

CHE NE È DI PIERRE REVERDY?

OVVERO

DAL CUBISMO LIRICO ALLA TELA DI ARACNE

di

Piero Bigongiari

La vertigine « de l'horizon limpide qui s'éloigne »⁽¹⁾, de « L'horizon qui n'existe pas »⁽²⁾, del « point final de l'univers qui se dérobe »⁽³⁾ Pierre Reverdy l'ha intuita fin dal primo momento, fin da quando, nella proprietà paterna a Carcassonne, e sulle rive del mare, egli scoprì di appartenere a « une espèce assez étonnante d'être amphibie, prisonnier de la terre et passionné de la mer »⁽⁴⁾. Ma è, questa, una delle prime poesie del secolo ad avvertire che « le centre se déplace », proprio per questa cosmica anfibia reverdyana che traversa *au pair* il regno elementale della natura⁽⁵⁾. Il punto finale dell'universo si sottrae a chi passa dall'una all'altra delle sue elementarità con tutta naturalezza. Ed è altresì questo « punto finale » che si sposta per acqua e per terra, questo orizzonte che non esiste, a smuovere « il centro » che l'animale copernicano si trascina dietro nelle sue trasferte di elemento in elemento, dove sembra respirare male, se si esclude questo contatto diretto con l'aria e con l'acqua. Dice dunque Reverdy nella sua preziosa lettera a Jean Rousselot del maggio 1951: « Près de Carcassonne, au pied de la Montagne Noire, le pays est boisé, plus frais, plus vert, délicieusement arrosé de cours d'eau qui cessent à peine d'être des torrents. La source est proche. Cette eau claire, nous en avons rêvé jour et nuit quand la propriété fut perdue, et elle est dans une grande quantité de mes poèmes. J'ai eu pour ce coin de terre

(1) *Esprit présent*, ne *La Guitare endormie*, 1919, ora in *Plupart du temps*, Paris, Gallimard, 1945, p. 286.

(2) *Course*, ne *Les Ardoises du toit*, 1918, ora in *Plupart du temps*, cit., p. 219.

(3) *Ruine de la chair*, in *Cale sèche*, 1913-1914-1915, inediti raccolti in *Main d'œuvre*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 488.

(4) Lettera a Rousselot del maggio 1951, già edita nell'*Hommage à Pierre Reverdy* della rivista « Entretiens » 20, Rodez, Subervie, s. a. (ma 1961), poi raccolta, ma sempre incompleta, in: P. REVERDY: *Lettres à Jean Rousselot*, suivies de *Pierre Reverdy romancier, ou quand le poète se dédouble* par JEAN ROUSSELOT, Rougerie, 1973, p. 41.

(5) D'altronde questa « perdita del centro » è stata studiata da uno storico dell'arte, e, strutturalista, quale Hans Sedlmayr, della *Jüngere Wiener Schule der Kunstgeschichte*, proprio « come simbolo e sintomo di un'epoca ». Vedi appunto HANS SEDLMAYR: *Perdita del centro* (trad. italiana), Milano, Rusconi, 1974.

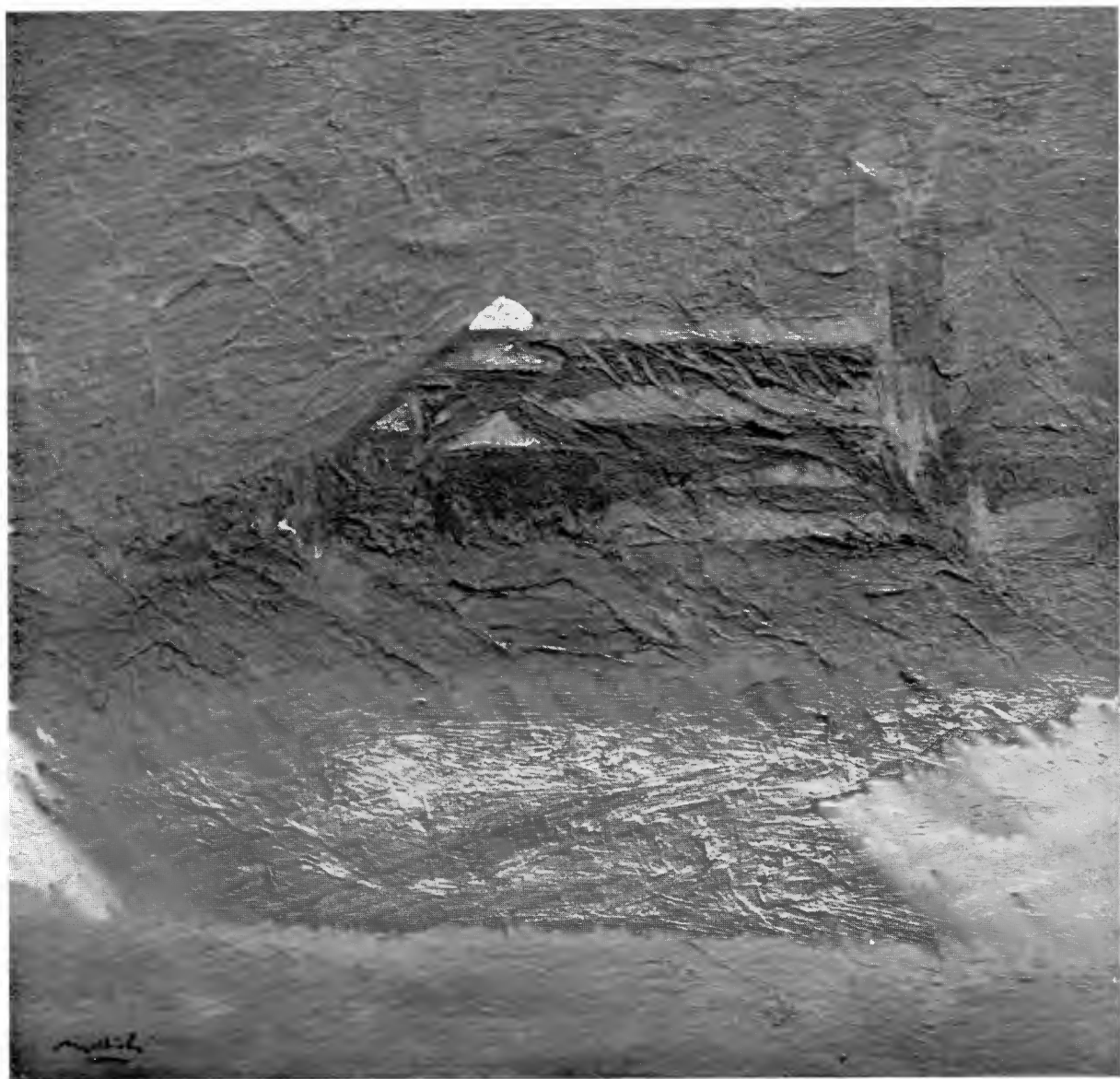
un immense amour. Mais il y avait aussi la mer où nous allions passer le premier mois des grandes vacances. Là, la terre n'existait pas. Le ciel, les rochers et l'eau, et cette immense liberté dont je me suis senti si terriblement privé aussitôt sorti de l'enfance. Je crois qu'il n'y a que l'absence de sens moral qui permette de se sentir libre dans cette étouffante société, — et, enfant, je crois bien que ce n'est pas le sens moral qui m'étouffait — pas plus que quiconque!... Quoi qu'il en soit, cet amour effréné de la nature — sous la forme de pleine terre dans ce qu'elle peut avoir de plus recueilli au pied d'une montagne, au débouché d'un pli de terrain comme en recèle le midi, sec et aride dans le haut, ombreux et frais dans le fond où serpente une rivière d'eau glacée, — et la mer, la mer aux plages de désert — cet amour a fait de moi une espèce assez étonnante d'être amphibie, prisonnier de la terre et passionné de la mer. Finalement, c'est la terre qui l'a emporté et c'est elle qui m'étouffe. Elle qui me tient dans le réel plein de limites, alors que je voudrais tant aller finir mon temps sur le seuil de cette porte de l'infini dont la côte est une si savoureuse image »⁽⁶⁾. E prosegue subito: « Pour ma santé morale et physique, un moment est venu où il me fallait quitter Paris. Si je respire mal en pleine terre, à plus forte raison en pleines pierres... Une tentative vers plus de liberté, vers l'absolu toujours, vers l'infini — ce besoin absurde d'infini — et je suis parti vers Solesmes parce qu'un ami m'en indiquait l'endroit propice à mes aspirations de ce moment-là... »⁽⁷⁾. Ora è proprio questo « déplacement » del centro che rende la poesia di Reverdy così attuale, anche se tuttora così poco conosciuta e se, magari per ragioni editoriali, non ha avuto l'onore di entrare, come un classico del Novecento, nella Pléiade. È proprio questo « déplacement » del centro a dare alla tematica reverdyana l'etichetta di cubismo lirico, seppure il poeta la rifiutasse, sentendocisi come troppo stretto, nel senso che i frammenti di realtà precipitano in ordine sparso, ma ognuno *se tient* nella sua sorpresa originaria come un sistema tutto staticamente rapportato, nella costituzione del *poème*: che dunque viene a fruire di una dinamica immaginaria, tutta esterna e impressiva nella percezione del lettore, mentre il *poème* si assesta come attesa di evento, per scarto di immagini distanti che contingono tra loro, ognuna con la sua naturale preliminarità, come in un coevo *collage* cubista. E in effetti il « déplacement » del centro porta il poeta, piuttosto che a una percezione di compresenza, a una percezione di assenza, riducendo la staticità cubista a una sorta di lampeggiante serie di tracce mnestiche che rigano la visibilità del *poème* come i frammenti di asteroidi nella notte di San Lorenzo il cielo stellato, per movimento dunque aggiunto e per innata asistematicità del sistema. Talché pare contare più, a un certo punto, la distanza delle immagini *inter se* che la consistenza delle immagini stesse, che in sé hanno qualcosa di assiomatico e persino, come ebbe a dire una volta Ungaretti, in uno scatto di cattivo umore critico, di crepuscolare (ma meglio direi di predisposto alla corruttibilità e al caso). Se il poeta « se laisse submerger » (e in *Self Defence*

