

Cinquecento Minore, a cura di Riccardo Scrivano. E intanto il Polifilo di Milano, dopo i rari e antichi testi dell'*Arte della caccia*, curati l'anno passato da Giuliano Innamorati, rimette in luce testi, altrettanto vari e preziosi, dell'*Arte della cucina*, riesumati e illustrati con scrupolo filologico

da Emilio Faccioli. Manca il « sublime » Artusi, di cui però possiamo annunciare sin da ora l'imminente edizione critica, con varie stesure e redazioni e varianti (che è a dire con tutta la variabile tastiera delle *dosi* e degli *ingredienti* ...).

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Poesia di Reverdy

Con l'antologia curata da Franco Cavallo per la collana Fenice dell'editore Guanda e intitolata *La maggior parte del tempo* riprendendo il titolo della vecchia antologia delle proprie poesie dal 1915 al 1922 messa insieme dal poeta, comincia la fortuna presso i lettori italiani di un grande poeta del Novecento, Pierre Reverdy. Ma l'antologia italiana di Cavallo arriva fino alle ultime raccolte di Reverdy, ed è, comunque, un'antologia nell'antologia: quanto basta per farci intendere il forte accento di questa poesia, la sua eco straziante, il suono che si mura in immagine, la figura che si scioglie in suono, in suono chiaro e distinto, poi fuso e confuso, sempre più confuso, quasi un suono bianco, fino al silenzio. « La musica, la più muta delle arti » dice Reverdy. E aggiunge: « Devo andare molto lontano da quello che sento per riconoscere quello che sento — cercare molto lontano quello che penso per poter assumere la responsabilità di quello che penso ». La musica delle immagini viene a godere di quel silenzio cercato: la vita sembra muoversi per questo: per farsi visibile, apparire e sparire; e il poeta, s'è visto, deve cercare molto lontano quello che pensa per potere assumere la responsabilità di quello che pensa.

Lì comincia il progressivo accostamento stilistico di « due realtà più o meno distanti ». Perché Reverdy è stato il primo a rifiutare il demone mallarméano dell'analogia verso quello che sarà il clima surreale e lauréatmontiano dell'immagine sorprendente in quanto « creazione pura dello spirito », sempre secondo le parole di Reverdy in

« Nord-Sud » del '18: dove proseguiva: « Più i rapporti delle due realtà accostate saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte, e più grande sarà la sua potenza emotiva e la sua realtà poetica ». Tra Reverdy e il surrealismo la differenza è in una diversificazione della responsabilità nell'accosto delle due realtà distanti. Ma la corrente si crea tra potenziali di realtà messi direttamente a contatto, e non subordinati all'ordine dell'analogia universale, anzi provocati dal dislivello dell'universale differenza e della totale diversificazione dell'esistente. Il surrealismo vuol distruggere, dietro a Dada, il legame della responsabilità diretta. Cioè a quella di Reverdy « surrealista a casa sua », come dice Breton, si aggiunge la lezione basilare di Lautréamont, surrealista dappertutto, aggiungo io.

Allora, che cos'è il moltiplicarsi dell'immagine nei suoi elementi visivi, nei suoi tasselli costitutivi, in Reverdy, quello che è stato detto il suo cubismo lirico, se non questo prendere in mano il filo delle cose, molto lontano dalla loro agitazione, ma appunto per sentirsene più in profondo, e fino in fondo, responsabile? Lì scatta accicante il silenzio: un silenzio che ha una figura quella che nella povera terminologia critica uno sarebbe tentato di definire come una tematica rifratta nelle sue mille incidentalità. Ma Reverdy è il suggeritore segreto dell'anima novecentesca. Nascosto nella sua buca di proscenio del Novecento, Reverdy non ha parlato per sé solo, e la sua novità che è potuta apparire soprattutto una grande novità tecnica, legata alle avanguardie protonovecentesche, è invece la grande tentazione del secolo e il sorriso sulla grande tentazione. L'anima di Reverdy dolo-

rava nel dire le parole di fuoco che pronunciava attutite nella loro fiamma visibile. Molti dei protagonisti del Novecento gli devono la loro fede nella pronuncia profonda e inalienabile della poesia, a cominciare immediatamente da Breton e da Eluard.

