

# LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME DANS LE VÊTEMENT

Scrivere di tessuti, abiti, accessori

STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM

A cura di Marco Modenesi,  
Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi

TOMO III  
DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ



di/segni







***LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME  
DANS LE VÊTEMENT***

**Scrivere di tessuti, abiti, accessori**

**STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM**

**A cura di Marco Modenesi,  
Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi**

**TOMO III  
DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ**

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Facoltà di Studi Umanistici  
Università degli Studi di Milano

© 2015 degli autori dei contributi per l'insieme del volume  
ISBN 978-88-6705-286-8

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Gustav Klimt, *Der Kuss* [dettaglio], 1907-1908,  
Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, olio su tela.

n° 12

Collana sottoposta a double blind peer review  
ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Raúl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI GIUGNO 2015

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)  
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



**Direttore**

Emilia Perassi

**Comitato scientifico**

Monica Barsi	Francesca Orestano
Marco Castellari	Carlo Pagetti
Danilo Manera	Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli	Raffaella Vassena

**Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Ospovat - Александр Осповат (Высшая Школа Экономики – Москва)

Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

**Comitato di redazione**

Nicoletta Brazzelli	Laura Scarabelli
Simone Cattaneo	Cinzia Scarpino
Margherita Quaglia	Sara Sullam



# Indice

## TOMO I: DAL QUATTROCENTO AL SETTECENTO

Bibliografia delle pubblicazioni di Liana Nissim .....	XIX
MARCO MODENESI, <i>Introduzione</i> .....	XXXIII
<i>Il vestito e lo stile del filosofo</i> .....	9
ELIO FRANZINI	
<i>Montaigne vêtu de noir: le style du gentilhomme</i> .....	21
JEAN BALSAMO	
<i>Le langage figuré des vêtements dans le Dictionnaire comique de Philibert Joseph Le Roux en 1718</i> .....	35
MONICA BARSÌ	
<i>La donna, l'amore, l'artificio e l'incostanza nella poesia barocca</i> .....	49
SARAH BIANDRATI	
<i>Épiphanies féminines et ekphrasis vestimentaires dans quelques textes narratifs de la Renaissance</i> .....	59
MAGDA CAMPANINI	
<i>«Sa robe estoit...»: costumes, vêtements et accessoires chez Pierre de Brach</i> .....	71
CONCETTA CAVALLINI	
<i>«Tant estoit le luxe enraciné au coeur de ce Prince!» Moda e modi a corte nelle Tapisseries Valois</i> .....	83
ALBA CECCARELLI PELLEGRINO	

«Habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries». Una poetica dell'abbigliamento: i racconti delle fate .....	91
DARIO CECCHETTI	
Le vêtement dans les premières traductions françaises du Galatée.....	105
SARA CIGADA	
Les extravagances de la mode au temps des derniers Valois .....	117
NERINA CLERICI BALMAS	
Mieux vault amy en voye que ne fait denier en courroye. Vêtements et tissus dans quelques proverbes en Moyen Français.....	129
MARIA COLOMBO TIMELLI	
Montrer son rang dans le vêtement. Des façons de s'habiller au Mesnil-Au-Val (1549-1562) .....	141
VALERIO CORDINER	
Le 'pianelle' di Teodora: imitazione e commento nell'Italia liberata dai Goti di Gian Giorgio Trissino.....	153
SILVIA D'AMICO	
Maddalena / Vanitas. Traccia di ricerca .....	163
DANIELA DALLA VALLE	
Ainsy ne vault le monde ung bout de fringe. Tissus, vetements, chaussures, expression d'une valeur minimale en Moyen Français.....	169
BARBARA FERRARI	
Vêtements et nudité dans la correspondance de Marie de l'Incarnation.....	177
ALESSANDRA FERRARO	
Anche l'abito fa il re (e la regina): moda e rivoluzione secondo Sénac de Meilhan.....	189
VITTORIO FORTUNATI	
Vestiti e accessori nei romanzi e nelle novelle di Madame de Lafayette .....	199
GIORGETTO GIORGI	
Le lys et la soie: le trousseau de Marguerite de France, Duchesse de Savoie (avec la transcription du Trousseau, BnF, Ms. fr. 31119) .....	207
ROSANNA GORRIS CAMOS	

<i>L'être dans le paraître. Morale libertine et séduction par la parure dans La Paysanne Pervertie (1784) de Rétif de la Bretonne .....</i>	<i>229</i>
CARMELINA IMBROSCIO	
<i>Considérations de La Bruyère sur la mode. Le portrait d'Iphis .....</i>	<i>239</i>
MARCELLA LEOPIZZI	
<i>La satira della moda in Molière. L'abbigliamento come ethos del comportamento sociale .....</i>	<i>251</i>
MICHELE MASTROIANNI	
<i>«Au lieu d'une robe d'apparat, un pagne de grosse toile» (Is 3: 24): descrizione e funzione dei costumi nella tragedia biblica del XVI secolo .....</i>	<i>265</i>
MARIANGELA MIOTTI	
<i>Othello: il mondo in un fazzoletto ricamato .....</i>	<i>277</i>
CARLO PAGETTI	
<i>L'art des manufactures dans l'Encyclopédie Méthodique de Panckoucke: un appareil scientifique gouverné par les mots .....</i>	<i>287</i>
GIULIA PAPOFF	
<i>Dal manto al masque. Tentativi di francesizzazione dell'abbigliamento della tapada nelle comédies à l'espagnole secentesche.....</i>	<i>299</i>
MONICA PAVESIO	
<i>«Au théâtre, l'habit fait parfois le moine»: il significato politico di alcuni costumi e accessori nel teatro della Rivoluzione .....</i>	<i>311</i>
PAOLA PERAZZOLO	
<i>Le costume de scène pour la définition du personnage tragique. La 'réforme' du dix-huitième siècle.....</i>	<i>321</i>
FABIO PERILLI	
<i>Madame de Sévigné et la mode.....</i>	<i>333</i>
FRANCO PIVA	
<i>Lo specchio della satira protestante: vanità, perdizione e infamia nell'abbigliamento di corte .....</i>	<i>345</i>
ALESSANDRA PREDÀ	

<i>Les vêtements des Indiens d'Amérique du Nord.....</i>	<i>355</i>
--	------------

