

La linguistica. Non c'è contraddizione fra i due indici: nel vol. VI sono più in evidenza gli autori, nel VII le idee, ma la relazione dinamica idee-autori rimane la stessa (e questa tensione è abbastanza omogenea sebbene ogni capitolo si debba ad uno studioso diverso). Che cosa possiamo dire? La lettura di questi volumi non è sempre facile: purtroppo talora inutilmente appesantita dal linguaggio fastidioso degli intellettuali che prendono sul serio le mode di Parigi (soprattutto dell'ultimo decennio). Nietzsche, un rivoluzionario intorno al quale ruotano i destini della futura

filosofia: può essere, ma la tesi mi sembra audace. La geografia e l'etnografia al servizio del militarismo e del colonialismo: può essere accaduto, ma la « demistificazione » non passa certo attraverso il bla-bla stile quartiere latino... Cattivierie, mi si dirà. Sono disposto ad ammetterlo, tanto più che questi esempi non vogliono contenere un giudizio sui testi. Solo il tempo, l'uso, la fatica delle riflessioni nostre e altrui daranno la misura delle proposte indicate, dei risultati raggiunti, dei sentieri percorsi.

LIVIO SICHIROLLO

LETTERATURA FRANCESE

Les poètes s'en vont, la poésie reste

Exit Saint-John Perse. Il 20 settembre 1975 è uscito dalla sua dimora terrestre, Les Vigneaux a La Polynésie, sulla punta estrema della penisola di Giens, di fronte alle Isole di Hyères, le *Aureae insulae*, come furono chiamate nel Rinascimento, per cui anche oggi queste isole fortunate fiorite di cisti, di mirti, di asfodeli, tra pini e brughiera, vengono designate come *Iles d'Or*. Anche Giens, oggi una penisola, fu già un'isola, poi attaccata alla terraferma da un cordone ombelicale di sabbie portate dal movimento instancabile delle maree, movendo nel sole verso il mare aperto tra stagni e saline scintillanti. È come se il mare li fosse munto della sua essenza cristallina che normalmente tiene in sospensione nella sua occulta, informe *suspense*.

Perse ha voluto morire dinanzi all'eterno tema, sempre uguale e sempre diverso, della propria epicità: il mare, quel « mare sempre ricominciato » che un altro poeta della sua altezza, Paul Valéry, contempla dall'alto della propria tomba, un po' più in là, a Sète. « Il cimitero marino » ha questi grandi sorveglianti dall'alto del loro istante presocratico, di quell'istante plasticizzato dal proprio sommovimento, dalla propria perpetua guerra, che

Perse stesso chiama « folgorazione durevole »: e che avrà un seguito autonomo, sviluppandosi nei nostri anni, nell'*éclair* di René Char. Si può accostare, ripeto, una tale concezione, all'iloismo presocratico, per cui questa sostanza primordiale corporea coglie in sé questa perpetua forza motrice; ma mentre, degli Ionici, Perse sembra accostarsi a Talete e ad Anassimandro, Char è più vicino ad Anassimene e ad Eraclito; non solo, ma si può anche dire che Perse svolge in conquista lineare, in mito dell'avvenire storico, da Conquistador di un Nuovo Mondo ⁽¹⁾, quanto gli Ionici proponevano come ciclicità cosmica, fino a ipotizzare come *mythos*, forza della parola, una storia cosmica i cui elementi di opposizione sono destinati a incontrarsi all'infinito; e si può altresì dire che l'umido di Talete si rovescia nella « gran secca », nel deserto di Perse, che è l'equivalente oppositivo, e necessario, del mare; e anch'esso instabile luogo di allucinazioni, luogo dove avanza lo Straniero, mentre il mare è il luogo in

(1) Non si dimentichi che proprio Archibald MacLeish, il poeta di *Conquistador*, aiutò Perse, mentre questi era esule in America, perseguitato dal governo di Vichy e dai nazisti, nel 1941, a trovare un posto per sopravvivere, facendolo nominare direttore della Biblioteca del Congresso, a Washington.