Questa poesia dunque tenta il silenzio, crea il silenzio: tutto pare passarvi per provocare questa cesura immaginaria, e questa sutura nell'aria ferita che è il silenzio, quello almeno che l'uomo può ascoltare, sempre provocato da un accaduto, da un incidente che appunto è tale in quanto incide il silenzio, lo rende percettibile, il silenzio come infinito, simile all'«Infinito silenzio» leopardiano, in Reverdy provocato attraverso l'immagine che diviene silenziosa invece che comparato attraverso la voce. Un incidente immaginativo che sembra la ricognizione stessa dello sguardo, il *décalage* visivo di un movimento con intersezione dei piani sul «piano» necessariamente bidimensionale dell'immagine. Ricordo l'occhio di Braque che si ridesta dal sonno e si affaccia all'oblò del quadro a scoprirvi compiuto il ciclo spazio-temporale, lo sguardo che si accumula sul piano, e ricordo la leonardiana idea della «poesia muta» che sopravanza la «pittura cieca», idea recuperata dal cubismo scientemente al momento di solidificare l'immagine. Né v'è analogia nella «poesia muta» di Reverdy tra l'uno e l'altro fenomeno messo in contatto, ma solo *choc* luminoso, quello che poi Breton chiamerà la «luce dell'immagine». Ed è l'amore reverdyano, impalpabile, atematico, che acquista l'aspetto di quanto pare circondare l'amore, quasi a recepirlo, a stringerlo; e dire: questo, vedi, è l'amore, e tu credi sia una finestra illuminata che si spenge; questo vedi è il tuo viso, e non un grido di un passante; questo vedi sono io, e non gli alberi che «stillano sangue alla curva della strada».

Tutto questo ci ricorda Cechov: tra Baudelaire e Cechov questo grande poeta ha isolato l'azione nell'immagine, a risuonare profonda nell'immagine, che è lo stato latente dell'azione. È dunque un'immagine che risuona de profundis, dal profondo stesso dell'azione. Per questo Reverdy ha dovuto staccare immagine da immagine, darle un

infinitesimo di tempo diverso, proporre tra immagine ed immagine un vuoto, ma un vuoto cavo e risonante: perché l'immagine rintocca da lontano, e occorre ascoltarne i bronzi e le atmosfere percorse. Ne nasce intorno un'aria di neve, una aria ferma, immacolata, un'aria visibile come quando appunto cade la neve. E in questo parigino, seppur nativo di Narbonne, tra Juan Gris, Braque e Picasso, ritiratosi non per nulla nella propria maturità presso l'abbazia di Solesmes, quasi ad accrescere la propria facoltà di ascolto, ecco che par nascere l'aria lontana della steppa: «un paesaggio di neve ancora pura dove i passi non hanno ancora appoggiato il loro sigillo disonorante, ... dove tutto è lampo, dove tutto è puro, dove il candore solo si stende». I «colpi funebri» che già risuonarono in un cortile baudelaireano, così involti di tempo, di distanza, di affetto, ora creano uno spazio infinito, non trovano ostacolo, in un «orizzonte che non esiste». Indirizzata verso il «punto finale dell'universo che si sottrae» l'immagine si apre in suono soffocato, il gesto piange con le proprie mani. «L'aria sente il mare», così era già cominciata la sua *Allegria* nel '16: «A quest'altezza l'inverno mi spaventa Non si sa dove nascono i venti Né la direzione che prendono».