FRANÇOIS PROÏA

<i>La Description de l' Île de Portraiture et de la ville des Portraits (1659) de Charles Sorel, ou le travestissement de l'anti-roman .....</i>	<i>365</i>
--	------------

ANNE SCHOYSMAN

<i>Il tema dell'abbigliamento nel Livre des trois Vertus di Christine de Pizan.....</i>	<i>377</i>
---	------------

ANNA SLERCA

<i>«Tu veux en vain me cacher tes peines»: veli e visibilità dell'animo di Julie .....</i>	<i>389</i>
--	------------

FRANCESCA TODESCO

## TOMO II: L'OTTOCENTO E IL TOURNANT DU SIÈCLE

«Rêve: habit tissé par les fées et d'une délicieuse odeur». Trame della memoria,  
del sogno e del mito in Nerval, da Les Filles du feu ad Aurélia ..... 9

MARIA GABRIELLA ADAMO

Admirer les tissus, toucher les draps, sentir les soies, entendre le bruit des étoffes dans  
Bel-ami de Guy de Maupassant ..... 25

JANA ALTMANOVA

Le lexique de la mode et des tissus dans les Causeries de la mode de Louise Colet ..... 37

ANNALISA ARUTA STAMPACCHIA

Les affiches des Magasins de Nouveautés: les scénarios de la mode..... 51

BRIGITTE BATTEL

La Dame aux éventails de Manet et le poète Charles Cros..... 65

GABRIEL-ALDO BERTOZZI

Isabelle Eberhardt entre déguisement, jeu d'identités et errance ..... 75

ELISABETTA BEVILACQUA

Voiles et nudités chez Henri de Régnier: «L'Homme et la Sirène»..... 87

MARIA BENEDETTA COLLINI

La parure du texte: toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle .... 99

LAURA COLOMBO

Quand l'habit fait le moine. Réforme religieuse et crise du sujet  
chez Francis Poictevin ..... 111

FEDERICA D'ASCENZO

«Messaline est nue»: habillage et déshabillage dans la littérature antiquisante  
fin-de-siècle.....123

MARIE-FRANCE DAVID-DE PALACIO

Entre apparences et profondeurs: le personnage de Renée  
dans La Curée d'Émile Zola..... 143

ROBERTA DE FELICI

I cappelli di Lamiel.....155

MARIELLA DI MAIO

I tessuti in Nana di Émile Zola ..... 165

CAROLINA DIGLIO

<i>Sur le voile sacré de Tanit. Retouches iconiques du Zaïmph de Salammbô.....</i>	177
BRUNA DONATELLI	
<i>Éventails de comédie. Quatre pièces pour une amitié.....</i>	189
GUY DUCREY	
<i>De l'art du ridicule: de la casquette de Charles Bovary aux coiffures de Hergé dans Tintin au Congo.....</i>	203
SILVIO FERRARI	
<i>Il fascino silenzioso dell'allusione nell'abbigliamento.....</i>	213
GIOVANNELLA FUSCO GIRARD	
<i>La cigale et la fourmi, Emma Bovary et Ernestine Duhamain, l'élégance et l'économie .....</i>	223
BERNARD GALLINA	
<i>Parigi o «la nécessité de se désangouler» .....</i>	233
TIZIANA GORUPPI	
<i>L'élégance vestimentaire de la parisienne chez de Nittis et les portraitistes mondains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à Paris.....</i>	245
MARIE-CHRISTINE JULLION	
<i>Abiti ed accessori nei racconti di Maupassant .....</i>	255
MARIA GIULIA LONGHI	
<i>Effet de moiré et dérobades diégétiques chez Vautrin .....</i>	269
FRANCESCO PAOLO ALEXANDRE MADONIA	
<i>Il guardaroba di Anna.....</i>	279
FAUSTO MALCOVATI	
<i>Trama e testo nell'opera di Gérard de Nerval.....</i>	285
MARILIA MARCHETTI	
<i>Metamorfosi del costume teatrale in Francia. Innovazioni artistiche e ispirazioni letterarie alla fine dell'Ottocento .....</i>	297
MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO	
<i>L'eroticismo dell'abito femminile nella prima Éducation sentimentale.....</i>	307
IDA MERELLO	

<i>Symptôme du goût de l'idéal: les vêtements d'À Rebours.....</i>	319
MARCO MODENESI	
<i>Premières robes de bal.....</i>	331
ALAIN MONTANDON	
<i>La robe et le paletot: les vêtements dans le journal épistolaire de Juliette Drouet à Victor Hugo.....</i>	345
FLORENCE NAUGRETTE	
<i>La seconde peau. Charnel &amp; textile fin-de-siècle .....</i>	361
JEAN DE PALACIO	
<i>L'âme des vieilles étoffes. Sur Jean Lorrain.....</i>	369
FRANCESCA PARABOSCHI	
<i>Vêtements et accessoires dans la description ethnographique au début du xx<sup>e</sup> siècle – l'exemple du Congo Belge.....</i>	383
JÁNOS RIESZ	
<i>«Carnevale» di Champfleury: gli abiti dai colori dell'anima .....</i>	399
CETTINA RIZZO	
<i>Velours, soies, dentelles: la symphonie des tissus dans Au bonheur des dames de Zola.....</i>	409
SIMONETTA VALENTI	
<i>Des anges en robe de laine: l'âme nue d'Arthur Rimbaud .....</i>	423
MARISA VERNA	
<i>Le feutre, du Caudebec au Borsalino: hommage au chapeau.....</i>	433
MARIA TERESA ZANOLA	

# **TOMO III: DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ**

*Mimesis, authenticité et rédemption.*

*Les politiques de l'habillement dans le Congo urbain* ..... 9

STEFANO ALLOVIO

*L'arte della moda in Jean-Philippe Toussaint*.....21

MARGARETH AMATULLI

«Miroir, miroir», vêtire et accessoires

*dans les réécritures de «Blanche-Neige»* ..... 33

PASCALE AURAIX-JONCHIÈRE

«Cappelli di Parigi e idee di New York».