cui lo Straniero si immedesima col perpetuo andare, *sur place*, di esso; luogo comunque dell'andare nella mente, anzi luogo andante della mente, fino a farsi *topos* della più sublime, ma necessaria, retorica che il nostro secolo abbia costituito. In una tale « folgorazione durevole », simile a un paesaggio accagliato nei suoi incidenti secolari o momentanei, ma sempre definitivi, dal lividore del lampo, inteso come momento decisivo dell'atto, che blocca l'azione nella sua elettrica fissità, per cui l'immagine si raccoglie, scattante, misteriosa e assoluta, in una sorta di mitica *époché*, che è poi quella stessa dell'immaginazione, la messa in opera degli estremi è privilegiata non tanto dal risentimento degli opposti quanto dalla durata subito formalizzata, e spettrale, dell'incontro, sempre momentaneo e sempre rinnovato, dell'informe con la forma: è la forma, resa di per sé sfingea dalla luce flagrante, come zebrata, di questa « folgorazione durevole », plasticizzata all'estremo dal suo *transfert* nello « splendore insostenibile del linguaggio », a durare in tutte le sue riserve d'enigma: che sono riserve formali della sostanza in piena luce. Questa « folgorazione durevole » finisce per essere, conclusivamente, non altro che quella del Mare, « faccia colpita dal singolare splendore »; ed è un aspetto che solo un altro splendore, appunto quello « insostenibile del linguaggio », può sostenere e contenere, filtrandolo, fino a divenire il racconto che racconta se stesso. La sensazione, che vi ha captato Richard, per cui in Perse « l'univers se recourbe », non sfiora nemmeno l'idea relativistica dello spazio curvo einsteiniano: è non altro che il fatto che « à peine la sensation a-t-elle déchargé son évidence qu'elle s'infléchit, revient sur soi, comme pour mieux s'offrir à nous. Si bien que, loin de nous projeter en un plaisir de dispersion ou de tonitruance, l'exubérance paraît ici annoncer la lenteur, préparer la caresse »⁽²⁾. Ed è che la forma è il momento attivo del movimento interiore, diciamo pure il suo momento aggressivo; e se la forma, la forza del costruttore, del camminatore, del barbaro, ha in sé ed esplica

un'energia antigravitazionale, « la lenteur », « la caresse », non è altro che il sopravvenire del momento gravitazionale, passivo, del ritorno all'informe, o meglio, la fine della sua durata formale, la tenerezza susseguente al manifestarsi di tutta la sua violenza che, misteriosamente ontologica, si raccoglie in un punto. Così i grandi palmizi flettono le loro lance nei cieli tropicali, così un volo improvviso, sibilante negli spazi più alti, ritrova il nido della propria quiete nascondendosi sulla terra. È la forma che riversa le sue sostanze plasmate nel grembo del mutamento, le parole lucenti del discorso nei suoi oscuri esiti.

Tutta l'opera di Perse si svolge in una centralità che si sposta con lo spostarsi, cioè col metaforizzarsi, della sua parola di elogio dell'irrequietudine che in realtà solo in se stessa trova requie, ed è il mare:

Nous l'invoquons enfin toi-même, hors de la strophe du Poète. Qu'il n'y ait plus pour nous, entre la foule et toi, l'éclat insoutenable du langage:

« ... Ah! nous avons des mots pour toi et nous n'avons
assez de mots,
« Et voici que l'amour nous confond à l'objet même de
ces mots,
« Et mots pour nous ils ne sont plus, n'étant plus signes
ni parures,
« Mais la chose même qu'ils figurent et la chose même
qu'ils paraient;
« Ou mieux, te récitant toi-même, le récit, voici que nous
te devenons toi-même, le récit,
« Et toi-même sommes-nous, qui nous étais l'Inconci-
liable: le texte même et sa substance et son mouvement
de mer,
« Et la grande robe prosodique dont nous nous revêtons... »
(3).

