

CORBIÈRE, LA POSE, LA CHOSE

di

Giovanni Bogliolo

A cento anni dalla morte Tristan Corbière resta ancora per molti aspetti un « poeta da inventare » ⁽¹⁾. Con poche eccezioni infatti il copioso lavoro che la critica gli ha dedicato ⁽²⁾ ha preferito eludere o dare per scontato il problema della definizione della sua poesia e, leggendo le *Amours jaunes* come il dolente e sarcastico breviario di un'esistenza stravagante e fallimentare, insistere sul dato biografico che il libro effettivamente disegna con ironica icasticità, mettendo sul conto della stranezza del personaggio le sorprendenti innovazioni tecniche e stilistiche dei suoi versi piuttosto che riconoscerli almeno un'ipotesi di coerente poetica. Dell'omaggio plebiscitario di poeti come Verlaine, Breton, Eliot, Pound e Tzara che hanno indicato in Corbière uno dei massimi precorritori della moderna poesia un convincente controllo critico non è stato ancora tentato nella sua globalità. Si continua a risolvere il « caso » Corbière nei limiti della sua complessa e anomala dimensione umana, di

⁽¹⁾ Così, nel centenario della nascita (1945), lo definiva Carlo Bo in un articolo poi ripreso in *Riflessioni critiche* (Firenze, 1953).

⁽²⁾ Sarebbe troppo lungo riassumere qui la storia di questa particolare « fortuna » di Corbière. Basterà citare i contributi più significativi, segnalando il tiepido interesse che la critica francese ha sempre nutrito per il poeta delle *Amours jaunes* (a parte il libro basilare di R. MARTINEAU, *Tristan Corbière*, Paris, 1904, quello, discutibile, di J. ROUSSELOT, *Tristan Corbière*, Paris, 1951 e lo stimolante omaggio di due poeti: Henri THOMAS, *Tristan le dépossédé*, Paris, 1972 e Michel DANSEL, *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Paris, 1974); notevole invece l'attenzione che gli hanno continuamente prestato la cultura anglosassone (A. SONNENFELD, *L'œuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris, 1960; P. NEWMAN-GORDON, *Corbière, Laforgue, Apollinaire ou le rire en pleurs*, Paris, 1964; FR. F. BURCH, *Tristan Corbière, l'originalité des Amours jaunes et leur influence su T. S. Eliot*, Paris, 1970; K. H. MACFARLANE, *Tristan Corbière dans les Amours jaunes*, Paris, 1975) e quella italiana (oltre a frequenti e non tutti felici tentativi di traduzione, le puntuali analisi di P. A. JANNINI (*Saggio su Tristan Corbière*, Bellinzona, 1959, ora ripreso in *Introduzione alla lettura de « Les Amours jaunes » di Tristan Corbière*, Roma, 1969) e l' incisivo capitolo che Italo Siciliano gli ha dedicato nel suo *Romanticismo francese da Prévost a Sartre*, Firenze, 1964, pag. 245-252).



3 - Carl Grossberg: *Depositi di carburante*, 1933



4 - Dado: *Trittico di Saint-Hubert*, 1973

cui si contano ormai varie ricostruzioni brillantemente giocate su scarsi dati obiettivi e non poche decifrazioni psicanalitiche. Della sua poesia invece, quando non ci si è limitati ad affermarne genericamente l'originalità o addirittura a denunciarne grossolanità e manchevolezze, si sono fatte utili analisi descrittive, si sono stabilite le distanze dagli esempi romantici e parnassiani e soprattutto s'è cercato di stabilire comparatisticamente l'entità del credito che poteva vantare nei confronti di esiti successivi e tra loro discordanti (Laforgue, Eliot, Pound...), ma uno studio diretto e globale che renda piena ragione dell'opera corbièriana resta ancora da fare. Anche il prezioso volume di Christian Angelet ⁽¹⁾, che pure s'intitola alla « poetica » di Tristan, è soltanto una minuta *recensio* dei fatti linguistici, metrici e compositivi e un bilancio meramente descrittivo delle peculiarità formali del poeta bretone.

Non è improbabile che a una concreta definizione del Corbière poeta nuoccia proprio il piglio scanzonato e iconoclasta che caratterizza la sua figura e che può indurre a sopravvalutare l'estro del momento piuttosto che a sospettare una sotterranea coerenza; certo è che le nuoce la stridente dissonanza del suo unico libro, l'affastellarsi in esso di troppi elementi irrisolti e contraddittori a cui è mancata la decantazione di ulteriori appelli. Non è un caso infatti che la disputa dei critici verta di preferenza sulle ragioni compositive dell'opera, sull'equilibrio difficile e ipotetico tra nuclei d'ispirazione che si presentano contrapposti e inconciliabili. E proprio perché il libro non sembra offrire, da solo, sufficienti appigli per una sua completa decifrazione, quasi tutti li hanno cercati nell'indagine biografica e caratteriologica che di appigli ne offriva anche troppi e pericolosamente suggestivi.