*La moda francese nella narrativa di Edith Wharton*.....45

GIANFRANCA BALESTRA

*Il guardaroba del Commissario Maigret*..... 55

GRAZIANO BENELLI

*Le détail révélateur dans les portraits romanesques de Marguerite Yourcenar*

*(Archives du Nord et Souvenir Pieux)*..... 67

CLAUDE BENOIT MORINIÈRE

*I tessuti wax-print in Africa occidentale.*

*Geografie internazionali di un tessuto 'tradizionale'* ..... 79

VALERIO BINI

*Vestire l'assurdo in tailleur Chanel:*

*la Cantatrice Chauve di Jean-Luc Lagarce* ..... 89

GABRIELLA BOSCO

*Come si è vestita la terra?* ..... 101

GIORGIO BOTTA

*Du 'linge' aux 'vêtements'. Le champ sémantique*

*de l'habillement dans La traversée du continent de Michel Tremblay*..... 111

CRISTINA BRANCAGLION

*Représentations du bijou maghrébin entre*

*la tradition et la modernité au-delà de l'esthétique* .....123

MARIA CERULLO

<i>Il linguaggio e l'elemento iconico ne L'Élégance du hérisson di Muriel Barbery e Le Hérisson di Mona Achache.....</i>	<i>133</i>
ADRIANA COLOMBINI MANTOVANI	
<i>De chapeau à... chapeau! Remarques linguistiques.....</i>	<i>147</i>
MIRELLA CONENNA, SARA VECCHIATO	
<i>Faut-il qu'un rideau tiré soit ouvert ou fermé? Poètes et romanciers en catimini....</i>	<i>161</i>
RENÉ CORONA	
<i>Abîmer les âmes par ses vêtements. Lilian et Vincent dans Les Faux-monnayeurs...</i>	<i>173</i>
GIAN LUIGI DI BERNARDINI	
<i>Les mots de la mode .....</i>	<i>185</i>
GIOVANNI DOTOLI	
<i>Robes de linon blanc près de la mer .....</i>	<i>197</i>
JACQUES DUBOIS	
<i>Pagne e boubou in alcune traduzioni italiane di romanzi contemporanei dell'Africa sub-sahariana tra testo e peritesto .....</i>	<i>207</i>
CHIARA ELEFANTE	
<i>Léon Damas: essere o apparire attraverso il vestito .....</i>	<i>221</i>
ANTONELLA EMINA	
<i>La pelle della moda .....</i>	<i>233</i>
FRANCA FRANCHI	
<i>«Frou-frou»: le doux bruissement des tissus.....</i>	<i>241</i>
ENRICA GALAZZI	
<i>Nei panni di Clérambault e tra le pieghe delle Vies antérieures: «La passion des étoffes» di Gérard Macé.....</i>	<i>253</i>
STEFANO GENETTI	
<i>Vêtement: au chic parisien. Arsène Lupin et son entourage .....</i>	<i>265</i>
GABRIELLA GIANSAnte	
<i>La terminologie de la mode dans les manuels de couture: emprunts, neologismes, métaphores .....</i>	<i>275</i>
ANNA GIAUFRET, MICAELA ROSSI	

<i>Écrire en sabots. André Baillon et la recherche de la simplicité</i> .....	297
MARIA CHIARA GNOCCHI	
<i>À la mode Ghelderode. Costumes et accessoires dans Escorial</i> .....	309
PAUL MATHIEU	
<i>«La légende des parfums» di Michel Tournier</i> .....	321
DANIELA MAURI	
<i>I costumi cinquecenteschi nelle tele dipinte di Marguerite Yourcenar</i> .....	333
FRANCESCA MELZI D'ERIL KAUCISVILI	
<i>Un «rêve bleu-blanc-rouge»: les sapeurs dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabankou</i> .....	345
JADA MICONI	
<i>Du tailleur à la burka: représentations sociolinguistiques d'une France multiculturelle</i> .....	357
CHIARA MOLINARI	
<i>Il vestito e le identità sessuali nella cultura occidentale</i> .....	371
FRÉDÉRIC MONNEYRON	
<i>Mystères, métonymies et violences entre les plis du Sari vert d'Ananda Devi</i> .....	381
VIDOOLAH MOOTOOSAMY	
<i>Le signe vestimentaire dans Le Coq de bruyère de Michel Tournier</i> .....	393
MARIACRISTINA PEDRAZZINI	
<i>«Le Petit Écho de la Mode»: raconter la mode au début des Années 50</i> .....	405
ALBA PESSINI	
<i>La dame aux catleyas</i> .....	415
PAOLA PLACELLA SOMMELLA	
<i>Les hommes mal vêtus mais libres chez Panaït Istrati et ses traducteurs italiens</i> .....	427
YANNICK PREUMONT	
<i>Da una lingua all'altra. i costumi e gli accessori di scena nel teatro di Marco Micone</i> .....	439
PAOLA PUCCINI	
<i>Tra abito e habitus: i vestiti nell'universo ebraico di Irène Némirovsky</i> .....	455
ELENA QUAGLIA	

<i>Odette de Crécy si riveste nelle traduzioni italiane della Recherche di Proust .....</i>	467
MANUELA RACCANELLO	
<i>Le corps déchiré sous des vêtements en lambeaux: Une Saison dans la vie d'Emmanuel de Marie-Claire Blais .....</i>	479
MARIA EMANUELA RAFFI	
<i>Il pagne nei romanzi di Kourouma .....</i>	491
NATAŠA RASCHI	
<i>Tela, stoffa, abito, o del metodo della creazione nella poesia contemporanea francese (Ponge, Bonnefoy, Fourcade) .....</i>	501
SILVIA RIVA	
<i>Dissolution et recomposition dans La maison d'Alexina de Mehdi Charef .....</i>	515
PAOLA SALERNI	
<i>L'abito del mondo. Scenografie della Genesi e del sogno teatrale in Yves Bonnefoy ...</i>	527
FABIO SCOTTO	
<i>La puissance du vêtement ou comment habiller l'impuissance (petites notes de lecture sur Trois femmes puissantes de Marie NDiaye) .....</i>	539
ANNA SONCINI FRATTA	
<i>«Une femme drapée dans son deuil»: la madre del Narratore in abito da eterno lutto .....</i>	549
ELEONORA SPARVOLI	
<i>Photographie et vêtements dans le roman contemporain: la 'toilette de l'intimité' ..</i>	561
VALERIA SPERTI	
<i>Le chassé-croisé des emprunts dans le vocabulaire des vêtements .....</i>	573
GIOVANNI TALLARICO	
<i>Les robes d'Odette dans À la recherche du temps perdu: symbole et réalité retrouvés .....</i>	587
BERNARD URBANI	
<i>Rayures et tissus rayés dans À la recherche du temps perdu .....</i>	599
DAVIDE VAGO	
<i>Le style 'Nouvelle Vague'. Une révolution dans la garde-robe .....</i>	611
CLAUDIO VINTI	