La metafora continua di Perse serve a spostare continuamente questo centro di irrequietudine dell'immagine dominante, nella quale l'io, il camminante, che sembra muoversi, in realtà è sempre fisso, in questo centro che, esso sì, si sposta nel sistema metaforico che lo contiene. Il decentra-

(2) JEAN-PIERRE RICHARD: *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 32.

(3) *Amers*, Paris, Gallimard, 1957, p. 171. La citazione è tratta dalla quarta parte di « Chœur ». Nelle *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 378.

mento dell'io, che si porta dietro, mentre ne è sempre al centro, la propria dimora verbale, non fa che convalidare la sua centricità di nucleo generatore attivante al centro della metafora continua, cioè del continuo spostarsi, epico, dell'intensità sistematica della parola: forma immobilizzata, e dunque calco, di una sostanza continuamente in moto, continuamente slittante; l'io insomma è la forma negativa, ieratica, di una sostanzialità in perpetua fusione e in continua formazione. Da ciò quel senso di cerimonia che l'io, officiante del rito, si trascina dietro in ognuno dei suoi atti rivelatori: e che in realtà rivelano la ripetibilità rituale dell'essere come forma.

«L'immensa ottava della Creazione» che Paul Claudel, il terzo di questi poeti vaticinanti del Novecento, ravvisa ovunque egli si volga, in Perse ha trovato un'altra «grande veste prosodica», ma è una prosodia che, mentre rifiuta il verso tradizionale per il versetto biblico, ha accostato altresì questo elogio della Creazione al punto più alto raggiunto dalla poesia pura in Europa tra le due guerre, con epicentro negli anni Venti, e col trionfo dello spazio inteso come deserto o mare, cioè come spazio che moltiplica e confonde all'infinito la propria identità, e direi la qualità stessa della mente che lo pensa. Valéry non per nulla parla, riferendosi allo stile del linguaggio dantesco nel *Paradiso*, di «une manière de versifier l'abstraction dont j'ai usé un peu dans *Le Cimetière Marin*, sans me douter que j'effleurais une illustre manière...»⁽⁴⁾. L'astrazione della mente, in quanto operazione metrica ritenuta necessaria in sede di poetica per raggiungere il valore algoritmico delle figure al di là della loro presenza come figure retoriche del discorso, diventa purificazione preliminare del testo. Premessa e opposizione all'inconscio scatenarsi fisico, subliminale, del testo, essa altro non è che la catarsi aristotelica che però, ponendosi come censura pretestuale, precorre e pervade la stessa operazione poetica fino ai livelli inconsci, pre-iconici, dove è nascosto e scatenato tutto il suo eros, e cioè la carica compressa del

desiderio, invece di derivarne. È una poesia riflessiva, che si pone dietro ad esempi, a dati esemplari più o meno nascosti e più o meno dati negli archetipi, ed ha costituito il nucleo del neoclassicismo novecentesco del primo dopoguerra, succeduto al momento delle avanguardie storiche e convissuto col surrealismo (non si dimentichi che Valéry era un poeta accettato dai surrealisti) e con gli ultimi sussulti del dadaismo, e qui da noi con gli esemplari dei valori plastici metafisici fino al realismo magico. È una poesia che ha comunque il suo corrispettivo nel neoclassicismo formale sussultante dietro alle scomposizioni-ricomposizioni post-cubiste di Picasso e alla musica oggettiva, costruita secondo schemi astratti, di Stravinskij.

