

«NELL'INGANNO DELLA SOGLIA»
OVVERO
L'ALTRO NELLO SPECCHIO DI NARCISO

di
Piero Bigongiari

Sono almeno dieci anni che i nostri lettori conoscono il poeta Yves Bonnefoy, nato nel 1923 a Tours, che è andato intanto componendo un'opera di poesia e di riflessione critica tali da metterlo alla testa della giovane, ma ormai pienamente matura, poesia francese del dopoguerra. Ci è capitato altresì di ritornare sull'opera bonnefoyana, in modo che crediamo che l'informazione per chi eventualmente ha potuto seguirci con una qualche fedeltà, non sia mancata. Nel frattempo, qualche anno fa, nel '69, è uscita presso Einaudi la traduzione da parte di Diana Grange Fiori dell'opera primaria del poeta, intitolata *Movimento e immobilità di Douve*, con una *Introduzione* memorabile di Stefano Agosti, il quale d'altronde firmava già nel '67 sulla rivista «Sigma» il saggio *Ives Bonnefoy e la grammatica dell'ineffabile*. I due studi agostiani, per completare l'informazione, sono ora raccolti in quel problematico e bellissimo libro che è *Il testo poetico* edito da Rizzoli nel '72: uno dei più sottili libri di presa di coscienza della poesia del secolo usciti in questi ultimi anni. E sappiamo infine che anche lo Specchio di Mondadori si prepara a presentare degnamente l'opera intermedia del poeta francese.

Ora non possiamo fare a meno di tornare col nostro discorso sull'ultimo volume di poesia di Bonnefoy, che il *Mercur de France* ha mirabilmente stampato in questi giorni. Il libro è diviso in sette parti, quasi sette cristallizzazioni di uno stato poematico che sfaccetta come un poliedro una situa-

zione inseguita in tutti i suoi fasci di luce e d'ombra. Luce e ombra che non si sa se vengano assorbite o emesse in questo stato di rifrazione che le singole sfaccettature comportano: veri inizi della figura dell'Altro sullo specchio di Narciso. E l'Altro è dentro o è fuori, viene dal basso dell'identità o dall'alto della differenza? E l'identificazione differisce o la diversificazione appiglia in un colloquio immaginario i rapporti intelligibili dell'identico che, in quanto identificato, è già l'inizio dell'Altro? Tutte queste rimangono proposte aperte nei versetti in lode del diverso che Bonnefoy propone per ora come punti di vista diversi ma convergenti in *speculo lympharum*, come ho detto, e dal basso e dall'alto: su uno *speculum* che non tanto è mediativo quanto piuttosto transitivo di angolazioni diverse: vero e proprio *speculum* di divergenze se la mediazione riflessiva non trattiene, ma solo devia, col suo spessore trasparente, il senso della profondità, anzi delle opposte profondità, infine il senso di opposizione che si ritira, del profondo stesso. L'antiteticità del significante consiste in questo suo ritirarsi per trasparenza di fronte allo specchiarsi-spezzarsi dei significati nello spessore antagonistico del senso che essi inaugurano con l'introvabile corposità del proprio linguaggio, ma in cui si ostinano a deviare dalle proprie certezze preconcrete: le quali pertanto lasciano solo ordini, riti e miti al poeta che se ne sente, *et pour cause*, responsabile, quasi da essi sacralizzato. È il suo *saber*, di origine neoplatonica, ma di un neoplatonismo esistenzializzato, che lo spinge verso il necessario *no saber*; e ci pare, questa di Bonnefoy, operazione opposta, pur nella sua somiglianza, a quello che è stato *l'effort moderne* dell'ermetismo italiano, ma che si spiega nella linea della poesia francese, post-surrealista e soprattutto post-rimbaudiana: Bonnefoy si spinge *au fond du connu*, al fondo di ciò che ha avuto una forma, perché lì ormai giace, mascherato da *connu*, l'antico, orfico *inconnu* rimbaudiano. Una tale situazione si arricchisce e varia da poesia a poesia, si direbbe da molecola a molecola tematica: è un tema con variazioni in cui pare di intravedere la vita quotidiana, in tutti i suoi misteriosi e irripetibili accidenti, ripetibili solo come un rito che è il rito stesso dell'entrata nel cerchio sacro, nell'inganno multiplo e abbagliante della soglia, del poeta a Valsaintes, nella sua semidiroccata maggiore delle Basses Alpes. Il ritorno dell'uguale in un'identità ogni volta

messa in forse dalla faccia cristallina diversa della parola, fa sì che la verità, abbandonata a tutti i suoi aspetti, si arroccchi, così fragile, così imprevedibile, come un misterioso nucleo di rifrangenze che costituisce appunto, nel muoversi prismatico sul misterioso asse centrale, l'inganno della soglia mai ádita ma sempre pronta al passo ultimo del linguaggio. Allora la parola si permea di una luce continuamente diversa, a seconda di come il cristallo, nella sua costituzione molecolare, gira sotto i nostri occhi nei suoi trecentosessanta gradi. Gradi e quasi gradini della soglia. Quasi che la soglia della verità sia circolare, come il Mandala indiano che appunto significa cerchio, vero campo d'azione mentale in cui fluttua la coscienza nell'orditura, o Tantra, di questo spazio sacro. Così il Mercurio, nella neoplatonica « Primavera » di Botticelli, aprendo il sacro corteggio, traccia col caduceo, cioè con la sacra verga, che egli agita tra le frasche rifiorenti, verso il cielo, quello spazio di prosperità e di pace, simile in ciò agli áuguri che col lituo tracciano in cielo il *templum*, lo spazio circolare corrispondente sulla terra allo spazio sacrale del tempio. E il moto circolare si propaga nel movimento delle Grazie, le sacre fanciulle trasparenti bellissime nei veli, che precedono la figura di Venere gravida di tutta la prossima fruttificazione. E quasi che la forma del reale, come il tempio bramantesco a pianta circolare di San Pietro in Montorio, opponga a chi guarda questa moltiplicazione di un'identità in cui appunto consiste l'aspetto quantitativo, l'indifferenza cioè, della sua differenza centrale, fondamentale, non altrimenti prendibile che attraverso l'inganno multiplo dell'identità: un labirinto simmetrizzato. In Bonnefoy è lo spazio stesso di una familiarità sacrale, quel « chiaro regno » in cui, come nell'alone del fuoco, egli non vuole che l'intruso penetri: colui che vuol bere il vino, che secca nel boccale, o l'acqua che intiepidisce nel bicchiere notturno e che il calore di altre labbra familiari hanno sfiorato, colui che vuol mangiare il pane scuro, « bruciato a un fuoco di promessa ». Il divieto del poeta è biblico, di una crudeltà paleotestamentaria. Gli aspetti in cui la realtà si presenta e si moltiplica, fanno sì che multiplo appaia non solo l'aspetto in cui la realtà si presenta, ma anche il grado di rifrangenza in cui l'esca della sua misteriosa consistenza si esplica come un inganno ogni volta rinnovato e

