

PIERRE JEAN JOUVE «NERO AMORE VIVENTE»

di

Piero Bigongiari

« La mémoire se plaint / D'un moment trop extrême »: così constatata in una delle ultime poesie, *Oui hélas!*, dalle *Ébauches*, la raccolta del '66, il poeta che è in questo momento, con Saint-John Perse, il patriarca della poesia francese, Pierre Jean Jouve, nato ad Arras l'11 ottobre 1887. Oggi Jouve ha 84 anni. Oggi anche Saint-John Perse ha 84 anni, nato pochi mesi prima, il 31 maggio dello stesso 1887 nell'isola di Saint-Léger-les-Feuilles, vicino alla Guadalupa. E i due poeti sono i minacciosi fari, di levante e di ponente, della poesia francese del nostro secolo. Faro di levante, se mi si permette di insistere sulla metafora, Saint-John Perse, poeta marino, principe dello spazio, perso nelle brume luminose dell'alba: principe dei grandi spazi esterni, sui mari e sui deserti, dove nasce il miraggio che unisce il passato, come esca, al futuro famelico e assetato. Faro di ponente Jouve, poeta della mareggiante interiorità ai limiti occidentali della notte: principe degli oscuri spazi interni dove nel sanguinante segno di Chronos si unisce Eros a Thánatos in una stretta amorosamente mortale. La poesia di Jouve schizza onde di tenebra che imbiancano d'una instabile spuma luminosa la continuità di un discorso poetico pluridecennale che ricade su se stesso, nel proprio oscuro vaso: « Comme les vagues de la mer meurent les unes dans les autres pour produire une lueur à la crête des plus avides ». È appunto nella violenza separatrice che nasce la luce nel corpo linguistico di questa poesia, ma è nell'inerzia riparatrice del fondo che si ricostituisce la tenebra magmatica del « nero amore vivente », come dice Jouve di Baudelaire ma come si potrebbe anche definire la materia della poesia di Jouve: « matière céleste » e materia terrestre insieme fuse, se « L'amore è duro e inflessibile come l'inferno », secondo le parole di Santa Teresa di Avila riportate in epigrafe al romanzo

fiorentino-milanese di Jouve, *Paulina 1880*, il libro giovanile di cui il paragrafo 51° così termina: « Terra celeste! terra celeste! come restare con te ».

Ci piace qui ricordare che nel gennaio 1961, quando Jouve venne a Firenze a ricevervi il Premio omonimo, proprio il manoscritto di *Paulina 1880* egli portò in dono alla città di Firenze, ed è ora conservato tra i manoscritti della Biblioteca Nazionale. Lo ricordiamo ancora, con la moglie Blanche psicanalista, mentre in una sala del Palazzo dell'Arte della Lana rievocava la sua gioventù e le sue esperienze fiorentine e la nascita di *Paulina* e poi, tra amici, gentiluomo antico, coi lineamenti del volto sottolineati da un *fard* roseo in cui viveva ancora la necessità pirandelliana e baudelairiana della maschera per sottolineare il manifestarsi di una verità anche fisionomica da non abbandonare al caso. Eros e Thánatos ben esigono che Chronos si renda irricognoscibile, di primo acchito, a chi non crede alla casualità reciproca dei loro rapporti, alla loro convivenza non casuale nel cuore ambiguo del Tempo.

Dunque « *La mémoire de plaint / D'un moment trop extrême* ». Si direbbe questa la condizione naturale della poesia di Jouve: che dalla unanimità sanguinante della memoria si dirama in una specie di lamento naturale derivante dal processo di sottrazione, dalla flessibilità raggiunta, fino alle punte, al luogo inattuabile della propria reversibilità: là invero essa stuzzica, con questo suo fremito, l'altro di sé, ne promuove la limpida tentazione, la meraviglia di materia celeste, una sorta di platonico orgasmo riflesso in uno specchio, quasi il pensiero stesso amante messo a fuoco dallo « specchio concavo del firmamento ». L'immaginazione subentra alla memoria, a una memoria fattasi mitica quanto più scopre la specularità immaginaria dei propri limiti e vuole, nella propria carnalità, toccarli nello « specchio concavo » e allontanante « del firmamento », dove la memoria si fa penserosa, pensiero immaginario, immaginazione meditante: meditazione, cioè considerazione, riflessione su quella concavità specchiante all'infinito. Se il simbolismo, e basta pensare a Rimbaud, è sotto il segno attivo dell'« illuminazione », il post-simbolismo, spostando la memoria orfica in immaginazione considerante, si pone sotto il segno riflessivo della meditazione.

