

JEAN PAULHAN E "IL PONTE ATTRAVERSATO"

Jean Paulhan⁽¹⁾, Direttore della «Nouvelle Revue Française», è un autore che in Francia si è creata la rinomanza di «Eminence grise», per l'influenza che egli esercita attraverso le sue rare pubblicazioni (sempre vagliate da una coscienza sottile e penetrante) e più ancora attraverso la sua vigile, costante presenza alla ribalta della letteratura e delle arti figurative.

In Italia, non si può dire che egli sia molto letto né conosciuto (le traduzioni delle sue opere sono quanto mai rare) se non negli ambienti letterari e dagli studiosi della letteratura d'oltralpe.

Autore di brevi romanzi e racconti simbolici ed ermetici⁽²⁾, alcuni dei quali maturati nel clima pre-surrealista, ma aventi una loro genesi particolarissima, Paulhan ha scritto in seguito alcune opere e saggi critici⁽³⁾, dove, alle visioni oniriche e all'introspezione più angosciata tesa a reperire il segreto funzionamento del subconscio e dell'essere, si sostituisce un'analisi critica della letteratura del nostro tempo, una requisitoria in cui tutti sono

(1) J. Paulhan, nato a Nîmes nel 1884, laureato alla Sorbonne, nel 1907 si recò nel Madagascar, e dopo un lungo soggiorno nell'isola, tornato in Francia, fu uno dei principali redattori dello *Spectateur* (dal 1909 al 1914), partecipò alla prima guerra mondiale, collaborò alla rivista surrealista *Littérature*, nel 1920 entrò come segretario alla N.R.F. e alla morte di Rivière assunse la direzione della rivista. Durante la seconda guerra mondiale collaborò al giornale *Résistance* e al settimanale clandestino *Les lettres Françaises*. Fece parte attiva della resistenza, nel 1945 ricevette il «Grand Prix de Littérature» per l'insieme delle sue opere, collaborò alla rivista *Les Temps Modernes*, diresse *Les cahiers de la Pléiade* e nel 1948 collaborò alla *Table Ronde*. Ricevette nel 1951 il «Grand Prix de la Ville de Paris». Alla fine della guerra riprese la direzione della N.R.F. e la sua attività alla «Maison Gallimard».

(2) *Le Guerrier Appliqué*, Paris, Sansot, 1915; *Le Pont Traversé*, Paris, Bloch, 1920; *La Guérison Sévère*, Paris, N.R.F., 1925; *Aytré qui perd l'habitude*, Bruxelles, Ed. de La Nouvelle Revue Belgique, 1943; *Les Causes célèbres*, Paris, Gall., 1950.

(3) *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, 1941; *Clef de la Poésie*, Paris, Gallimard, 1944; *Entretien sur des faits divers*, Paris, Gallimard, 1945; *Petite Préface à toute critique*, Paris, Ed. de Mimit, 1951; *La Preuve par l'étymologie*, Paris, Ed. de Mimit, 1953.

accusatori ed accusati, compreso lo stesso Autore e la stessa « Nouvelle Revue Française » che tanto gli sta a cuore.

Per chiarire meglio questo passaggio (che poi non è che una continuazione logica del suo pensiero e la ragione della ricorrenza dei medesimi temi), è bene dire che fin da giovanissimo Paulhan si è appassionato al problema del linguaggio in quanto « traduzione » del pensiero ⁽⁴⁾. Lo schermo opaco che s'interpone tra pensiero ed espressione, individuo e individuo, tradisce l'integrità del pensiero e lo deforma, inquina la genuinità degli scambi tra gli uomini e la letteratura risulta il frutto di uno sforzo costante di liberazione del pensiero, del sentimento, dell'emozione, che l'inevitabile tirannia delle parole e dell'espressione spesso deforma e asservisce. In quasi tutti i suoi scritti vediamo ricorrere questo problema, che è per Paulhan non certo un problema meramente stilistico, ma umano ed esistenziale: « Il existe un mal du langage qui ressemble au mal humain » ⁽⁵⁾. Infatti, la stessa ambiguità ed ambivalenza di *pensiero* e di *espressione*, gioca anche nell'intimo del pensiero nelle nostre riflessioni, giudizi, sentimenti. Il paradosso del linguaggio è anche il paradosso dello spirito, il male cronico della letteratura si estende anche al linguaggio, all'espressione e il problema coinvolge anche l'uomo perché, non solo diventa impossibile comunicare con gli altri, ma anche con se stessi.

Attraverso i « *Fleurs de Tarbes* » e nelle opere successive (o meglio, negli atteggiamenti e predilezioni di Jean Paulhan), s'intravede la lotta di questo spirito sottile e paziente, per sfuggire alla crisi della letteratura che dopo il Surrealismo, coi suoi angosciosi scrupoli di purezza espressiva, confina lo scrittore nella solitudine e nel silenzio, ostacola e paralizza la creazione e rischia di annientare se stessa. Lo sforzo costante di questo Autore per difendere il sottile strumento dell'attenzione, dell'osservazione, il delicato e inafferrabile meccanismo dell'introspezione, lo ha portato inevitabilmente ad assumere (ormai da oltre cinquant'anni), nel campo delle Lettere e delle Arti Figurative ⁽⁶⁾, un posto di avanguardia.

Infinitamente più giovane di molti dei suoi giovani amici scrittori, Paulhan, sempre con lo stesso attonito stupore di fronte ad ognuna delle sue numerose metamorfosi dà l'impressione di possedere un segreto incomunicabile: « Nous tenons aujourd'hui le secret des grandes personnes: c'est que personne ne vieillit, au contraire. Malgré l'apparence ». ⁽⁷⁾

Per nostra delizia quest'uomo fortunato ha scelto di non scegliere, ma di seguire la

⁽⁴⁾ Paulhan fanciullo, alla ricerca di idee « sue », non trova dapprima che vuoto o idee fatte: « Et somme toute je devais me contenter de mots: car une pensée qu'on imite, c'est qu'elle est déjà passée en mots. Je me demandais: mais comment saisir l'esprit à sa source? » (JEAN PAULHAN: *Des Mauvais Sujets*, ed. Les Bibliophiles de l'Union Française, 1959, illustrato da una serie di « gouaches » di Marc Chagall).