⁽⁶⁾ Lettera a Rousselot del maggio 1951, *op. cit.*, pp. 40-1.

⁽⁷⁾ *Ibidem*, pp. 41-2.



1 - Carlo Mattioli: *Notturmo* (1972)



2 - Carlo Mattioli: *Paesaggio a Parma* (1972)

Reverdy scrive: « Le rêve du poète est fécond. Il tient lieu chez lui de ce qu'on appelle chez d'autres la pensée. Le rêve est donc une forme spéciale de la pensée. La pensée c'est l'esprit qui pénètre, le rêve l'esprit qui se laisse pénétrer. Il est peut-être bon que l'esprit du poète se laisse pénétrer plus qu'il ne pénètre ». Non per nulla questo *rêve* reverdyano ha insegnato al surrealismo, a cui, e al cui *rêve* divenuto aggressivo e freudiano, serve da tramite per raggiungere direttamente il *rêve* nervaliano e romantico), se dunque il poeta « se laisse submerger » mentre il pittore « discerne et puise dans le concret de quoi le dominer et le survoler », ecco secondo Bounoure crearsi quell'« antinomie entre cubisme plastique et "cubisme poétique" ». Dans le poème de Reverdy le poète, submergé par les fantômes des choses, devient lui-même fantôme »⁽⁸⁾. Brevi accensioni che mostrano la crisi di assestamento di una materia colta in fase di disgregazione e di aggregazione, mai ferma nelle sue molecole o sfaccettature d'immagini, perché appunto il « déplacement » del centro è non altro che l'avvertenza che un tale sistema è in crisi e si sta avviando invero a una misteriosa, insospettata policentricità, per comunicazione immaginaria, sub-verbale, di dati elementari comuni, e stavo per dire per interazione repulsiva o attrattiva delle particelle elementari di cui è costituito il sistema di immagini, e insomma la formula organica dell'evento. Proprio mentre Juan Gris andava definendo il « cubismo analitico », a fini « costruttivisti », in realtà Reverdy andava svuotando di staticità l'organismo del *poème* per disporlo ad accettare questa sua ventura sorte policentrica, questa dinamicità correlativa: che ci pare sia stata opera piuttosto dei successori, almeno in fase coscienziale, che del precursore Reverdy, straziato fra presunto « statisme » delle cose e traccia che non si ricorda del loro passare. Dice molto bene Gabriel Bounoure: « Même dans les "poèmes-objets", où Reverdy essaie de donner aux choses un statut et un "statisme", on ne trouve guère que des aspects disjoints, des fragments égarés. L'idéal cubiste⁽⁹⁾ hante cette poésie qui voudrait provoquer l'apparition d'un objet refondu, plus réel, plus près des sources profondes. Mais le poème a une grande infériorité par rapport au tableau. La spatialité de la toile peinte permet d'offrir simultanément au regard ce que la vue intelligente doit unir en un tout; le poème au contraire, voué à la succession temporelle, efface à mesure les morceaux du réel qu'il évoque. Les images disparaissent en s'ignorant, chacune chassée par la suivante. Ce défilé précipité fait basculer dans le même insaisissable les choses et les mots, également

⁽⁸⁾ GABRIEL BOUNOURE: *Pierre Reverdy et sa crise religieuse de 1925-27*, in *Pierre Reverdy (1889-1960)*, volume di scritti di vari autori in omaggio al poeta, Paris, Mercure de France, 1962, p. 197, nota. Le parole di Reverdy sono ricavate da *En vrac*, Monaco, Éditions du Rocher, 1956, pp. 200-1.

⁽⁹⁾ « Pierre Reverdy rejetait l'étiquette de cubisme littéraire ou cubisme poétique que des chroniqueurs applicaient à son œuvre. "Pourquoi vouloir désigner un art du nom qui désigne déjà un autre art?" (Nord-Sud, n. 13). En 1917, il présentait que sa poésie, s'ouvrant vers une réalité cachée et peut-être inaccessible, représente à l'égard du "donné" une autre attitude que celle des peintres de 1907. En 1925, il affirmera que la fin de l'art n'est pas dans le poème, mais dans un "contact de l'âme avec les choses". On pourrait dire que Reverdy, toujours hanté par les spéculations cubistes de 1907 à 1910, eut un jour le sentiment que la "quatrième dimension", c'était Dieu ». (Nota di Gabriel Bounoure).

balayés par une sorte de mouvement brownien, comme les passants dans la rue, comme les foules apeurées. Un désordre hagar, un immense délabrement ou le vide total:

Les débris culbutés dans le coin

Il ne reste plus rien

Les murs et le triangle

« Reverdy alors se rend compte que “la vraie substance poétique” ne peut se manifester dans cette course d’instantanés emportés par un mouvement saccadé comme les images des premiers films. La conscience a peine à suivre. Cet univers-absence la laisse en face d’elle-même, guettant vainement un élément stable, un rayon d’espoir. Les formes, à peine lisibles l’espace d’une seconde, ne satisfont pas l’exigence du cœur et même en augmentent la détresse. Il y a telles pages de Reverdy où les “données” visuelles sont si mal cousues qu’on dirait que la finalité organique du poème ne joue pas, est altérée par quelque mal profond, qui corrompt les sources de la vitalité. Alors l’inventeur du poème “cubiste” axé vers l’extériorité de la chose, est ramené peu à peu et douloureusement à la “vie intérieure”, au moi méditatif et concentré»⁽¹⁰⁾. Ma Bounoure aveva già detto altrettanto bene: «Importance de Reverdy. A une poésie de significations et de symboles, à la tiède et langoureuse *stimmung* des poètes de la génération précédente, il substitue une poésie de l’œil, enregistrant non point des présences lisibles, mais des fragments incoordonnés, des objets dont le statut d’objets est brisé, décomposés qui communiquent à la conscience un malaise insurmontable. Son poème agit comme une sorte d’antipoème, en ce sens que c’est un lieu inhabitable, d’où l’on est chassé vers d’autres contrées plus saines, plus toniques, vers des objets que l’on se mettrait à aimer “pour Dieu”. (Comme disait cette prostituée arabe refusant avec noblesse le *pretium stupri*: “Je t’aime pour Dieu”)»⁽¹¹⁾.