C'est ce qui le porte vivant à traverser au dernier jour une eau calme souterraine
Et ce qui fleurira les arbres et dès après son départ poussera plus follement la harpe
énorme des vents

Ce qui soulèvera d'amour la vaste poitrine du sol quand l'étoile bleue de sa mort
apparaîtra sur la plaine,

Tout ce qui toujours pensera, miroir concave du firmament.

(*Phénix, I, da Lyrique*)

La parte incosciente è anche quella tutta tenuta insieme, in un discorso fluente, dalla memoria: ed è il momento della luce rovente, che si sprigiona da una combustione, il momento che il poeta, parlando, vede in azione il suo « nero amore vivente ». Qui il poeta,

nell'ambito cosciente della memoria, è come se bruciasse la sua materia terrestre, e ne cavasse una luce di rogo, un bagliore che però, come la fiamma, ha tutt'intorno a sé, per la saturazione dell'occhio, più compatto, compresso in un invincibile alone che lo limita inesorabilmente, e lo separa, un filo di buio. La luce che si espande calma, al di là di questo alone di tenebra compressa, si direbbe per l'occhio espandersi indirettamente, filtrata da questa sua sostanziale antiteticità tenebrosa che ne favorisce quell'incandescenza interna ma anche la racchiude, la comprime, e appunto ne separa l'orgasmo produttivo dalla serena chiarezza diffusa. In verità la parte più oscura della fiamma è quella interna, per la mancanza di quell'ossigeno che la fiamma trova invece più abbondante ai suoi bordi; ma l'occhio del riguardante ha le sue leggi, e la saturazione dell'occhio, di queste leggi è la prima. Così è della memoria: il lamento nasce dal suo « momento troppo estremo »; ma ci appare, la fine della memoria, come derivante dal suo progredire sempre più esiguo e appuntito: filo di tungsteno reso incandescente dal passaggio della corrente elettrica.

Dans la mélancolie un pays très joyeux
Dans la fin du monde une genèse fine.

La poesia di Jouve vive di questo attrito erotico con la propria morte, vive su e di questa punta estrema, che constata, per l'occhio del vedente che protegge la propria acuità visiva, un'interruzione antitetica della sua continuità memoriale. La lotta tra Eros e Thánatos avviene « Sur un extrême quai »:

Il rêve aimer encore et reculer l'eau morte
Ou bien dresser la mort en contrepoint sonore
Sur un extrême quai, où peu douce faveur
Lui suffirait de placer l'éternel au cœur
Pour ressentir l'absence en Dieu qui se redore.

(*Et chargé de ses biens...*, da *Inventions*)

La poesia finisce di ricordare nel proprio stato immaginario, là dove appunto le immagini, meno appesantite, sfuggono fascinati al proprio passato e comunque alla loro insieme oscura e rovente ipotesi. Non per nulla l'immaginazione è memoria in avanti, memoria del futuro. Di là si manifesta una zona calma, illuminata in modo uniforme, ma effervescente di neri lampi, mobile di chiare ombre, separata dall'incandescenza appunto da quell'alone buio, da cui filtrano lugubri, come di fantasmi, i « mille hurlements des vents noirs de mémoire » (*Notre créance sur l'inconnu...*, da *Lyrique*). In tale area di diffusione la memoria non è più memoria in atto, ma l'effetto di una potenzialità decompressa, di un'antiteticità che ha raggiunto il suo culmine. Di là sta veramente il diverso di un'identità che ha superato il proprio limite di resistenza. E allora le cose di Jouve godono di questa esclusione:

simili, nella loro compattezza e normalità, a relitti di una gran combustione, a resti purificati della cupa liquidità di un incendio avvenuto. La sublimazione è separazione apparente, se la catarsi appartiene al regime « teorico » della vista, ma in realtà il *transfert* agisce in Jouve soprattutto per la sua forza dislocante e diretta in un paesaggio *autre*, separato dalla stessa tensione che le forze oscure della coscienza raggiungono in sé per mirare a questa alterità, a un'effettualità diversa dalle cause che hanno esaurito in se stesse la propria carica virtuale, intensiva: e che prepara, al di là, la zona estensiva, effettiva, dei fatti e dei rapporti intangibili, per chi non possiede, come l'uomo non possiede, la gamma subliminale della visione. Là la memoria, s'è detto, si trasforma in immaginazione: che è l'impulso memorabile verso qualcosa invece che di qualcosa. L'immaginazione è un puro impulso, attraverso un'immagine ancora allo stato fortemente segnico. L'immaginazione infatti segnala, indica, non deduce: è in essa una irriducibilità prospettica all'accaduto, e persino all'evento che in essa si contiene allo stato caotico e dunque emanatore di segni impulsivi spesso contrastanti. L'immagine cioè è lo stato ancora segnico della visione, la quale invece, naturalmente, ha maturato in sé tutto il suo più o meno implicito valore simbolico. Laddove l'immagine emette segni, la visione li riassume nel proprio significato; la visione cioè è vista, mentre l'immagine fa vedere.

Parlando, nel *Tombeau de Baudelaire*⁽¹⁾, dell'« imagination transformante » di Delacroix, non per nulla Jouve così definisce la funzione immaginativa: « La fonction imaginative n'a pas pour effet de remplacer le "réel" observé, par une construction arbitraire d'univers formé de mémoire; au temps de Delacroix, elle pouvait moins encore se proposer de rassembler des objets non réels; en fait, elle obtient la magnification du réel par "l'aura", ou état de fièvre, qui entoure les objets et les êtres ». Continua nell'« état de fièvre », nell'« aura » insomma — e vorrei ricordare la corrispettiva « aura poetica » italiana —, l'antica dilapidazione di ossigeno che avviene ai bordi della fiamma, rendendola più brillante e rapinosa. « Le réel » sembra bruciare ancora, nella sua « matière céleste », ed ecco la ragione della serenità febbrile in cui esso traspare, come un miraggio, da Delacroix a Jouve: è la febbre romantica in cui l'oggetto ancora batte i denti, l'oggetto non ancora « oggettivo », cioè sfebbrato, del Novecento inoltrato.

Ma ci pare che Pierre Klossowski abbia pienamente centrato il problema di questo « eros imaginaire » jouviano, nel suo bellissimo saggio su Jouve romanziere: « Il règne chez Pierre Jean Jouve une perpétuelle dispute entre la théologie et la science de l'âme (la psychologie abyssale), dispute dans laquelle intervient en tiers et en médiateur la puissance mythique du poète. Cette ultime puissance tend à résoudre le conflit en ramenant les dilemmes et les alternatives à des *images* auxquelles le poète, de par sa nature, adhère instinctivement. La théologie fixe rationnellement ces images, la science abyssale de l'âme

(1) PIERRE JEAN JOUVE, *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1958.

les décompose pour y déceler des forces. Il est évident que ceci ne met pas en cause la qualité religieuse de la puissance mythique du poète en général, parce que la Révélation elle-même, la toute première s'est d'abord exprimée par des images (*"Après avoir autrefois, à plusieurs reprises et de plusieurs manières, parlé à nos pères par les prophètes"*, Hebr., I), par des faits et des *images de ces faits* dont les prophètes se sont servi pour exprimer l'avenir selon Dieu. Pour Jouve, l'image de la chute constitue sans doute l'*image-mère* mais elle n'exclut pas chez lui l'élaboration d'images nouvelles. Le théologien dira que l'image mythique est une *vérité oubliée, une forme de l'oubli*, le psychologue une réalité dissimulée, le poète enfin *un fait d'expérience irréductible*. Il y a plus: ce que le théologien explicite comme don de Dieu, la grâce, la grâce que fait surabonder l'abondance du péché, le poète le nommera l'*Imagination créatrice* que fait surabonder l'eros humain. C'est pourquoi nous avons dit au début que, pour Jouve, Dieu, la grâce, le péché étaient essentiellement inhérents à l'âme, des étapes ou des métamorphoses des puissances de l'âme. Nous pouvons dire maintenant que pour Jouve aussi Dieu ou l'eros suprême, c'est la puissance de l'Imagination suprême et libératrice; le péché et la mort, la servitude stérile qui résulte de l'*absence de l'Imagination* même, cette absence qui constitue la maladie de l'eros humain »⁽²⁾.