⁽⁵⁾ JEAN PAULHAN: *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit., pag. 157.

⁽⁶⁾ I suoi principali lavori di critica d'arte sono: *Braque le patron*, Paris, Ed. des Trois Collines, 1946; *La peinture moderne et l'espace sensible au cœur*, « Table Ronde », février, 1948; *Fautrier, l'enragé*, Paris, A. Blaizot, 1949; *La peinture cubiste et l'espace d'avant les raisons*, N.R.F., 1ère année, avril-juin, 1953. *L'Art informel*, N.R.F., Mai 1961.

⁽⁷⁾ J. PAULHAN: *Entretiens sur des faits divers*, Paris, Gall., pag. 129.

libera ed imprevedibile evoluzione del suo pensiero, la sinuosa spirale del suo sentire, docile e attento alla « parte chiara » come alla « parte oscura » delle profondità del suo essere ⁽⁸⁾; trepidante di una gioia segreta di fronte al mistero allusivo della poesia ⁽⁹⁾, egli si esprime sottilmente ed ironicamente, perfettamente a suo agio e in equilibrio sulla lama di coltello che separa l'espressione dal silenzio, l'« engagement » dalla libertà totale, la semplicità del gusto della forma cesellata, la ricerca dell'assoluto dal desiderio di conservare intatta la sua umanità, la tendenza alla perfezione dal timore di inaridirsi.

Paulhan si trova così di colpo in possesso di una libertà, di una « souplesse » che gli permettono di vivere in pace con se stesso e con gli altri, « disponibile » e aperto verso l'avvenire. Tormentato da un desiderio di ricerca e di conoscenza, egli si nutre delle sue scoperte di ogni giorno; un quadro, una poesia, una nuova conoscenza, sono altrettanti soggetti, insieme a se stesso, di domanda e di risposta. Di una sensibilità acutissima, di una recettività che è la fonte del suo magnetismo, Paulhan è un uomo che si appassiona all'esperienza umana e crede nell'utilità di uno scambio tra gli uomini: « Il est bien vrai que les gens gagnent à être connus, comme on dit. Ils y gagnent en mystère ». ⁽¹⁰⁾

Anch'egli, come molti artisti e letterati, è tutto teso verso l'avvenire, che per lui non è altro che un meraviglioso presente. Egli ha, di fronte al prossimo e alla vita (che non cessano di meravigliarlo e d'incantarlo), una viva curiosità, nel senso di ricerca dell'imprevedibile, di attesa gioiosa di qualcosa di inaspettato e di rivelatore. Di qui la sua grande bonomia e fiducia nei giovani talenti dei quali è un entusiasta sostenitore, soprattutto quando costoro non sono ancora riconosciuti dal consenso della critica e del pubblico.

Per comprendere l'importanza di questa personalità letteraria, e come egli sia divenuto dopo André Gide, « l'eminenza grigia » della letteratura francese contemporanea, basti pensare a Breton, Aragon, Eluard, Jouhandeau, Arland, Prévost, Supervielle, Giono, Green, Michaux e molti altri, i quali devono molto a Paulhan nel periodo in cui erano ancora poco conosciuti e nei cui scritti Paulhan aveva piena fiducia, anche quando il successo era lontano.

Così, nel campo della pittura, ci sembra opportuno ricordare ugualmente che Paulhan fu uno dei primi sostenitori dei pittori del periodo dadaista e surrealista, nonché del cubista; basti leggere i suoi finissimi saggi sul cubismo e su Braque. Picasso, Braque, Dubuffet, Fautrier, Masson sono tutti amici suoi da anni, e come ieri sosteneva poeti, scrittori e artisti poco noti, oggi egli ci propone in letteratura un Jean Grosjean, Edith Boissonnas, Henry Thomas George Lambrichs, Jacques Charpier, e in pittura, i più significativi rappresentanti dell'arte informale.

⁽⁸⁾ J. PAULHAN: *Le Clair et L'obscur*, Paris, N.R.F., avril-juin, 1958.

⁽⁹⁾ « C'est qu'il n'est pas de clarté dans l'ordre de l'esprit ou des sensations, qui ne comporte une part obscure, ni de sens qui n'enferme un contre sens... Ce n'est qu'à la faveur de l'obscurité que nous distinguons la lumière » (J. PAULHAN: *Un jeune ancêtre*, Fautrier, Galerie Rive Droite, Paris, octobre, 1955, pagine non numerate). « L'esprit c'est un monde à l'envers. Le clair y procède de l'obscur. Penser comme il faut c'est d'abord faire sa place au mystère ». (J. PAULHAN: *Entretien sur des faits divers*, op. cit. pag. 156).

⁽¹⁰⁾ J. PAULHAN: *Cahiers des Saisons*, Avril-Mai 1957, pag. 277.

Nei suoi racconti J. Paulhan ci dà solo rarissimamente una visione diretta della realtà. La vicenda, quasi sempre di ordine interiore, si avvale di una rappresentazione indiretta, dove situazioni reali vengono chiarite grazie a situazioni irreali, quali il sogno, l'evasione immaginativa (come nel « Pont Traversé »), la malattia, la minaccia della morte (come nella *Guérison Sévère*). I suoi racconti non sono caratterizzati da uno schema narrativo romanzesco, né chiaramente autobiografico. I riferimenti personali abbondano, ma la narrazione in questo senso procede per illuminazioni discontinue dell'inconscio più che impennarsi su di una costruzione razionale e logica. Viene quindi a mancare il ricorso alla realtà, la prospettiva rispetto al passato e, diremmo, quella coerenza interiore che denuncia nell'autore una rinuncia alle intuizioni semplici. Ma questa rinuncia gli apre le porte di un ordine di intuizioni complesse che vengono rappresentate con una tecnica narrativa involuta, restia, dettata probabilmente da un forte senso di pudore: « Il est sûr que je ne parle pas de moi avec plaisir, je ne me sens pas épais » ⁽¹¹⁾.