«Des oiseaux habillés d'écailles». Corps occultés et mémoire perdue dans Les Immémoriaux de Segalen .....	621
LINA ZECCHI	

Dentro il deserto: stanze, vesti e drappaggi come memoria (Abdelkébir Khatibi e Abdelwahab Meddeb) .....	633
ANNA ZOPPELLARI	

Relire Nathaniel Ainremi Fadipe pour Liana Nissim .....	645
OLYMPE BHÊLY-QUENUM	

## L'ABITO DEL MONDO. SCENOGRAFIE DELLA *GENESI* E DEL SOGNO TEATRALE IN YVES BONNEFOY

Fabio Scotto  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

### I. *LA SORTIE DU JARDIN*: VESTIRE LA PELLE DEL MONDO

Il giardino può certo ormai dirsi un *topos* dell'opera di Yves Bonnefoy che ne ha fatto un 'vero luogo' della memoria e dell'immaginario. Ora *locus* dell'infanzia e dell'evocazione di giochi e circostanze familiari, di recente in special modo della figura paterna precocemente scomparsa, ora teatro di 'récits en rêve' immaginari, esso si configura come uno spazio drammatico all'interno del quale la scrittura inserisce personaggi e situazioni attinti dalla letteratura sacra, biblica nella fattispecie, ma del tutto liberamente reinventati e resi funzionali a un discorso poetico che nel suo farsi trascende ogni riferimento diretto alla loro matrice intertestuale. È del resto noto come Bonnefoy sia ben distante da un approccio confessionale ai fatti religiosi, che non tratta come verità rivelate, bensì come eventi dell'immaginario mitico e artistico umano collettivo (vedasi Scotto in Bonnefoy 2010: XLII-LII). Ne consegue che in essi egli predilige una volontà d'«incarnazione» piuttosto che la tentazione all'«escarnazione» tipica della trascendenza dualistica del platonismo, dal quale anche la visione cristiana, opponente la vita terrena all'aldilà della vita eterna *post mortem*, in qualche modo deriva.

I testi recenti che Yves Bonnefoy dedica all'uscita dal giardino – rispettivamente «Une variante de la sortie du jardin» e «Une autre variante» ne *La longue chaîne de l'ancre*, il sonetto «Aux portes du jardin» ne *L'heure présente* e «Sortie du jardin sous la neige» ne *Le Digamma* – ineriscono chiaramente alla *Genesi* e al tema della cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre a

seguito del peccato originale che li aveva condotti a cedere alla tentazione del serpente, incarnazione del Male. La reiterazione seriale del tema corrisponde indubbiamente a un'ispirazione forte e durevole che conduce il poeta a tornarvi a più riprese anche a distanza di tempo, quasi a volerci indicare una sorta di inesauribilità di tale fonte matriciale.

Marie-Annick Gervais-Zaninger (2013) ha ben mostrato, nel ripercorrere la diacronia etimologica del termine 'paradiso', come esso indicasse un luogo di protezione fresco e verdeggianti, il giardino, per l'appunto, con il quale, secondo Jean de la Croix, anche Dio coincide. La studiosa rileva altresì come, a ben vedere, l'immagine dell'*hortus conclusus* si fonda, nell'universo poetico di Bonnefoy, con quella d'origine medievale dell'*hortus deliciarum*, a designare insomma uno spazio paradossalmente chiuso e delimitato da palizzate o muri, benché all'aperto. Luogo degli eletti votati all'eternità degli immortali sia per la *Genesi* che per il *Corano*, il Paradiso, o il giardino dell'Eden, rappresenta uno stato di grazia che la cacciata trasforma in destino tragico il quale restituisce i due giovani alla mortalità della finitudine; ebbene Bonnefoy, lungi dal far coincidere con la catastrofe questo evento, ne fa invece, per ribaltamento, una sorta di rinascita, il momento iniziatico fondatore di un'umanità consapevole della propria condizione mortale, per questo 'incarnata' e legata al destino umano in terra, nel luogo della relazione e della condivisione di gioie e pene:

Le «péché originel» de ceux qui ont cédé à la tentation incarnée par le serpent, figure du Mal, engendre sur un mode irréversible le passage d'un état à l'autre, selon un schéma bipolaire: ceux qui jouissaient de la plénitude heureuse du Jardin et de ses fruits, dans une conjonction parfaite entre le Créateur et la créature, se voient obligés d'errer parmi les épines et les ronces, de travailler à la sueur de leur front ou d'enfanter dans la douleur, et surtout sont voués à la mort: la rupture du pacte d'alliance avec Dieu entraîne une vie d'expiations – la venue seule d'un Messie pouvant rédimmer l'humanité pécheresse. C'est cette lecture de la «sortie du jardin» comme catastrophe ontologique déterminant le malheur humain que réfute [...] Yves Bonnefoy, pour qui l'*incarnation* ne sanctionne pas une dégradation, ni la perte d'un état originel. (536)

Vediamo ora in che modo le 'varianti' dell'uscita dal giardino bonnefoiane mettano in atto l'intento del loro autore, specie per quanto attiene alla scenografia nella quale s'inscrivono e alla tipologia dei personaggi. Va detto a riguardo che, assodato il fatto che Adamo ed Eva fossero nudi nel Giardino dell'Eden, la 'funzione abbigliamento', se così la vogliamo chiamare, è trasferita, per metonimia, all'ambiente che li circonda, ovvero al corpo della

terra, tranne quando siano essi stessi, ferendosi nella fuga, a vedere la propria pelle tingersi del colore del sangue o della mota nella quale i loro passi affondano, così diventando una sorta di tela sulla quale il mondo dipinge con la forza degli elementi e del caso.