Il cubismo di questa poesia, una definizione talmente insufficiente che d'altronde Reverdy non ha mai accettato — e come può un poeta accettare una definizione conclusiva alla propria poesia? — consiste allora in questa suprema sfaccettatura dell'esistente, in questo suo darsi tutto insieme come di taglio per un'ambigua ma naturale ferita — e dov'è il feritore? —, in questo ruotare del tutto su se stesso, che è poi il filo stesso tagliente della spada, in questo darsi del tempo come spazio e dello spazio come tempo, in una contemporaneità tutta fissata nella situabilità mutevole delle immagini delle quali ognuna blocca una porzione dell'azione: una porzione che è tutta l'azione, come rimasta nella retina del cuore. Perché, se è l'occhio di Reverdy a guardare il miracolo dell'esistente, è questa una metafora: in realtà è il cuore che guarda, ogni pulsazione è la sua occhiata lunga, profonda, innocente, avvelenata dalla grande luce che capta e insieme offre alle cose. L'imma-

gine, dicevo, rintocca: perché acquista nel proprio silenzio, nella propria pendolarità, la facoltà di risuonare tanto a lungo fuori di sé.

Ecco, ascoltate *Cuore di piombo*:

Non voglio vedere più niente

Tutti i treni sono passati

Un turbine di neve circonda la casa

Che cade

In un fossato

Era da te

L'inverno metteva in pericolo la tua vita

Dove sono le tue mani gelate

La stufa è spenta

Il vetro spezzato

Restavamo seduti

Senza dir nulla

E l'ombra ci avvolgeva

Di faccia una donna cantava

Più giù brillava un lume

I gridi venivano da lontano e gli occhi si spengevano

C'era nella corte una vita troppo triste che moriva

Ma la terra dopo ha girato

La finestra di giù è salita

La casa a un tratto s'è rovesciata

Un'automobile passa

Vedo persone che ridono sul vetro

Più in là un uomo serio

Una donna selvaggia è in mezzo.

Ma è soprattutto, tale sequenza di immagini, quasi lo sfogliarsi di un giuoco di carte, col suo *hasard* organizzato nella totalità misteriosa del mazzo; e dunque col gusto spinto del *collage* nel costitutivo cubismo lirico di fondo. Ma intanto è da dire che nell'organizzazione dello *hasard*, nella sua intercambiabilità motiva all'interno della partita lirica, se vogliamo insomma in quella partitura dello *hasard* costituita dal fotogramma immaginativo, è posto un primo argine, del tutto post-simbolista, agli effetti negativi proposti dalla conclamata, mallarméana inabolibilità del caso. Nella settorialità del rischio, in questo rischio *cloisonné*,

la materia lirica istituisce una sorta di resistenza e di immunizzazione organica contro lo scacco, l'eterno scacco simbolista: che non per nulla si impaluda nell'infinita voluta floreale e nella tropicalità borghese dell'Art nouveau. Ci si avvia ora invece verso quel surrazionalismo che dovrà sottintendersi nel *rêve* surrealista e che la apollinai-riana ragione infiammata già accendeva in seno all'irrazionalismo finisecolare. Né si dimentichi che Lumière aveva già cominciato a muovere sia pure a scatti in sequenze cinematiche le immagini filmiche legate l'una all'altra da una progressione dinamica: immagini simili ma sempre per un infinitesimo diverse. Cioè l'uomo protonovecentesco stava imparando a correggersi nel movimento: che consiste nel concorrere a un fine unico della diversità implicita e progressiva delle immagini legate tra loro da questo patto di una finalità che una per una le trascende. Ma, qui, è da aggiungere che il rapporto che lega le immagini reverdyane è invece una sorta di perfetta, finale stabilizzazione istantanea dell'esistente, o comunque un moto puramente metaforico e metafisico: una vera e propria *éironéia* del moto; e in definitiva una vera e propria ricostituzione del moto nel movente dello sguardo.

L'«immagine» sensibile di Rimbaud, che scende dall'immaginazione romantica, in Reverdy, nella fulmineità del rapporto tra «due realtà più o meno distanti» («L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées»), acquista una grammaticità luminosa, una fotogrammaticità, rispetto al discorso che la poesia crea. Ben lontano dalla semanticità della parola ungarettiana, sillabata appunto per spingerne il significato frusto verso il vergine significante, cioè sempre dentro il linguaggio ma dove il linguaggio è il supremo essere della cosa stessa significata, Reverdy accosta un discorso per immagini bloccate che fanno scattare una progressione fantomatica, silenziosa. Il discorso di Reverdy, s'è visto, è in realtà silenzioso, l'esaltazione stessa del silenzio che l'inimmagine con la sua accensione luminosa e la sua serialità localizza

come momento temporale che, mentre si oppone al continuum, lo conferma in una sorta di tic, di pantomima dell'anima.