ogni volta vietato al passo definitivo. Dirò di più: questa luce della rifrazione in cui rimane preso chi vuole infrangerla dà una preziosa sensazione di presenza agli stessi atti di effrazione tentata.

*Dans celui qui est là
Immobile, à veiller
A sa table, chargée
De signes, de lueurs. Et qui est appelé
Trois fois, mais ne se lève.*

Sono, le parole che sembrano aprirsi al mistero della trasparenza e insieme, in una sorta di preziosa semplicità, chiuderlo in sé, come tante voci di una azione drammatica, di una shakespeariana rappresentazione di cui gli attori non sappiano, come nel *Racconto d'inverno*, se hanno udito « di un mondo riscattato o di uno distrutto ». Sono, questi capitoli lirici, o punti di vista parlanti, i sette grandi componimenti lirici, stavo per dire queste sette sonate: *Il fiume*, *Nell'inganno della soglia*, *Due colori*, *Due barche*, *La terra*, *Le nubi*, *Lo sparso*, *l'indivisibile*. Di questi *poèmes* avevamo letto l'avvento, come di gridi soffocati nell'aria, già nel numero 11 de « L'Éphémère », dell'autunno 1969, dove appunto si potrà leggere la prima redazione di *Nell'inganno della soglia*, e nel numero 19-20, cioè nell'ultimo uscito, sempre de « L'Éphémère », dell'inverno-primavera 1973, dove questa materia ancora incandescente del libro vibra nei suoi nuclei infocati prima di aver trovato sede, ma una sede instabile, in globi di fuoco lirico che roteano nella grande notte, anche qui nel libro, nelle parti intitolate a *La terra* e a *Lo sparso*, *l'indivisibile*, con una energia hölderliniana nel frammento brillantissimo che si fa cenere nei suoi margini mentre vola allucciando nel cupo del cielo (o della mente). E mentre il poeta si rivolge sacrificale alla fiamma e alla cenere, con un « sì » che ricorda il « sì » claudeliano all'« immense octave de la création »; « sì » anche se la creazione sussulta di questo suo segreto vulcanismo che rende scottante anche l'opera dell'uomo e i suoi oggetti, anche i più umili, di incontro e di scontro:

*Ô flamme
Qui consumant célèbres,
Cendre
Qui dispersant recueilles.*

*Flamme, oui, qui effaces
De la table sacrificielle de l'été
La fièvre, les sursauts
De la main crispée.
Flamme, pour que la pierre du ciel clair
Soit lavée de notre ombre, et que ce soit
Un dieu enfant qui joue
Dans l'âcreté de la sève.
Je me penche sur toi, je rassemble, à genoux,
Flamme qui vas,
L'impatience, l'ardeur, le deuil, la solitude
Dans ta fumée.
Je me penche sur toi, aube, je prends
Dans mes mains ton visage. Qu'il fait beau
Sur notre lit désert! Je sacrifie
Et tu es la résurrection de ce que je brûle.*

*Flamme
Notre chambre de l'autre année, mystérieuse
Comme la proue d'une barque qui passe.*

*Flamme le verre
Sur la table de la cuisine abandonnée,
A V.
Dans les gravats.
Flamme, de salle en salle,
Le plâtre,
Toute une indifférence, illuminée.*

*Flamme l'ampoule
Où manquait Dieu
Au-dessus de la porte de l'étable.*

*Flamme
La vigne de l'éclair, là-bas,
Dans le piétinement des bêtes qui rêvent.
Flamme la pierre
Où le couteau du rêve a tant œuvré.*

*Flamme,
Dans la paix de la flamme,
L'agneau du sacrifice gardé sauf.*

Talché la fiamma si ricollega, momento della metamorfosi in atto, sparsa e indivisibile, a « L'étoffe rouge », transparente rovesciata nell'acqua, de « *La fille de Pharaon | Et ses servantes* » (p. 26): « *Et le rouge des lourdes | Étoffes peintes | Que lavait l'Égyptienne, l'irréveillée, | De nuit, dans l'eau du fleuve* » (pag. 43); « *Penché, vois poindre sur l'eau | Tout un visage || Comme prend un feu, au reflet | De ton épaule* » (pag. 35). È l'acqua d'una trasparenza riflessiva dove brucia il fuoco creaturale dell'immagine: « *Bouge dans l'eau remuée | L'arbre d'étoiles. | Prend, dans le souffle accru, | L'autre lumière. | | Et donc, puissance nue, | Je te recueille | Dans mes mains rapprochées | Pour une coupe. | S'écoulent au travers | De mes doigts les mondes, | Mais ce qui monte en nous, mon eau, brûlée, | Veut une vie. | | Je te touche des lèvres, | Mon amie, | Je tremble d'aborder, enfant, sommeil, | A cette Égypte. | Feuillages, nuits d'été, | Bêtes, routes du ciel, | Souffles, silencieux, signes, inachevés, | Sont là qui dorment. | — Bois, me dis-tu pourtant, | Au sens qui rêve* » (pagg. 40-41). E ancora, per questa « faute » turbata dall'argilla rossa d'una creazione originaria, d'un fuoco d'altrove: « *Le murmure de l'eau comme absente, le sein | Qui est semblable à l'eau, une, infinie, | Gonflée d'argile rouge* » (pag. 86); « *Puisque rien n'a de sens, | Souffle la voix, | Autant peindre nos corps | De nuées rouges. | | Vois, j'éclaire ce sein | D'un peu d'argile | Et délivre la joie, qui est le rien, | D'être la faute* » (pagg. 89-90). In questa liberazione « significata » della gioia, « *qui est le rien,* |

D'être la faute », poiché « *Le signe est devenu le lieu* » (pag. 66), ecco delin-
nearsi l'azione del sacrificio ricostruttivo.