L'atto enunciativo di Bonnefoy adotta il presente storico e la *non-personne*, che però alterna al ricorso al *je* intradiegetico e omodiegetico; la serialità ossessiva del tema è implicita nell'*incipit* di «Une variante de la sortie du jardin»: «Cette imagination, *insistante*. Un homme et une femme vont sous des arbres qui par endroits sont très proches les uns des autres» (Bonnefoy 2008: 145, corsivo nostro)<sup>1</sup>. L'abito in questione è quindi quello del mondo: alberi, colline, boschetti, viottoli, laghetti, nel momento iniziatico del mattino, e tutto ciò con un esplicito riferimento all'arte che, per rimando, consente di risalire a una fonte iconografica utile ad appurarne le caratteristiche fisiche e cromatiche: «cela pourrait être un tableau, une de ces toiles à dominante *vert sombre* qu'un peintre de vers 1660, un héritier de Poussin, un ami de Gaspard Dughet, aurait pu substituer au monde» (146, corsivo nostro). L'identificazione con Adamo ed Eva dei due personaggi, ritratti dopo la colpa e la conseguente cacciata dal Paradiso, li situa in uno spazio immaginario, ma dai tratti realistici, benché di matrice ecfrastica, però in un tempo sospeso: «car le temps n'a pas commencé encore» (*Ibidem*)<sup>2</sup>. In questa prospettiva sospensiva e sognante – ma, data l'ambiguità valoriale del termine 'sogno' in Bonnefoy, non sempre connotato positivamente, in quanto inteso come «l'échappée tentée par l'être hors de la finitude» (Finck 1989: 138), forse sarebbe preferibile *rêverie*, e quindi l'aggettivo 'fantastificante' –, un ruolo fondamentale è rappresentato dai colori, qui ad esempio da «l'éclair d'une étoffe *pourpre* au travers de ces demi-teintes» (Bonnefoy 2008: 147, corsivo nostro), colori che in questo scenario acquisiscono essi stessi lo statuto di personaggi-emanazioni della luce:

Rien que les heures du ciel d'été dans ce pays sans chemins où  
la lumière seule décide, séparant en riant les couleurs qui jouent  
avec trop d'ardeur, se penchant pour en relever une qui est tom-  
bée, qui s'étonne. (146)

Esperienza emotiva, la luce trasmette un'idea di pienezza, nel contempo «plastique et tactile, mais aussi musicale» (Finck 1989: 227); alla luce è associata l'idea del sangue: «La lumière était rouge / Et ruisselait» (Bonnefoy 1975: 281). È la natura temporale stessa del «vrai lieu» (qui lo è il «Jardin») che lo rende inabitabile, se non in un tempo-spazio immemoriale<sup>3</sup>. Anche

<sup>1</sup> Bonnefoy lo ribadisce poi con l'enunciato seguente: «Je regarde ces deux êtres que j'imagine» (2008: 148).

<sup>2</sup> E poi, poco dopo, si legge: «cet instant, justement, cet intemporel instant présent des images» (Bonnefoy 2008: 147).

<sup>3</sup> «Le 'vrai lieu' n'est pas habitable, parce qu'il n'est pas un événement spatial mais tem-

la sfera acustica è egualmente contemplata, dal canto degli uccelli al rumore delle pietre che franano, così come dal silenzio e dalla particolarità inspiegabile di un suono proveniente da un cespuglio, quello di un bambino che all'improvviso compare sulla scena del testo, tra realtà e immaginazione, come un'epifania di quella che sarà la proiezione del sé bambino del poeta al cospetto dei propri genitori nella 'scena primaria' di «Deux scènes». Il bambino, immagine di presenza e simbolo della fecondità dell'amore, si manifesta ai due giovani e posa su di loro «ses grands yeux sauvages» (Bonnefoy 2008: 149), timoroso di gettarsi ai loro piedi e pur però reprimendo questo desiderio. L'origine dell'ispirazione poetica, intimamente avvinta al suono del flauto e al mito di Marsia, qui si palesa con accenti dai risvolti psicanalitici ed edipici profondi, come ben rilevato da Patrick Née (2009: 101-116).

«Une autre variante» espande e intensifica ulteriormente il ruolo dei cromatismi, dal blu – che con il verde rappresenta, in «Dans le leurre du seuil», l'infante (Finck 1989: 163) – al rosa, fino al rosa dorato. Ma è qui che in apertura Eva, cadendo, si ferisce a una gamba e prende a sanguinare: «le sang coule déjà le long de sa jambe gauche, un *rouge* nouveau dans le monde [...]» (Bonnefoy 2008: 153, corsivo nostro). La ferita, che rende problematica la deambulazione – tanto che ella necessita del sostegno di Adamo per potere avanzare nell'intrico dei rami, dei rovi, delle fronde, ove regna una tonalità cromatica chiaroscurale –, è occasione di avvicinamento fra i due, poi, con il tempo, di 'conoscenza' carnale, in senso biblico, finché tra loro s'apre un dialogo dalle evidenti implicazioni nominazionali. Dar nome alle cose nello spazio significa tentare di fissare entità cangianti, rendere statiche entità dinamiche, insomma fallire, come tutto ciò che necessita di concetti per indicare, separandoli, esseri in realtà avvinti all'Uno:

Donner un nom aussi bien à cet espace que je voyais se déformer  
lentement, du bleu, non, pas tout à fait du bleu, du rose tout autant,  
un rose d'or, entre, là-bas, deux nuages. Ou encore à ces traces pour  
rien que l'on voit se dessiner sur le sable, quand l'eau reflue. (156)

Nel mentre, il tempo di questa riflessione fa sì che il sangue si secchi sulla gamba di Eva e che ella possa staccarne il fango che la ricopre: «Le sang a séché le long de la jambe d'Ève tachée de boue. À doigts précautionneux elle fait tomber cette terre brune» (157). Ed è al dardeggiare di tuoni e lampi nel cielo notturno che le parole cercano di costruire 'una specie di terra', così tratteggiando un duplice e parallelo processo di denudamento, se a quello della gamba d'Eva ripulita del sangue e del fango corrisponde quello del cielo ripulito dalle piogge; esso torna a illuminare dall'alto la terra che dovranno rendere realmente tale le nuove e più autentiche parole fondatrici e inaugurali della poesia.

---

porel: parce qu'il postule le surgissement, par fouilles archéologiques répétées, d'une plénitude perdue, d'une dimension temporelle révolue» (Finck 1989: 246-247).