Malgrado ciò, la vicenda biografica di Corbière è destinata a rimanere malnota: le testimonianze dirette, scarse e non tutte attendibili, consentono sì di tracciare con sufficiente approssimazione un ritratto psicologico coerente, ma non autorizzano affatto a deduzioni da valere come canoni interpretativi della sua poesia. Se larga parte d'arbitrio resta sempre quando si voglia annullare lo scarto tra vita e opera, tanto maggiore e sconcertante essa sarà quando, come nel caso di Corbière, le vicissitudini interiori e gli accadimenti di questa vita restano offuscati da dubbi, incertezze, lacune. Eppure, anche se a leggere in chiave biografica le poesie delle *Amours jaunes* ci si deve arrendere costantemente di fronte alla scarsità della documentazione, si finisce sempre per dare per scontate, sulla base spesso di vaghi indizi, alcune indimostrabili congetture che indirizzano decisamente la lettura, senza peraltro fornire validi aiuti alla comprensione. Per esempio, l'identificazione di Marcelle con Armida Cuchiani è solo un'ipotesi (tanto che qualcuno ⁽²⁾ ha potuto pensare a Marcelle come ad un *alter ego* femminile di Tristan, evocato per analogia dal Marc della leggenda), ma ad essa si fa risalire tutto l'intrico di odio, frustrazione, amore, beffa e disperazione che trova sfogo nella poesia di Corbière. E la stessa incertezza grava su tutti i puntelli biografici che vorrebbero chiarire le occasioni di una poesia che molto probabilmente le sfruttava

(1) CH. ANGELET, *La poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, 1961.

(2) J. ROUDAUT, *Les deux Corbière*, « Critique », 1966, janvier.

con volubile e libera invenzione, secondo un disegno che, come sempre avviene, le sole occasioni non saranno mai in grado di restituire.

Non si tratta naturalmente di rinunciare al soccorso che questo insieme di informazioni (che si vorrebbe anzi più nutrito e ancora più intensamente analizzato) è in grado di fornire; si tratta solo di lasciarlo provvisoriamente in disparte per una diretta e autonoma verifica sul testo, per dare alla parola poetica di Corbière la meno condizionata delle risonanze e insieme l'opportunità di definire, da sola, le sue più profonde ragioni espressive. Se è vero che Edouard-Joachim Corbière ha consegnato quella parte di sé che riteneva di rendere pubblica ad un unico libro di poesie, *le Amours jaumes*, e che a responsabile di quest'opera ha delegato una sua ipostasi letteraria che ha nome Tristan, non c'è motivo di non accettare questa delega, affermando come criticamente irrilevante o addirittura non pertinente l'identificazione dell'autore pseudonimo con il suo omologo anagrafico Edouard-Joachim. Non è, come può a prima vista sembrare, un banale sofisma, perché proprio da questa elementare constatazione discende la possibilità e l'opportunità di quella lettura non pregiudiziale delle *Amours jaumes* che troppe sollecitazioni esterne al testo hanno finora impedito o parzialmente falsato.

Una grave remora a questa lettura diretta la offrono senz'altro le istanze confuse e spesso contraddittorie, le motivazioni scopertamente occasionali, gli improvvisi scarti d'umore e di stile che il libro registra ad ogni pagina e che sembra impossibile far risalire ad una omogenea radice ideologica ed espressiva: ogni ricerca in questa direzione sembra cioè destinata o alla frammentarietà delle indicazioni o a sintesi affatto congetturali. S'impone dunque una rigorosa strategia di lettura che, isolando i molteplici temi e motivi, li esamini disgiuntamente e progressivamente li confronti a tutte le possibili ipotesi unitarie, prima fra tutte quella controversa della poetica di Corbière. Tristan — ed è forse questo l'aspetto più sorprendentemente nuovo del suo libro — ha inventato un modo di concepire e vivere il suo rapporto con la poesia che non ha riscontro nel pur articolatissimo panorama poetico dell'Ottocento. Non tanto forse per consapevolezza quanto per giovanile spavalderia, su un tono dunque spesso paradossale e sarcastico, egli ha ripetutamente provato a definire questo suo rapporto con l'arte che coinvolge e sublima l'altro e più cocente rapporto con la vita. Il nucleo della sua personalità artistica, la radice della sua originalità, il senso della sua rivoluzionaria presenza nella maturazione delle forme poetiche dell'ultimo secolo stanno indubbiamente qui, ed è anzitutto su questo terreno che bisogna concedergli la parola. Prima però di analizzare da vicino le più dirette professioni di poetica, converrà rintracciare qualche dato nei frequenti e ironici apprezzamenti dei poeti romantici di cui Corbière si è compiaciuto: allusioni, facezie, citazioni e *pastiches* disegnano infatti con straordinaria vivacità la galleria delle sue più violente idiosincrasie, di cui la poesia *Un jeune qui s'en va* costituisce in qualche modo la *summa*.