*Nous ramassons pourtant,
Mon amie,
Tant et plus de ces pierres, quand la nuit
Tachant l'étoffe rouge, tronant nos voix
Les dérobe déjà à nos mains anxieuses.*

*Et nuées que nous sommes, leur feu nous guide
Quand nous rentrons, chargés,
A la maison, « là-bas ». Quand nous passons
Déserts
Dans la vitre embrasée de ce pays
Qui ressemble au langage: illuminé
An loin, pierreux ici. Quand nous allons
Plus loin même, nous divisant, nous déchirant,
L'enfant courant devant nous dans sa joie
A sa vie inconnue,*

Simple, — non, clairs,

*En paix,
Immobiles parfois à des carrefours,
Entre les colonnes des feux de l'été qui va prendre fin,
Dans l'odeur de l'étoile et de la cendre. (pagg. 97-98).*

È che « le bras méditant de la lumière » (pag. 94) ha fermato ancora una volta il braccio alzato nel sacrificio: « l'enfant, qui est le signe » (pag. 96), può correre « devant nous dans sa joie ».

*Et en nous et de nous, qui demeurons
Si obscurs l'un à l'autre, ce qui est
La faute mais fatale, la parole
Étant inachevée comme l'être encor,*

*Que sa joie prenne forme: pour retenir
L'eau dans sa coupe fugitive; pour refléter
Le feu, qui est le rien; pour faire don
D'au moins l'idée du sens — à la lumière.* (pag. 96).

È « *Que tu peux nommer Dieu ce vase vide, | Dieu qui n'est pas, mais qui sauve le don, | Dieu sans regard mais dont les mains renouent, | Dieu nuée, Dieu enfant et à naître encore...* » (pagg. 68-69).

Il dramma è spezzato là in mezzo, ma le parole nel loro senso retrogrado, cioè di lettura, e dunque di recitazione verso il significante, vi alitano appunto come lo spirito aereo di Ariele, con la straordinaria leggerezza di una musica stordita, come su un mondo che allora non si sa se è riscattato o distrutto. Non per nulla chi, come Gaëtan Picon, su « *Le Monde* » del 7 maggio, saluta esclamativo questo « *étonnant, admirable recueil* », le parole sono sue, aggiunge: « *S'il faut en saluer l'existence, il est difficile et peut-être vain d'en parler. Qui se prépare à l'explicitation risque, s'il rouvre le livre, de retomber au pouvoir d'un charme qui le bâillonne! Poèmes à lire, à écouter — comme l'on remet sur le tourne-disque ce quintette de Schubert, — à savoir par cœur — poèmes qui rejoignent naturellement ceux que nous savons par cœur pour avoir passé notre vie à les relire: ceux de Shelley, de Keats, de Baudelaire...* ».

La poesia di Yves Bonnefoy essendo in piena fioritura, *Nell'inganno della soglia* ne è finora lo splendido culmine, una vera eruzione di ceneri, di lapilli, di pomici erose come quelle dell'amato pittore Ubac, infine un'inarrestabile discesa di lava infuocata dalla bocca circolare del vulcano. La tendenza poetica, cioè quella serie di richiami interni che fanno sì che il libro si corrisponda dal principio alla fine in un ordine abbagliato di poema, qui trova la sua più segreta e movimentata tessitura. Il poema è insieme il gran giuoco e la grande scacchiera in cui il poeta esegue le mosse locali con una gratitudine, si direbbe, per i luoghi e per i momenti che glielo permettono, quasi non conoscesse la totalità di cui ogni singola parte è il luogo della mancanza, sì, ma anche dell'assicurazione che il tutto sulla scacchiera prosegue nel suo disegno sconosciuto. Si è detto, e anch'io l'ho detto, che il poeta parte piuttosto dai significati per pungere il significante e solleccitarlo, come toccandone

le nervature segrete che solo la conoscenza integrale del corpo poetico può mettere a disposizione. E per Bonnefoy una tale conoscenza integrale è lo stesso significato del poema, il luogo della fine di ogni probabilità. Ma proprio questa improbabilità ultima, questa *fin de non recevoir*, costituisce per Bonnefoy il punto di partenza che, *à rebours*, ricostituisce per sintomi e prove e sollecitazioni lungimiranti la funzione del corpo poetico nella sua fisicità perfetta, quasi di canone dimenticato ma esistente nell'idea che, pur conosciuta, gli corrisponde, cioè corrisponde punto per punto all'ignota canonicità del poema *in fieri*. Qui è il nucleo drammatico della poesia bonnefoyana: la fisicità integrale della poesia si fonde e si confonde con l'idea, o come Bonnefoy preferisce, col concetto che il poeta può farsene, anzi col concetto che il poeta può con essa costituire, in modo totalmente contraddittorio. Fisicità e idea collutano come l'integralità stessa del poema che raggiunge il suo ambiguo stato funzionale proprio partendo dai dati ultimi, accettati per la loro assoluta improbabilità. Si direbbe che Bonnefoy è un poeta modernissimo proprio per questa accettazione dell'ossimoro, cioè della locuzione comprendente parole che esprimono concetti contrari, ma dell'ossimoro in atto in tutta la gamma della contraddizione compresa nell'atto stesso della presenza che per forza diviene atto, per quanto semplificato e quasi pragmatico, di presenza della parola. In esso la parola vive recitando la propria contraddizione, in quanto significato, cioè idea, che raggiunto lo stato di probabilità del significante, immette in esso lo stesso stato di improbabilità che è invece proprio di ogni significato poetico, e che anzi costituisce il suo stesso esistere a cuore sospeso. L'idea della fisicità, o se volete, la fisicità dell'idea che constata in sé questo perpetuo rovesciamento di condizioni che non si possono più dire significative perché hanno già in partenza significato, ecco che però assume in sé questo perpetuo rimando del poema, questa riprova suprema, di dati altrimenti già sfruttati e non più oltre perseguibili, in un darsi del poema come ritualità della norma in cui si avverte il normalizzarsi dell'impossibile, cioè il suo proseguire sul piano disiscritto della probabilità. È proprio la probabilità dell'impossibile a rassicurare l'uomo nel suo gesto coadiuvante, disiscrittorio. Disiscrivere è allora e altresì leggere: operazione non biunivoca, che significa disunire l'«acqua

