

LA RAPSODIA DI CENDRARS

di

Piero Bigongiari

Della poesia come modo di pronuncia Cendrars agli inizi del secolo è stato uno dei più conseguenti assertori: una pronuncia asciutta e popolare. Solo che essa pronunciava, e dunque sorprende, un mondo feerico, espansivo, intimamente pragmatico, anzi la sorpresa che la stessa ampiezza di quel mondo, e della voce in cui esso poteva continuamente echeggiare, le procurava. Dove allora era lo stesso cosmopolitismo a scatenare il valore particolare di questa sorpresa, il suo rapprendersi in un istante felice per evaporarlo immediatamente: cioè un sorprendere in ogni punto questo totale mancato, questo conto aperto, in un'immagine particolare: che non significa chiudere il conto, dare il totale, ma rimandare di cifra in cifra, velocemente, questa volontà conclusiva, questo stringere all'essenziale, questa, infine, possibilità di ricordarsi del mondo — e dunque di possederlo in un'immagine — proprio sul punto di dimenticarlo. Perché la fantasia di Cendrars dà questa sensazione rivolutiva: essa non lascia una traccia alla sua acme, bensì ritorna dalla sua acme eventuale, ma non dimostrata, verso di noi, sta per perdersi di nuovo, verso la pura vita che l'ha scatenata; e il poeta la ferma sul punto di dissolversi mentre viene in contatto con l'atmosfera vitale che l'ha generata, come un astro che non ce la fa più a guadagnare i propri spazi liberi, o almeno a mantenersi nella propria orbita. Allora s'intende quel brillare intenso, ultimo, esplosivo: quel modellarsi su qualcosa che insieme modella e distrugge.

È l'epoca che le frontiere barcollano prima nella fantasia degli uomini che nella loro organizzazione politica: ed è l'epoca che il mondo è tutto presente nelle sue immagini, in verità tutto assente nel suo continuo *dépaysement*. Poeti come Cendrars sono come quegli uomini che abbiamo visto, in Grecia e altrove, passare sotto il proprio polpastrello una coroncina di grani che serve loro a esercitare la pazienza e ingannare il tempo: coroncina divenuta un rosario fittizio, a fine incantatorio, di cui pure non sanno fare a meno. Così questo poeta che ha cantato tutto il mondo, in realtà ha cantato il suo continuo cancellarsi nella memoria, con una *arrière-pensée* che era tutta vera, e avverata, nell'involontarietà stessa della pronuncia. Quello che cantava, era questa continuità, la voce bassa e monotona dove la parola smorza la sua sorpresa, e dove rimane un fuoco d'orizzonti e di pensieri rappreso, e smorzato, nella rapsodia.

In verità i « *contrastés simultanés* » di Cendrars rivelano, allo spettroscopio, i loro colori crepuscolari: nei quali, e proprio nell'immergersi in essi fino a svanire, pare assorbirsi quella possibilità di contrasto che li sottende in un rapporto reciproco:

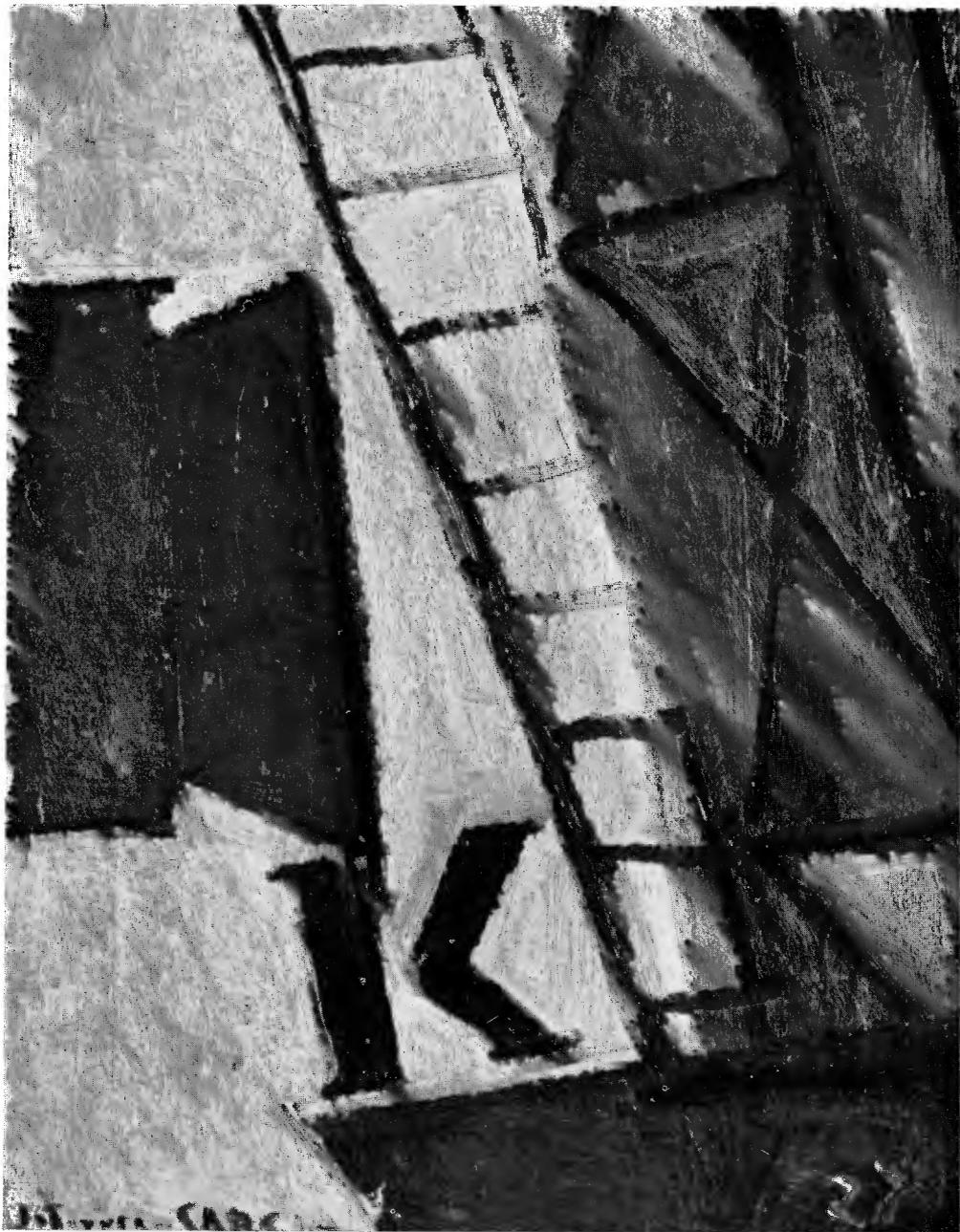
« Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre? »

Nous sommes loin, Jeanne, tu roules depuis sept jours
 Tu es loin de Montmartre, de la Butte qui t'a nourrie
 du Sacré-Cœur contre lequel tu t'es blottie
 Paris a disparu et son énorme flambée
 Il n'y a plus que les cendres continues
 La pluie qui tombe
 La tourbe qui se gonfle
 La Sibérie qui tourne
 Les lourdes nappes de neige qui remontent
 Et le grelot de la folie qui grelotte comme un dernier
 désir dans l'air bleui
 Le train palpite au cœur des horizons plombés
 Et ton chagrin ricane...

Si, « du monde entier au cœur du monde »; ma ecco che questo « cœur du monde » è il « cœur des horizons plombés ». Questo poeta immerge il mondo intero, ogni notizia, nel « cœur des horizons plombés »: voglio dire, ogni



3 - Gustave Coubert: *L'onda*



4 - Joaquín Torres García: *Interno* (1927)

notizia sparisce come dentro un gorgo; non esprime il suo stato di conoscenza, ma una sorta di effervescenza mentre affonda nel gorgo che sopra di essa si richiude. E qui è anche la poesia più autentica di Cendrars: « Et le grelot de la folie qui grelotte comme un dernier désir dans l'air bleui »; dove allora pare fondersi nella sua stessa radicalità ogni momento dell'esistenza, che scopre nel fremito sordo che la pervade al momento di scomparire, e nel quale pare anzi perdurare, o almeno raccogliersi tutta, in una sorta di onnipresenza a se stessa che ne brucia in un finale corto circuito — è bene cendrarsiano *l'homme foudroyé* — la stessa radice conoscitiva. Lì l'enunciato popolare e *boulevardier* di Cendrars dimostra, proprio nel chiudersi a un significato, di volersi mantenere aperto, in una sorta di smorfia divertita e nostalgica, a ogni significato possibile: « *Pourquoi j'écris?* — Parce que... ». Ma in realtà ridonda nel puro effato della pronuncia, tutto quello che questa poesia vuol sottrarre alla propria curiosità per mantenerla integra e totalmente disponibile alla perpetua avventura di un mondo improvvisamente divenuto troppo grande, di un cuore improvvisamente divenuto troppo grande, per cui il rapporto cuore-mondo è divenuto rarefatto e il cuore si contenta d'immagini, come Jehanne, « bien loin de Montmartre »: dove anche il dolore « ricane », sghignazza come un uccello esotico in una foresta da Douanier. Penso qui al « vedere » di Campana e per confronto alle *Feuilles de route* di Cendrars. Cendrars non ha quello sfondo orfico dove l'astro di Campana esorbita, l'astro di Cendrars, l'ho già detto, ricade nel proprio canto propulsore a confonderlo, ma insieme a consolarlo; e se mai ha qualcosa del pathos divertito di Palazzeschi. Ecco *Plage*:

Dans une baie
Derrière un promontoire
Une plage de sable jaune et des palmiers de nacre.

La felicità del vedere è preservata, ma proprio nella sua imperscrutabilità mitica, edenica: è un mondo dove il cuore dell'uomo non è sceso a scompigliarlo, con la felicità liberty pur così vicino ai « contrastes simultanés ».

È dunque una presenza stregata dalla fragilità evidente del suo consi-

stere, la poesia di Cendrars: questo suo permanere in cima a una cronaca eterna; questo non poter discendere la china del tempo da alcuno dei suoi versanti. Né passato né futuro offrono a tale « massa poetica scintillante dedicata all'arcipelago dell'insonnia » (così Henry Miller in *Tropico del Capricorno* definisce Cendrars) un versante in discesa. Ed è, tale provocazione dell'istante, la cresta dell'onda poetica che, ai primi del secolo, percorre il turbolento mare novecentesco come se non dovesse mai sciogliersi, mai ritornare opaca dalla sua misteriosa, infinita profondità. Era il mondo che si scopriva come immagine, cioè scopriva la pura possibilità di figurare che è nell'essere: una possibilità improgressiva. Mentre Delaunay scopriva dell'immagine il profondo compenso, che pure tutta l'esteriorizzava, dei « contrastes simultanés », ecco che Cendrars mescolava nella sua fantasia, dell'avventura del mondo scoperto a perduto, questo scintillamento supremo, in una superficie eterna ma eternamente caleidoscopica. Bastava poco, un volger d'occhi, una scossa di mano, a mutare tutto. Stava per alzarsi il sipario del secolo ventesimo. Ma Cendrars aveva già visto tutto lo spettacolo promesso nell'incresparsi stesso del sipario che ne nascondeva l'inizio imminente. Ed era l'animo uguale a se stesso, questa sublime indifferenza dei nostri padri, a salvarlo dalle spire della tragedia nella sua felicità di rapsodo ad occhi aperti sullo spettacolo ch'era più del suo cuore leggero che del viaggio imminente e difficile. Ecco *Fernando de Noronha*:

De loin on dirait une cathédrale engloutie
De près
C'est une île aux couleurs si intenses que le vert de
l'herbe est tout doré.

Era la sorpresa dei sensi aperti, dei sensi, se così può dirsi, dello spirito leggero a ridare alle « cathédrales englouties » il loro vero essere di « îles » in una natura che l'uomo novecentesco andava convocando dal suo stupore edenico verso le ragioni di una civiltà industriale e scientifica, ma che non aveva ancora perduto il candore della sua sorpresa: una natura fuori della storia, ma violentemente immessa nelle imperscrutabili, e dunque feeriche, ragioni di quella storia. S'intende che la Tour Eiffel e il Transsibérien, così

come liane e negri liberty (*Comment les blancs sont d'anciens noirs...*) s'affaccino, anzi promuovano questo viaggio *à rebours* verso una natura rousseauiana, viaggio un po' calmo perché consolato dalle corde del rapsodo che rassicurano la petite Jehanne de France, dolcemente toccate, che tutto il mondo è paese, tutto il tempo è l'oggi, tutto il male è questa fitta che ti fa sentire perduto e vivo.

La mer continue à être bleu de mer
Le temps continue à être le plus beau temps que j'ai jamais connu
en mer
Cette traversée continue à être la plus calme et la plus dépourvue
d'incidents que l'on puisse imaginer.