È, questo di là, questa sovrabbondanza immaginaria evadente per traspirazione, per « sudore di sangue », dal grumo oscuro della memoria coscienziale, il luogo verbale della operazione poetica, che esaurisce tutta la sua carica oscura nel bruciare della coscienza o, come dice Klossowski, della propria « *psychologie abyssale* » per vivere, escluso, in questo stato normalizzato ma anche sonnambolico, seppur vivido, di incoscienza, di eros sublimato dalla visione, cioè ricadente su se stesso, rifluente sui propri termini immaginari. La parte verbale della poesia di Jouve, cioè la parte verbalizzata, è anche la sua parte più dichiaratamente, più discorsivamente incosciente: la parte provocata dai modi della coscienza dove questi stessi modi non possono intervenire più oltre a modificare alcunché nella perfetta oniria della luce, nel « *caractère onirique terrible* », come dice ancora Jouve di Delacroix.

Oui hélas! Ton odeur est encor dans la chambre
 Le vide est pour longtemps sur les objets noircis,
 Avec un feu de rose et chair et touffe sombre
 Les seins au mamelon si fort qu'il semble peint;

Hélas hélas! l'air ne reconnaît ton absence
 Qu'en paraissant mourir. La mémoire se plaint
 D'un moment trop extrême, et bien plus, en essence
 D'une religion même qui se disjoint.

(*Oui hélas!...*, da *Ébauches*)

⁽²⁾ PIERRE KLOSSOWSKI, *Pierre Jean Jouve romancier: Catherine Crachat*, in « Critique » 27, Août 1948, pp. 687-688.

Ed ecco:

Plaignons ce qui doit passer sous l'arc sanglant de la mort

...

Privé de comprendre même en quoi il se jette au dehors.

Avete inteso: « l'arco sanguinante della morte » impedisce di comprendere in che cosa, ciò che vi passa sotto, « si getta al di fuori ». E la poesia che usa il linguaggio in cui l'al di qua (linguaggio coscienziale, linguaggio del profondo) e l'al di là (linguaggio extracoscienziale: supercoscienziale, o linguaggio dell'apparire; subcoscienziale, o linguaggio dello sparire; comunque, sempre un linguaggio « dittato ») colludono, proprio la poesia sa che il linguaggio è proprietà dei morti, « des morts qui disent le langage, / Des morts amoureux au combat / Tombés dans le combat du jour où je me trouve encore là » (*Lyrique*). Il poeta dunque adopera un linguaggio prestatogli, anticipatogli dai morti: un linguaggio pertanto che lo invita e lo aiuta, come il canto accompagnato sulla cetra aiuta Orfeo a superare la regione tra la vita e la morte, in modo da riunire quel linguaggio all'orecchio che può ascoltarlo, udirlo, comprenderlo. Linguaggio memoriale dell'inconscio e linguaggio immemorale della coscienza: il simbolo del profondo premesso al segno fenomenico. Jouve opera un vero e proprio, preliminare, rovesciamento di senso: la parte della morte, la psicologia abissale di Thánatos-Eros, viene premessa alla parte della vita, alla psicologia astrale di Eros-Thánatos, alla superficie dove il segno si distende come la traccia di un naufragio nella felicità luminosa di un nuovo giorno. È di Jouve questa nuova e parallela « allegria di naufragi », allegria segnica di naufragi simbolici; e dunque è di Jouve una sorta di caos già segretamente ordinato verso una doglia genetica, di una primordialità tutta percorsa da segni e brividi, venata da indicazioni di una lingua nuova emersa da un linguaggio perduto, dalla necessaria coscienza della morte, dalla coscienza mortale o, se volete, dalla morte coscienziale in una nuova e inconscia immortalità, in cui la parola è la direzione e il senso di un segno di cui non si conosce la fine, che non sfocerà comunque in un anti-simbolo incosciente, ma nel senso di un rapporto, di una misura, di una relatività verticale, affondante misteriosa, tra zenit e nadir, sulle superfici illuminate di un orizzonte disteso, nuovo, aurorale. Laddove in Saint-John Perse si ha un rapporto, una relatività orizzontale su una profondità irrelata, insondabile.