infinita » della parola che si getta « Contro il fianco deserto » della barca, riducendola nei termini ambigui, ma necessari, e perpetuamente circolari, della finitudine umana rapportata alla sua contraddizione metamorfica che è l'infinito, il tutto imprendibile del poema:

*Pace, sull'acqua rischiarata. Si direbbe che una barca
Passa, carica di frutti; e che un'ondata
Di sufficienza, o d'immobilità,
Solleva il nostro luogo e questa vita
Come una barca appena altra, ancora legata.
Abbi confidenza, e lasciati prendere, spalla nuda,
Dall'onda che s'allarga dell'estate senza fine,
Dormi, è piena estate; e una notte
Per eccesso di luce; e sta per spezzarsi
La nostra notte eterna; sta per piegarsi
Sorridente su di noi l'Egiziana.
Pace, sul flutto che va. Scintilla il tempo.
La barca, si direbbe, s'è fermata.
Non si sente più che gettarsi, disunirsi,
Contro il fianco deserto acqua infinita.*

Vedete, ricavo questi pochi mirabili versi da *Due barche*, un momento del poema, che è, esso stesso, l'inganno della soglia. Ma importa appunto rimanere in questo momento ingannevole, che vuol dire anche luminoso, pur se la luce è contraddittoria tra le sue fonti: momento ingannevole tra il dentro e il fuori, tra il dentro, ripeto, che è il poema che si compie malgrado e grazie alla sua frammentazione in istanti sulla sua soglia, e il fuori che è l'impossibilità quotidiana di realizzarlo col quotidiano. Momento ingannevole tra il dentro e il fuori: momento che è anche il « luogo » dell'esca, anzi che è, esso stesso, l'esca. Mettere le mani sul congegno che faccia scattare la trappola, questo il poeta non vuole: il poeta non vuole, non può fermarsi al suo *a priori*; ed ecco allora che l'esca si trasforma in inganno, in giuoco di luci, nell'accomodamento ormai tutto probabilitizzato del poema che

però il poeta non può raggiungere, ossia non vuole separare dalla quotidianità in cui vive, in cui cioè vivono i suoi significati di uomo del xx secolo, incerto davanti a ogni forma precostituita, cioè davanti a ogni forma meramente concettualizzata, ma anche più davanti al costituirsi dell'imminenza fisica di ogni immagine. Ma è che l'Egiziana può sempre piegarsi sulla corrente. Più in là, appena più in là di questa scintillazione del tempo, in cui sta già spezzandosi la nostra notte, la figlia di Faraone veglia con le ancelle, sulle rive del fiume fatale dove ormai Narciso vede piuttosto fluttuare una eterna « infanzia », dove cioè l'antico Narciso novecentesco, innamorato di se stesso, risalito alle proprie origini, può scoprire in sé un'altra carica vitale, originaria e diversificante insieme. « Nell'inutilità / Di ricordarsi » l'antico Narciso può scoprire un'altra « infanzia », cioè un altro non parlare, scorrente sotto i propri occhi come un segno tra altri segni, un segno di altri segni, un segno che insegna a rilevarsi verso chi è accanto. Allora la pertica del traghettatore che sonda il fiume per mandare avanti la barca del traghettatore, finisce per farsi inutilizzabile, se l'abbandono alla corrente è di questa barca carica di un mutismo pieno di segni (« È ancora il tempo del dolore / Prima dell'immagine ») o subito incline alla lusinga-esca della luce di cui s'investe « colui che è là / Immobile, a vegliare / Alla sua tavola, colma di segni, di lucori. / E che è chiamato / Tre volte, ma non si alza ». Occorrono le braccia dell'Egiziana, e delle altre ancelle, di « Quelle di cui l'acqua, ancora prima / Del giorno, / Riflette rovesciata / La stoffa rossa », a svellere dai lucori dell'inganno, e insomma a trattenere la mano che posandosi sull'esca farebbe scattare la trappola.

Allora Bonnefoy rinuncia alla misteriosa e significativa ritualità del quotidiano? qualcuno potrebbe chiedersi. Ma io subito devo metterlo in guardia. È il quotidiano che si organizza in una razionalità apprendibile non altrimenti che con la irrazionalità, cioè con la fisicità, dei gesti che servono al mistero ulteriore, e forse ultimo, della contraddizione che gli è implicita. È questo poema che si spezza, è lo spezzarsi del poema, è insomma il realizzarsi del poema proprio nel suo spezzarsi a unire l'improbabilità al probabile, l'impossibilità quotidiana all'assolutezza puramente ipotetica del possibile assoluto. Ancora una volta un poeta, e un poeta del nostro secolo, rea-