Non per nulla l'*Anabasi* di Perse ha trovato il grande traduttore in Ungaretti, un poeta che sta spaziando il tempo, su ritmi ritrovati in quegli anni, fino a identificarlo nelle figure mitiche intese come spazio smisurato ma «sentito» della loro mitica temporalità, cioè del loro avvento dalla profondità del ciclo orfico. Ungaretti pubblicò il poema «persiano» nel secondo numero della rivista «Fronte», nel '31. Ci piace farvi ascoltare le ragioni che spinsero Ungaretti a rendere italiano il testo del poema: valgono più di qualsiasi altra spiegazione:

«Quest'*Anabasi*, che presento nella veste italiana, è uno dei rari esempi recenti di poesia epica. È il tentativo audace e riuscito, di fondere nella rappresentazione degli eventi d'una gente, il moto lirico, cioè la storia d'un io, dello 'Straniero' legato 'ai suoi modi per le strade di tutta la terra'. E l'anima del poeta ha scelto per la sua fantasia quei luoghi che 'dalle valli e dagli altipiani, e dalle più alte pendici di questo mondo' arrivando 'sino alla scadenza delle nostre rive' contengono una delle condizioni della vita leggendaria: spazio. Un'altra condizione epica ha il deserto: la sua gente è 'di poco peso nella memoria dei luoghi', ossia la vastità dello spazio la mantiene quasi primitiva nei costumi e quasi innocente nelle intenzioni. La natura dominando la civiltà, l'uomo essendo in balia più dell'elemento

(4) Da una lettera inedita del 1922 a Jules Valéry.

che della sua opera, in quei luoghi valgono storie e non persone: l'uomo essendo cioè alle prese colla natura in modo elementare e legato a sé e agli altri da vincoli quasi unicamente istintivi e religiosi, valgono in quei luoghi, l'oscurità dei fenomeni naturali, il furore del sole, il clima a diversi piani, il vento inospitale, lo spettacolo del disseccamento progressivo della terra, l'affannarsi d'un convoglio dietro un filo d'acqua... Laggiù vale la sete, vale la sollecitazione dei sogni. 'Lo Straniero ha messo il dito nella bocca dei morti' »⁽⁵⁾.

La poesia di Perse vive nell'istante, d'un'istantaneità che dura nell'altezza appunto raggiunta in questo suo essere ovunque suprema, ultima cioè ma anche centrale in questo suo portarsi il centro con sé, il centro che è la parola, in ogni suo spostamento. È una poesia che ha metaforizzato l'idea stessa di metafora che ogni poesia contiene, ogni poesia in sé, fino a costituirsi in una forma di poetica assoluta: un'essenza dunque eternamente sfuggente in avanti nella sua predisposizione, e che la poesia rincorre, col suo trotto sublime, sì, ma anche sempre inferiore alla bisogna di questa gara con una retorica irraggiungibile. Questo irraggiungibile immedesimato razionalmente con la sua piena esplicitazione retorica, è appunto l'essenza, che è come la biada, del reale, che il corsiero rincorre fino a correre persino dimentico di essa, dimentico che corre per raggiungere quella biada. È una poesia che finisce per correre per se stessa, una volta avviatasi a questa retoricizzazione dell'essenza attraverso una forma che per quanto pungolata verso il sublime si rivela sempre sublimale rispetto ai corollari prefissi. La poesia di Perse in questo senso significa il vero trionfo dell'esecuzione, ma di un'esecuzione che, mentre si propone come fine ultimo di eliminare lo spartito, in realtà tende ad abolire la propria mediazione, e la propria *medietas*, per realizzare il testo nel pretesto, il significato nel referente: che è,

(5) Oltre che su «Fronte», n. 2, 1931, la prefazione di Ungaretti è riportata nella premessa alle *Traduzioni*, Roma, Edizioni di Novissima, 1936, e in: ST.-J. PERSE: *Anabase*, Edition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1948, insieme agli scritti di Valéry Larbaud, Hugo von Hofmannsthal e T. S. Eliot. Ungaretti tornò nel '50 sul poeta, con *St.-John Perse (Storia d'una traduzione)*, che si può leggere ora in: G. UNGARETTI: *Vita d'un uomo (Saggi e interventi)*, Milano, Mondadori (nella collana I Meridiani), 1974, alle pp. 649-52.

s'intende, il limite utopico del demiurgo sostituitosi al *poietés*.