*Au fond du couloir
Où s'allume
Une étoile*

può solo falsamente accostarsi al sillabato ungarrettiano: la sillaba ungarrettiana parte dal silenzio,

lo avverte ma per allontanarsene verso la parola. Mentre la parola reverdyana è tutta soggetta all'immagine, par volersi soffocare in essa. L'azione reverdyana è vista in progressioni bloccate, per accensioni successive e rapide ma che staccano, ognuna, uno stato dell'immagine, uno stato particolare, assoluto e momentaneo insieme, anzi tanto più assoluto quanto più, in sé, istantaneo e improgressivo.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Eliot autobiografico

Poco dopo la morte di T. S. Eliot, avvenuta il 4 febbraio del 1965, è uscito il suo primo libro postumo, *Per criticare il critico* (*To Criticize the Critic*), che ristampa sì due vecchi saggi del '17, altrimenti introvabili (uno sulla poesia e la metrica di Ezra Pound, e l'altro sul verso libero), ma che per la massima parte raccoglie conferenze-saggio dell'ultimo Eliot, quasi tutte inedite e nessuna raccolta in volume. La moglie, Valerie Fletcher, curandone l'edizione per Faber and Faber, ha avvertito in prefazione di aver mantenuto i dattiloscritti così come erano stati lasciati da Eliot; e questo, in un certo senso è gran cosa. C'è infatti in queste pagine un sapore d'immediatezza, di parlato, che sarebbe scomparso anche se a pubblicarle fosse stato lo stesso Eliot, tantopiù poi se altri ci avesse messo le mani.

Il libro è miscelaneo. La parte centrale è occupata da quattro conferenze sulle mete della pedagogia tenute nell'anno accademico 1950-51 alla Università di Chicago, nelle quali Eliot sostiene che la pedagogia non dovrebbe tendere tanto alla formazione dell'individuo (formazione poi in quale senso?) quanto invece al mantenimento della « continuità della cultura », cioè « a preservarci dall'errore della pura contemporaneità ». Ancora una volta, quindi, T. S. Eliot ripete la sua preoccupazione per la « tradizione », è il motivo ricorrente di tutta la sua opera (in versi e in prosa) e anche, diremmo, della sua stessa vita.

Ma più interessanti i saggi propriamente letterari, specialmente l'ultimo per cronologia (è del 1961), con cui però s'apre il volume, e che gli dà il titolo. In questo T. S. Eliot distingue quattro tipi di critico: il « critico professionista », alla Sainte-Beuve, che potrebbe definirsi anche uno scrittore mancato, e i cui saggi (nelle parole dell'Eliot) « sono l'unico titolo alla fama »; il « critico militante », che è piuttosto « l'avvocato degli autori di cui parla »; il « critico accademico e quello teoretico » (un solo gruppo), i cui saggi sono determinati da una particolare cultura specializzata o da una particolare teoria estetica; ed infine lo « scrittore critico », « la cui opera è piuttosto un sottoprodotto della sua attività creativa ». In quest'ultima categoria Eliot colloca se stesso; il resto, quindi, diventa un'aperta rivelazione di quanto era stato finora sospettato dai lettori e nascosto dallo scrittore nell'impassibilità dello stile: cioè che gli autori di cui aveva parlato meglio eran quelli che più l'avevano influenzato nel suo lavoro di poeta. (Sempre osservando, però, come egli dice in un altro saggio, che anche allora « non aveva scritto di sé, ma di quel poeta e della sua poesia »).

Ma non son certo queste conferme, e le altre ancora, che rendono il libro più interessante e più nuovo; meglio invece l'abbandono del tono di obbiettiva impersonalità che ha dominato finora nella poesia e nella prosa dell'Eliot, e che egli anche teorizzò fin dal suo primo saggio notevole, forse