Al vertice di questo *pantheon* capovolto sta Lamartine,

Inventeur de la larme écrite
Lacrymatoire d'abonnés. ⁽¹⁾

I sei versi che gli dedica per recriminargli ferocemente l'abuso del patetico sono abilmente contesti di epiteti lamartiniani. Accanto al rifiuto d'ordine estetico, Corbière dà sfogo ad una viscerale antipatia che non s'arresta di fronte alle accuse e alle insinuazioni più volgari: il poeta che con crudele cinismo speculerebbe perfino sulla morte della figlia (« *en perdant la vie / De sa fille en strophes pas mal...* »), è la stessa grottesca caricatura che delineano i versi di *Le fils de Lamartine et de Graziella*. Qui però la pur grave accusa di venalità (affidata al solo esergo in cui Corbière, dopo aver citato il palpitante finale del romanzo lamartiniano, postilla con l'indicazione del prezzo di copertina: *1 fr. 25 c. le vol.!*) passa quasi inosservata di fronte all'allegria parodia de *Le premier regret* e alle volgari considerazioni sugli amori di Graziella e del poeta, tutte giocate sul felice pretesto satirico del tenero e delicato sentimentalismo di Lamartine, poco promettente garanzia di virilità.

Ritornano anche qui le citazioni letterali da Lamartine, abilmente stravolte nel senso attraverso l'inserimento in un diverso contesto, che costituiscono uno dei più riusciti tra i procedimenti della satira di Corbière. La tecnica è quella del *pastiche*, ma realizzata con una sempre maggior libertà nei confronti del modello: dalla giovanile *Ode aux Deperrier* in cui il riferimento a Malherbe è puntuale, Corbière affina progressivamente la sua tecnica fino a riuscire a ricreare con un minimo di dettagli essenziali (l'andamento strofico o metrico, qualche isolato emistichio o addirittura qualche epiteto scelto tra i più efficacemente rappresentativi) l'indispensabile riferimento. Nel caso di *Le fils de Lamartine et de Graziella* il ritmo riecheggia quello del *Premier regret* lamartiniano anche se la strofa si riduce da cinque a quattro versi, e le citazioni sono sempre assunte come pretesti per gustosi *calembours*; l'effetto è quello di un improvviso e irrimediabile calo della tensione poetica e denota, nella scelta dei modelli e nell'evidente intenzione dissacratoria, qualcosa di più profondo di un banale gusto per l'arguzia irriverente. La maggior efficacia però Corbière la raggiunge con un procedimento che ricorda un poco quello della « tenzone » medievale, riprendendo cioè sotto forma di polemico riassunto o di ironica risposta il dettato del modello, sintetizzandone e banalizzandone il pensiero. Così l'amarezza e il rimpianto che animano i versi di Lamartine:

Mais pourquoi m'entraîner vers ces scènes passées ?
Laissons le vent gémir et le flot murmurer ⁽²⁾,

⁽¹⁾ *Un jeune qui s'en va*, v. 63-64 (CHARLES CROS-TRISTAN CORBIÈRE, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, pag. 731, che, d'ora in avanti, abbrevieremo in Corbière, *Oeuvres*). Qui come nelle successive citazioni i corsivi sono dell'autore.

⁽²⁾ A. DE LAMARTINE, *Le premier regret* in *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, pag. 468.

diventano, nella sbrigativa valutazione corbieriana:

Lui se souvient très peu de ces scènes passées...

Mais il laisse le vent et le flot murmurer... ⁽¹⁾

Più organicamente adotta lo stesso tipo di parafrasi con Hugo quando vuole contestargli il diritto di parlare, lui *terrien parvenu*, della vita e dei dolori della gente di mare: il senso della risposta che Corbière oppone ad *Océano nox* è che, se tanti marinai sono morti e muoiono, questo, spavalamente e senza retorica, « *c'est leur métier* », e i pretesti polemicici che accampa sono tutti costruiti sulla efficace ripresa di espressioni hugoliane ⁽²⁾. Come a Lamartine un sentimentalismo troppo trepido e tiepido, così a Hugo rimprovera un interiorimento insincero e pretestuoso. Sono due casi abbastanza simili che abbozzano già con sufficiente evidenza l'atteggiamento antisentimentalistico e velleitariamente autoironico di Corbière, il radicale rifiuto dei compiacimenti commotivi e dei lenocini sentimentali. Ne *La fin* anzi, molto più esplicitamente, il poeta non si limita a considerazioni negative e a violenze polemiche, ma propone un'alternativa che, dobbiamo pensare, corrisponde alla sua concezione della sincerità in poesia: l'*attendrissement* è inutile e falso, ci si deve virilmente adattare al destino e, se possibile, scherzare stoicamente con esso. È una posa fanfaronesca che ritroveremo spesso in Corbière e che non è certo più sincera del piagnisteo lamartiniano o dell'epica hugoliana, ma solo diversa e, come vedremo, più adatta a mascherare di rabbiosa noncuranza le cocenti frustrazioni del poeta.