I grandi miti che la poesia pura degli anni Venti, dal Valéry del *Cimetière marin* e di *Charmes*, a Perse appunto e al nostro Ungaretti del *Sentimento del tempo*, ha inseguito, a un certo punto si sono sottratti alla vista e alla mira di questa poesia generosa nel rincorrerli; finché essa ha finito per correre per se stessa, e per rincorrere se stessa, e in se stessa un assoluto che è quello stesso di una meta che come il serpente tentatore si morde la coda, in una miracolosa circolarità, in un circuito insomma che ha ammesso gli spettatori quasi si trattasse di una corsa paradigmatica in un anfiteatro. In questo circolo, come nel «circuit de la strophe» persiana, si è forse chiusa la tentazione orfica della poesia novecentesca, aprendosi il circolo nella grande spirale vichiana della storia, in cui le figure sono visitate nella loro pena purgatoria, caduta la loro innocenza primigenia, ma anche nella loro volontà di incidere il proprio apparire a se stesse come nella loro stessa necessità di esistere, e di non subire la mera fatalità della propria petizione di principio. Al principio povero della necessità si è sostituito il principio ricco di un'anticipata estetizzazione della stessa necessità.

Comunque ecco come Perse realizza questo *transfert* dell'oggetto del poema a soggetto recitante nell'elogio della propria presenza istantanea, quasi presenza di un Dio ritornato nel luogo e nell'atto del sacrificio rituale, senso che la parola acquista entro di sé come avvicinamento metaforico al luogo della propria essenzialità:

«... Innombrable l'image, et le mètre, prodigue.
Mais l'heure vient aussi de ramener le Chœur au circuit de la strophe.

Gratitude du Chœur au pas de l'Ode souveraine.
Et la récitation reprise en l'honneur de la Mer.

Le Récitant fait face encore à l'étendue des Eaux.
Il voit, immensément, la Mer aux mille fronces

Comme la tunique infiniment plissée du dieu au mains des filles de sanctuaires,

Ou, sur les pentes d'herbe pauvre, aux mains des filles de pêcheurs, l'ample filet de mer de la communauté.

Et maille à maille se répète l'immense trame prodigieuse — la Mer elle-même, sur sa page, comme un récitatif sacré » ⁽⁶⁾.

Se l'opera mediatrice della *poïesis* viene a mancare, o se la *poïesis* folgorata dal suo stesso fulgore, dal fulgore dei propri mezzi confusi coi propri fini, si sottrae alla sua funzione mediatrice, avviene un'immedesimazione che brucia come in un falò l'opera di avvicinamento dell'io, dello Straniero, al trono dei Re; ed ecco che « Dieu l'étranger est à la ville », ed è il Nomade, il Mare stesso, che si muove in se stesso, a creare l'Altrui, o meglio il simulacro dell'Altrui, come il limite circolare del proprio supremo atto di immedesimazione e di identità. Questa Mer-mère:

« ... dans toutes choses encore t'élevant contre le goût des larmes,
« Nourrice et mère, non marâtre, amante et mère du puîné,
« Ô consanguine et très lointaine, ô toi l'inceste et toi l'ainesse,
« Et toi l'immense compassion de toutes choses périssables,
« Mer à jamais irrépudiable, et Mer enfin inséparable!
Fléau d'honneur, pieuvre d'amour! ô Mer plénière conciliée,
« Est-ce toi, Nomade, qui nous passeras ce soir aux rives du Réel? » ⁽⁷⁾.