lizza come fenomeni simbolici questo spezzarsi del pane sulla mensa, questo mescere il vino nel bicchiere dell'assetato come un'operazione che dica e contraddica insieme la necessità della fame e della sete. Altra fame, altra sete si compie in questa fame e in questa sete. Contro anche una certa tendenza di certo pensiero contemporaneo francese, quella dell'*écriture* come momento decisivo, Bonnefoy propone il bisogno di « disiscrivere ». Se la notte « non ha cima », non è una cima nemmeno quella dell'*écriture*: che pure il poeta aveva, in altri tempi, quelli di *Pierre écrite*, indurito e immedesimato negli elementi naturali. Ora i segni si cancellano per raggiungere coi loro valori di riflessi nell'acqua un altro punto di partenza, quasi claudeliano. I segni indicano che si piega su di noi colui che segna della sua presenza un gesto che parte, si vorrebbe dire, dall'antisegno, ma forse è meglio dire dal luogo opposto al segno come senso da raggiungere, dal luogo dove in verità questo segno volta in contraddizione la propria dizione. È il luogo della trasparenza che riflette, mentre affonda, altro da sé, quel panno rosso delle ancelle che probabilmente tra poco grideranno alla scoperta del fanciullo abbandonato all'andare della corrente, nella cesta che gira su se stessa se toccata dagli arbusti presso le rive prima di riprendere il filo della correntia. La « disiscrittura » di Bonnefoy è questo voltare del segno nella zona morta della propria ultimazione: è il realizzarsi della contraddizione del poema nel qui e ora della norma quotidiana servita come un luogo di simboli nutrienti piuttosto lo statuirsi della contraddizione nella dizione che la pura e semplice dizione. Questo poeta di una fede sconosciuta perché deve essere ancora detta, ma che egli non può che contraddire coi gesti umili e il dolore, in cui le parole piuttosto si cancellano che si rafforzano, del rito. Ma, occorre dire, del rito della norma restano gli atti che vivono in una sorta di povera incidenza in una materia radiante, in una scintillazione che essi vi provocano con la loro povera angolatura nell'antigesto di cui il significante è costituito. Rimangono i gesti di una realtà insieme primordiale ed estatica a incastrarsi nell'antiteatro del mondo, là dove esso più enigmaticamente è abbandonato al proprio fluire fuori d'ogni significato. Il teatro significativo bonnefoyano s'incanta nell'antiteatro luminoso delle apparenze, simile al dolore che si fa luce nel grido del fanciullo:

*Éternité du cri
De l'enfant qui semble
Naître de la douleur
Qui se fait lumière.*

*L'éternité descend
Dans la terre nue
Et soulève le sens
Comme une bêche.*

.....

*Et vois, l'enfant
Est là, dans l'amandier,
Debout
Comme plusieurs vaisseaux arrivant en rêve.*

*Il monte
Entre lune et soleil. Il essaie de pencher vers nous
Dans la fumée
Son feu, riant,
Où l'ange et le serpent ont même visage.
Il offre
Dans la touffe des mots, qui a fleuri,
Une seconde fois du fruit de l'arbre.*

*Et déjà le maçon
Se penche vers le fond de la lumière.
Sa bêche en prend les gravats
Pour le comblement impossible.*

*Il racle
De sa bêche phosphorescente
Cet autre ciel, il fouille
De son fer antérieur à notre rêve*

*Sous les ronces,
A l'étage du feu et de l'incrée.
Il arrache
La touffe blanche du feu
Au battement de l'incrée parmi les pierres. (pagg. 71-73).*

La luce che nasce dal dolore nasce dunque « Au battement de l'incrée parmi les pierres ». Anche le antiche « pierres écrites » rivelano questa doppia faccia della luce e del fuoco. « A l'étage du feu et de l'incrée » scende pertanto elementare questo significato bonnefoiano, come un atto dirimente, il cozzo cosciente dell'increato per le sue componenti elementari proprio per rivelare, per liberare, questa disiscrittura del gesto, questo suo incantarsi nell'aria scintillante di una neutralità che ha preso fuoco *ex imis, e principio*. Lì la tematica bonnefoiana raggiunge il « procedere a mezzo » della procedura hölderliniana, l'incantarsi dell'*énérgeia* nella propria *dynamis* iniziale. Così « *Se jette en criant celui qui | Nous représente, | Ombre que fait l'espoir | Sur l'origine* ». A mezzo il gesto, il rito della norma, a mezzo di un'azione che non è ancora un'immagine proprio perché è ancora costretta nel suo impulso simbolico, *alias* significativo: « *Il se tait. | Le midi de ses quelques mots est encore loin | Dans la lumière* » (pag. 73). Il compito delle parole dirompenti è nell'increato, ma nel creato il compito delle parole « *est encore loin | Dans la lumière* »: nella luce che il gesto provoca con la scintillazione della sua presenza « altra » e tanto più dirompente quanto più assorta, quasi assorbita, nel neutro della parola che ricostituisce la sua fisicità ancora lontana. « Ombra sull'origine » la parola-gesto sa di dover raggiungere il suo « midi » « *Dans la lumière* »: dove allora l'ombra ricade su se stessa, su una materia cioè in cui l'ombra si immedesima con la propria forma sostanziale: ombra agente all'interno stesso del fuoco metamorfico. V'è, in questo Bonnefoy, qualcosa che lo accosta, pur così occidentale, alla sapienza indiana del Mandala, se, come dice il Mandala, in questo specchio figurale della coscienza « il pensiero contiene tutte le cose, di se stesso egli fa diventare l'altro [...], unifica ambedue e, unificatili, li immerge in se stesso ». Ciò in questa insorgenza neoplatonica bonnefoiana viene a riflettersi in qualche modo la fase