Nei confronti di Hugo comunque Corbière mantiene un atteggiamento molto meno drastico di quello riservato a Lamartine: non gli perdona *Océano nox*, ma ne riprende e parafrasa *Le crapaud* facendone un proprio persistente simbolo, e anche nella famosa quartina che gli dedica in *Un jeune qui s'en va* l'ironia investe solo quel tanto di straripante e di colossale che ha sempre caratterizzato gli atteggiamenti e l'opera di Hugo, senza tuttavia esprimere un rifiuto radicale ⁽³⁾. E potrebbe in qualche modo confermare questa impressione la presenza nelle *Amours jaunes* di molti echi hugoliani non necessariamente motivati da allusioni ironiche o polemiche, con l'unica eccezione forse della ripetuta canzonatura ⁽⁴⁾ dei compiacimenti cantabili (*Elle brame / Comme une âme / Qu'une flamme / Toujours suit*) delle rime baciare dei *Djinns*.

Soltanto ironia, canzonatura e disprezzo si avvertono invece nei confronti di Alfred de Musset. Torna anche qui — e con rabbioso laconismo (« *Décès: Rolla: — l'Académie —* ») — l'accusa di cinico utilitarismo e di fredda determinazione: dietro alla lacrimevole storia

⁽¹⁾ *Le fils de Lamartine et de Graziella*, v. 53-54 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 787.

⁽²⁾ Citate a memoria però, come dimostra l'inesatta citazione della poesia di Hugo anteposta a *La fin*; su uno di questi lapsus è addirittura costruita una delle riprese polemiche di Corbière: « *O poète, gardez pour vous vos chants d'aveugle...* », mentre Hugo parla di un *mendiant*.

⁽³⁾ « *Hugo: l'Homme apocalyptique, / L'Homme-Ceci-tira-cela, / Meurt, gardenational épique; / Il n'en reste qu'un — celui-là —* » (*Un jeune qui s'en va*, v. 81-84 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 731).

⁽⁴⁾ Nelle poesie *A l'éternel Madame* e *Le poète contumace*.

di Rolla altro non vi sarebbe che un astuto sfruttamento della commozione del lettore, insomma una calcolatissima scalata al successo letterario. E tornano di conseguenza le parafrasi sarcastiche e banalizzanti che si accaniscono proprio contro i momenti di più alta tensione lirica del modello. L'esempio più significativo a questo proposito lo offre il settimo sonetto della serie intitolata a *Paris*, dove la splendida immagine del pellicano della mussetiana *Nuit de mai* viene degradata sia con accostamenti prosaici (*curée, rate*), sia con sgradevoli allitterazioni (« *Ravalant ta rate rentrée* »), sia e soprattutto con l'immagine finale del *pêcheur à la ligne* che contrappone la sua ottusa sonnolenza domenicale alla partecipe commozione del *voyageur attardé* che invece Musset vi aveva posto. Nel disprezzo di Corbière Musset non occupa dunque una posizione molto diversa da quella di Lamartine: lo cita con altrettanta frequenza, a volte addirittura « firmando » argutamente la citazione (« *Sait-il son Musset* »), altre volte equivocando allegramente sul nome (« *Musset... musset pour sérénades?* »), ma soprattutto ridicolizza l'esotismo sfrenato dei *Contes d'Espagne et d'Italie* e attinge a piene mani nel *bric-à-brac* spagnolesco che Musset aveva posto in auge.

La lunga serie dei « *grands poètes que j'ai lus* » accomuna nell'esecrazione tutti quelli che hanno sfruttato le loro personali disavventure, la malattia, i dolori, la morte per conquistare il *pompon d'immortelle*: oltre a Musset ed a Lamartine (ma perché non anche Hugo che piange la morte di Léopoldine? Lo risparmia forse la composta virilità del suo dolore?), troviamo Millevoye, Moreau (« *Moreau — j'oubliais — Hégésippe* »), Escousse, Murger, Gilbert, Lacenaire, Chénier... Può sorprendere la presenza di Byron, forse scarsamente noto a Corbière che lo condanna in quanto *hystérique du ténébreux*, e ancor più sorprende quella di Baudelaire che non viene neppure adeguatamente giustificata. Sorprende perché si ha ragione di ritenere che Baudelaire fosse uno tra i pochi contemporanei che aveva motivo di amare ed è senz'altro l'unico che egli abbia parafrasato senza intenzioni satiriche. In *Vendetta* ricorre infatti un'idea baudelaيرية (*Le revenant*) facilmente riconoscibile per l'identità di vocaboli e di rime, e sul modello di *Duellum* e di *Héautontimorouménos* sono costruite rispettivamente *Duel aux camélias* ed *Elizir d'amor*; la figura di Messalina gli suggerisce la litote giovenaliana (*Sed non satiata*) che Baudelaire aveva scelto come titolo di una sua poesia e di altri riferimenti e allusioni alle *Fleurs du mal* si può dire che siano disseminate tutte le *Amours jaunes*. A misurare l'autonomia estetica ed espressiva di Corbière basta tuttavia *La pipe au poète* dove l'imitazione si limita al curioso pretesto e si esaurisce già nel primo verso, tanto che, mentre Baudelaire si compiace di una plastica e minuta raffigurazione, Corbière si abbandona ad una delle sue più trasparenti confessioni.