Il tessuto della narrazione è assai rado. Un periodicare breve, talora affannoso, incisivo, ma quasi sempre allusivo, pieno di ritorni. La vicenda stessa sembra dettata da un desiderio di chiarezza interiore e di liberazione, sebbene spesso non sia per l'autore che un pretesto per dire e non dire, per celarvisi dietro, « pour ne pas se livrer », per non scoprire di sé che quel tanto che basti per alleggerire una tensione interna insostenibile.

Si intravede spesso, al di là dello schema narrativo che ci viene presentato, un'altra vicenda dello spirito del protagonista segretamente legata alla precedente e l'autore ci offre quasi sempre una descrizione parallela e talvolta una prospettiva tripla (come nella *Guérison Sévère*) della stessa vicenda interiore. Ciò è dovuto al fatto che Paulhan rappresenta nei suoi *récits*, accogliendole docilmente, le contraddizioni della nostra vita psichica con i suoi riflessi, emozioni, sensazioni, desideri inespressi, inconscie inibizioni, stati di sogno, di angoscia e di delirio.

Inoltre, spesso nei suoi protagonisti si opera come una specie di sdoppiamento di coscienza. L'incrinatura profonda che viene a formarsi nell'unità psicofisica dell'uomo, sembra prodotta dal dualismo tra il pensiero e l'azione, lo spirito e il corpo e il problema dei nostri rapporti col prossimo (problema che si manifesta anche attraverso il linguaggio nella frattura tra parole e significato, interlocutore e ascoltatore), provoca nella coscienza un doloroso dimidiamento.

Le due tematiche essenziali dei racconti di J. Paulhan ci sembrano quindi essere l'atteggiamento dell'Autore aperto ai segni della vita interiore di cui egli accetta anche le manifestazioni più contraddittorie e, inoltre, lo sdoppiamento della coscienza al contatto con la realtà.

(11) JEAN PAULHAN: *Le Pont Traversé*, da *Réalités Secrètes*, octobre, 1955, pag. 115.

I problemi sono quindi piuttosto comuni (in special modo alle due ultime generazioni) e il grado di assuefazione che ognuno di noi raggiunge nei loro confronti, è testimone dell'accettazione dolorosa di questa realtà del nostro tempo.

Ora, ciò che ci interessa maggiormente in questo studio è proprio l'atteggiamento dell'Autore di fronte a questi problemi, atteggiamento che, nei *Récits* in particolare, subisce una trasfigurazione poetica.

Per ciò che riguarda più propriamente la vita interiore, l'Autore non ci presenta che squarci e frammenti che scoprono i punti deboli della sua coscienza e di quella dei suoi personaggi: mancanza di sicurezza interiore, pensieri formulati in una zona dell'essere che è, al di là dell'attenzione riflessa, disponibilità completa di fronte alle idee cosiddette « chiare » alle quali Paulhan spesso non concede il tempo di maturare indebitamente fino a divenire perfettamente concrete: « Un ensemble de sens se fait et se défait à chaque instant »⁽¹²⁾.

Egli rivela una spiccata predilezione per esprimere, attraverso i suoi personaggi e grazie a manifestazioni particolari della psiche (come il sogno, l'angoscia, il delirio), uno stato primigenio del pensiero e della vita in cui tutto si scioglie e si libera in combinazioni variate e multiple, favorevolissime alla metamorfosi. Tra il sogno e la realtà, sospesi, contingenti, inaccettabili, questi stadi del pensiero e delle sensazioni ci vengono presentati come le componenti della nostra vita interiore. Il flusso dei concetti, delle idee, delle sensazioni, viene illuminato dall'attenzione solo per un momento, ma questo momento è il fulcro dello sforzo cosciente dell'Autore che proietta sul disordine segreto che regna nella mente dei suoi personaggi, una luce cosciente, mettendo in evidenza — con un solo particolare o una sfumatura (quasi sempre finissima) — tutto il travaglio di una coscienza.

Lo sdoppiarsi della coscienza di fronte alla realtà è un tema che ricorre in quasi tutti i racconti di Jean Paulhan.

Nel *Guerrier Appliqué* si avvicendano nel giovane volontario Maast, a contatto con la dura realtà della guerra (tutto un mondo che lo meraviglia profondamente pur ispirandogli orrore), improvvise rivelazioni della guerra presente e altrettanti improvvisi cedimenti e ritorni alla pace anteriore. Un dualismo angoscioso tra la materialità di questo mondo denaturato e violento⁽¹³⁾ che la guerra offre ai suoi occhi, e una vita piena di freschezza ma quasi totalmente priva di equilibrio per mancanza di maturità. E la frattura si fa ancora più evidente quando l'azione s'interpone con la durezza di un proiettile frantumando l'equilibrio psicofisico del protagonista⁽¹⁴⁾.

(12) J. PAULHAN: *Les Hain-Tenys Merinas*. Poésies Malgaches traduites par J. Paulhan. Paris, Imprimerie Nationale.

(13) « Elle (la guerra) nous donne cette puissance grossière de la vie et de la mort dont on ne peut oublier qu'on l'a un jour possédée ». *Le Guerrier Appliqué*, Paris, Sansot, 1915, pag. 94.

(14) « Nous étions partis pour l'attaque sans espoir ni crainte et comme devenus extérieurs ». *Le Guerrier Appliqué*, op. cit., pag. 153.