È singolare notare che un poeta come Perse, il poeta degli spazi aperti, dello spazio che si muove in se stesso, come il mare, o degli elementi semoventi, come le piogge, le nevi, i venti, gli uccelli, è altresì il poeta dello spazio che si trasforma in deserto, dove chi avanza è lo Straniero, l'uomo in esilio, l'estraniato dalla storia in una nuova preistoria cosmicizzata, anche se colma di tutti i relitti « universali » della storia lasciati sulle rive del tempo come da una mareggiata, perché fondatore di una nuova storia avvenire, che viene continuamente tipizzata come cronaca tanto sublime quanto irrita dell'eterno. La poesia pura, nei suoi momenti vaticizzanti, pur nell'opposizione degli intenti, nella sua inconscia sperimentaltà degli estremi, è

a un passo dal « comportamento » dell'artista del Novecento più spinto, il più seramente *blagueur*:

« ... Celui qui erre, à la mi-nuit, sur les galeries de pierre pour estimer les titres d'une belle comète; celui qui veille, entre deux guerres, à la pureté des grandes lentilles de cristal; celui qui s'est levé avant le jour pour curer les fontaines, et c'est la fin des grandes épidémies; celui qui laque en haute mer avec ses filles et ses brus, et c'en était assez des cendres de la terre...

[.]

Celui qui peint l'amer au front des plus hauts caps, celui qui marque d'une croix blanche la face des récifs [...] » ⁽⁸⁾.

La metafora ha finito per metaforizzare l'uomo rispetto all'opera corrispettiva, in quanto demiurgo e *homo ludens* con essa immedesimato attraverso un atto che privilegia il comportamento rispetto all'esito. Ma questa definalizzazione dell'opera si trasforma nella sua defunzionalizzazione. E dopo la defunzionalizzazione, avvenuta in area neocapitalistica, delle immagini per avviarle a una funzione strettamente subliminale, meramente segnica, d'un segno deviato, « celui qui peint l'amer au front des plus hauts caps, celui qui marque d'une croix blanche la face des récifs », può anche, legittimamente dopo la *pop art*, tendere teloni separatori dentro le vallate americane, incidere di lunghi solchi il deserto salato, impacchettare le scogliere australiane, come ha fatto Christo, per tentare di rimandare al mittente, così confezionata, la Creazione. È un tentativo, anche questo, di ritrovare Dio. Se manca l'indirizzo, tocca alle poste darsi da fare.

Perse, ma con lui Valéry e lo stesso Ungaretti, sono tanto più attaccati alle grandi immagini del passato quanto più ne hanno contemplato la deperibilità e la possibilità di morte, in quanto miraggi illusori provocati dai grandi spazi semoventi del mare o del deserto, semoventi nella mente. Ben indicativo di questa obsolescenza nella mente di quanto è mentalizzabile è il verso ungarettiano di *Danni con fantasia* del '28: « Perché crei, mente,

⁽⁶⁾ *Amers*, cit., p. 162. Pléiade, p. 371.

⁽⁷⁾ *Ibidem*, p. 174. Pléiade, p. 380.

⁽⁸⁾ *Exil suivi de Poèmes à l'étranger, Pluies, Neiges*, Paris, Gallimard 1946, pp. 22-3. Pléiade, p. 132.

corrompendo?». Anche il tempo ungarettiano, il tempo del *Sentimento del tempo*, è foriero della « morte delle stagioni », nel durare illusorio della realtà come immagine, attraverso la parola. Ma è significativo, e l'abbiamo visto, come in Perse la mediazione circolare della strofe — in questo poeta vicino al d'Annunzio predicante che « il verso è tutto » — venga ritenuta superflua perché superata dalla stessa realtà mitica che essa ha contribuito, a dir così, a mettere in orbita, e come a un certo punto, al colmo del suo splendore incontenibile, venga ritenuta necessaria, e la conseguenza è insita nella stessa poetica che ammette per la poesia l'onnicomprensività del possibile, l'eliminazione della stessa mediazione poetica, confusa col significato intravisto, che è la sua stessa possibilità di immedesimazione col mare sempre ondante sulle rive.