Tralasciando altri echi meno significativi (le parafrasi di La Fontaine che aprono e chiudono il libro) o troppo vaghi (atteggiamenti e moduli villoniani), questo è tutto quanto sappiamo dei gusti letterari di Corbière. Dedurne un rifiuto radicale del Romanticismo può essere eccessivo, ma è chiara la sua avversione per le troppo scoperte concessioni al sentimento (soprattutto se questo sentimento cerca di coinvolgere il lettore e di catturarne la commossa solidarietà) e per l'orpello, epico od esotico che sia, di cui si compiace troppa

poesia romantica. Ma quel che rende più significativo il rifiuto del « *tas d'amants de la lune / Guère plus morts qu'ils n'ont vécu* » è la coscienza della fondamentale identità, fisica e psicologica, che il poeta avverte come una sua personale condanna e contro la quale fa ogni sforzo per reagire, senza tuttavia raggiungere mai la certezza di riuscirci. Insomma Corbière si accorge ben presto di appartenere alla famiglia dei poeti implacabilmente segnati dal destino della sofferenza e della malattia, ma non accetta di cadere in quegli imperdonabili peccati di gusto che sono la rappresentazione o, peggio, l'intenerimento sulle proprie sventure e s'impone donchisciottesamente un ruolo vitalistico e scanzonato che proprio la poesia dovrà consentirgli di realizzare:

*Mais non, la poésie est: vivre,
Paraître encore, et souffrir
Pour toi, maîtresse! et pour mon livre... (1).*

E che di ruolo imposto si tratti lo dimostrano i rari momenti di abbandono (l'affermazione precedente viene immediatamente contraddetta: *Non, mourir...*) e lo schermo della terza persona dietro il quale quasi sempre costruisce la surrettizia psicologia di Tristan. Delle infinite stravaganti incarnazioni del poeta le più significative sono proprio quelle (*Építaphe*, *Le poète contumace*, ecc.) che ricorrono a questa debole finzione letteraria e, con i più disparati ingredienti, disegnano la figura dolente e beffarda di Tristan, di un uomo cioè che, « *condamné des buisseries comme des médecins* », ha scelto di farsi beffe di questa duplice irrevocabile condanna. Non si fa illusioni sulla sterilità della sua rivincita contro il destino, ma si accanisce ugualmente sempre più in una sorta di delirio autodistruttivo che trova sfogo soprattutto in una volontaria emarginazione. Se la vita, assegnandogli un fisico gracile e sgraziato, sembra negarglisi, tanto vale ricambiare o anticipare questo rifiuto, inalberare la bandiera del paria, del reietto, del contumace, scegliere subito una scontroso forma di sopravvivenza « *en dehors de l'humaine piste* ». La *bohème* è la più collaudata delle scappatoie, ma è già un luogo comune, uno *chic* ⁽²⁾: la si può accettare e scontare soltanto con il continuo correttivo dell'ironia, reinventandola giorno per giorno e recitandola con guittesca originalità. Non un ruolo prevedibile e angusto dunque, ma una liberissima condizione esistenziale che consenta a Tristan di manifestarsi come un « *melange adultère de tout* », di assumere e irridere tutte le cento maschere incongrue e vane della vita.

Nell'*Építaphe* amaro e scherzoso che si trova all'inizio delle *Amours jaunes* questo gusto

(1) *Un jeune qui s'en va*, v. 97-99 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 732.

(2) « Terme d'atelier qui revient souvent chez Corbière et qu'il tient sans doute de ses rapports avec les peintres parisiens de Roscoff. Faire de chic, spécifie Littré, se prend toujours en mauvaise part, signifiant: dessiner ou peindre d'une manière fausse ou conventionnelle. Lorsqu'un peintre dit d'une œuvre d'art, c'est du chic, cela équivaut toujours à: c'est faux, c'est mauvais. Chic ne signifie beauté élégante et rapidité que dans le langage familier des gens du monde, et jamais dans celui de l'atelier » (P. O. WALZER, *Notes et variantes* in Corbière, *Oeuvres*, pag. 1263).

mistificatorio arriva al parossismo. Ogni verso contraddice se stesso in un crescendo che può parere stucchevole e virtuosistico, ma racchiude forse la chiave più diretta della psicologia del poeta. « *Trop Soi pour se pouvoir souffrir* », Tristan si abbandona all'accidia, alla dilettazione morosa (« *Il s'amusa de non ennui / Jusqu'à s'en réveiller la nuit* »), fino a che accetta la propria condizione a patto di accentuarne tutto il grottesco e il disgustoso: « *Son goût était dans le dégoût* » (altrove dirà: « *Dans mes dégoûts surtout j'ai des goûts élégants* »). La biografia corbieriana non ci raggiuglia sui tempi di questa tragica rivelazione né ci permette di seguire il processo — non certo istantaneo — di questo laborioso meccanismo di difesa: la poesia di Tristan ce lo presenta, pur con qualche momentaneo cedimento, già consolidato e la scoperta della *pose*, della disponibilità cioè di infinite maschere dietro cui trincerarsi, unita alla rabbiosa determinazione di indossarle tutte sembrano gli aspetti più caratteristici del *Cogito* del poeta:

*Ne fut quelqu'un, ni quelque chose
Son naturel était la pose* ⁽¹⁾.