La coincidenza dell'io e delle nostre azioni o la loro separazione sono i due stadi estremi in cui si equilibra vertiginosamente la metamorfosi interiore di Maast.

Come nel fenomeno dell'espressione, esprimersi attraverso il linguaggio significa uscire dal circolo chiuso dei nostri pensieri, così Maast ha l'impressione di vivere veramente quando i due poli della coscienza si fondono.

Nelle *Causes Célèbres*, l'Autore tenta di acclimatare all'esterno una realtà interiore, ma spesso non vi riesce e il suo sforzo di ricondurre alla superficie, dal profondo dell'anima un sentimento sconosciuto, provoca in lui uno stato di smarrimento « son petit domaine d'angoisse », che diviene impossibile esprimere se non al prezzo di uno sforzo cosciente alla ricerca di un mezzo rifrangente l'inesprimibile (le parole, che sembrano talora ardere nella contraddizione e nell'impotenza).

Nel *Pont Traversé* (che ci accingiamo ad esaminare più particolarmente), il motivo della impossibilità di esprimersi (manifestazione di un dualismo interiore) assume un tono ossessivo, come certe immagini in cui — in sogno — si è esposti a lottare contro qualcosa di superiore alle nostre forze: cadute vertiginose, inseguimenti estenuanti, l'impossibilità di far scattare un interruttore che ci salverebbe dall'angoscia: « De cette blessure de l'esprit, est-ce qu'on guérit jamais? »⁽¹⁵⁾.

Il *Pont Traversé* è uno dei testi più ermetici di Jean Paulhan e con esso l'Autore esprime il dramma della reciproca incomprensione di due persone che tuttavia si amano. È il racconto poetico di una rottura e soprattutto di una ricerca che il protagonista fa di se stesso, attraverso il vuoto e l'abbandono che la donna ha lasciato in lui.

Con una serie di sogni « qui s'échaineraient d'eux-mêmes », l'Autore cerca di suggerire gli avvenimenti reali, che sono l'altra faccia del sogno. La trama di questo racconto, dove il simbolo e il « transfert » psicologico hanno una parte così preponderante, è esile: la rottura è avvenuta a causa del protagonista che non riesce ad aprirsi con la sua donna (o a causa di lei che non sa capirlo). Egli si decide infine a ricercarla e questa decisione matura in lui nel corso di tre notti di sogni rivelatori che sono l'esatto riflesso del suo subcosciente agitato e teso.

Si tratta di sogni che simboleggiano, nel senso psicoanalitico della parola, un tentativo di ricerca di un possibile punto di intesa, la ricostruzione mentale di una separazione e di una rottura definitiva.

Paulhan si serve di una gran quantità di immagini oniriche che sembrano dominare il pensiero; poi i sentimenti e il pensiero nel commento sobrio dell'Autore (che nell'edizione originale del 1920, come nell'edizione che citiamo, apparsa nella rivista *Réalités Secrètes*, viene riportato in corsivo) disciplinano e chiarificano queste immagini oniriche.

Tali immagini sono spesso improntate alla tipica illogicità dei sogni, illogicità che

⁽¹⁵⁾ J. PAULHAN: Da *Les Causes Célèbres*, Un rêve dans le réveil, Paris, Gall., 1950, pag. 107.

— come accade nei sogni — è spesso rivelatrice di nessi sottili del pensiero e del sentimento che la logica dello stato di veglia distrugge in germe. Il loro interesse consiste appunto in questo aspetto rivelatore e il protagonista si sforza, di giorno, a dar loro un senso, ad ordinare questa materia fluida e gravida di segni, di riflessi, che il protagonista attento cerca con la sua coscienza « appliquée » di decifrare.

Come le nostre parole, i sogni sono per Paulhan un linguaggio tramite il quale entriamo nella vita cosciente, in uno stato di veglia del nostro essere. Come il linguaggio, i sogni ci rimandano la nostra immagine rovesciata ed è interpretando questa immagine che noi perveniamo a conoscerci:

« L'on admet que nous apercevons clairement les choses réelles et les rêvées de façon confuse. Cette opinion tient à la seule confiance d'avoir les premières à notre disposition — en sorte qu'il est aisé aussitôt qu'il nous plait de les faire nettes. Mais qui néglige cet aspect pratique, les objets vrais le surprennent par leur confusion » ⁽¹⁶⁾.

Il commento dell'Autore a questi sogni è quanto mai sobrio, vigilato da un acutissimo senso di autocritica e costituisce altrettante prese di coscienza degli stati inconsci del sogno. Il sogno non è quindi che un pretesto, ovvero la trasposizione di una realtà interiore tormentata, fluida, sfuggente.

Anche in questo racconto l'« io » è il protagonista della vicenda, ma per esprimersi ha bisogno di celarsi dietro ad una serie di simboli (forse per un forte senso di pudore e anche per meglio giudicare — come dal di fuori — il movente, la natura e la funzione di una azione tesa nel tentativo di intervenire nella realtà e di piegarla ai suoi disegni).

Il « transfert » psicologico, lo scambio di persona (il vecchio della « Prima Notte ») e i simboli (funghi, scimmie-mosca che designano le parole liberatrici che il protagonista non riesce a pronunciare), i mancati riconoscimenti (l'uomo di Bouillargues, l'ambiente e il linguaggio « nifi »), sono altrettanti alibi che il protagonista si crea per sfuggire a se stesso e al mondo esteriore sul quale egli vorrebbe esercitare una presa reale. Questo tentativo, che invece si risolve in un violento e doloroso acuirsi del suo sentimento di astrazione (« Il est sur que je ne parle pas de moi avec plaisir, je ne me sens pas épais » ⁽¹⁷⁾.... « Je me paraissais n'être qu'une partie de moi » ⁽¹⁸⁾), provoca in lui (con l'imporsi della necessità di stabilire una intesa con la donna) lo sdoppiamento della sua coscienza.