È che in questa eliminazione, s'intende puramente ontologica, del mezzo mediante, ancora una volta un poeta puro scopre la propria tragicità nel ritrovarsi « Dans la promiscuité divine et la dépravation de l'homme chez les dieux... »⁽⁹⁾ Come in Valéry la purezza nasce al culmine d'ogni inconscia abiezione (e vorrei ricordare gli studi, sottilissimi, sul prelinguistico fonosimbolico nascosto nel linguaggio del *Cimetière marin*, perpetrati con animo divertito da Oreste Macri), così « Il peccato che importa / Se alla purezza non conduce più » in Ungaretti, e così il passo del Conquistatore ha costruito sulla sabbia del deserto e sulle acque del mare la città del proprio malessere definitivo, che è la confusione con gli dèi. « Toutes choses en marche vers la mer et le soir de haute mer et les fumées d'alliance sur les eaux » producono una grande scrittura sulle acque di ciò che veniva ritenuto eternamente felice e incolpevole. In realtà « Sur la Ville déserte, au-dessus de l'arène, une feuille errante dans l'or du soir, en quête encore du front d'homme... Dieu l'étranger est à la ville, et le Poète, qui rentre seul avec les Filles moroses de la gloire »⁽¹⁰⁾.

Le « rives du Réel » sono ancora una volta fal-

lite. Il coro di *Amers*, rivolgendosi al Mare invocato, « Et toi l'amour et toi la haine, l'Inexorable et l'Exorable, / Ô toi qui sais et ne sais pas, ô toi qui dis et ne dis pas, / Toi de toutes choses instruite et dans toutes choses te taisant », conclude con la domanda incerta che abbiamo già proposto: « Est-ce toi, Nomade, qui nous passeras ce soir aux rives du Réel? »⁽¹¹⁾.

Quelle rive ha sorvegliato fino all'ultimo quel cavaliere dell'irreale, e stando dalla parte dell'irreale, ma a stretto contatto coi suoi limiti, che è Alexis Saint-Léger Léger, nato il 31 maggio del 1887 in un isolotto della Guadalupa, quello di Saint-Léger-les-Feuilles al largo di Pointe-à-Pitre e che raggiunta ogni punta della gloria umana e della soddisfazione terrestre si era ritirato sull'estremo di una penisola — d'altronde vorrei ricordare, a proposito di una peninsularità metaforica, che un poeta tanto più giovane, Michel Deguy, pubblicò nel '61 i suoi *Poèmes de la Presqu'île* — per sorvegliare come una sentinella l'eterna invadenza non si sa se del mare sulla terra o della terra sul mare:

« Ainsi les Cavaliers en armes, à bout de Continents, font au bord des falaises le tour des péninsules.

— Midi, ses forges, son grand ordre... Les promontoires ailés s'ouvrent au loin leur voie d'écume bleissante.

Les temples brillent de tout leur sel. Les dieux s'éveillent dans le quartz.

Et l'homme de vigie, là-haut, parmi ses ocres, ses craies fauves, sonne midi le rouge dans sa corne de fer.

Midi, sa foudre, ses présages; Midi, ses fauves au forum, et son cri de pygargue sur les rades désertes!...

— Nous qui mourrons peut-être un jour disons l'homme immortel au foyer de l'instant.

L'usurpateur se lève sur sa chaise d'ivoire. L'amant se lave de ses nuits.

Et l'homme au masque d'or se dévêt de son or en l'honneur de la Mer »⁽¹²⁾.

Nelle tombe degli Atridi furono le maschere

⁽⁹⁾ *Amers*, cit., p. 172. Pléiade, p. 379.

⁽¹⁰⁾ *Ibidem*, pp. 172-3. Pléiade, pp. 379-80.

⁽¹¹⁾ *Ibidem*, pp. 173-4. Pléiade, p. 380.