Nella poesia di Corbière è anche troppo facile trovare citazioni e apoftegmi che diano l'illusione della sintesi aurea della sua complessa spiritualità, ma le più frequentemente ricorrenti denunciano esplicitamente questo suo bisogno di mimetismo che ha come meta ultima e inconscia l'annullamento. Il rifiuto della propria condizione mette in moto un processo di *déguisement* che, contrariamente a tante altre esperienze nate da analoghe motivazioni, non ha nessuna intenzione compensatrice. Le maschere che Tristan si sceglie sono tutte brutalmente peggiorative e confermano la lucida coscienza della sua disperazione: non è una rivincita quella che cerca e neppure un provvisorio diversivo, ma piuttosto una vendetta contro il destino. Lo dice la parabola della *Rapsodie du sourd*: se la condizione di inferiorità è irrimediabile, allora

*Va te coucher, mon coeur! et ne bat plus de l'aile.
Dans la lanterne sourde étouffons la chandelle,
Et tout ce qui vibrait là — je ne sais plus où* ⁽²⁾.

Ma soffocare il proprio cuore non basta. Bisognerà umiliare la vita in sé indossando maschere abbiette che trasformino l'esistenza in una grottesca liturgia della morte: dietro ai *déguisements* del poeta c'è un continuo e inappagato bisogno di vivere nella propria carne tutte le infinite esperienze della frustrazione e, insieme, il desiderio altrettanto inappagato di eclissarsi come individualità fisica, come persona: « *trop de nom pour avoir un nom* ». In questo disperato trasformismo l'effetto liberatorio dura finché si resta nel gioco retorico (*Chanson en Si*), ma, non appena ci si avvicina alle esperienze più intime e laceranti, un masochistico bisogno di incrudelire sulle proprie sventure e di moltiplicare all'infinito le

⁽¹⁾ *Épitaphe*, v. 42-44 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 711.

⁽²⁾ Corbière, *Oeuvres*, pag. 769 (v. 51-53.)

proprie pene prende il sopravvento e trasforma tutto in una beffa ancora più feroce della realtà che avrebbe dovuto sublimare. E il segno di questa inattingibile alterità lo danno sia i troppo frettolosi gridi di vittoria (« *Je suis là, mais absent* », « *Je suis là, mais comme une rature* »), sia le rassegnate ammissioni di sconfitta (« *Son regret fut de n'être pas sa maîtresse* »).

Come chiedere d'altronde consolazione ad una finzione che si mantiene costantemente cosciente e che, per di più, la cultura e l'autoironia impediscono di spingere all'estremo? Corbière non si fa illusioni, ma non accetta alternative alla sua sterile protesta. Può solo cercare di dilatarla e perfezionarla, desiderare di costruire la sua *pose* secondo un disegno sempre più coerente e fantasioso, dotandola di più adeguato spessore formale e chiedendole, attraverso la scrittura, un'eco più vasta e meno mortificante di quella che le concedono gli scontrosi marinai di Roscoff o i distratti borghesi parigini presso i quali è costretto ad esibirla. Ma c'è di più: luogo privilegiato di questa crudele recita a soggetto, la poesia può diventare essa stessa la suprema alternativa, la *pose* che tutte le riassume:

Manque de savoir vivre extrême — il survivait
Et — manque de savoir mourir — il écrivait ⁽¹⁾.

È proprio in questo terreno psicologico che matura l'originalissima concezione corbieriana della poesia. A determinarla concorrono due differenti istanze che, con felice arbitrio, Tristan riesce a coordinare; da un lato, questo bisogno di rabbiosa realizzazione del proprio fallimento umano, dall'altro una concezione sfiduciata e fortemente riduttiva delle possibilità dell'arte. Se nel passaggio dalla vita all'arte c'è l'illusione di trovare nella poesia un più confacente teatro per la *pose*, quest'ultima, con il suo carico di ironia e di irrisione non tarda a dissacrare anche questo superiore piano d'espressione e non tanto, come potrebbe sembrare a prima vista, per adeguarlo alle insolite dissonanze del suo sentimento, quanto piuttosto per una sorta di contagio o di contaminazione. Sotto questo aspetto, la demolizione di tanti miti romantici gli riesce preziosa sia perché lo costringe a una coerente ricerca di alternative estetiche a quelle che il suo gusto ha violentemente rifiutato, sia perché la consuetudine dell'ironia e della dissacrazione lo predispone ad una opinione estremamente disincantata della poesia.