È proprio la nostra parte mortale che può tanto più emotivamente far luogo all'immortalità e tanto più a fondo imprimersene. Anzi la morte è questa impressione profonda, a fuoco, dell'immortalità su una cera che se ne strugge quanto più rovente è il sigillo che tenta di darle forma. Il linguaggio è questa cera persa, questa fuga in avanti attraverso il nero cerchio che circonda il fuoco del vivere. Di là questa tensione al limite sarà distensione senza limite: « Tout ce qui toujours pensera, miroir concave du firmament »:

C'est ce qui le porte vivant à traverser au dernier jour une eau calme souterraine
 Et ce qui fleurira les arbres et dès après son départ poussera plus follement la harpe
 énorme des vents
 Ce qui soulèvera d'amour la vaste poitrine du sol quand l'étoile bleue de sa mort
 apparaîtra sur la plaine,
 Tout ce qui toujours pensera, miroir concave du firmament.
 (*Phénix, I, cit., da Lyrique*)

Solo l'Occhio della Fenice può guardare di là dal « fuoco gigantesco tutto nero »:

Phénix tu fais ton devoir près des essences et de Dieu
 Quand tu brûles dans la solitude et ton plumage devient soupir
 N'étant vu par nulle forêt plaine ou miroir de la nature
 Et nulle fumée d'homme ou de femme ne sortant du cœur mélodieux
 Pour pleurer le sacrifice et la mémoire de l'âge;

Quand les atroces trompettes s'acharment à maintenir notre être
 Tes perfections de vêtire et d'être au fond des flammes s'assemblaient
 Pour un feu de chaînes tombées pour un feu de naufrage et paix
 Pour un feu géant tout noir par aucun regard traversé
 Feu de résurrection amie où ton seul Oeil va paraître.

(*Phénix, III, da Lyrique*)

Quel « feu géant tout noir par aucun regard traversé » è la coscienza immanente del profondo intesa come massa impenetrabile, non captabile altrimenti che nella dimensione enorme del suo grumo. Il poeta che aveva cominciato, tra il 1906 e il 1909, influenzato dagli scrittori unanimisti « de l'Abbaye » — di cui Jules Romain con *La vie unanime* era l'autorevole portavoce — e che durante la prima guerra mondiale era caduto nell'orbita delle idee pacifiste di Romain Rolland, solo dopo il suo secondo matrimonio, con Blanche, nel '24, scopre la psicanalisi, e di qui comincia la sua « Vita nuova », com'egli ebbe a dire in epigrafe al poema *Les Mystérieuses Noces* del '25. Dopo aver tradotto i *Tre saggi sulla teoria della sessualità*, dice Jouve stesso, « la prefazione a *Sueur de sang* è il primo testo, io penso, che abbia rivendicato in poesia la potenza della scrittura partendo dai valori dell'inconscio ». Ebbene quel « feu géant tout noir » è il luogo in cui brucia, nella coscienza, tutto quello che costituisce il substrato umano, lo strato profondo dell'uomo, il « continente interiore ». Lo sguardo che tenta di attraversare quel « feu géant tout noir » è, aiutato dalla psicanalisi, il linguaggio stesso della poesia che emerge in realtà dal rogo riaprendosi come l'« unico Occhio » della Fenice dal « Feu de résurrection amie »: linguaggio tutto trasposto, dislocato, cioè metaforizzato, ma anche identico perché rinato dalle proprie ceneri. Questo passaggio

di « risurrezione » avviene in uno stato di « création aveugle et dévorante »: è il punto in cui l'eros sublimandosi passa, in stato di oblio, dalla memoria all'immaginazione. Gli elementi della risurrezione, psichici e naturali, emergono, nel loro misterioso transito, attraverso questa nera cintura che stringe il rogo coscienziale dell'uomo, in stato di incoscienza esistenziale, per cui è di Jouve appunto un'idea « favolosa » dell'opera, come egli ha scritto a proposito del *Don Giovanni* di Mozart. Allora gli elementi esistenziali vivono in una condizione di « violence pure ennemie de toute mémoire », e l'arte è il profumo di quella « fleur absurde » nata da « Le mystère engendreur baisant conscience noire »:

Cette épaisse douleur que tu nommes ton art
Cette exquise formation qui ne possède nulle conscience en sortant du sein maternel
Mais possède la violence pure ennemie de toute mémoire,
L'autorité des plus grands mots dessous la toison maternelle,
Ces vertus de cœur de passion mais d'éternelle trahison car jamais le terme n'a gloire,
Ces vertus ne sont ta vertu, ces sons ne sont ta confession,
Égaré pour un changement d'arbres, tu n'as pas engendré la science, n'étant pas

[maître de conscience

Mais tu reçois ce qui n'est pas et ne porte ni nom ni foi,

Le mystère engendreur baisant conscience noire a fait la fleur absurde où le parfum

[est art.

(*Cette épaisse douleur...*, da *Lyrique*)

« Quelle ombre claire viendra encore peindre les bois? » (*Et chargé de ses biens...*, da *Lyrique*). Al di là del « continente interiore » dove l'uragano del fuoco uccide fino alla purificazione (« Le chanteur issu du mystère entrera dans l'énigme ennemie du mystère, la mort », *Ibidem*), il continente esteriore brilla nelle sue luci d'alba o d'un nero tanto più luminoso quanto più antitetico al fuoco interno che s'è avviato al proprio oscuro limite mortale. Queste ondate di « noirceur » hanno un senso che va dall'ombra alla luce, con tocchi di poesia altissima come un'eruzione solare a cui « il nervo dell'occhio » non resista nella stupenda, tellurica fioritura che illumina e riscalda « le matin glacé ». Qui il linguaggio post-simbolista di Jouve per suo conto, e per tutt'altro, direi psicanaliticamente dantesco, cammino, se l'inferno, come s'è visto e se si può capovolgere il detto citato da noi e da Jouve di Santa Teresa di Avila, è duro e inflessibile come l'amore, raggiunge quella latitudine marina purgatoriale, quel senso desertico delle grandi superfici che è anche di Saint-John Perse. « L'art qui voit », vede per forza di alterità uscire dalla bocca del poeta, salvato dalla condanna interiore, dall'inferno interiore, dall'ossessione della tomba eterna, del caldo e del gelo eterni, un mondo giustificato dal suo stato profetico: come nascono fiori dalla bocca di Clori inseguita da Zefiro nella « Primavera » di Botticelli. È questo il compito, paleotestamentario, che giustifica la presenza, corporea nella parola, del poeta:

L'art qui voit. Plus futur encore que même l'éternel
Le seuil lauré du monde de sa bouche. Lauré le baiser du peuple de sa vue.

« Réunir le ciel », « résoudre la mort », « faire avec la larme / Le feu », « ne rien trouver qui ne soit avenir », questo è il compito di questo Robinson Crusoe del primo Novecento, che, uscito dantesicamente dalla « natural burella » del proprio labirinto interiore, vede « le fleuve perlé au matin sans aucun roseau » e « cette ligne à peine d'île heureuse et ce poids à peine d'aile au vent ». Che cosa può attraversare la sfera più tenebrosa accumulata dal fuoco interiore se non, fino all'Occhio della Fenice rinata, « un cœur entrouvert désormais et ductile », « quand le jour se relève désormais égal à l'île heureuse »?

Eppure

J'ai rêvé d'un cœur de la pierre
C'était au fond des ruelles d'enfer d'un quartier de l'enfance et devenu noir vert
Je devais nettoyer la pierre de l'église à l'aide d'un chiffon presque vert et obscur
Pour une tache vile; alors montrait le cœur
Un autre cœur sculpté en creux ayant lui le rose éternel.
Ainsi notre art d'amour encombré de mystère a-t-il une seule ouverture creuse et sacrée
A-t-il une seule limite a-t-il une seule montée
Qui à l'envers de vie humaine est éther de révélation
Tout éternel, exultate, œuvre et déification.