Vediamo ora brevemente in che consiste questo «io concentrato»: concentrato proprio a fini meditativi, concentrato cioè per disperdersi, come se fosse una cosa, una di quelle cose che Reverdy stesso ha dichiarato di non ricordare nel loro passaggio. Certo è che Reverdy aveva piena coscienza, se non della nuova struttura in crisi, della crisi della struttura se in *Self Defence* del '20 dichiara: «On assiste à notre époque à une transformation fondamentale de l’art. Au lieu d’un changement de sentiment, il s’agit d’une nouvelle structure d’où résulte une fin toute neuve. C’est une conception nouvelle dans la forme et dans le fond. Ceux qui, n’ayant pas cette conception, essaient de produire dans cet art et d’après son apparence nouvelle le font en vain». Sempre in *Self Defence*, a proposito della crisi della mediazione analogica, cioè dei rapporti tra immagini ancora appartenenti alla sfera del *logos*, cioè della somiglianza pur sempre tentata tra elementi corrispettivi, sia pure il più possibile distanziati e diversi, nella propria opera, scrive: «J’ai préféré rapprocher plus directement encore les éléments divers par leurs simples rapports et me passer de tout

⁽¹⁰⁾ G. BOUNOURE: *cit.*, pp. 194-5.

⁽¹¹⁾ G. BOUNOURE: *Notes marginales sur Pierre Reverdy*, nell’*Homage* cit. di «Entretiens», p. 43.

intermédiaire pour obtenir l'image » ⁽¹²⁾: creando dunque un campo magnetico « autre », direi esterno agli agenti, anche se in partenza intermedio tra loro, un campo d'attesa, sicché il *poème* si propone come oggetto in sé ma altresì come polo oggettivo contrapposto al polo soggettivo del lettore riguardante: è in questo spazio d'attesa che si crea il contatto consequenziale degli elementi d'immagine, ed è questo spazio immaginario tra l'*objet* poematico e il lettore che viene impegnato dai *débris* del *poème*, che paradossalmente rimangono come inerti, ognuno separato nella propria distanza, la quale di per sé è elemento scatenante della comunicazione. I semplici rapporti degli « elementi diversi », che non vuol dire differenti, ravvicinati, cioè messi in stato di reciproca afferenza, rendono, più che analogo, operativo, cioè impegnano e sommuovono proprio il campo intermedio tra il *poème-objet* e il lettore-soggetto: soggetto, intendo, finalisticamente inteso della tensione oggettiva, della distanza messa all'erta. Mentre il *rêve*, questo pensiero rallentato, questo *inter-logos*, tende a pervadere questo luogo trasmissivo e prospettico del *logos*. Il *poème* giace sul suo piano in uno « statisme » insieme polare e inerziale: è un limite rivolutivo, una potenzialità statica (in quanto costituita di elementi inerziali, inerti nel loro mistero fenomenico di allontanamento) fino al momento che l'attualità dinamica del campo non si accende, provocando la carica impressiva rispetto all'altro polo, quello del lettore, che quindi estrae dal *poème-objet*, e ne astrae, come ne tirasse le fila, una sorta di prospettiva rovesciata rispetto alla prospettiva classica: il punto mobile di fuga è dentro il lettore, si sposta con lo spostarsi del punto di vista del lettore, meglio, con la lettura continuamente impegnata a riempire il divario degli « elementi diversi ». Al fenomenico « orizzonte in fuga », per dirla con Montale, e in espansione, corrisponde, all'opposto, il punto di fuga dentro il lettore: la raggera di fili s'incentra proprio dentro la lettura. Quando Reverdy scoprirà la presenza di Dio, questa presenza verrà « letta » nella inafferrabilità stessa di tale universo in espansione: cioè sempre spostata, attraverso la lettura, più in qua della lettura, dai *débris* di partenza che rimangono enigmaticamente sparsi, e di per sé poco significativi, nella loro consistenza ruinata, nella loro intuita resistenza grafematica, su un orizzonte come su un campo di battaglia. Iddio allora non è dalla parte dell'opera, ma continuamente dall'altra parte, dalla parte opposta rispetto all'apparenza e alle sue « logiche » rovine. Il *poème* altro non è che la pianta di base in crisi — in crisi di visione — di una realtà che il lettore si porta dietro, o dentro, e di cui comunque sposta continuamente, rispetto al soggettivo punto di fuga le cui fili si riassumono nell'io fruitore, i rapporti sul piano della consistenza oggettiva.

L'antico « caso » mallarméano e simbolista è ora affidato, in area cubista, all'occhio in crisi di visione del lettore, e riassorbito dall'eventuale intenzionalità che questo sguardo in crisi propone alla visione stessa. È stata l'oggettualità del *poème*, e in genere dell'opera d'arte, costruita, in quanto *objet*, come mero significante, a scatenare l'aleatorietà del signi-

(12) P. REVERDY: *Self Defence*, Paris, Impr. littéraire (Nord-Sud), 1919, *passim*.

ficato nel lettore, o fruitore che fosse. Ed è stata, altresì, questa, la crisi dello sguardo del nostro secolo, fino all'*école du regard*: che ha inchiodato il mistero oggettivo alla fenomenicità descrittiva dell'assenza e impulsiva dell'attesa dell'evento: qualcosa, in questo senso, che può essere accostato a Rebora. Ma il nostro secolo doveva compiere un altro passo: proprio attraverso l'oggettività del *poème* doveva riconsegnare l'oggettività delle intenzioni alla materia del *poème*. Intanto, è da dire, questo *antipoème* reverdyano adempie alla sua funzione catalizzatrice della crisi, purificando il *poème*, in quanto *objet*, da qualunque materiale spurio aggiunto: il *poème*, in quanto significante costituito di sintagmi-*collages*, si avvia a identificarsi con la stessa esistenza oggettiva della *parole*, produttrice di evento. Allora anche l'analogia, la grande illusione analogica simbolista, verrà a spezzarsi definitivamente, come si spezza il Logos pneumatologico, nella crisi analizzata da Derrida del logocentrismo, e la *graphè* altro non sarà, rispetto alla *phonè* produttrice di logocentrismo, che l'inizio del *gramma*: il segno ritroverà, nella propria integrità aleatoria, tutta l'intenzionalità del proprio percorso. Tra silenzio e parola, se il rapporto è antitetico rispetto alla *phonè*, sarà sintetico, e dunque ambiguo, o meglio, secondo Derrida, giuocato ⁽¹³⁾, rispetto alla *graphè*: la poesia scritturale s'inventa il silenzio del proprio spazio, cioè inventa lo spazio della propria parola come momento essenziale del proprio essere parola, parola nascente, parola inventiva, « *espacement* » ⁽¹⁴⁾, e insomma traccia che è e non è insieme, ma che fa essere, proprio attraverso la frattura originaria della *différence* e il movimento puro della traccia, cioè della « *présence-absence de la trace* », qual è la derridiana *différance*, o per adoperare le parole di Levinas citate nella *Grammatologia* derridiana, il movimento di ciò « *qui n'a jamais été et ne peut jamais être vécu dans la forme, originaire ou modifiée, de la présence* » ⁽¹⁵⁾. Si può dire, in questo senso, che la parola altro non è che lo spazio stesso dell'invenzione linguistica. Ed è qui che la *parole* ritorna *langue*: è qui che la poesia è di tutti gli uomini, in questa perpetuamente risorgente invenzione dei loro rapporti reciproci al di là dell'usura quotidiana della mera comunicazione.