Si può dire insomma che, anche verso la poesia, Corbière finisca per nutrire l'atteggiamento provocatorio e beffardo che ha assunto nei confronti della vita, ma anche qui l'odio e lo scherno altro non sono che i segni di un profondo amore ferito, un bizzarro e disperato atto d'amore. Una volta scelta la soluzione esistenziale della *pose*, la poesia offre, con maggiore libertà e vivacità della vita, infinite e perfettibili possibilità di realizzazione (« *Je rime, dans je suis* »), ma si tratta pur sempre di banali e futili messinscène che non devono mai superare la soglia della credibilità. Per cautelarsi contro ogni possibile delusione, basterà mortificare il concetto di poesia, evitare ogni tentazione di abbandono ed ogni atto

⁽¹⁾ *Le poète contumace*, v. 65-66 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 742.

di fede. La poetica di Corbière riposa così su un originale paradosso: la poesia si configura come insostituibile ragione di vita, sublimazione e paradigma di una esistenza altrimenti invivibile, e insieme è bersaglio preferenziale di lazzi e invettive.

Contro l'esaltazione romantica, Corbière propone anzitutto una visione artigianale e concreta della poesia, una concezione che vuol essere ad ogni costo modesta e prosaica:

*On est essayeur, pédicure
Ou quelqu'autre chose dans l'art!* ⁽¹⁾

Più che una poetica dell'antipoesia, c'è qui lo sforzo di crearsi una poetica che ponga chi la professa al riparo da ogni disillusione, che, almeno come ipotesi, non impegni più di quel tanto che il poeta è disposto a rischiare: le opinioni, cioè, le bizzie, i sentimenti nelle loro varie episodiche manifestazioni, ma non il crudele gioco psicologico che invece quotidianamente vi conduce. Sulla scorta dei suoi gusti e delle sue idiosincrasie, Corbière inventa dunque un modo di poetare diverso e coerentemente vi si attiene: invece del *crin-crin* dei romantici, una continua virile contesa con la realtà, invece dell'equilibrato e asettico verseggiare dei Parnassiani, una libera e spezzata varietà di toni e di ritmi. Ma il credito che egli concede alla sua poesia si ferma qui: la scommessa vitale che vi azzarda dovrà essere continuamente derisa e contraddetta per evitare che derisioni e fallimenti vengano a gioco concluso. Si spiega così — in perfetta analogia con il suo atteggiamento verso la vita — l'accanimento denigratorio di Corbière nei confronti della poesia, nella genesi del quale sono senz'altro presenti il senso di saturazione che tanti suoi contemporanei hanno provato dopo la lunga stagione di esaltazione romantica e il suo naturale istinto di ribellione e di furia iconoclasta, non tali però da giustificare, da soli, tanta rabbiosa determinazione.

Ogni volta che parla di poesia Corbière ne mette in risalto soprattutto l'aspetto tecnico, le *ficelles*, riducendone la pretesa magia a un'oculata manipolazione di espedienti elementari. A ben guardare, tutta la sua polemica contro i Romantici procedeva da questo stesso presupposto e tendeva a smascherare indebite e ambiziose idealizzazioni. Non diversamente motivato è il suo rifiuto della fredda perfezione dei Parnassiani, ai quali, dando fondo a tutte le sue risorse di caricaturista, indirizza quell'originale esempio di metapoesia che è *I Sonnet*, tutto rigorosamente costruito di « *vers filés à la main et d'un pied uniforme / Embôttant bien le pas, par quatre en peloton* ». Ma, nella visione demistificatrice di Corbière, non è questa o quella scuola ad essere messa in discussione, è la concezione stessa della poesia che bisogna ridurre a più banali e concrete dimensioni. La sintesi di questo atteggiamento ce l'offre l'inizio apparentemente sibillino del terzo sonetto dedicato a *Paris*:

Poète - Après?... Il faut la chose ⁽²⁾

⁽¹⁾ *Paris*, III, v. 13-14, in Corbière, *Oeuvres*, pag. 707.

⁽²⁾ *Paris*, III, v. 1, in Corbière, *Oeuvres*, pag. 706.

che Christian Angelet commenta così: « Au mot-fétiche du Romantisme: *Poète*, Corbière assimile le concept familier de *chose*: ce qu'il faut pour obtenir le premier prix des Jeux Floraux, ce sont procédés qu'il vaut mieux ne pas nommer. N'accèdent au vénérable *Parnasse* que les *dégoûteux*, les *fous à lier*, les *bédeaux* ou celui que recommande sa *chlorose*: la farce littéraire confond et accueille sur le même tréteau pompeux la platitude et l'excentricité » ⁽¹⁾.