(J'ai rêvé d'un cœur de la pierre..., da Lyrique)

Come si vede, un adepto della psicocritica troverebbe in Jouve pane per i suoi denti: la simbologia sessuale jouviana struttura sia il continente interiore sia il continente esteriore e quella che io ho chiamato dantesicamente la « natural burella »: la necessaria zona di transito dell'oblio e la conseguente rescissione del cordone ombelicale tra l'eteronomia della memoria e l'autonomia dell'immaginazione. Il linguaggio è l'analogo dello scorrere del sangue da quel « cœur entrouvert désormais et ductile », per avvenare un universo che, come un grande organismo che non avverte i propri confini, non può vivere che in stato genetico, di promordiale scoperta della propria fenomenicità. Le apparenze, si direbbe, sono elementi della generazione in un organismo di gioia che pervade cotesto universo agitato dal suo fuoco interiore e che non trova altro modo di manifestarsi se non in questo contatto, contatto-contagio, che il visibile costituisce con l'invisibile, un estuante conflitto tra la luce e la tenebra, per cui l'ombra è luminosa (« Quelle ombre claire viendra encore peindre les bois? ») e la luce lingueggia di tenebroso orrore come se il sangue che pervade ancora la parola fosse tuttora raggrumato per una colpevole interruzione del discorso sul « seuil lauré » della bocca profetica.

Ma ecco:

Chaînes de montagnes brûlant dans un monde transformé bleu
Cent fenêtres de fronts d'argent dans la grâce d'une fenêtre
... échappée presque noire sur les mers tranquilles
Qui renversent dans le bleu gai cette noirceur insciente cachée
Mille légères choses brillant juste et dans le matin glacé
Et la lumière trop grande attaquant le nerf de l'œil.

Ed ecco, teso il nervo dell'occhio, raffinata la vibratilità acustica dell'orecchio, come in Dante che nello sguardo di Beatrice affina la motilità verticale del canto in una col progressivo trasumanare che « significar *per verba* / Non si poria », ecco:

Écoute sur le vent tigré de nuées fines
Le chant du rossignol ou Reine de la nuit
Écoute sa gorge gonfler avec le parfum de rose marine au large des noirceurs voya-
[geuses le cri
Du jasmin de la nuit et la peau purpurine
Des ombres secrètement tuées.

Non per nulla per Jean Wahl « parfois une volonté de détachement naît que l'on pourrait comparer à celle qui se fait jour dans certaines pages des *Four Quartets* de T. S. Eliot »⁽³⁾, e cita:

Je me soumets tout à la fleur sortie sans couleur ni parfum
Ni tige ni croissance ni vie ni sève ni amour ni sang
De la viduité dorée et de la pure émanation et la vraie adoration
Qui est sous la lumière fauve la consommation du Rien:
Par lequel Dieu m'a rejoint sur mon faible passage éphémère.

Je me soumets. Je me soumets. Déjà je ne defends plus rien.

Nemmeno quel *rien* che è il *Rien*. Qui l'antico *Rien* simbolista consuma se stesso in « viduité dorée », in « pure émanation », in « vraie adoration ». « Je dis: une fleur! », ricordate *Crise de vers* di Mallarmé? Ebbene, questa « fleur » jouviana, « sortie sans couleur ni parfum... », è l'opposto della « fleur » mallarméana, dell' « œuvre pure » che « implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ». Il *Rien* jouviano è il non luogo in cui Dio raggiunge il « faible passage éphémère ».

⁽³⁾ JEAN WAHL, *La Pierre et le Feu. La poésie de Pierre Jean Jouve*, in « Critique » 59, Avril 1952, pp. 291-303.

mère » del poeta: in cui « l'éphémère » del poeta tocca la radice indistruttibile dell'uomo. Dunque sparisce piuttosto il fiore che il poeta che dice quel fiore. « La disparition élocutoire du poète », attraverso « l'absente de tous bouquets », è impossibile. Direi anzi che il *Rien* si consuma in una sorta di liturgia fenomenica della propria più segreta contraddizione. Come il *Lucus a non lucendo*, questo *Rien* jouviano, erede della *Nada* mistica di Santa Teresa, vede piuttosto la sparizione cosale della parola che « la disparition élocutoire du poète ». O almeno: il poeta sparisce un po' per volta nell'uomo che si sottomette. Dunque il poeta serve all'uomo per constatare l'impossibilità della propria sparizione finale, sia pur braccato l'uomo attraverso tutto il linguaggio che gli è possibile, in questa caccia divina, nel senso che è Dio ad andare a caccia dell'uomo, piuttosto che l'uomo a mettersi in caccia di Dio. E la caccia di Dio è proprio testimoniata dall'esistenza delle parole del poema: tizzo e fiamma nello stesso istante.