Il fatto è che Reverdy ha rifiutato fino in fondo il *pretium stupri*. Ma è certo che, presso l'abbazia di Solesmes, dove il poeta ha se mai inasprito, non certo addolcito, il suo contatto con gli uomini, egli ha corretto la risposta della prostituta araba, almeno così: « *Je t'aime, et pourtant je te hais, pour Dieu* ». Il suo *antipoème* esige immediatamente, stante la sua inabitabilità, la messa in atto della contraddizione. Accanto alla dimora di Dio, la anti-dimora del poeta era come un vuotarsi d'ogni disposizione ad abitare se stesso, a vivere in

⁽¹³⁾ JACQUES DERRIDA: *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, pp. 103-4: « La présence-absence de la trace, ce qu'on ne devrait même pas appeler son ambiguïté mais son jeu (car le mot "ambiguïté" requiert la logique de la présence, même quand il commence à y désobéir), porte en soi les problèmes de la lettre et de l'esprit, du corps et de l'âme... ».

⁽¹⁴⁾ *Ibidem*, p. 103: « Cette trace est l'ouverture de la première extériorité en général, l'enigmatique rapport du vivant à son autre et d'un dedans à un dehors: l'espacement ».

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, p. 103.

quiete sui luoghi della propria rapina mentale. Proprio la presenza della dimora di Dio, deve essere stata per Reverdy quello che per il colpevole è il ritorno sul luogo della colpa: il luogo cioè dell'angoscia accresciuta, della cattiva coscienza: una spina continua conficcata nel fianco del proprio *poème*. Il non-luogo della poesia, dove l'universo apparente precipita infranto nei segmenti traccianti delle proprie rovine, deve avere esasperato quel senso di non luogo a procedere che la propria opera poetica e la propria riflessione hanno rappresentato per lui, per una innocenza non dimostrata, e dunque acuito chi sentiva che per qualcosa aveva mentito più o meno inconsciamente, cioè proprio per questa apparenza del mondo vantata dall'inapparente colpevole, colpevole dico della mancata percezione dell'essenza strutturante forse la rovina stessa. Impavidum ferient ruinae, sì, ma anche inerte, non partecipe dell'essenza della sublime città che egli vedeva rovinare su di sé come una catapecchia, come la dimora quotidiana, ma trascurata, dell'uomo: il luogo, s'è detto, d'una battaglia perduta, necessaria ma perduta, da parte del « moderno ». Ed era la risposta autorizzata alla richiesta rimbaudiana di modernità. « Il faut être absolument modernes ».

È qui che s'innesta, pur in un momento così fecondo per la poesia del secolo, il senso che forse nemmeno la ricerca è tutto se non è sostenuta da una « matière première », da un dato che non può darsi altrimenti che come dato ⁽¹⁶⁾. Dopo la sua andata a Parigi, il 3 ottobre 1910, e l'incontro coi giovani mostri sacri del secolo, confessa Reverdy nella stessa lettera a Rousselot del maggio 1951: « Nous vivions les dernières années de l'époque antédiluvienne. Plus jamais le soleil ne nous a passé la main avec autant de douceur sur la peau. Plus jamais l'air n'a été chargé de parfums aussi grisants. Jamais autant d'insouciance et de confiance ne nous a plus escortés vers l'inconnu. Parce que, sans doute, pour la première fois cet inconnu, c'était la guerre, et tout ce qu'elle et qu'elles nous ont appris — inutile d'insister, bien inutile » ⁽¹⁷⁾. Era l'aria del secolo profumata di giovinezza: inebriante per Reverdy come per Gris, per Picasso come per Braque, per Apollinaire come per Ungaretti. Qui Reverdy ha un'espressione illuminante, sempre in queste confessioni a Rousselot: « L'aventurier est celui qui invente ses aventures » ⁽¹⁸⁾. È questo dell'invenzione il tasto più profondo in quegli anni: la pasta da lavorare per il nuovo pane del secolo era il linguaggio. Questi innovatori capirono che essi potevano mettere al mondo l'avventura per il nuovo secolo proprio inventandola attraverso quel mezzo rivoluzionario che era il linguaggio. Ed ecco perché il *poème* ridonda in sé di tutta la propria avventurosità sollecitata: proprio in quanto *objet* che nei limiti non più solo analogici del proprio spazio-tempo mette in atto quanto misteriosamente del cronotopo novecentesco si andava aprendo in tutti i

⁽¹⁶⁾ Vorrei ricordare qui come pertinentissime riflessioni sul « dato » le pagine del dodicesimo capitolo, intitolato appunto « Il dato », della *Meditazione milanese* di CARLO EMILIO GADDA, un'opera filosofica inedita del 1928, ora (1974) pubblicata da Einaudi.

⁽¹⁷⁾ Lettera a Rousselot del maggio 1951, *op. cit.*, p. 43.

⁽¹⁸⁾ Lettera a Rousselot del 16 maggio 1951, *op. cit.*, p. 29.

campi dell'episteme come sistema segnico. Era un linguaggio sollecitato nei limiti che il linguaggio, questo insieme scoperto di segni, poteva sopportare, nei limiti che esso andava scoprendo al proprio manifestarsi, inteso come strumento di ricerca. Esisteva ancora il poeta, avventuriero senza avventura se non sulla pagina o sulla tela: misterioso rivoluzionario nascosto e mimetizzato nei vari Bateaux Lavoisier del secolo. Sarà più tardi che il poeta avvertirà di nuovo piuttosto se stesso (per esempio nella ungherese *Vita d'un uomo*) che il proprio linguaggio come mezzo percettivo: e sarà quando il poeta avvertirà se stesso come un momento stesso del linguaggio, ma momento totale e decisivo, il linguaggio trapassando nella sua folgorante condizione di verbo, di traccia fonosimbolica, dal mutismo alla comunicazione; sarà quando il poeta avvertirà la singola vocazione, voglio dire ogni singolo terreno di cultura, insomma la disposizione all'ascolto che è il poeta rispetto a questo elemento rivoluzionario qual è il linguaggio che comunica se stesso, mentre comunica se stesso, e mentre continuamente si oltrepassa, da oscuro e rivoluzionario significante a chiaro e sociale significato, sarà, ripeto, quando il poeta avvertirà la propria cosiddetta vocazione: come un semplice mezzo per raggiungere la lautréamontiana « poésie [...] faite par tous. Non par un ».

Già il *poème-objet* definiva i limiti operativi, toglieva ogni confusione sentimentale, purificava insomma lo slancio verso l'avventura immaginaria da ogni compromesso di qualsiasi specie. La parola nuova nasceva da questa messa a punto del materiale segnico: la possibilità di proseguire e del rapportarsi dei segni derivava da questo loro appunto aguzzarsi sul piano operativo. La parola feriva ed era ferita nello stesso tempo. Mentre l'oggettività del linguaggio si faceva strada proprio attraverso questo *objet* poematico, come per un recupero *à rebours*, quasi assumesse dal campo operativo l'oggettività — che era in verità del *poème*, dello sguardo in crisi sulle cose — di cui doveva un po' per volta investirsi la stessa finalità verbale come di una dote propria quando avesse dovuto misurarsi coi pericoli incubanti del secolo, le ingiustizie le guerre le dittature, al di là dell'aria *grisante* della Belle Époque. In questo senso l'immagine reverdyana, in quanto « creazione pura dello spirito », risente, nel proprio campo operativo, di quell'allontanamento degli orizzonti di cui si è fatto cenno all'inizio. I rapporti giusti tra due realtà accostate tanto più funzioneranno quanto più saranno distanti: che diverrà uno dei canoni fondamentali dell'onirismo surrealista. Ebbene, è qui che « L'horizon qui n'existe pas » crea questo scompenso della povera realtà quotidiana e questa, in definitiva, dilatazione del reale verso quel « point final de l'univers qui se dérobe »: un primo cenno già, in area einsteiniana, dell'« aperto » heideggeriano. È proprio questo continuo sottrarsi dell'universo ai propri limiti che squilibra la pagina di Reverdy e che rende la realtà estatica di fronte all'imminenza del vortice che ne creterà le apparenze unitarie prima di assumerla totalmente nel proprio crogiolo fusivo, per un reimpasto totale. Non per nulla altrove Reverdy dice: « Le poète est un four à brûler le réel », e così chiude *Le livre de mon bord*: « Le poète est un faisceau sensible de

reflets. Bloc de quartz — il rêve chaque nuit de diamant »⁽¹⁹⁾. E non per nulla « La réalité ne motive pas l'œuvre d'art. On part de la vie pour atteindre une autre réalité ».