Se davvero tutto il mistero della poesia sta nella *chose*, nell'accortezza di una trovata, allora si possono davvero giocare nella poesia tutte le proprie carte più disperate, quelle psicologiche come quelle espressive, senza paventare un fallimento che sarebbe in questo caso risibile quanto un eventuale successo. Basterà tenere forzosamente accesa questa convinzione, fare della poesia il bersaglio preferito dei propri *calembours* (*vers/boîte-à-vers*, *vers/vermisseaux*, *sonnet/sonnette*) e sfruttare questa totale disinibizione come pura e sfrontata libertà espressiva, come rifiuto di tutti i canoni e gli schemi preconcepi. In questa prospettiva, l'enigma del verso famoso: « *L'Art ne me connaît pas - Je ne connaît pas l'Art* » si risolve non come ambigua professione di modestia, ma come reciproco rifiuto di credito, come riconquistata autonomia espressiva.

Così la continua rivendicazione di originalità e insieme di trasandatezza (« *Je parle sous moi... A peine est-ce français... déconsu... ecc.* ») si giustificano nella polemica antiretorica e in una generale contestazione della poesia, quasi che Corbière altro non faccia che adeguarsi alla vera natura del poetare, scoperta e affermata una volta per tutte la fondamentale modestia della scrittura. Per secoli i poeti hanno cercato di mascherare e nobilitare la squallida *chose* che reggeva l'impalcatura della loro poesia; ora Corbière si ripromette di esibirla sfacciatamente, di ridurre tutta quanta la poesia alla brutale rivelazione di questa *chose* o, ancor più crudamente, di *Ça*:

*ÇA c'est naïvement une impudente pose;
C'est ou ce n'est pas ça: rien ou quelque chose... ⁽²⁾*

Chose e *pose*, significativamente accomunate in questi due versi, si configurano dunque in Corbière come l'una il supporto dell'altra, come le due coerenti manifestazioni — estetica ed esistenziale — di un'identica rivolta. Ma mentre il ribellismo *bohémien* si esaurisce in una serie di atteggiamenti grotteschi e provocatori che, lasciando trasparire la loro motivazione autopunitiva, non escono dall'ambito del patetico caso umano, la violenta e sofferta denuncia della « cosalità » della poesia, oltre ad essere uno dei primi sintomi di quel processo di ridefinizione del fatto poetico che è tuttora in atto, costituisce la chiave indispensabile per

⁽¹⁾ CH. ANGELET, *La poétique de Tristan Corbière*, ed. cit., pag. 38.

⁽²⁾ *Ça?*, v. 25-26 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 705.

decifrare il messaggio delle *Amours jaunes*. Gli apparenti arbitri espressivi, le violente contraddizioni interne, la palpitante e stridente bellezza del libro non possono non nascere per intero dalla soluzione al tempo stesso esibizionistica e punitiva che Corbière ha voluto dare alla sua rivolta e dalla violenta strumentalizzazione a cui ha sottoposto la parola poetica; ma, almeno come ipotesi bisognosa di ampie verifiche, in questo nucleo indissolubile della *pose* e della *chose* attorno a cui ruota l'intera vicenda umana e artistica che ha Tristan come protagonista testimone e vittima, si potrà cercare anche la risposta unitaria alle tante altre inquietanti domande⁽¹⁾ che la sua pagina continua a suscitare.

⁽¹⁾ I nodi ancora irrisolti della questione delle *Amours jaunes* sono soprattutto il problema dell'unitarietà del libro, abitualmente risolto in una opposizione manichea tra i temi della Bretagna e del mare da un lato e quello di Parigi e Marcelle dall'altro; il significato dei *Rondels pour après*, l'ultima ispirata sezione dell'opera che non sembra poter rientrare nella struttura oppositiva proposta; e poi il problema della donna, dell'esotismo, della lingua e l'enigma del titolo. A proposito di quest'ultimo, si sono proposte due soluzioni che in qualche modo si integrano reciprocamente: secondo l'una, *jaune* starebbe ad indicare la stigmata del *cocuage*, per l'altra l'amaro sarcasmo del *rire jaune*. Nelle *Amours* l'aggettivo ricorre nove volte (cfr. il nostro *Lessico corbieriano. Indice analitico e dati statistici del vocabolario delle Amours jaunes*, Urbino, 1975) e solo una volta in una delle accezioni proposte («*Tu ris jaune et tousses* in *A l'Etna*»), mentre in quasi tutti gli altri casi ha una connotazione negativa o dispregiativa, seppure in contesti non particolarmente significativi. A torto trascurato ci sembra invece il caso di *Bohème de chic* dove l'espressione:

A moi tout seul je fris
Drôle, en ma sauce jaune
De chic et de mépris

potrebbe anche autorizzare una connotazione accessoria dell'aggettivo che servirebbe a completare quelle proposte per il titolo. La presenza di *jaune* in questo contesto, non giustificata apparentemente se non da ragioni di rima, potrebbe ribadire proprio il senso dispregiativo che Corbière attribuisce a questo colore, quasi immagine simbolica e violentemente visualizzata di quel «*Mélange adultère de tout*» che egli aveva scelto di essere e che si riverberava, contaminandolo, su tutto ciò che lo concerneva, amore compreso.