La decisione di riavvicinare Agréfe si risolve, nell'intimo del protagonista, in un sentimento di appagamento che non ha bisogno di manifestarsi materialmente e che si esprime attraverso l'evasione del sogno. Tuttavia, la realtà s'impone e la decisione del protagonista

⁽¹⁶⁾ J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 126.

⁽¹⁷⁾ J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 115.

⁽¹⁸⁾ J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 116.

deve tramutarsi in azione concreta e reale: « Mais elle était une véritable décision, où l'on doit lutter contre des choses étrangères venues de notre corps, ou d'ailleurs »⁽¹⁹⁾.

È chiaro che il protagonista rappresenta un notevole ostacolo al raggiungimento di questa intesa, perché egli sembra incapace — nel suo intimo — di decidere se veramente vuol ritrovare la donna. Nel sogno (riflesso della realtà interiore) le sue parole risultano « transparentes au bruit » e nessuno le ascolta. Così non riesce a distribuire i funghi (vedi parole) che ha nel paniere semplicemente perché non si è ancora abituato all'idea di perderli e non perché la gente li disdegna.

Questo atteggiamento del protagonista denuncia in lui la mancanza di una dimensione che lo inserisca nel mondo reale, senza scissioni né contrasti. Le sue parole non hanno suono, il suo corpo non ha volume ed egli subisce il fascino di chi possiede questa magica dimensione che permette di attraversare tutti i ponti e di varcare tutte le porte. (Agrèfe, l'uomo di Bouillargues, la comunità « nifi » nel *Pont Traversé* sembrano possedere questa dimensione, come pure molti dei suoi compagni di trincea e il caporale Delieu nel *Guerrier Appliqué*).

Il suo desiderio di evadere dalla cerchia della vita interiore e di realizzare rapporti umani ricchi di vita, si traduce nel suo sforzo di stabilire le cause che lo hanno separato da Agrèfe: « La raison de ton éloignement était dans la gêne qui te vient de moi, et que je n'imagine pas beaucoup: je te sais plus riche de vie et dangereuse que je ne suis »⁽²⁰⁾.

La decisione di ricercare Agrèfe sembra maturare nella sua coscienza e ciò gli basta. Ma perché essa diventi realtà è necessario che egli passi attraverso le parole e gli atti i quali comportano però un rischio che il protagonista non sembra ben sicuro di volersi assumere. Questo passaggio risulta quindi angoscioso ed egli si trova nell'impossibilità di dare alle parole il giusto tono che le renda chiare: « Je n'avais donc pas su, tout à l'heure, parler véritablement »⁽²¹⁾.

Così non riesce a dire ad Agrèfe le parole che ella si aspetta da lui, ma solo in sogno e tra sé e sé. E Agrèfe non sa ascoltare che ciò che ha un suono e un significato chiaro: « Je m'aidais donc, par ce rêve, à supposer que je t'avais dit ce que tu demandais de moi. Ou j'avais été le plus près de le dire; tu n'écoutais pas »⁽²²⁾.

Di conseguenza, può capitare al protagonista di non vederla quando l'ha vicina e questo perché egli si identifica con Agrèfe a tal punto da non riconoscerla: « Je savais Agrèfe proche de moi, au point qu'il m'arrivait de ne pas suffisamment me distinguer d'avec elle: une idée, que j'avais eue naturellement, me donnait l'étonnement de sa présence »⁽²³⁾.

Il suo cuore e la sua immaginazione sono così pieni di lei da sembrargli innaturale che

(19) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 115.

(20) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 115.

(21) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 116.

(22) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 117.

(23) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 117.

un incontro reale, ma accidentale e temporaneo, possa distoglierlo dalla costante presenza di Agrèfe dentro di lui: « Que l'excès même de mon amour fût cause de ma négligence, la chose me paraissait naturelle »⁽²⁴⁾.

E ancora, di notte, dopo aver temporaneamente rinunciato al « transfert » del vecchio, egli ricerca il villaggio oscuro (che è poi simbolo di Agrèfe) in cui le case — buie al suo passaggio — ammiccano con i loro fili di luce tra le imposte solo quand'egli le lascia alle spalle e non può più avvalersi del loro richiamo umano e del loro cenno di amicizia. Il suo timore di non riconoscere il villaggio è in realtà il timore che la donna si estranei da lui e che egli non possa più riconoscerla: « Un jour peut venir où je ne te reconnaîtrai pas? »⁽²⁵⁾.

Se di giorno ricerca il villaggio, prova impressioni delicatissime (l'alba, l'acqua del fiume) che però lo inquietano, in quanto, per riconoscere il villaggio (donna) egli sa che deve scorgere in esso qualcosa che lo deluda: per esempio, un cane che ringhi minacciosamente presso un mucchio di mele. O un senso di fame.

Anche qui appare evidente il contrasto tra la delicatezza dei sentimenti del protagonista e l'insensibilità, la semplice mancanza di recettività da parte di Agrèfe e l'impossibilità, da parte del protagonista, di fare il gesto o di pronunciare la parola giusta, al momento giusto, impossibilità che crea fra i due uno stato di incomprensione e di disordine di cui sono entrambi responsabili. Ma a maggior ragione la responsabilità ricade sul protagonista, in quanto la donna, malgrado tutto, è « riche de vie » e appunto per questo « dangereuse », mentre egli ci appare fin troppo ricco di vita interiore (ed è questo il suo problema), e a tal punto da crearsi un mondo chiuso (dove la vita non ha accesso e dove egli si sente al sicuro, sia pure coi suoi dilemmi e col suo eterno dialogo con se stesso), mondo in cui egli non corre il rischio di intavolare un caotico scambio di rapporti spirituali e carnali senza senso e di reciproche incomprensioni, tese sul limite dell'assurdo.