Il sonetto «Aux portes du jardin», a oggi la sola variante in versi nota di questa serie di testi monotematici, propone una versione assai 'in chiave', per via dell'economia di mezzi e spazi imposta dalla forma chiusa assunta:

Rêvons à la sortie du jardin. Au-dessus  
De l'homme et de la femme exténués  
Plane l'ange qui est la mort. Ni théologie  
Ni art pour les entendre. Mais voici

Qu'ils s'endorment, serrés l'un contre l'autre,  
Et un feu monte de leurs corps, et qui vient là,  
Rampant sous le couvert de ces hautes herbes,  
Un serpent? Non, le fruit de l'arbre s'est ouvert,

Et l'amande a germé, et a paru  
Cette sorte de crabe. Boule de cris  
À peine dégrossie de la mort ordinaire.

Peintre, fais de ce rêve ta stratégie,  
Une enfance, et ce feu, *pittura chiara*  
Dans la couleur de la robe de l'ange.

(Bonnefoy 2011: 54)

Esplicito, l'*incipit* ne rivela la filiazione con le prose d'analogo argomento («la sortie du jardin»). La tensione verticale alto-basso (cielo – «l'ange» vs. terra – «l'homme et la femme») tende progressivamente a modellarsi verso il basso e l'orizzontalità intramondana, cosicché è l'unione dei corpi dei due amanti stretti a generare il calore del fuoco che prelude alla germinazione del nocciolo<sup>4</sup>. Nella terzina finale, il richiamo al pittore, la cui identità resta imprecisata, rimanda all'infanzia e al cromatismo della veste, in una scenografia allusivamente contratta, nel contempo icastica e tributaria della pittura, lungo l'asse paradigmatico «fruit» – «amande» – «boule de cris» che contrappone «la couleur» al nero della «mort ordinaire». Ancora una volta sono gli elementi come il fuoco o il frutto a farsi abito, avvincendo gli esseri primordiali alla pelle del mondo.

Infine, in «Sortie du jardin sous la neige», la continuità quasi in anadiplosi con il testo del sonetto precedente fa sì che sia ancora un pittore ad essere collocato dal narratore all'interno del Giardino. Sinesteticamente ogni suo gesto è abbinato a un colore simbolico, oppure a un suono: «Mais touche-t-il à du rouge, c'est du sang. À du noir, c'est un cri» (Bonnefoy 2012: 27). Ora, questo pittore, che impone ai due giovani ardue prove di resistenza nel loro

<sup>4</sup> Ci sia consentito rinviare alla nostra recente traduzione integrale di questa raccolta (Bonnefoy 2013).

cammino per via delle asperità del terreno, viene dubitativamente assimilato a Dio («Ce peintre serait-il Dieu?»: 28), in linea con una certa ‘poesia teologica’ cara a Bonnefoy da *Les Planches courbes* in poi (si pensi in esso alle sezioni «L’Encore aveugle» e «L’or sans visage»: Bonnefoy 2001: 105-117). Il *climax* di questo testo è a nostro avviso rappresentato dal momento nel quale l’artista-Dio deve dare un corpo a Eva e perciò decide di vestirla d’acqua, abito naturale che ne illumina la nudità rendendola seducente e sensuale:

Mais voici que l’artiste – car c’en est bien un, n’est-ce pas? – s’apaise un peu, à cause du corps qu’il lui faut maintenant donner à Ève. En effet, elle est sortie de l’eau, ruisselante. Et c’est très séduisant, cette eau qui glisse de ses épaules dans la clarté des étoiles, couvre ses seins, brille légèrement sur ses hanches. De toute sa couleur, de tout son dessin, le peintre se voue à cette présence. Va-t-il vêtir cette jeune femme, oui, un peu. C’est comme s’il inventait la beauté, avant de pousser plus avant encore Ève et son compagnon dans la nuit. (Bonnefoy 2012: 28-29)

Corollario naturale di tale ‘vestizione naturale’ della sua nudità, che rinvia al candore del suo incarnato, sarà l’altra vestizione dovuta alla neve, che cadendo su di loro, per iperbole, «vient effleurer leurs corps de ses doigts qui leur paraissent sans nombre» (30). La nudità originaria, che Bataille ascrive alla ‘notte dell’origine’, non ha qui nulla d’*ordurier*, semmai rimanda, sia eroticamente che iconologicamente, a quella che Claire Margat definisce «sa condition originaire qui a été refoulée dans la nuit des temps» (2005: 41). Vestirsi della nudità significa mostrare il proprio divenire se stessi progressivamente, sotto lo sguardo dell’osservatore (nella fattispecie l’artista-Dio), essere visti nella sacralità dell’inizio, che mai cessa di avvenire, non nell’‘eterno ritorno’ nicciano, ma nell’assoluto irripetibile di ogni momento di ‘presenza’.

## 2. AMLETO E OTELLO: REGIE IMAGINARIE

Nell’opera recente di Yves Bonnefoy tra gli aspetti di maggiore singolarità appaiono le prose poetiche che mettono in scena alcune *pièces* shakespeariane che egli ha tradotto. Si tratta di «Première ébauche d’une mise en scène de *Hamlet*», di «*Hamlet en montagne*» (Bonnefoy 2011: 63-78) e di «Pour mettre en scène *Othello*». Appare evidente l’origine intertestuale di questi componimenti, che si radicano, per stessa ammissione di Bonnefoy nel corso di un’intervista rilasciata a Stéphanie Roesler a Parigi il 27 febbraio 2012, nella sua ‘officina’ di traduttore del grande Bardo inglese:

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. (cit. da Drouet 2013: 245)

L'insistenza su *Amleto* è dovuta al fatto che Bonnefoy la ritiene l'opera del poeta inglese cui si sente più vicino, insomma la sua preferita (Pinet-Thélot 2013: 223). L'elemento comune a questi testi è senz'altro un desiderio di de-costruzione della scena teatrale, spostata dal luogo-teatro propriamente detto all'esterno, nella scena del mondo. Il regista, gli attori, sono colti nel momento della crisi che la *pièce* contiene e contribuisce a scatenare e la fanno propria seguendo un movimento centripeto di allontanamento dal luogo canonico del dramma per trasferirlo, e con esso trasferirsi impersonandolo, in luoghi inattesi e periferici, per lo più brulli e desertici, aspri e ardui da raggiungersi e da abitarli. Nel far questo il poeta ritiene di agire conformemente al dettato del testo di Shakespeare: «Cette mise en scène n'avait eu qu'un vœu, disait-on, se conformer aux exigences du texte» («Première ébauche d'une mise en scène de *Hamlet*»: Bonnefoy 2011: 65). All'inizio, come nel testo shakespeariano («'Tis bitter cold»: I.I, v. 8), la scena trova i soldati al freddo sulle mura e, per empatia drammatica, lo stesso freddo è fatto provare dal narratore agli spettatori in sala, quasi a volerli chiamare dentro l'azione abolendo ogni separazione fra gli attori e il pubblico, fino a farne a loro volta degli attori intirizziti avvolti nella lana dei cappotti e nella seta degli abiti:

Par exemple, quand les guetteurs échantent leurs premiers mots, le metteur en scène n'a cherché qu'à faire paraître la nuit comme ces soldats l'éprouvent sur ces remparts, dans le froid. Un froid qui règne aussi dans la salle, si ce lieu de l'écoute, c'est une salle. Les spectateurs qui sont là quand j'arrive sont pelotonnés dans leurs vêtements qui les gardent parfois presque étendus sur le sol, et c'est avec prudence que je dois mettre le pied dans d'étroits espaces entre les corps dont je vois beaucoup la laine des manteaux, sur le sable clair, bien plus rarement la soie des robes. (Bonnefoy 2011: 65)

Nel prosiegua il regista, i suoi assistenti e gli attori litigano sul senso da dare al testo shakespeariano, alternando commenti a citazioni in inglese dell'originale. Il lavoro registico e attoriale preparatorio si confonde però con la temporalità della *pièce* propriamente detta, dato che, come asserisce una giovane che si rivolge a uno degli attori, «le spectacle est commencé, déjà. Il l'est depuis des heures, des jours» (66), il che attesta il non rispetto delle unità classiche di spazio e di tempo. Ma non è tutto; infatti, si scopre che il dramma si svolge contemporaneamente in più luoghi, uno dei quali è uno *chalet* di montagna:

un chalet d'altitude qu'il faut rejoindre par un étroit sentier où à des endroits il a neigé et restent des flaques. Ce chalet, une de ces constructions de bois léger un peu coucou suisse, comme on aimait en placer au fond de la scène des grands théâtres aux siècles de bel canto. (67)

La scena, che vede Amleto insultare sua madre Gertrude, è caratterizzata da dettagli architettonici più che vestimentari: «Belle et noble façade cette fois, tout en pierre, et des colonnes en haut des marches avec sur la dernière de celle-ci deux êtres indéchiffrables que je vois» (*Ibidem*). E la proliferazione scenica si moltiplica all'infinito, perché «Il y a tant d'autres scènes! [...] Le théâtre est grand comme la montagne. Le théâtre est la montagne. Ophélie y erre pieds nus» (68), se la montagna è poi l'ambiente privilegiato da Shakespeare in *Amleto*, una montagna aspra e ostile come una prigionia (Drouet 2013: 234). L'apparizione di Ofelia è indubbiamente d'importanza capitale, benché altre dopo essa si susseguano, e anche d'imprevedibili, vagamente spiazzanti e *fantaisistes*, come quella del poeta giapponese Bashō, o quella di un'altra ragazza seminuda che dà da mangiare a degli uccelli in una specie di stalla, finché è l'autore stesso a ricomparire sulla scena come l'attore che fu, e ad andarle incontro.

Ma è con «*Hamlet en montagne*» che l'anomalia teatrale e topografica s'intensifica: «On avait annoncé une représentation d'*Hamlet en montagne*» (Bonney 2011: 73). Siamo tra pietre e falesie, entro le quali la voce si perde confondendosi al fragore degli scrosci dei ruscelli rupestri. Il procedimento di smembramento della struttura del testo ha portato dapprima alla disseminazione delle varie scene «sans souci de chronologie, en autant de lieux de la montagne» (*Ibidem*), poi alla disseminazione degli attori che le recitano:

Et ces scènes en sont brisées, l'action s'est défaite, mais au milieu des spectateurs qui affluent toujours plus nombreux va peut-être se rassembler, prendre forme, crier son sens sans même aucun personnage du drame à proximité immédiate, la grande scène introuvable dans l'œuvre en son simple texte. (75)

Ne consegue che gli attori che impersonano i ruoli si moltiplicano, che Amleto diventa vari Amleti e che essi si confondono alla folla degli spettatori di Elsinore in una proliferazione di ruoli e situazioni dai tratti volutamente caotici e simili a quelli già adottati nei frammenti di «*Le Désordre*». Finché, tra la folla indistinta, appare Ofelia: «Bien peu vêtue, presque nue, cette jeune fille, une pauvre robe trouée de laine noire comme prise au hasard à quelque réveil dans un trop grand rêve» (77). Intirizzita, confusa, a capo chino su una borsa dalla quale estrae strani vegetali, la giovane pronuncia

frasi sconnesse in preda a una sorta di delirio, presto seguita dall'apparizione del cavaliere Amleto, avvolto in un'armatura e in una strana sciarpa rossa sulla cotta di maglia. Pinet-Thélot (2013: 226) rileva a ragione la predominanza del colore rosso nell'opera di Bonnefoy e la frequente apparizione della sciarpa in essa, elemento che affonda le sue origini nell'infanzia, se egli scrive nell'omonimo sonetto della raccolta: «Ainsi: pourquoi, me dit-il, cette écharpe, / Mon père me l'offrit, à mon départ», dove, guarda caso, in clausola «tout le ciel est rouge» (Bonnefoy 2011: 18). Il titolo di questo sonetto è altresì il titolo di un'opera cui il poeta attende da svariati anni e ancora inedita, che nelle intenzioni dell'autore dovrebbe essere il seguito de *L'Arrière-Pays*. Nella morte d'Ofelia, sottolinea Amadori, si vede «la conséquence inévitable de l'état d'excarnation» dont Hamlet est victime, qui le rend incapable d'aimer cette femme d'une façon authentique» (2013: 260), laddove per *excarnation* va inteso il tentativo di sottrarsi alla finitudine legata alla mortalità umana.