E, che tutto è uguale — dirà Montale, quando tale uguaglianza si sarà trasferita, tramutata in stoicismo, nel clima fatale della tragedia: « Tutto è uguale; non ridere; lo so... » —, che tutto, in ogni direzione, è uguale, perché ovunque presente a se stesso, al cuore leggero che accetta dello spettacolo la legge della sua immagine suprema, Cendrars ci dice le ragioni con calma:

L'oiseau siffle
Les singes le regardent
Maîtrise
Je travaille en souriant
Tout ce qui m'arrive m'est absolument égal
Et tout ce que je fais m'est absolument indifférent
Je suis des yeux quelqu'un qui n'est pas là
J'écris en tournant le dos à la marche du navire
Soleil dans le brouillard
Avance
Retard
Oui.

Ce lo dice in *Pourquoi*: è il suo esser qui dovunque; ma, anche, il suo esser dovunque, qui. In questo Cendrars è assai più vicino che non sembri ad Apollinaire, ove si prevenga che il distacco, in Apollinaire, è, nell'animo, dell'animo colmo, il quale avverte una sorta di condanna nella sua felicità, e nel possesso l'assenza (« Je ne chante pas ce monde ni les autres astres / Je chante toutes les possibilités de moi-même hors de ce monde et des

astres / Je chante la joie d'errer et le plaisir d'en mourir », dice ne *Le musicien de Saint-Merry*), e dunque canta una speranza disperata; mentre Cendrars conforta la sua speranza, salpa l'ancora con animo tranquillo, blandito dagli orizzonti che scorrono fingendogli un movimento che non esiste nell'animo, sempre calmato dalla sua sorpresa. Se mai, un inizio di movimento è dato dal reclinare inoggettivo su se stesso, un movimento di ritorno, non un moto di scoperta. La purezza delle immagini di Cendrars è ottenuta tutta in questo sguardo calmo che non finisce di guardare le cose, ma anzi le accompagna fino alla riprova ultima che esse, nello scomparire, attestano: d'aver servito a mantenere calmo appunto quello sguardo. La disperazione è di là, ma egli la rifiuta, la disperazione è se mai una fantomatica immagine di cose abbandonate, una carrellata che avvicina le cose all'occhio con tutta la loro impenetrabile, lunare nostalgia, facendole campeggiare come un puro schermo di qualcosa di vietato:

Quel est Amour le nom de mon amour?
 On entre On trouve un lavabo une épingle
 A cheveux oubliée au coin
 Ou sur le marbre
 De la cheminée ou tombée
 Dans une raie du parquet
 Derrière la commode
 Mais son nom Amour quel est le nom de mon amour
 Dans la glace?

.

Così concludeva, a Parigi, nel 1917 *Hôtel des étrangers*. Siamo lontani dal « calligramme » apollinairiano, organismo in cui l'immagine *déferle* di parole, di parole annidate nel seme delle loro stesse possibilità espressive: là dove esse, appunto alle origini delle loro possibilità espressive, e dunque figurali, cercano, come segno e come suono, la cosa che mirano a significare. Dal « coup de dés » mallarméano Apollinaire è andato avanti: lo spazio bianco e l'attesa si sono permeati di questa musica nascente, originaria, di questa straordinaria coincidenza dell'immagine col suo stato aurorale, della parola con la sua pronuncia come con l'eco stessa del suo risveglio da un sonno

originario, immemorabile. E se si riverbera in un piglio *chansonnier*, è appunto un'antica grazia popolare a convalidarla, uno strato anonimo, una collettiva ispirazione e una speranza totale. Dice Apollinaire in *Veille*:

Mon cher André Rouveyre
Troudla la Champignon Tabatière
On ne sait quand on partira
Ni quand on reviendra

Au Mercure de France
Mars revient tout couleur d'espérance
J'ai envoyé mon papier
Sur papier quadrillé

J'entends les pas des grands chevaux d'artillerie allant au trot sur la grand-route où moi
je veille

Un grand manteau gris de crayon comme le ciel m'enveloppe jusqu'à l'oreille

Quel
Ciel
Triste
Piste
Où
Va le
Pâle
Sou-
rire

De la lune qui me regarde écrire.

Nel ritmo cantante — un trasporto continuo — a un tratto il rallentamento pare raccogliere, fino a scendere nel sillabato, tutta l'intenzione significativa della parola proprio là dove essa dimostra la sua ossatura ritmica di segno nascente. Ma a un tratto la musica riprende, veloce e avvolgente, dalle sue calde braci sonore, e allora con un che di conclusivo, nel conforto del mondo esistente e già stabilmente proiettato nella sua immagine (è il rintocco baudelairiano di Apollinaire), e dunque, sulla persa ironia, con un resto vincitore di sorriso.