Dunque la fermezza è solo apparente, mentre i cretti crescono sull'ammasso secolare di realtà che l'uomo agli inizi del Novecento si trovava davanti. Ed erano, le sue parole, proprio quei segni crescenti di disgregazione, questo moltiplicarsi di tracce luminose nell'apparente monoliticità. Era, la parola, più un segno di separazione che di unione: la parola appartenente al *poème-objet*, e dunque per qualche parte già la *parola-objet*, sottoposta alla attrazione fortissima di questo allontanarsi degli orizzonti. Non per nulla, ecco, « La magie des mots trace plus lumineusement la ligne de la parabole »; e proseguono le sue *Notes sur la poésie* nell'Agenda reverdyana del '42: « Mais la poésie s'apparente à l'émotion qui gagne celui qui surprend dans le ciel le signe instantané d'une étoile filante », e: « Grand poète est celui dont le champ de tir est constitué de deux plans entre lesquels existe le plus grand décalage et qui trace entre ces deux champs les plus émouvantes paraboles »⁽²⁰⁾. È un po' qualcosa di simile a quello che è successo quando alla fine del manierismo Galileo, sulle orme di Copernico, dilatò i cieli e gli uomini parvero risucchiati nel proprio sentire da questa attrazione parabolica centrifuga. Il nostro secolo è alle prese proprio con un nuovo equilibrio universale, che si riflette dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Ma solo che per noi, e conseguentemente, anche infinitamente piccolo è un centro che attrae e che distrae. Voglio dire che in ogni dove non vi è limite a un « más allá », per adoperare la grande dizione di Guillén, che forse è reversivo. La compresenza è forse l'atto operativo della reversibilità in ogni punto dell'essere tentato dalla propria sostanziale differenza.

Dicevamo: che ne è di Pierre Reverdy? È un dimenticato? La coscienza pura del secolo, il nostro secolo la vuole accantonare? Non ci pare, pur in mezzo ai pericoli che una grande eredità pur così scottante perché così poco acquiescente corre. Flammarion, proseguendo l'edizione delle opere complete, ha ripubblicato nel '72 *Risques et périls*, raccolta di racconti scritti tra il '15 e il '28, e *Flaques de verre*, poesie in prosa apparse già nel '29 da Gallimard. Il quale editore sta divulgando nei propri tascabili di *Poésie Sources du vent* (del '29), preceduto da *La Balle au bond* (del '28), con una prefazione di Michel Deguy, mentre, da qualche anno, vi aveva già accolto *Plupart du temps*, che, in due tomi, raccoglie poesie scritte tra il '15 e il '22, con una prefazione di Hubert Juin. Nel 1973 è uscito presso Rougerie un libro prezioso: le già citate *Lettres a Jean Rousset*, che però sono malauguratamente riproposte in modo ancora frammentario, seguite da uno studio nient'affatto trascurabile dello stesso Rousset, fedele reverdyista (è stato ripubblicato da Seghers il *Pierre Reverdy* di Rousset e di Michel Manoll), su *Pierre Reverdy romancier, ou quand le poète se dédouble*. Lo studio è

⁽¹⁹⁾ P. REVERDY: *Le livre de mon bord*, Paris, Mercure de France, 1948, p. 257.

⁽²⁰⁾ P. REVERDY: *Notes sur la poésie*. Queste note dell'Agenda reverdyana del '42 sono oggi pubblicate in « Argile » II, Paris, Maeght, Printemps 1974, pp. 33-41; e cfr. p. 35.

particolarmente interessante per chiarire le intenzioni tipografico-compositive de *Le Voleur de Talan* e delle poesie che Reverdy ha concepito secondo lo stesso artificio tipografico. Ricordo che la questione ci ha già intrigato in uno scritto che abbiamo pubblicato qualche tempo fa: *La congiuntura Ungaretti-Breton-Reverdy* ⁽²¹⁾. E vorrei rimandare a quanto là è scritto delle ungarettiane *Perfections du noir*. Ma qui ci interessa proprio quanto Rousselot dice a proposito del « roman-poème-tableau » che è *Le Voleur de Talan* e che è un po' il corrispettivo della braquiana « règle qui corrige l'émotion ». Rispetto al calligramma apollinairiano, che è una figura senz'altra regola che la propria figurialità ottenuta dalla disposizione iconicamente imitativa del materiale verbale, come rispetto all'archetipo mallarméano del *Coup de dés* che divide i segmenti verbali in maniera che essi impegnino il *vide* degli spazi bianchi, talché esso *vide* vi si precipiti sopra, in una inane lotta della parola col *rien*, e sia il nulla che parla finalisticamente, come infine rispetto alla grammatica fonovisivo-simbolica applicata però asistematicamente dal futurismo, Reverdy tende piuttosto a sistematizzare in termini geometrici, appunto vicini all'amico Juan Gris e alle intenzioni antiemozionali braquiane, la visione cronotopica della parola che è localizzata per nuclei musicali, o toni logici, rigorosi nel *vide rempli* simmetricamente della pagina. Perché il proprio di Reverdy è in questo colare nel vuoto di centri sistematici della visione: che agisce ex minimo in quanto appunto a contatto diretto, e in frizione, col vuoto ex-simbolista. Nell'universo negativo, ma ancora « separato », della visione cala questa materia verbale-visiva che si sfrangia come a contatto

(21) PIERO BIGONGIARI: *La congiuntura Ungaretti-Breton-Reverdy*, « L'Approdo letterario » 59-60, settembre-dicembre 1972, pp. 31-43. La nostra idea storiografica sulla « congiuntura » Ungaretti-Breton-Reverdy l'abbiamo espressa chiaramente: e qui non ci resta che ribadire quanto tecnicamente Reverdy abbia avuto il suo posto nel passaggio ungarettiano da un sillabato di tipo apollinairiano-cubista a una « poetica di tipo emozionale Reverdy versus Breton ». Dobbiamo anche dire che nel '24 Ungaretti, recensendo *Flaques de verre* di Reverdy su « Lo Spettatore italiano » 6, 15 luglio 1924, in uno scritto intitolato *Sottilità poetica*, pp. 541-4, ora in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 75-8, col titolo corretto *Sottigliezza poetica di Reverdy*, è assai severo col poeta francese, verso cui non condivide gli entusiasmi bretoniani, pur considerandolo « uno dei quattro o cinque, in Francia e fuori di Francia, oggi, meritevoli d'onore ». Ma è che Ungaretti, nel pieno della sua esperienza della « poesia pura », in cui sviluppava sulla lezione valéryana il proprio sillabato di origine protonovecentesca, e nel pieno della propria poetica della memoria mitico-orfica, vede come elementi di poco spessore i segmenti emozionali reverdyani, che in *Flaques de verre* si esprimono oltretutto, come *poèmes en prose*, in tratti prosastici. In effetti essi non sono costituiti su alcun *élan* memoriale, ma piuttosto segnano il passaggio, per ordine interno, fantomatico, verso una visione metafisica, cioè proprio se mai sulle orme silenti di quel De Chirico che i surrealisti stanno assumendo a proprio precursore, infine verso quella parte « metafisica », onirica sì ma in senso antiorfico e pragmatico, del surrealismo: « Quelquefois c'est une forme plus misérable sur la terre, une femme accroupie à quelque carrefour. Fantômes de l'esprit, êtres dépayés, tourbillons que le vent soulève et qui se cachent, c'est devant un mur sans fin, trop haut, trop éclairé, que se tient cette femme perdue qui s'enveloppe de ses deux mains, de ses deux bras démesurés », *Flaques de verre*, Paris, Gallimard, 1929, pp. 98-9. E questo mentre Breton e il surrealismo sono il segno vivente di opposizione all'esperienza cosiddetta del ritorno all'ordine ungarettiana, e comunque dell'esperienza di tipo valérysta che s'incentra in « Commerce » e nella collaborazione ungarettiana a « Commerce ». D'altronde mentre Ungaretti non parla di Reverdy, ch'io sappia, e in maniera insoddisfacente (facendone cioè un quissimile di poesia crepuscolare in area francese) fino al '24, anche con Breton i rapporti non furono mai né facili né continui, se il poeta stesso ebbe a confessare (*Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 1969, p. 580): « Un'amicizia salda ci strinse subito, Breton ed io, rimasta, anche se la turbarono continui dissensi, ferma sino alla morte di Breton ».