gnostica del Buddhismo. La ritualità della norma mette in moto, ripetendola all'infinito, la linea esterna del macrocosmo in cui l'uomo quotidiano è immerso; mette in moto cioè un'antitesi corrispettiva continuamente *in fieri*. Se la « Présence » è « Détrompée de la mort », se l'« Ampoule / Qui s'agenouille en silence / Et brûle / Déviée, secouée / Par la nuit qui n'a pas de cime », questo senso che Bonnefoy ha fortissimo delle prime determinazioni della materia finita lo introduce in quell'elementarità della « nuit qui n'a pas de cime » per opposizione-continuazione figurale che si ritrova simile nella simbologia del Mandala. Anche se, ripeto, il grande Bonnefoy non stacca i suoi rapporti di senso coi valori referenziali, ma semplicemente li capovolge. Allora nella grande regione neoplatonica dei significati si gioca l'ultima partita « occidentale » d'un senso che ha già compiuto il suo percorso non coscienziale, non razionale, e si avvia a riconquistare nella coscienza « rivoltata » ma non ideologicamente predisposta il proprio corpo perduto nella direzione di una referenza affidata prima all'episteme che alla coraggiosa irritualità della propria presenza ingiustificata. Questa « ingiustizia » primaria del reale si corregge però in Bonnefoy nel fatto che tale realtà primaria deve muovere dalla coscienza dell'immagine e passare attraverso la sua corporizzazione significativa: cioè le intenzioni da affidare al reale nascono già nel clima della sua finalità significativa. Introducendo la raccolta dei *Premiers écrits et travaux* (1923-1952) di Georges Duthuit, sotto il titolo di *Représentation et présence*⁽¹⁾, Bonnefoy, a proposito di questo « ennemi de l'image » dice alle pagine 25-27: « Duthuit approfondit et nourrit d'un savoir nouveau ses intuitions antérieures plus qu'il ne les soumit à épreuve. C'est comme un vaste cercle où ses convictions déjà arrêtées s'éploient tour à tour — mais restant loin d'un centre qu'on pourrait croire interdit. D'abord *Les Fauves*, de 1948, qui amplifient la première enquête mais sans en changer le sens, reprenant même de longs passages de l'écrit vieux de vingt ans, que je préfère. L'esprit de cette réflexion se retrouvera dans les essais sur Van Gogh, de la même année, puis sur Nicolas de Staël, 1950, et quelques autres contemporains dont Bram van Velde, de jeunes Américains, Tal Coat, etc., pages qui seront recueillies dans les deux recueils composites, *L'Image et l'Instant*, *L'Image en souffrance*. Là règne la grande idée qui résulta de Matisse — et de Bergson — d'une peinture

(1) Paris. Flammarion, 1974.

consumation des formes médiate de la conscience. Et si elle semble changer, avec de nouveaux soucis, en fait elle s'en tient à ses anciennes propositions. Le changement, c'est que l'ennemi de la représentation a affaire à plus radical que lui, cette fois. De nouveaux venus veulent substituer les taches et les couleurs à l'art transitif d'avant eux, et lui critique non sans raison leur prétention à la vérité absolue, mais il ne dissipe pas une équivoque. Car, du point de vue même qu'il défendait dans Les Fauves, pourquoi Clyfford Still ou Pollock ne seraient-ils pas fondés à prétendre qu'en faisant disparaître la référence à l'objet ils désenchangent les sources de la nature, délivrent les "basses profondes de l'univers": l'objet, ultime aspect de la médiation, étant aussi la suprême entrave à l'élan du feu? Bien sûr cette revendication d'immédiat est comme toujours une illusion. Mais diffère-t-elle vraiment de celle que Duthuit avait jugée bénédique à propos de Matisse ou de Miró, ce dernier d'ailleurs un des maîtres de la nouvelle peinture? L'objet peut-il se partager en une part sacrificable et une autre qui doit rester? Et cette nécessité reconnue de maintenir une référence, cette idée d'un être de l'extérieur, qu'il faut assumer pour se rejoindre vraiment, ne réintroduisent-elles pas la question, que je posais, de savoir si le représenté comme tel, ce frein, oui, en apparence du moins, aux emportements du présenté, du présent, ne vaudrait pas de contenir une amande de sens, où dureraient des valeurs plus importantes pour nous que les forces du spontané, qui n'est souvent que le naturel — ce simple premier degré de notre réalité essentiellement historique? Si le meilleur de notre être s'était produit — à travers l'histoire, cette négation de la vie primaire — au niveau de la médiation? Ne faudrait-il pas méditer alors les rapports les plus ténus dont se font nos choses, une ombre dans un miroir éclairé par une bougie par exemple, comme en peint le caravagisme que Duthuit estime du théâtre? L'observation attentive ne va pas nécessairement, comme il le dit, au "rappel débilitant d'un moment révolu", il faut se demander avant d'en être sûr, en tout cas, s'il est vrai que le temps tombe ainsi instant par instant dans un gouffre, s'il n'y a pas dans le déroulement des pratiques simples, parmi des objets méditables, une essence qui vaut par soi. Et c'est un fait que Duthuit a recours, dans son légitime refus de la prétention "informelle", à des peintres d'entre Giotto et les Fauves dont il n'avait pas dit qu'il les admirait, jusqu'alors. C'est l'époque où il écrit sur Courbet une belle étude, où il parle de Dürer, de Vermeer, chez qui pourtant les "basses profondes" n'étouffent pas les nuances les plus fragiles de l'interrogation du fini. Mais même dans ces pages plus dialectiques (ou d'autres sur

Rubens, sur Manet) il ne se pose pas la question de la fonction de l'image, comme figure qui se précise, dans ces tableaux qui aussi la transfigurent; du rôle du mythe, de l'Idée, de la valeur, de l'affection simple — qui le préservent — dans le rapport de ces grands artistes au monde extérieur à leur toile. Et il continue dans ses allusions au Cubisme à dénoncer l'obsession du beau idéal, comme si ce n'était que l'alibi d'un renoncement à vivre, et non ce coffre aux figures énigmatiques, aux proportions pourtant d'une simplicité déchirante, où chacun range sa vie, retrouve ses souvenirs, prépare sa descendance, et que le philosophe se doit d'ouvrir, non sans respect: le contenu, qui n'est certes plus esthétique, expliquant enfin tous ses rites que l'œuvre pratique en des sens contraires ».