⁽¹²⁾ *Ibidem*, pp. 179-80. Pléiade, p. 385.

d'oro che si svestirono dei volti degli antichi re per presentarsi, lucenti nella terra, come simbolo di tutto ciò che è profondo e impenetrabile nel mistero del cuore umano impegnato tra le passioni personali e quelle che la storia vi attizza non meno tempestose, in un tutto unico. Questo uomo novecentesco dalla maschera d'oro si sveste del suo oro sibillino — anche della corona poetica, che sembra quasi inviata, nelle sue foglie, dall'errare stesso dell'orizzonte per cingerne la fronte: « une feuille errante dans l'or du soir, en quête encore du front d'homme... » ⁽¹³⁾, sembra esservi impressa, lucente dell'orizzonte, mentre l'opposizione alla notte è ancora data dal regale distinguersi di quanto appartiene all'uomo avanzante e alle sue « montures écarlates »: « Mais notre front n'est point sans or. Et victorieuses, encore de la nuit sont nos montures écarlates » ⁽¹⁴⁾ — per presentarsi infine a viso aperto a tutto ciò che ha, che è una superficie: il Mare; ma noi lo diremmo il confine tra vita e morte, che è anche il confine tra morte e vita: ed è, comunque, il luogo del sogno. Apportare nella stasi apparente della figura il movimento, è suscitare il segno della contraddizione: quasi figura per se stessa mossa e movente. La maschera che il poeta si toglie, persino quella della persona poetica (Ungaretti aveva detto, alla fine del '51, nel *Monologhetto*: « Poeti, poeti, ci siamo messi / Tutte le maschere; / Ma uno non è che la propria persona », quasi in un'antetraccia dubitosa dell'immedesimazione dell'« error » umano con l'errore elementare dell'esistente), è strumento irreversibile di senso. Pertanto la biunivocità del segno che separa nello stesso atto che unifica non esige più oltre la ma-

schera, anzi la respinge. Nasce quel Giano bifronte come luogo dell'opposizione che è lo sguardo, appunto, biunivoco, sui propri contrari ⁽¹⁵⁾. Ora la « Mer plénière conciliée » dalla coesistenza dei propri contrari esige questo sguardo duplice. Guardare il mare è anche scrutare nel più profondo della terra. La penisola non si sa se è terra che avanza o mare che vuole tutta per sé, come se fosse un « bateau ivre », un'isola che sta per sciogliere gli ormeggi dalla terraferma.

Sulla tomba di Valéry, a Sète, sono scritti i suoi versi: « Ô récompense après une pensée / Qu'un long regard sur le calme des dieux ». Gli dèi che si svegliano nel quarzo, di Saint-John Perse, hanno perduto la calma faraonica del loro sonno, se sentono camminare quell'« homme de vigie, là-haut, parmi ses ocres, ses craies fauves ». « Midi le rouge » si approssima in quel suono del corno di ferro. Non sono le trombe del giudizio, ma quelle, ugualmente apocalittiche, di un segno, quello della presenza, avvistata dall'« oiseau plus vaste sur son erre », dell'« homme libre de son ombre, à la limite de son bien » ⁽¹⁶⁾, il quale unifica e separa lo spazio del Regno in cui avanza. Questo Midi è il regno della luce a picco: un regno totalmente verticalizzato rispetto alla propria fonte di luce che, per un istante durevole, non separa né unisce proprio perché è l'uomo cotesto segno concitato di contraddizione, è l'uomo il segno di se stesso.

Aragon, davanti alla morte di Perse, ha dichiarato che la Francia perdeva il suo più grande poeta del xx secolo. Riflettiamoci: potrebbe anche avere ragione.

PIERO BIGONGIARI

⁽¹³⁾ *Ibidem*, p. 173. Pléiade, p. 380.

⁽¹⁴⁾ *Ibidem*, p. 179. Pléiade, p. 385.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, p. 179. La bifrontalità di Giano è stata, come si sa, teorizzata dal punto di vista psicanalitico da Jung.

⁽¹⁶⁾ *Amers*, cit., p. 179. Pléiade, p. 385.