con la rimordenza stessa del vuoto, quasi questo fosse un acido silenzioso che isola in morsure diverse la materia silenziosa che è prima visibile che fonosimbolicamente percepibile. Il silenzio di Reverdy nasce da questa «visione» — verso la visionarietà — anche del suono: un po' come il montaliano «cannone di mezzodì / più fioco del tuo cuore / e il cronometro se / scatta senza rumore»; se il suono è il contraccolpo dello stesso visibile. Il fonosimbolismo reverdyano parte da termini silenti: le sue poesie sono «nature morte» della *grande nature* in potenza attraverso gli astrali disastri di un universo caotico in silenziosa ebollizione per continua «liberazione» di confini più percepiti e intravisti che totalmente registrati e descritti attraverso quello strumento imperfetto che è la poesia. Ma proprio in quanto la poesia è anche uno strumento imperfetto, essa può registrare coi suoi limiti di *objet*, di *poème-objet*, la perfezione di un fenomeno che ne deborda. Gli infrasuoni e gli ultrasuoni, per dir così, di un tale silenzio figurato sono percepibili attraverso i limiti stessi, riconosciuti, del *poème-objet*. È l'imperfezione umana che può corrispondere, per antitesi visiva e scrittoria, e per approssimazione statica, cioè per analogia logica (e mi scuso della necessaria abbondanza del sintagma), e dunque captare un fenomeno opposto, e supposto, di *dérolement*, di sottrazione, del «point final de l'univers». È proprio l'addizione fenomenica che risponde, trattenendolo, al fenomeno opposto della sottrazione che è noumenica proprio in quanto sfugge alla descrizione punto per punto del fenomeno, che vi è implicato per opposizione. Se il noumeno è quanto si suppone che non sia il fenomeno: e in definitiva è la mentalizzazione del suo scacco, l'antiteticità che l'incomprensibile crea per la comprensibilità del suo essere continuamente diverso, della sua misurata non provabilità in termini logici. Questa musica silenziosa, ai limiti del visibile, è lo scacco stesso del *Logos* reverdyano. Forse, io credo, il linguaggio si regge proprio su questa progressiva, ma in ogni punto integrale, contraddittorietà: finché il reale è insieme il suo scacco completo e la prova provata della sua differenza sostanziale. Non sussiste dunque che una differenza distanziale, ammesso che l'opposto faccia parte del sistema dell'identità, tra i suoi nuclei di energia. Per questo la partenza, il viaggio, l'itinerario sono i simboli inconsci dell'identificazione cosmica, se il «qui e ora» è una *repetitio* dell'altrove: si parte per dove si deve essere, cioè proprio per togliere il senso ripetitivo alla petizione.

Ma, ritornando a Reverdy e al suo *Voleur*, ecco quanto ne scrive Rousselot: «En vérité, rien n'est clair dans ce roman fait de brumes et de blancs traversés par des traits précis mais interchangeables. Ainsi de la fin, où l'on comprend fort bien que Le Mage quitte Paris pour se rendre au monastère, mais où son image tend à se confondre avec celle du Voleur de Talan lui-même, "qui avait voulu vivre" et s'en va mourir "dans une petite maison perdue entre les arbres" assez semblable, en vérité, au presbytère de Saint-Benoit-sur-Loire où Max Jacob va commencer ses classes de "pénitent en maillot rose" en 1921. — *Le Voleur de Talan* est donc un roman à clefs. Mais dont les clefs brouillent les serrures plutôt qu'elles ne les ouvrent. Contrairement à Maurice Saillet, je ne pense pas que nous

soyions définitivement éclairés sur les intentions de Reverdy par cette dédicace du *Voleur de Talan* à Adrienne Monnier: “ Ce livre maladroit, éclos parmi les arbres, sous le soleil et au milieu des nuages de poussière de Provence, est peut-être le portrait le plus fidèle de ce que j’étais à cette époque et il reste encore un des signes les plus particuliers de mon signalement. Signe caché, tellement caché, sur la gauche ”. — Une telle déclaration nous autorise en revanche à examiner *Le Voleur de Talan* comme un fait en soi — “ le beau, c’est ce qui sort des mains de l’artiste ” écrira Pierre Reverdy — et à en démonter les articulations visibles. — “ Sur la gauche ”, ce ne sont pas exactement des signes cachés — au sens signifiant du mot “ signe ” — que nous découvrons en lisant *Le Voleur de Talan*, mais des signes typographiques dont la présence ici a une raison secrète. Tandis qu’Apollinaire amalgamait, dans *La Femme assise*, des morceaux de prose assez peu faits pour se rejoindre mais tous fort obéissants aux lois de la narration et de la présentation typographique traditionnelles, Reverdy applique à l’écriture aussi bien qu’à la conception du *Voleur de Talan* les procédés mêmes de la poésie à la fois visuelle et sonore, réfléchie et spontanée, discontinue et architecturée, dont il rêve et dont nos jeunes contemporains recommencent à rêver. De ses longues discussions avec Apollinaire à propos du *Coup de dés* de Mallarmé et de toutes les tentatives futuristes et simultanistes qui s’en sont inspirées, Reverdy a retenu la certitude que le poème a moins à voir avec la syntaxe qu’avec la géométrie et la musique, cet art qui, dira-t-il, est de tous “ le plus muet ”, autrement dit avec l’espace et le temps. Il lui est apparu, dès lors, qu’il n’y a rien de plus arbitraire, sinon le découpage du poème en vers égaux, que de laisser en blanc toute la moitié droite de la page en y alignant des vers libres, dont certains ne comptent que quelques syllabes. D’où cette répartition du texte du *Voleur de Talan* en paquets de composition de variable importance disséminés sur toute la page. — Et bien sûr, cette répartition typographique n’est pas plus hasardeuse que celle à laquelle procède un comptable qui “ balance ” le dû, l’avoir et le bénéfice. Il s’agit d’un assemblage aussi rigoureux que celui auquel se consacre un couvreur et ce n’est pas par hasard que le livre de poèmes de Reverdy dont la publication suivra celle du *Voleur de Talan*, imprimé de la même manière que ce roman, s’intitulera *Les Ardoises du toit*. Il faut que chacun de ces créneaux, de ces escaliers et de ces balcons typographiques concoure à la fois à la solidité de la composition plastique qui nous est donnée à voir et à la création d’une syntaxe visuelle qui établit entre les éléments de l’œuvre les véritables parentés et les véritables hiérarchies que l’auteur a vu se dessiner en elle. — Dès lors s’explique, sans doute, que Reverdy prétende avoir caché “ à gauche ” le signe qui pourrait le mieux le définir. À gauche, côté cœur. Là même où, pour l’Occident, commence toute ligne de l’écriture... Ce qu’on lit au centre serait alors le “ noeud de la question ” et ce qu’on lit à droite, l’accessoire appareil explicatif ou scénique du raisonnement, les blancs intervenant pour établir — de façon plus probante que la ponctuation, laquelle a totalement disparu du *Voleur de Talan* — les changements de sens, de rythme et de ton et, bien sûr,

les pauses respiratoires. — Il va sans dire que *Le Voleur de Talan* et les poèmes que Reverdy a conçus typographiquement de la même façon sont grandement altérés par une lecture à haute voix. Car comment faire saisir par l'oreille l'inter-action, sinon l'indivision ménagée, ça et là, entre deux groupes de mots accolés de telle sorte que l'œil les appréhende en même temps. Que *Le Voleur de Talan* soit un livre à regarder, non à écouter, le calembour de son titre nous l'ordonnait déjà, au demeurant l»⁽²²⁾.