È chiaro che se — come dice Paulhan — l'ambiguità e la contraddizione sono inerenti alla condizione umana, cioè esistono non solo tra l'uomo e l'uomo, ma tra l'uomo e se stesso, la ricerca di una possibile intesa col prossimo diventa un duplice problema, una duplice ambiguità e una raddoppiata possibilità di non intesa.

Sembra che il protagonista debba fare uno sforzo notevole e doloroso per assumersi la responsabilità di realizzare la sua vita, di materializzarla. Nel sogno della « Seconda Notte » egli ricerca ancora l'evasione e s'immagina di non essere lui a ricercare Agrèfe, ma un vecchio che, con un paniere di scimmie-mosca (vedi parole rivolte alla donna, o lettera indirizzata a lei), si smarrisce in cammino, per distrazione. Per quanto egli si identifichi col vecchio, mano a mano che i sogni si aggiungono ai sogni, egli deve arrendersi all'evidenza che è vano crearsi degli alibi per sfuggire a se stessi: « Ensuite je me détachais de

⁽²⁴⁾ J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 118.

⁽²⁵⁾ J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 120.

lui, qui était maladroit et vieux »⁽²⁶⁾..... « Mais l'espoir de n'être pas celui qui te recherche allait à son tour me manquer »⁽²⁷⁾.

L'uomo di Bouillargues, che è il protagonista del sogno *La Fausse reconnaissance*, è la rappresentazione di un passaggio difficile a realizzarsi tra questa presa di coscienza di sé e la decisione di assumersi la responsabilità di avvicinare Agrèfe, passaggio che mette in luce la nota frattura tra pensiero e azione. Per la stessa ragione per cui egli non riesce ad investire le sue parole del tono giusto che le renda udibili, l'uomo di Bouillargues (che dice di aver conosciuto il protagonista e che quest'ultimo non vuol riconoscere) si aggrappa a lui per un vuoto da colmare, una lacuna che è forse la chiave del problema, denunciando una deficienza della stessa natura di quella delle « parole trasparenti ».

Anche quando il protagonista lo ricerca ansiosamente sperando di riconoscerlo al volante di un camion che passa e ripassa senza che egli faccia un minimo gesto per fermarlo, è chiaro che egli non ha colmato questa deficienza, questo « décalage » che lo separa dagli altri e da se stesso. Ce lo conferma il fatto che quando il camion ripassa infine ed egli si appresta ansiosamente a far cenno al camionista, si accorge che il posto di guida è vuoto.

A un senso di infinita stanchezza per i simboli e pretesti di cui egli si serve per parlare a se stesso (« Quant au village lui-même, à ses arbres, ses pignons ... il est étrange que l'on prenne, étant seul, tant de précautions et d'images, pour se parler »⁽²⁸⁾) segue la realizzazione della *Promenade Rapide* e attraverso i tre sogni di questa seconda notte, il protagonista cerca di toccare il fondo del suo rancore verso la donna che è stata dura con lui, per non essere — in seguito — « sedotto al rimpianto » di non aver tentato il possibile per realizzare l'intesa: « L'insécurité où me mettaient les trois rêves de cette nuit, je l'avais inventée sans doute afin d'être conduit par elle jusqu'au fond de ma rancune »⁽²⁹⁾.

L'ultimo sogno della seconda notte, *La Promenade Rapide* e il primo della seconda notte, *La jeune-fille dans la forêt*, ci sembrano la trasposizione poetica di un irrealizzabile desiderio di identificazione. Per esprimere questo supremo stato di appagamento in compagnia di Agrèfe, il protagonista si serve di immagini « rapide » sulle quali egli non ha presa alcuna, come esse non ne hanno sul suo corpo, ormai senza peso.

Coll'irrompere della primavera che sboccia violentemente sui loro passi, anche il paesaggio trascorre investito dalla stessa rapidità che investe il suo corpo: « La même vitesse dans mon corps l'emporte comme vent et comme l'eau entre les arches d'un pont et le froisse à la fois »⁽³⁰⁾.

(26) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 122.

(27) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 122.

(28) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 120.

(29) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 125.

(30) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 125.

In questo paesaggio regna finalmente la felice libertà di un mondo magico. I fiori, il volo simmetrico degli stornelli sulle due sponde del ponte, l'acqua increspata dal guizzo delle alzavole, il villaggio con le sue case e le sue comari ciarliere, sono visti da un corpo senza peso, fatto di una sola pennellata in un angolo di una tela: l'uomo librato di Chagall col suo mondo che egli sovrasta e dal quale è sovrastato a sua volta. Donna, casolare, animali, flora, ambiente, hanno la stessa radice e ritrovano, intercambiandosi in una nuova dimensione (quella dello spazio infine liberato), la loro libertà e la loro primitiva armonia.

L'episodio *La jeune-fille dans la forêt* che l'autore considera come « une réplique au rêve de la *Promenade Rapide* »⁽³¹⁾, è quindi un sogno che ha molti punti di contatto col precedente. E precisamente vi si ritrova la stessa atmosfera di libertà tipica delle evasioni del subconscio. La boscaiola gli appare come lui la vuol vedere. Essa ha sicuramente qualche segreta affinità con Agréfe, per quanto non gli somigli, e la vertigine che egli prova per lo sfilacciarsi di questa immagine sul suolo rosso di foglie è frutto di un'ebbrezza di evasione e di ritrovamento, di una libertà che investe con lui gli alberi, l'acqua e l'isola magica a forma d'uovo al centro di un lago ugualmente a forma d'uovo: « Les arbres, l'eau, du moins y retrouvaient leur liberté »⁽³²⁾.