Concludendo, che cosa è il linguaggio del poeta se non l'avvertenza che in questa caccia rovesciata, dove l'inseguitore è inseguito e la preda ha il terribile passo di chi si avvicina furtivo e nemmeno tanto furtivo, pure Iddio si avvicina; ma un Dio dietro, non davanti all'uomo. Quasi che l'uomo sia la parola stessa di Dio, che sanguina e seguita ancora a sanguinare, come l'opera stessa divina, analogica nel suo dettato, fino a che non si risigilli nella bocca di Dio. È l'uomo raggiunto che ritira il linguaggio nella bocca divina. Il profetico che è nello stesso fático, è ormai il silenzio figurato dell'avvenuta comunione. Il Dio che non parla, è l'uomo raggiunto, l'uomo comunicato.

Quel « vent tigré de nuées fines » — tigre o usignuolo? — è l'impeto stesso dell'immagine che passa e non passa, che è il reale e non lo è, che sa di essere il vento e non lo sa. « Le vent ne sait pas comme il passe et le vent ne sait pas le vent », Jouve dice in *Ode*.

Nel segnalare l'antologia poetica di Jouve intitolata *Conoscenza dubbio rivelazione*, a cura e con un'ottima prefazione di Nelo Risi, con un'appendice di Ugo Salati, uscita quest'anno presso gli editori Accademia-Sansoni, ristampa accresciuta delle precedenti edizioni Carucci e Lerici, voglio anche ricordare che le più belle traduzioni in francese della poesia di Ungaretti, prima delle bellissime, ultime, di Ponge, sono proprio quelle ormai antiche di Jouve, che Scheiwiller ristampò nel 1960, e che non per nulla sono tratte da *La morte meditata*, il settore più « carnale », d'una fisica cecità avvinta alla parola, del *Sentimento del tempo*. Dove la parola ciecamente si leva fino al canto — è il « canto » successivo agli *Inni* — con una forza tattile decuplicata dallo stato di sogno, di memoria onirica. Né si dimentichi che i primi tre canti della *Morte meditata* avevano avuto il titolo di *Sentiment de la mémoire* e gli altri tre di *Sentiment du rêve*. Tale meditazione, tattile, della morte ne insegue le movenze carnali quanto più la « carne » si rivela « inafferrabile / E vacillante dentro specchi torbidi ». Il momento jouviano di questa poesia è evidente. E non per nulla, nel '57, Ungaretti va subito al cuore della questione, nel presentare le *Poesie* di Jouve nell'edizione Carucci: « Una poesia [...] radicata in una civiltà adulta, troppo adulta, che, per meditazioni più

che per illuminazioni [ed ecco la “meditazione” ungarrettiana sulla morte: il momento meditante nel buio del sangue, ch'io dico appunto jouviano], non può tentare di ritrovarsi se non mediante il ricorso tenace a relazioni con le origini o, dicendo meglio, con il principio. La causa, non l'infanzia e, in romanzi e in canti, la poesia di Jouve non potrà avere altro tema se non l'amore, come — ci suggerisce — nel Don Giovanni, Mozart, come nel Wozzeck, Berg. L'amore si converte in morte spaccato dal peccato, l'unità umana per libidine si mutilò, si scisse, frantumata va sbriciolandosi nel succedersi delle generazioni lasciando in eredità al sangue, stratificazioni di buio, facendo il buio umano sempre più pesto. Come, a simiglianza di sogni se visitano il sonno, possano affiorare su quella notte fonda vocaboli, come divengano parole di poesia se uno indovina e scorge in essi la propria lunga responsabilità umana e i connotati veri della propria persona imparando a dare uno scopo al proprio drammatico vivere insieme agli altri: ecco la lezione di Jouve. È un'opera sorta come sotto il segno di Niobe. Non c'erano per Niobe che il figliare e catastrofi, sino dal principio, ma, mescolato alla vicenda anche quando per il troppo durare l'anima pareva essersi fatta di roccia, mai non era assente “ il mattino che ode l'allodola cantare, Iddio non avendo voluto fosse senza aurora ” ».