Poco dopo *Le Voleur de Talan*, *Les Ardoises du toit* del '18 hanno, come ha notato Rousselot, la stessa « syntaxe visuelle »; e in *Self Defence* del '19 il poeta spiega: « Tandis que d'autres pratiquaient des dispositions typographiques dont les formes plastiques introduisaient en littérature un élément étranger, apportant d'ailleurs une difficulté de lecture déplorable, je me créais une disposition dont la raison d'être purement littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire pour la lecture, enfin une ponctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu par inutilité de mes poèmes. Cette disposition répondait en même temps au besoin de remplir par l'ensemble nouveau la page qui choquait l'œil depuis que les poèmes en vers libres en avaient fait un cadre asymétriquement rempli »⁽²³⁾. Dunque la simmetria era volutamente cercata dal poeta, una simmetria per sintagmi rispondente alle ragioni di fondo del discorso poetico, che ripeto avanza e si pone su un unico piano per elementi visivamente statici in sé collocati a bilanciare assai approssimativamente il vuoto della pagina, e che, segmenti di linea sintagmatica, tengon luogo dei segni disposti, nei quadri cubisti, in modo da dare la simultaneità statica dell'oggetto sul piano. Nei quadri cubisti i segni sono veri e propri segni di staticità, estremamente frammentati sul piano al fine di dare, nel suo riposo essenziale, la struttura oggettiva totale in termini appunto planari. A tanto era risultata la lezione cézanniana mirante a prolungare l'istante: frammentando la linearità del disegno in segmenti di emergenza della traccia: in cui essa ricorda e non ricorda (cioè, in quanto traccia mnestica, inventa) il fenomeno inteso come complesso rispondente a una struttura. Secondo le parole di Roger Allard, sono questi « les éléments essentiels d'une synthèse située dans la durée »⁽²⁴⁾: tornando così la « durata », già intuita dai post-impressionisti prima di Bergson, a supporto della traccia sia lirica sia plastica. Il segmento tracciante trova la sua unità nella « durata ».

Ma qui volevo soprattutto notare che, se *Le Voleur* è un « roman à clefs », come dice Rousselot, una chiave, enorme, pendeva dal collo di Reverdy, mentre appunto andava il poeta in cerca della chiave che credeva di aver perduto. Come chi cerca i propri occhiali che ha sul naso, ecco: « J'aurai peut-être perdu la clé, et tout le monde rit autour de moi et chacun me montre une clé énorme pendue à mon cou. Je suis le seul à ne rien avoir pour entrer quelque part. Ils ont tous disparu et les portes closes laissent la rue plus triste.

⁽²²⁾ P. REVERDY: *Lettres à Jean Rousselot*, cit., pp. 70-3.

⁽²³⁾ P. REVERDY: *Self Defence*, cit.

⁽²⁴⁾ ROGER ALLARD: *Au Salon d'Automne de Paris*, ne « L'Art libre », Lyon, novembre 1910.

Personne. Je frapperai partout. Des injures jaillissent des fenêtres et je m'éloigne ». Si allontanava, il poeta, in verità, da Parigi, nel pieno della sua crisi religiosa del '25-'27, e nel '26 si ritirava a Solesmes: là dove, come ho accennato, il poeta doveva esacerbare la ferita, non certo cicatrizzarla. Quella chiave che, come ha detto Hubert Juin, « a ouvert des portes capitales », doveva essere ogni volta proposta come il dito di San Tommaso: che penetra incredulo della vista, e della fede nel visibile, nella ferita del divino costato. Reverdy pareva non credere alla propria ferita proprio per esacerbarla, proprio quanto più il visibile appariva come risorto ogni volta dalla propria morte, ferito ogni volta a morte, ma ogni volta oltrepassante la morte con la ferita testimoniale intatta del passaggio attraverso la morte, e del passaggio della morte.

Lo stesso Juin ha scritto: « On le jugeait lent, monotone, et l'on se détourna de lui. C'était une illusion. On sait bien aujourd'hui que cette œuvre est indispensable ». Oggi l'« argile » dell'intelligenza di Francia, sul tornio del proprio operare più segreto, pare accettare apertamente i tocchi magistrali del grande vasaio ritiratosi dalla mischia sotto la tenda di Solesmes, come ho detto, nel '26 e ivi morto nel '60, con la sua grande e metaforica chiave appesa al collo come un cilicio. Infatti « Argile », la bella rivista edita da Maeght e diretta dall'amico ispano-francese, vivissima intelligenza e poeta in proprio, Claude Esteban — la rivista ha preso il posto de « L'Éphémère », ormai defunta, ma che per anni ha raccolto il fiore dell'intelligenza creativa sulle proprie pagine —, « Argile » oggi al suo secondo numero (Printemps 1974) pubblica palpitanti inediti del poeta, che il Comité Reverdy le ha concesso: le *Notes sur la poésie*, da cui abbiamo tratto qualche riflessione, e che sono raccolte nell'Agenda 1942, e infine il *Carnet* 1944-1945, racchiuso tra le date 4 settembre 1944 - 20 gennaio 1945: di questo *Carnet* sono riprodotte le pagine inedite, ed escluse quelle che lo stesso Reverdy aveva riportato in *En vrac*. Vi è racchiuso il periodo della stretta finale della guerra, e il grande solitario di Solesmes, nell'ultima di queste riflessioni insiste ancora che le « conditions du bonheur » non sono quelle apparenti, e che le stesse « vanités » possono essere « un pis-aller très efficace »: « Fuir le monde, renoncer à toute ambition, vivre seul ou du moins ne conserver que des amitiés rares et sûres, voilà les conditions du bonheur d'après les moralistes. Eh bien, ce n'est pas vrai. Car il ne suffit pas de renoncer aux vanités pour obtenir automatiquement la paix et le bonheur. On s'aperçoit que la plupart du temps elles sont au contraire un pis-aller très efficace et que le plus difficile à saisir en pleine et paisible jouissance, c'est l'essentiel de la vie »⁽²⁵⁾. Il nipote e discendente di scalpellini e di scultori (« Mes arrière-grands-parents, tailleurs de pierre — d'églises, naturellement. Mon grand-père sculpteur, mon grand oncle sculpteur ornementiste [...]. La grenouille du bénitier de Narbonne est de mon grand-père »⁽²⁶⁾),

⁽²⁵⁾ P. REVERDY: *Carnets* 1944-1945, in « Argile » II, cit., p. 129.

⁽²⁶⁾ P. REVERDY: *Lettres à Jean Rousselot*, cit., p. 38.

con la sua « enfance passée au bord de la mer et dans cette propriété au pied de la Montagne Noire », sente la natura (« la nature, dont je ne me suis différencié que très tard ») come l'incombente Montagne Noire, come qualcosa di tutt'uno da modellare col proprio essere. Ma ecco che un po' per volta « la nature m'est apparue comme quelque chose d'hostile, d'inhumain, de terriblement angoissant, en lutte contre l'homme — alors que c'est l'homme qui a commencé ». L'acosmismo poetico reverdyano ha lottato dentro e fuori di sé contro questa massa di universo da modellare: « Je crois qu'on n'a jamais vu, dans mes poèmes, que la terre n'a jamais été solide sous mes pieds — elle chavire, je la sens chavirer, sombrer, s'effondrer en moi-même. Le sens de cette instabilité cosmique que j'ai toujours ressentie, ne m'a jamais tant frappé que depuis que cette crainte semble avoir gagné un peu tout le monde »⁽²⁷⁾. Ma ecco come chiude il citato *Carnet* 1944-1945: « Fini le 20 janvier 1945. 11 heures du matin. Magnifique paysage de neige très épaisse sous un ciel bleu vierge, un limpide soleil ». L'antica incombente Montagna Nera aveva partorito questo paesaggio di neve come, per un istante, un'apparizione in mezzo alle riflessioni dei giorni cupi di guerra. Era, anche quella, simile a una di quelle « vanités » stimolanti. Perché solo in simili « vanità » può essere impastata quella « matière première » con cui l'angoscia e il niente che abitano gli abissi ne possono essere cacciati. Se materia scaccia materia, e « matière première » scaccia « matière seconde »; ma difficile è discernere e manipolare quella « matière première », difficile è lanciarla intorno a quei vuoti, a quelle « vanités », per farla, essa così compatta, lievitare, respirare, come coi resti ozonizzati dell'abisso.

