dura che un solo istante e porta solo l'apparenza dell'assoluto. "La poesia sta alla vita come il fuoco sta al legno. Ne emana e la trasforma. Per un breve momento, adorna la vita di tutta la magia delle combustioni e delle incandescenze. È la forma più ardente e più imprecisa della vita. Poi la cenere".³⁷

La cenere, che per Mallarmé aveva sancito l'abolizione del caso, del tempo e della vita, segna qui lo spegnersi di un frammento luminoso nei bagliori dell'universo, la fine di uno scintillio troppo breve per aspirare alla dissoluzione del mondo.

Il potere di trasformazione con cui la poesia di Reverdy si avvicina al "piano divino, della creazione misteriosa e evidente"³⁸ attiene sempre all'ordine di un'attività manuale; il poeta è un muratore che sistema le pietre³⁹ del suo linguaggio, un artigiano che costruisce i suoi versi con un lavoro duro e paziente.⁴⁰ La superficie della pagina diviene una materia solida, come la pietra o l'ardesia, che resiste ai tentativi di iscrizione.⁴¹ Come i suoi antenati,⁴² Reverdy modella le pietre – che portano il suo nome – con le mani, perché la mano è la parte del corpo a diretto contatto con la superficie che accoglie la scrittura. Essa è "forse il riassunto più completo dell'uomo, della sua personalità globale";⁴³ è il 'libro interiore' che scrive il libro della realtà. Nella mano, come nel resto del corpo, circola il sangue, linfa della vita e del potere di creazione che si fa inchiostro "Il mio dito sanguina/ Io ti scrivo/ Con".⁴⁴

Tale è la portata della manualità nella poesia di Reverdy da suggerire l'abbandono di quella attività di ricerca tipografica che aveva impegnato il poeta per lunghi anni. Nel 1948 la raccolta *Le Chant des Morts* è pubblicata presso l'editore Tériade. Si tratta di poesie *manoscritte* prive di ti-

³⁷ Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord*, cit., p. 72.

³⁸ Pierre Reverdy, "Poésie", *Le journal littéraire*, 7 giugno 1924, ripreso in Id., *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, cit., p. 206.

³⁹ Si noti il gioco di parole tra *pierres* (pietre) e Pierre, nome di battesimo di Reverdy.

⁴⁰ Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord*, cit., p. 91.

⁴¹ *Les Ardoises du toit* (1918) e *Pierres blanches* (1930) sono i titoli di due raccolte poetiche.

⁴² Molti di loro furono scultori.

⁴³ Pierre Reverdy, *En vrac*, cit., pp. 31-32.

⁴⁴ Pierre Reverdy, *Quelques poèmes* (1916), in Id., *Plupart du temps, 1915-22*, Paris: Gallimard, 1945, p. 69.

tolo, come se l'assieme costituisse un canto senza soluzione di continuità. La calligrafia di Reverdy è rotonda, larga, spaziosa, si appropria della pagina sino ai suoi margini. Questa raccolta è illustrata da Picasso che, cogliendo perfettamente le intenzioni dell'amico, si è limitato a scandire il testo con un semplice tratto di colore rosso. In questa splendida opera d'arte, ammirabile in uno dei suoi esemplari presso la biblioteca Jacques Doucet di Parigi, i due artisti raggiungono una tale sintonia che, come diceva Tériade, paiono "parlarsi".⁴⁵ La grafia di Reverdy traduce la manualità del suo lavoro poetico e Picasso, con le sue rosse litografie, sottolinea la vitalità del 'canto dei morti' e restituisce all'inchiostro il colore che questo possiede nell'immaginario di Reverdy, divenendo materialmente il sangue del poeta.⁴⁶

Nell'esperienza poetica di Reverdy, l'aspirazione all'assoluto propria dell'arte si misura con una contingenza mai completamente soggiogata: la realtà, malgrado ogni incantesimo volto a dare un altro aspetto al mondo, rivela sempre il suo lato ostile e angoscioso. Il libro del mondo arriva così a corrispondere pienamente, nel sonno o nel sogno dell'immaginazione, al mondo dei libri. Ovunque, "bolle d'inchiostro". E gli affetti raggiungono la forma corporea di quello strumento magico che Reverdy ha sempre impiegato nella sua lotta con la realtà:

Ancora ieri, contemplavo le luci sinistre di un cielo perturbato che riflettevano la superficie uniforme di uno stagno nero in cui venivano a scoppiare, in grappoli solleciti, delle bolle d'inchiostro. Sempre, qualunque siano gli eventi, delle bolle d'inchiostro.

Mi svegliai, paralizzato dall'angoscia e velato da un madore di ghiaccio, solo quando vennero ad avvisarmi che il mio miglior amico era morto assassinato. Il suo corpo era stato ritrovato nella cantina di un albergo sinistro frequentato solo da persone completamente sprovviste di mezzi di sussistenza. Il commissario di polizia mi chiese se potessi identificare il cadavere. Lo intravedevo tra lo spiraglio della porta. La ferita era veramente impressionante. A partire dal pomo d'Adamo sino all'ombelico, era aperto – come un libro.⁴⁷

⁴⁵ Cit. in E.A. Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy précédée d'une lettre inédite à Jacques Doucet*, Paris: Minaud, 1976, p. 15.

⁴⁶ "Ci sono autori che scrivono con la luce, altri con il sangue, con la lava, con il fuoco, con la terra, con il fango, con la polvere di diamante e infine quelli che scrivono con l'inchiostro, gli sfortunati, solo con l'inchiostro". Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord*, cit., pp. 45-46.

⁴⁷ Pierre Reverdy, "Prière d'insérer dans l'édition de 1945", in Id., *Plupart du temps*, cit., pp. 387-88.