Con il sogno *Les Nifis* rientriamo nell'atmosfera irta di simboli che traducono lo stato di « malaise » già noto. In questo paese, uomini rudi parlano un linguaggio incomprendibile⁽³³⁾ al protagonista, appunto perché troppo semplice e intuitivo ed egli sembra ancora incapace di rinnovarsi in questo bagno di semplicità: « D'ailleurs ce langage et la vie même, leur semble venir par élans »⁽³⁴⁾.

Questa coincidenza di pensiero e di azione, di anima e di corpo, di forma e di contenuto che i « nifis » (come pure l'illetterato caporale Delieu del *Guerrier Appliqué*, per il quale il giovane Maast ha tanta ammirazione) realizzano anche senza parlare, egli non sa coglierla e rimane come estraniato.

Agréfe è la vita reale, ed egli è destinato a perderla. Nell'ultima parte di questo racconto ermetico (che spesso risulta di una paradossale trasparenza) la donna non riesce ad attraversare il ponte che lo separa da lui, perché le parole si sono interposte come un mezzo opaco portando la confusione nei sentimenti e agendo in maniera tale che: « Les idées ou sentiments naturellement faits pour rapprocher à leur tour devenaient une raison d'éloignement »⁽³⁵⁾. Il ponte che non si può attraversare si trasforma in un doppio ostacolo ri-

(31) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 127.

(32) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 127.

(33) « Nifil est un mot malgache qui signifie *dent* (et par extension, ce qu'on dit sans desserrer les dents) ». — Lettera del Sig. Paulhan del 19 gennaio 1959.

(34) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 128.

(35) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 132.

spetto al fiume (in quanto su di esso e sulla sua natura di ponte si faceva affidamento), come le parole usate per farci capire, quando non vengono comprese, presentano — rispetto al silenzio — un doppio ostacolo all'intesa reciproca.

Anche in questo racconto, è chiaro che l'Autore rifiuta di ricorrere ad una realtà esteriore che sarebbe impotente a descrivere le sfumature del sentimento e che distruggerebbe la sottilissima trama che intesse i suoi paesaggi interiori.

Qui non vi è la minima chiarificazione dei sentimenti e quando il problema viene posto, è messo immediatamente fuori questione dall'Autore: « J'aimais peut-être cette jeune femme, ou était-elle une amie, ou ma soeur? Je sais seulement que mes sentiments pour elle étaient certains et tels qu'il n'y avait plus à les rappeler »⁽³⁶⁾.

E ancora: « L'on devinera sur ce récit plus de choses que je ne puis en citer (et qu'il n'est utile) »⁽³⁷⁾.

Nella prosa di Paulhan non vi è ricchezza e suggestione delle immagini, ma esse si aprono sugli abissi del subconscio, sono spesso allusive, paradossali, inquietanti. Questi racconti, come i saggi critici, mettono in gioco le fasi contraddittorie dell'intelletto e prendono come oggetto il pensiero nell'atto stesso del pensarsi, la coscienza della coscienza e il riflesso del suo vuoto: « Si même les nouvelles pensées offrent des traits quelque peu bruts et insaisissables. Car il faut bien que la pensée commence quelque part. Je veux dire, commence réellement, nous arrache aux rêves, nous jette en pleine vérité »⁽³⁸⁾.

I suoi racconti sono immersi in una atmosfera tesa, trasparente e la loro poesia altamente astratta ha per oggetto se stessa, ovvero la fonte primigenia delle nostre contraddizioni: « Comme par un flux et un reflux continuels la même vague qui venait de l'apporter, nous retire le monde »⁽³⁹⁾.

La complessità dei suoi *récits* deriva inoltre dal fatto che essi implicano un'interrotta sintesi di astrazione e di concretezza. I suoi personaggi vivono nello stesso tempo, la loro vicenda reale e la loro avventura spirituale, vicende che hanno infiniti punti di intersezione nel corso del racconto, che assume così un carattere assai complesso. In esso l'intuizione più semplice, la notazione più sottile hanno un costante riferimento ad una vicenda reale espressa o inespressa, preesistente o conseguente alla situazione attuale descritta.

Nel problema dello stile come nell'etica che Paulhan sperimenta, l'uomo tende a prendere di qualsiasi oggetto una coscienza rovesciata, rivelatrice e tanto più ricca di significato quanto più riesce difficile distinguere l'oggetto dal suo riflesso. Nelle avventure dello spirito poi: « On ne parvient pas à la clarté qu'à travers la nuit, à la

(36) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 129.

(37) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 130.

(38) J. PAULHAN: *Des mauvais sujets* - Edit. Bibliophiles de l'Union Française, Paris, Sansot, 1959.

(39) J. PAULHAN: *Le Clair et l'obscur*, N.R.F., juin 1958, pag. 1009.

fixité qu'à travers la métamorphose, à la condition d'être soi-même le champ de la nuit et de la métamorphose»⁽⁴⁰⁾.

Per Paulhan infatti la chiarezza non è disgiunta dall'oscurità, ma da essa trae la sua luce e le involuzioni del suo pensiero tendono a chiarire gli stati più sottili e più sfuggenti della nostra coscienza: « Le mystère est rayonnant. Le mystère fait autour de lui de la clarté »⁽⁴¹⁾.

Così ci sembrano i suoi *récits*: realizzati sul limite estremo di una logica e di una concretezza che hanno come contropartita l'illogicità e l'astrazione. Tuttavia, per una specie di magico scambio, concreto e astratto, parole e significato, ragione e mistero, si fondono in una sintesi che rende la vicenda, non solo accettabile, ma infinitamente più comprensibile, facendo intravedere al lettore il mondo delle sensazioni, dell'inesprimibile, dell'inconscio, delle stratificazioni del pensiero — dove la ragione si smarrisce —, solo quando il lettore stesso riesce a far suo l'elemento imponderabile e illuminante del mistero poetico.