« La poésie, divin et pathétique mensonge. Je ne parle pas des poèmes, mais de cette illusion dont nous devons emmitoufler notre âme pour lui persuader de se tenir à l'aise dans l'inexorable réel. Les poètes de nom sont ceux qui sentent le malaise et qui tâchent à l'exprimer, qui ne savent pas vivre avec ce mal sans l'exprimer, parce que exprimer leur malaise les délivre et les pousse en marge de ceux qui ne le ressentent pas ou peuvent s'en accommoder. Car le poète est le plus clairvoyant scrutateur de la réalité. Mais pour tous il arrive un moment, une sorte de déclic, où cette réalité apparaît dans toute son horreur, où la conscience intervient d'avoir été placée dans ce monde sans pouvoir effectivement y adhérer. La certitude qu'on a toujours été seul et sans lien au milieu de tout ce qui nous entourait, la misère, l'abandon, les mauvais coups, la condamnation qui détache de la société, la maladie sans appel, l'accident brutal qui laisse le temps de voir la mort arriver. L'homme se sent alors déposé sur la terre comme un corps étranger. Mais celui qui sond le réel, qui se sent toujours en péril, qui sent qu'il n'est en rien le maître de sa propre destinée et qui a cependant le plus grand besoin d'aimer les choses et de se fondre en elles, celui-là est obligé de tresser lui-même les liens, d'en fournir la matière première et

⁽²⁷⁾ *Ibidem*, p. 31.

de la manufacturer. Celui-là qui bouche les trous et aveugle les abîmes pour en chasser l'angoisse et le néant est-il bien ce rêveur grotesque dont vous et moi pourrions parler? » (28).

Ma volevo, concludendo segnalare che la lezione di Reverdy risulta feconda per chi, di due generazioni più giovane, ha saputo capirla. Per esempio dice Jacques Dupin, ne *La difficulté du soleil* (à propos de Pierre Reverdy, 1970):

« Plus que jamais pour nous le temps est couvert, l'écriture est attente, la réalité hors de prise. Et de révélation nous n'acceptons que celle qui nous répète, jusqu'à l'incantation, que le monde dérive et se morcelle... mais que le vent ne cesse de souffler! Ardente pauvreté, moutonnement de la solitude, essentielle monocordie. Le poète, c'est-à-dire personne, devant le mur qui nous arrête, et qu'il traverse, continue d'écrire sur le sable et la poussière... Moins il a à donner plus il donne. Il maintient l'espace ouvert.

« Et le soleil commence une périlleuse ascension... » (29).

E devo dire che il cubismo lirico reverdyano conta per qualche cosa in certo neo-cubismo, aereo, lampante, totalmente dinamizzato — un cubismo caotico, un cubismo della « déflagration »? —, che l'ultimo Dupin, quello al di qua de *La ligne de rupture* (1971), dimostra. L'antica « Arachnéenne sollicitation » è invocata a chiusura di *Gravir*: « Arachnéenne sollicitation qui menez de ténèbre en ténèbre ma faux jusqu'à l'orée du cri... » (30). D'altronde il margine del grido era stato raggiunto e oltrepassato fino al centro di un grido cavo e risonante dall'Ungaretti de *La pietà*, in modo aracneo, tale che aveva potuto come Aracne calarsi nel vuoto, esplorare sospeso l'abisso: « Attaccato sul vuoto / Al suo filo di ragno, / Non teme e non seduce / Se non il proprio grido ». Ma sarà successivamente Ponge a porre l'equazione tra *La nouvelle araignée* e una stella che non pieghi i ginocchi, rivalutando in termini funambolici la bava sottile e tenace di Aracne. Ebbene, ecco che un quissimile lucente e sottile di questa tela di Aracne ha un po' per volta tessuto la pagina di questi tocchi traccianti d'universo, se il vento soffia ancora, sommosi da questo vento solare che come sapete sciama tempestoso nel cosmo. Il cubismo reverdyano ne è alle origini; l'eleatismo charriano ha solidificato tali semi di « matière première »; e Nicolas de Staël ha percepito, presso di noi, l'arrivo cromatico di tale « matière ». Un neo-cubismo molto « corretto » dunque quello de *L'onglée dupiniana* del 1971 (31). A proposito di questo dolore alla punta delle dita dello scriba, per il gran freddo, ricordo il « paysage de neige très épaisse » reverdyano, e la sua « onglée »: « Si ça pouvait t'intéresser, lecteur, de savoir que j'ai l'onglée au moment où j'écris ces lignes — improbable lecteur, fantôme du futur

(28) P. REVERDY, *Carnets 1944-1945*, cit., p. 116.

(29) JACQUES DUPIN: *La difficulté du soleil*. Prefazione dell'esposizione: A la rencontre de Pierre Reverdy, Saint-Paul, Fondation Maeght, e Parigi, Musée national d'Art moderne, 1970.

(30) J. DUPIN: *Gravir*, Paris, Gallimard 1963, p. 105.

(31) J. DUPIN: *L'embrasure*, précédé de *Gravir*, et suivi de *La ligne de rupture* et *L'onglée. Poèmes*. Édition collective en partie originale. Préface de Jean-Pierre Richard. Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1971.

sans qui je ne les écrivais pas » ⁽³²⁾. Ma per Dupin, in questa direzione, ricordo ancora *Trait pour trait* del 1973. Può essere letto, per ora, questo *poème à pleine page*, nel volume che Georges Raillard ha dedicato a Dupin: un'ampia scelta di testi preceduta da uno studio capillare, totalmente illuminante, *L'Injonction maîtresse de Jacques Dupin* ⁽³³⁾. Mentre, i tratti di « matière première » sono, sulla pagina di un altro poeta della generazione di Dupin, André du Bouchet, come tectiti portate dall'universo: frammenti flottanti d'una lana cosmica entrata nella nostra atmosfera. E du Bouchet stesso così definiva per Reverdy, ma anche per sé, impigliato nella tela di Aracne, questo « objet qui ne disparaît pas, mais qui ne peut être retenu, qui ne répond jamais à notre attente, et vient. Alors se sera matérialisé le mobile qui est en avant du poème, permettant à Reverdy d'user enfin de cette disponibilité sans précédent où sa poésie put apparaître aussi achevée d'une goutte d'eau, pour la reconduire lui-même, en coup de vent, à son terme infini » ⁽³⁴⁾. Erano, sono gli anni che a Parigi si suicidava Paul Celan, vittima cosciente, agnello sull'ara del nostro tempo di ferro e di fuoco, in cui l'ingiustizia, più del ferro e del fuoco, uccide e brucia vivi gli uomini che si cospargono di tutta l'ingiustizia del mondo per darle fuoco sulla propria carne. Sulla quale l'« objet qui ne disparaît pas » può allora anche essere, non così volatile, il marchio di fuoco che il tiranno imprime sulla carne della vittima, che egli crede di avere aggregato per sempre al proprio gregge: un marchio che solo altro fuoco può far tornare volatile ma di cui non può cancellare il solco agglutinato nella *memoria mundi*.

⁽³²⁾ P. REVERDY: *Carnets* 1944-1945, cit., p. 128.

⁽³³⁾ GEORGES RAILLARD: *Jacques Dupin*, Paris, Seghers, 1974.

⁽³⁴⁾ ANDRÉ DU BOUCHET: *Un jour de dégel et de vent*, in *Pierre Reverdy* (1889-1960), omaggio cit. del Mercure de France, p. 142.