Mi scuso col sagace lettore di questa lunga citazione, che però mi pare portante, oltre che per Duthuit, per Bonnefoy. « *Tous ces rites que l'œuvre pratique en des sens contraires* » vale per la ritualità bonnefoyana che intinge i propri inchiostri nell'area neoplatonica e che rifiuta la partenza nelle « basses profondes de l'univers ». La pittura, e io aggiungo la poesia, come « *consommation des formes médiates de la conscience* » può applicarsi come tale là dove viene percepita, per parlare con un titolo duthuitiano, « *l'image en souffrance* », cioè là dove vibrano « *les données immédiates de la conscience* », dove cioè la coscienza è già mediatrice d'immagine, e sia pure d'*image en souffrance*; ma non può applicarsi come tale dove vibra antitetica, nell'alinguistico, la costituzione di una materia che può dirsi referenziale solo nella zona preconsua del prelinguistico. Sicché il segno vi s'insinua con le lusinghe del serpente tentatore che porge il frutto proibito ad Eva. Il rovesciamento che l'informale ha percepito del triangolo *significante* → *significato* → *referente* (che è il ben noto triangolo di Ogden e Richards [1923]) nel triangolo *referente* → *significante* → *significato* non è che tolga la sofferenza all'immagine, ma toglie ogni immagine preliminare alla sofferenza; ed è accaduto all'interno della grande tentazione esistenziale novecentesca, una sofferenza senza immagine, o almeno senz'altra immagine che quella stessa di un'oggettività che soffre nel suo rivelarsi come tale. Ma l'immagine novecentesca nasce proprio in stato di insofferenza: nell'intenzionalità dell'immagine si rivela appunto questo stato di insofferenza, che appunto diviene il propellente del senso che investe la costituzione del *significante* di questa

carica di energia in fase dinamica, cioè totalmente potenziale. Il percorso dal referente al significante è il luogo trasmissivo dell'*énergie* che si costituisce in *dynamis*, cioè in assoluta potenzialità: di lì esplodono i significati, o se volete l'ambiguità dei significati: cioè questa polivalenza del significato che non può puramente mentalizzare le proprie conseguenze di senso senza anche renderle reversibili e nuovamente potenziali nel rinfocolare a distanza il significante. Questo vuol dire non tanto rendere inessenziale il significato, quanto percepirne la pura funzione dinamica; significa cioè che la forma non è altro che la dichiarazione, quanto precaria, dell'inesauribilità dell'essenza: perpetuo momento a venire, e sì, finalità di una storia che non si realizza che attraverso la propria continua morte e la propria continua nascita, se la storia è il luogo mortale dei significati che l'uomo ha saputo esprimere ma che rinascono al di là della contingenza della propria morte come intatti significanti, cioè come energia che si attualizza in ogni punto della forma.

A proposito della « parole survivante » che l'opera di Bonnefoy attesta, Picon può ben seguire a scrivere: « *Il y a la voix de la nuit, du doute, du sens perdu, du langage déchiré, et, parce que cette voix est toujours présente, cette poésie appartient bien à notre temps. Ce temps, il lui arrive même de l'évoquer avec une précision dont la poésie offre bien peu d'exemples: dans sa réalité historique. Heurtant la porte scellée, entendant le grincement de la chaîne, sentant le froid du fer, devinant dans la nuit le chien empoisonné qui griffe la terre, la perche du passeur touchant le fond boueux, le poète mesure la dérive qui le sépare des images qu'il connaît, dont il se souvient — un bas-relief grec, un tableau de Poussin, images qui rappellent elles-mêmes, si elles l'ont déjà perdu, le secret de l'antique sommeil marquant l'étoile "aux bêtes et aux choses annuitées". Le ciel est chargé des mêmes constellations: pourquoi, se demande le poète, le sens a-t-il coagulé au flanc de l'Ourse? — Mais la force qui heurte la porte murée est toujours là; dans son leurre, le seuil est toujours ouvert à la lumière. A la tache noire de l'image, à la misère du sens répondent ces choses élémentaires, le pain, le vin, l'amande, une femme, un enfant, une maison. Aux strophes de l'égarement et du mutisme répondent les strophes de l'assentiment: oui, je consens... Mais la confiance n'est pas l'oubli, l'inadvertance de l'immédiat; elle est une affirmation où la négation ne cesse de prolonger son écho. Un recueil antérieur d'Yves Bonnefoy portait en exergue la phrase célèbre de Hegel selon laquelle la vie de l'esprit*

n'est pas celle qui ignore la mort, mais celle qui se maintient en elle. Dans le leurre du seuil porte en exergue un passage du Conte d'hiver parlant d'un monde à la fois détruit et rédimé. L'immédiat de l'accord, de la présence ne peut être qu'un immédiat — la "seconde simplicité", celle qui se recompose, passé la dangereuse rive. Et la confiance n'a pour raison qu'une force sans raison» ⁽²⁾. Ora, mentre questa «force sans raison» può bene metterci dalla parte di questa poesia, e soprattutto la forza del suo assentire, dobbiamo anche dire che questo condiviso «Oui, par la fièvre qui reprend tard dans le monde», il poeta non può non confrontarlo, non può non confrontare questo «sì», abbiamo visto, alle parole shakespeariane del *Racconto d'inverno* che egli mette ad esergo di questa sua splendida moneta, ma che lasciano aperto il dubbio tra distruzione e riscatto. «They look'd as they had heard of a world ransom'd, or one destroyed». È il Gentleman che interrogato da Antolycus davanti al palazzo di Leontes, risponde: «V'ho detto la cosa in modo scucito; ma le alterazioni che osservai nel Re e in Camillo erano proprio segni di stupore: a forza di fissarsi l'un l'altro pareva che strabuzzassero gli occhi: v'eran parole nel loro silenzio, linguaggio nel loro stesso gestire; avevan l'aria come se avessero udito di un mondo riscattato o di uno distrutto; uno straordinario moto di stupore appariva in entrambi; e il più attento osservatore che nulla sapesse più di quel che vedeva non avrebbe potuto dire se il significato era di gioia o di dolore, ma certo doveva essere l'eccesso di uno dei due» ⁽³⁾. Ora il «broken delivery of the business», come ho già accennato, diventa in questo *Leurre* bonnefoyano lo splendido inganno della pluralità che avvia al tutto tondo del poema lo «schiacciato» lirico, proprio perché il ritornare di situazioni in punti diversi del discorso, in angolature di discorso diverse, e di un discorso non finito perché appartenente alla norma quotidiana, finisce per creare una serie di convergenze sul centro del «business» che non tanto ne mettono a fuoco la sostanza quanto fanno pervadere di questa sostanziale centralità i punti dispersi, i momenti ritornanti, questo gocciare dell'immagine nei suoi veri aspetti prima che l'immagine possa costituirsi definitivamente e non parlare, non esprimere più oltre questo suo impulso a farsi e ad essere:

⁽²⁾ GAËTAN PICON: *L'œuvre d'Yves Bonnefoy: la parole survivante*, cit., «Le Monde», 7 mai 1975.

⁽³⁾ W. SHAKESPEARE: *The Winter's Tale*, atto V, scena II. Cito nella traduzione di Eugenio Montale, W. SHAKESPEARE: *Teatro*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1947, p. 985.

« Rien n'a changé, | Ce sont les mêmes lieux et les mêmes choses, | Presque les mêmes mots, | Mais, vois, en toi, en moi | L'indivis, l'invisible se rassemblent » (pag. 59). Dunque l'indiviso, l'invisibile si raccolgono in te, in me. L'immagine, ricuperabile a pezzi, per frammenti dell'atto multiplo, finisce per spezzare le mani che tentano di toglierla dall'acqua, dal fluire per briciole nel flusso oscuro del poema: « (Nous nous penchions, et l'eau | Coulait rapide, | Mais nos mains, là brisées, | Prirent l'image.) » (pag. 114). Ed è che « Tutto il visibile infermo / Si disiscrive » in questa operazione retrograda. La disiscrittura bonnefoyana funziona dunque perché l'indiviso e l'invisibile si raccolgono « en toi, en moi ». Le immagini incompiute si corrispondono i loro punti di vista diversi. È la verità inafferrabile perché i punti di vista su di essa sono sempre diversi, oppure questa condizione ci dà modo di afferrarla nel perpetuo sfuggire di angolature del suo « tutto tondo »? Ricordate il bel film giapponese di qualche anno fa, *Rashomon*? Anche lì il cerchio testimoniale finisce per non essere altro che l'eco dispersiva di ciò che veramente è stato nel centro focale di un avvenimento che perde proprio nella sua eventualità il peso centrale del proprio darsi come evento. La verità è inafferrabile perché ha più facce, cioè più interpretazioni oggettive? Ma, io direi anche, la verità non si vede, la verità si fa; e quanto più essa è nel suo farsi, tanto più essa è invisibile, non percepibile nemmeno come metamorfosi: che risulta una mera affermazione di continuità, se il diverso identifica al limite della propria diversità: che è anche il limite della propria identificazione.

*Nuages, oui,
L'un à l'autre, navires à l'arrivée
Dans un rapport de musique. Il me semble, parfois,
Que la nécessité se métamorphose
Comme à la fin du Conte d'Hiver
Quand chacun reconnaît chacun, quand on apprend
De niveau en niveau dans la lumière
Que ceux qu'avaient jetés l'orgueil, le doute
De contrées en contrées dans le dire obscur
Se retrouvent, se savent. Parole en cet instant
Leur silence; et silence leurs quelques mots*

*On ne sait si de joie ou de douleur
« Bien qu'à coup sûr l'extrême de l'une ou l'autre ».
Ils semblent, dit encore
Un témoin, méditant, et qui s'éloigne,
Entendre la nouvelle
D'un monde rédimé ou d'un monde mort. (pag. 81).*

È qui che, tra redenzione e morte, ci pare che potrebbe arguirsi quell'isomorfismo a cui risulta la più vera alterazione della tragica identità del nostro mondo, che è continuamente diverso da se stesso proprio là dove più infuria questa crisi di identità. È la morte del tipico dove esso non denuncia la deflagrazione dell'archetipo portato in superficie? Ma questa è forse la richiesta che un sistema poetico pone a un altro sistema poetico. La domanda forse non è più critica ma strettamente personale, e dunque cade nell'illegittimo.

Il certo è che questo io sovraccarico d'indiviso e d'invisibile, mentre rischia, come Narciso, di abbandonarsi al nero specchio della propria immagine compiuta, vede nelle oscure acque rosseggiare qualcosa che è forse la la veste dell'altro, il panno rosso che lava « *l'Égyptienne, l'irréveillée, | De nuit, dans l'eau du fleuve* », quasi un fuoco che bruci nel profondo non solo del proprio narcisismo, ma anche nel profondo cauterizzi la stessa carica narcisica dell'io guardante. È la prova del fuoco della poesia contemporanea, questo fuoco per acqua. L'«Oeuvre» deve allora per forza trasfigurarsi in queste « *eaux brûlées d'énigme* », come dice Bonnefoy riferendosi a Boris de Schloezer (ma il poeta dice altrove per sé: « *Non, ce n'est pas | Aux transfigurations que peut prétendre | Notre lieu, en son mal* », pag. 85), quando noi pensiamo che forse essa debba solo trasformarsi, se non è questo sovraccarico Narciso a contemplare, ma l'«altro» a «fare», che è un «farsi», nell'io, anzi se il fare dell'io non sia che questo alterarsi, se la pronuncia dell'io risulti davvero sacrificale, se cioè non sia una pronuncia ritualizzata, ma il fuoco stesso dell'enigma non ripetuto, né ripetibile da nessuna acqua, e se l'acqua stessa della nostra nascita, che ci abbandona, altro non sia che, già, battesimo di fuoco pentecostale. È su questa scabra «superficie», dove l'immagine si è materizzata, emula d'altronde della «rugosa realtà» rimbaudiana, che il secolo consuma le sue scorie.