«Pour mettre en scène *Othello*» porta alle estreme conseguenze l'esperienza di riscrittura. Il *récit* alla *non-personne* ha come narratore un regista-poeta intradiegetico e omodiegetico, il quale attinge all'esperienza ludica delle ombre cinesi per inscenare un teatro d'ombra, o meglio una «poétique des ombres» – come avviene in «De grands ombres» (Bonnefoy 2011: 108) –, al fine di spingere il teatro verso la pura gestualità silenziosa dei corpi riflessi, modo questo di superare la concettualità insita nel linguaggio verbale e nei suoi inganni. *Otello*, tragedia senza rimedio, è il regno di un male che abita e corrode il linguaggio, fino alla perdita di senso: «Le mal absolu, le mal sans motivation, rien que soi, règne-t-il dans un univers, maître des mots qui ne font qu'en refléter le manque absolu de sens, telle est la question que cette œuvre pose, qui est au-delà du tragique» (Bonnefoy 2012: 59-60). Il regista quindi decide di sostituire ai corpi degli attori la loro ombra riflessa sul muro, ovvero su uno schermo posto al fondo della scena; questo determina un'enfatizzazione della natura animale della loro corporeità:

Par exemple, si c'est un homme ou même une femme qu'on voit 'en ombre', ce sera le plus souvent de profil, et de son visage aux traits nombreux ne restera sur l'écran qu'une découpe du front, du menton, du nez dont la forme, rudimentaire, risque fort d'avouer ce que les caricaturistes, ces cyniques, aiment suggérer: le fond animal de la vie humaine, sa rapacité implacable, la matière qui prédomine dans ce qui semble l'esprit. (61)

Inconsapevole di quanto riflette, l'ombra non ha volto, solo profilo, essa è quindi funzionale alla progressiva anamorfosi dei personaggi cui tende Bonnefoy: «L'ombre portée ne connaît pas le visage, elle ne sait rien de ce qui se joue en lui» (62). Le conseguenze sul piano drammatico sono una

restituzione della predominanza alla voce rispetto alla vista e una possibile 'alleanza fra le parole e la musica'<sup>5</sup>, mentre alla cancellazione del volto corrisponde l'affiorare del gesto che a suo modo lo rimpiazza; di qui, secondo un processo di progressiva sottrazione, la cancellazione degli attori, sostituiti da fantocci, fisiche presenze inanimate tali da consentire alla mimesi teatrale di compiersi attraverso la proiezione della loro ombra su uno schermo illuminato da una lampada:

Têtes ovoïdes sans traits marqués. Ces formes minimales pourraient mimer les situations de la pièce, des machinistes assis auprès des mannequins les dressant, les faisant bouger sans tenter de dissimuler leur présence, car leurs ombres au ras du sol ne feraient qu'ajouter de l'inquiétude à celle qui naît d'*Othello*. (66)

E il pensiero corre naturalmente all'androide Hadaly de *L'Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam, ma qui Bonnefoy cerca di individuare nei gesti riflessi come il segno di una scrittura misteriosa, quella che dal candore della tela dello schermo si vedrebbe invasa da forme non verbali proiettate come segni. Pur se corpi morti e disadorni, i fantocci, le loro sagome trasportate sotto il cielo notturno, finiscono comunque col rinviare al capo chino di Desdemona, come a voler significare l'impossibilità di ogni presunta 'escarnazione': «que pour être soi, et accéder au grand sens, le visage humain ne doit nullement être dépossédé de sa chair; que c'est dans la matière même du monde, aussi désastreuse soit-elle, que l'absolu, petite fleur, doit fleurir» (70).

All'aspetto vagamente ferino e inquietante di personaggi come la *Promé-té-ché* de «L'Égypte», sorta di folle maga che vaga minacciosa per le stazioni «[...] en grande robe noire bouffante mais, déchirée, poussiéreuse et coiffée d'un vaste panier, eût-on dit, de fruits et de fleurs, bien défraîchis» (14), alla bella Cerere ferita e vendicativa che derisa beve alla coppa della speranza ne «La maison natale», qui Bonnefoy oppone un progressivo lavoro di consunzione della forma teso a sottrarre al volto l'abito dei suoi tratti. Siano essi la nudità dei primi uomini della storia in fuga dal paradiso terrestre o le ombre di sagome a loro immagine e somiglianza proiettate in un teatro rupestre, l'umano mai del tutto scomparire dalle loro sembianze e ravviva dal di dentro il volto e le voci del mondo delle quali esse sono specchio e stigma.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bonnefoy Y., 1975, *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France.

—, 1995, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard (Poésie, 262), (1992).

—, 2001, *Les planches courbes*, Paris, Mercure de France.

<sup>5</sup> Bonnefoy (2006).

- , 2003, *Les planches courbes*, Paris, Gallimard (Poésie), (2001).
- , 2006, *L'alliance de la poésie et de la musique*, in Landi M., *L'Arco e la Lira. Musica e sacrificio nel Secondo Ottocento francese*, Firenze, Pacini: 441-464.
- , 2008, *La longue chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France.
- , 2009, *Deux scènes et notes conjointes*, Paris, Galilée.
- , 2010, *L'opera poetica*, F. Scotto (ed.), trad. dal francese di D. Grange Fiori e F. Scotto, Milano, Mondadori (I Meridiani).
- , 2011, *L'heure présente*, Paris, Mercure de France.
- , 2012, *Le Digamma*, Paris, Galilée.
- , 2013, *L'ora presente*, trad. dal francese di F. Scotto, Milano, Mondadori (Lo Specchio. I poeti del nostro tempo) (ed. orig.: *L'heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011).
- Amadori S., 2013, *L'épreuve du dialogue entre Bonnefoy et Shakespeare: un rapport de paternité et de filiation*, in M. Finck-P. Werly (eds.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg: 247-263.
- Drouet P., 2013, «*L'heure présente*» et «*Hamlet*»: dialoguer, dialoguer encore avec Shakespeare, in M. Finck-P. Werly (eds.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg: 231-246.
- Finck M., 1989, *Yves Bonnefoy le simple et le sens*, Paris, Corti.
- Finck M.-Werly P. (eds.), 2013, *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Gervais-Zaninger M.- A., 2013, *Le jardin*, hortus non conclusus, in M. Finck-P. Werly (eds.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg: 533-564.
- Margat C., 2005, *La nuit de la nudité*, in C. Melman (ed.), *Le nu dans la spéculation contemporaine*, «La Célibataire. Revue de psychanalyse, clinique, logique, politique» 10, printemps: 41-51.
- Née P., 2009, *Pensées sur la «scène primitive»*. Yves Bonnefoy, lecteur de Jarry et de Lely, Paris, Hermann (Lettres).
- Pinet-Thélot L., 2013, *Hamlet père & fils*, in M. Finck-P. Werly (eds.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg: 223-230.