Il suo stile rivela la costante, ironica onnipresenza dell'Autore. È evidente una ricercatezza che non si serve di ornamenti, ma che al contrario è fatta di povertà, di « dépouillement » e di « retranchements ». Del resto l'Autore ha fatto suo questo vecchio proverbio fiorentino: « Si j'étais huitre je ne cultiverais pas ma perle ». Semplicità apparente perché, in realtà, questo stile sorvegliato, succinto e penetrante è senz'altro frutto di una costante applicazione alla ricerca di una armonia concisa e rigorosa dell'ordine delle parole. Esse non sono mai per Paulhan allusive, evocative; non hanno nessuna aureola suggestiva, ma sono spoglie ed essenziali, ridotte alla loro funzione di « segni », astratte e pur costantemente dominate dalla logica concreta e vigile del ragionamento e quindi sorvegliate, lette, soppesate e colorate da una punta di ironia e di ambiguità che fa di esse un classico esempio di negazione e di distacco, di inafferrabilità (pur nella loro esattezza), frutto della coscienza dell'Autore della loro possibile equivocità di segni di fronte al pensiero: « Peut-être notre langage est-il chose si complexe et insaisissable que l'on ne puisse le rectifier, le corriger — et simplement y intervenir — que de “biais”, et à la faveur d'une illusion »⁽⁴²⁾.

Alcuni critici e particolarmente Maurice Toesca⁽⁴³⁾, hanno accennato all'influenza che il *Pont Traversé* ha esercitato sul Surrealismo e reciprocamente i Surrealisti sull'Autore negli anni venti. Ciò è vero nella misura che anche Paulhan, come i primi Surrealisti, lascia

⁽⁴⁰⁾ J. PAULHAN: *Le Clair et l'obscur*, N.R.F., juin 1958, pag. 1016.

⁽⁴¹⁾ J. PAULHAN: *Cler de la poésie* - op. cit. pag. 21.

⁽⁴²⁾ J. PAULHAN: *Entretiens* - Carteggio inedito. Pagine non numerate. Nell'*Entretien sur des fait divers*, così si svolge il dialogo tra l'Autore e il suo interlocutore: Moi: « Mais comment saurions-nous maintenir en plein jour une pensée contradictoire? » R.M.: « Il suffit, peut-être de la former de biais et sans chercher à la saisir d'une prise directe: de la laisser dans la pénombre - » (*Entretien sur des faits divers*, op. cit. pag. 152). Per l'interpretazione della parola “biais” citiamo: « Le biais est une façon détournée d'arriver à ses fins » (J. PAULHAN, lettera del 30-1-59).

⁽⁴³⁾ MAURICE TOESCA: *J. Paulhan l'écrivain appliqué*, Paris, Variété, 19, pag. 70.

libero corso alle parole per tradurre certe stratificazioni dell'inconscio⁽⁴⁴⁾. Tuttavia, questa libertà così inebriante non lo fa mai cadere nell'automatismo psichico, né lo induce a tagliare i ponti con la realtà, ma l'Autore cerca d'investire la realtà di una volontà riflessa e attraverso la sua cosciente presenza riesce a far luce sui suoi personaggi, e quindi su se stesso.

Mentre per il Surrealismo il mondo onirico è spesso sinonimo di autenticità, Paulhan ci indica che la nostra autenticità è nel movimento indefinito tramite il quale passiamo da un lato all'altro del linguaggio e dei sogni alla ricerca di una impossibile stabilità. Egli stesso riassume con grande efficacia sintetica la sua posizione nei confronti del primo Surrealismo: « Qui commence par le rêve et la folie sait très bien où il va: à la folie et au rêve. Mais le raisonnement nous jette en pleine aventure »⁽⁴⁵⁾.

Altrettanto imprudente è avanzare l'ipotesi che Paulhan sia stato influenzato in questo racconto, dal procedimento analitico freudiano. Paulhan stesso ci ha affermato che nel 1920 non conosceva Freud, ma solo alcuni medici e psicoanalisti tedeschi. Il suo procedimento narrativo è conoscitivo diverge dalla psicoanalisi di Freud in questo punto fondamentale: mentre Freud considera i sogni come una specie di linguaggio del nostro subcosciente e crea una serie di simboli che interpretano i pensieri e le sensazioni che inconsciamente si formulano allo stato di veglia e che ristagnano in una zona opaca del subcosciente pronti a riaffiorare, Paulhan non accetta questo simbolismo palese che la psicoanalisi ha reso troppo chiaro e quasi abusivo:

« Le langage secret n'est plus secret. Si notre inconscient est si malin, que le suppose Freud, comment ne s'occuperait-il pas à changer de langue: par exemple à inventer de nouveaux signes, à changer le sens des anciens? »⁽⁴⁶⁾.

Il nostro subcosciente per mantenere il suo segreto è quindi incline, con la più grande libertà espressiva, a creare nuovi simboli: « Lorsque nous voulons confier au livre que nous écrivons, un grand secret, le secret de nos secrets, nous le confions et en même temps nous sentons très bien qu'il y a en nous un autre secret qui se reforme, un secret plus profond qui part de plus loin, qui va plus loin »⁽⁴⁷⁾.

Il *Pont Traversé* è senz'altro partecipe di questa libertà.

DORA BIENAIMÉ

(44) « Jean Paulhan qui dans le *Pont Traversé* fixe certaines manières de notre pensée de se comporter par rapport aux rêves, révèle telles stratifications de la pensée humaine, telles contingences de l'âme, par une plus grande soumission au sujet, et par l'exacte élucidation de ce sujet » (ANTONIN ARTAUD, *Oeuvres Complètes*, t. I, Paris, Gall., 1956, pag. 193).

(45) J. PAULHAN: *Entretien sur des faits divers*, Paris, Gall. pag. 86.

(46) J. PAULHAN: *Entretiens*, carteggio inedito, pagine non numerate.

(47) J. PAULHAN: *Entretiens*, carteggio inedito, pagine non numerate.