In Cendrars no, in Cendrars la pronuncia costeggia, nel suo ambito popolare, senza romperlo, il mistero racchiuso del secolo come un continente ignoto: lo conserva intatto — e qui è anche la sua grazia —, se mai

lo schiude come una consolazione misteriosa, non lo viola nella sua essenza: un'immagine lo vela, lo chiude proprio sul punto che sembra schiudercelo: non un'immagine nascente, un'immagine anzi di copertura. Ma non si dimentichi, a proposito di questa retroguardia difensiva dell'avanguardia, il suono purissimo di questo olifante novecentesco, non si dimentichi per esempio il « fragment retrouvé » *Au coeur du monde*:

Ce ciel de Paris est plus pur qu'un ciel d'hiver lucide de froid
Jamais je ne vis de nuits plus sidérales et plus touffues que ce printemps
Où les arbres des boulevards sont comme les ombres du ciel,
Fronçons dans les rivières mêlées aux oreilles d'éléphant,
Feuilles de platanes, lourds marronniers.

.

Dans cette lumière froide et crue, tremblotante, plus qu'irréelle,
Paris est comme l'image refroidie d'une plante
Qui réapparaît dans sa cendre. Triste simulacre.
Tirées au cordeau et sans âge, les maisons et les rues ne sont
Que pierre et fer en tas dans un désert invraisemblable.

Nel « désert invraisemblable » Cendrars ha spinto, ribaltandovelo, il mondo colorito, quel mondo che gli ha servito come mezzo per lavorare proprio « à la fin du monde ». Lì anche, bisogna dire, Cendrars ha smesso, ape operaia della fine del mondo nel suo sciamare di apparenza in apparenza. Questa Parigi spettrale è indimenticabile, ma bisogna anche dire che egli ha sparcchiato di ogni « bibelot esthétique » la tabula rasa che alle origini del nostro secolo aspettava la moltiplicazione, magari cubistica, dei pani e dei pesci, la tramutazione dell'acqua in vino. Occorreva un'altra fede, una fede che altri ha avuto, a cominciare da Apollinaire: una fede disperata. Ma, anche, assai più lontano che non sembri risulta il Transsibérien cendrariano dal Train de luxe larbaudiano: dove è salito un uomo con tutto il suo decoro classico, umanistico, laddove dal Transsibérien discende un uomo del nostro secolo: dal bagaglio leggero, folle di libertà: che egli però, vissuto in epoca di razionalismo cubistico, amava attutire nella favola, in quel che nella favola c'è di rapsodico — il meraviglioso al posto dello storico —, di sottratto alla ragione. Si pensi per un istante, che so, a *L'oiseau*

de la cascade in *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*. È un sogno, un sogno litaniale, quel che nel sogno sa di filastrocca, senza rumore: perché il mondo perde rumore nell'immagine; ma un sogno che incollana il mondo fino quasi a farlo fatalmente uscire da se stesso. Cendrars ha tentato di trasformare *sur place* quello stato di necessità in uno stato di libertà; non c'è riuscito, ma è riuscito a darci il senso di una libertà necessaria come l'aria che si respira. E anche l'immagine dell'uomo è ripulita d'ogni passato, in questo continuo sfarsi per rifarsi, ahimè troppo veloce, del presente: « Je suis l'homme qui n'a plus de passé. — Seul, mon moignon me fait mal — »; se persino il dolore, come l'arto amputato, è un'illusione soggettiva ormai rimossa, in una sorta di soprannaturale gioco di prestigio. Il gesto di Cendrars, se di un gesto continuo si tratta, gode bene di questo fantomatico riscontro, dove allora, nella dolorosa stupefazione che ne risulta, nulla è più su un piano utilitario, tutto è stato debitamente pagato. Eppure andava evolvendosi l'atto gratuito gidiano... Ma l'uomo in Cendrars può ritrovare i suoi gesti quotidiani nell'invenzione stessa del mondo nuovo: quel moncherino solleva bene qualcosa, con gesto leggero, non foss'altro l'olifante d'una fedeltà mantenuta a costo della vita, ad avvisare chi è avanti che è inutile che si fermi.

Per la morte di Cendrars, avvenuta a Parigi il 21 gennaio 1961. Cendrars era nato il 1° settembre 1887 a La-Chaux-de-Fonds, in Svizzera, da padre svizzero e da madre scozzese, e il suo vero nome era Frédéric Sauser-Hall.