le pietre sono tormentate come la carne.
 le pietre sono nuvole perché la loro seconda natura
 sul loro terzo naso. bravo. bravo. [danza
 quando le pietre si grattano delle unghie spuntano
 radici. bravo. bravo. [alle
 le pietre hanno orecchie per mangiare all'ora
 [esatta (3).

(3) In « Le Surréalisme au service de la Révolution », n. 6, 15 mai 1933; riprodotta nel catalogo dell'esposizione Arp allo Stedelijk Museum, Amsterdam 1960; ora in: JEAN ARP, *Jours effeuillés*, cit., p. 103. Cito la trad. di Vincenzo Accame in: JEAN ARP, *Poesie*, Quaderni della Fenice, Milano, Guanda, 1976, p. 35.

Arriva Nuvola Rossa: il pittore Claude Garache

Il nostro mestiere d'informatori di frontiera ci porta oggi a indicarvi un insieme di pubblicazioni che ci piace incentrare, per l'argomento, su un nome: il pittore Claude Garache, ancora sconosciuto fra noi, ma che ci pare un'autentica novità nel panorama della pittura novecentesca, e dunque da non ignorare più oltre. Chi ci ha ascoltato, in questi ultimi mesi, sa che abbiamo presentato qualche tempo fa l'ultima raccolta di poesie, stupenda si disse, di Yves Bonnefoy, intitolata *Nell'inganno della soglia*, da cui anche abbiamo tradotto una *suite*, come d'una vera sonata mozartiana, con tocchi preludenti a un insieme quotidiano e misterioso, ma anche, deludenti questo insieme perché indicanti contemporaneamente un altro insieme, quello del plesso poetico in cui il tempo figurato viene assunto per frammenti di senso ritornanti, continuamente ritornanti su se stessi, in un contesto che il *poème* frammenta per ricostituire nel proprio corpo autonomo, come appunto in una Sonata temi e motivi s'intrecciano emergendo dal magma sonoro e vi riaffondano per apparire più oltre, intatti e più lucenti, come d'una vena purificata dal suo percorso profondo.

Oggi, nella sua stagione felice, Bonnefoy è presente con altri due libri che ci provano come siamo in presenza di un poeta e di un critico-scrittore tra i più alti, o addirittura del maggiore, della sua generazione, che, come sapete, è quella degli anni Venti. Bonnefoy è nato infatti a Tours nel 1923,

abita a Parigi ma anche nel sud della Francia, ieri a Valsaintes nelle Basse Alpi, oggi a Spéracèdes, e attraversa spesso l'Atlantico per andare a insegnare in America, dove, nell'Università di Cambridge, nel Massachusetts, tiene corsi di letteratura francese. Alla fine di questo aprile era a Firenze, appunto con l'amico pittore Garache: Bonnefoy ama l'arte e gli *hauts lieux* italiani come pochi italiani sanno amare e conoscere. Uno dei più bei saggi su Giorgio Morandi che io conosca l'ha scritto Bonnefoy. Egli ad esempio ama Monterchi e la « Madonna del Parto » di Piero, che sembra aprire la sua veste di gravida come una dea dei luoghi, la fonte stessa del fluire delle colline che paiono dilatarsi dal suo ventre divino a un orizzonte altrettanto gravido di mistero. Il suo *Rêve fait à Mantoue* gli fa sognare di una « casa dell'immortalità » abitata da giovani fate cuciniere, in cui introdurre l'amica Sylvia Beach, nel ritorno da un viaggio in Grecia, prodromo della sua morte: « Ella affrettò il suo ritorno in Francia. Il tempo spesso mancava, non ha più cessato di mancare a Sylvia Beach ».

Ebbene, quest'anno sono usciti presso il Mercure de France due libri suoi che debbo segnalare perché, attraverso di essi, voglio arrivare a Garache, a quest'altro personaggio novecentesco il cui nome, se deve ancora arrivare alle orecchie italiane, merita fin da ora tutta la nostra attenzione, se non vogliamo ancora una volta arrivare tardi nella valutazione dei fatti artistici che, nel secolo, contano. I libri a cui posso appena accennare sono *Le nuage rouge*, i « saggi sulla poetica » di Bonnefoy, usciti quest'anno presso il Mercure de France, e *Rue Traversière*, dello stesso autore presso lo stesso editore, *poèmes en prose* e riflessioni più o meno brevi, che danno tutta la dimensione circolare, di una circolarità perpetua, tra il momento critico e il momento poetico di un autore unico qual è Bonnefoy.

Appunto *Le nuage rouge*: una « nuvola rossa » è la pittura di Claude Garache, d'un monocromo travolgente, ed è il rosso, nel quale s'incarnano con una drammatica cosmicità di atteggiamenti i suoi nudi femminili: ardenti, febbrili, eppure calmi in un colore qual è quello del fuoco, in cui si annida la forma nell'incandescenza resistente e insieme pieghevole della propria materia. C'è, in *Rue Traver-*

sière, una riflessione figurata che fa al caso nostro, al caso, dico, di questo pittore che Bonnefoy ha così bene inteso. Dice, questo *poème en prose* intitolato *L'upupa*: « La nozione d'un rosso che sarebbe blu, d'un fuori che sarebbe un dentro, d'un tutto ciò che sarebbe un corpo che mani, d'una natura sconosciuta, inchioderebbero sudando su cuscini di tenebra, passò graziosamente, upupa nell'aria fresca, e venne ad appollaiarsi su una pietra ». È tutto, ma questo rosso che potrebbe essere azzurro, o meglio contenere l'azzurro del primo giorno della creazione, è infine non altro che la donna-upupa di Garache: un'Eva insieme matura e ancora intatta nei suoi sonni primevi, rannicchiata su se stessa o espanta in una forma dove, per colore più o meno rinforzato sullo stesso colore o attutito fino al roseo, ella rintraccia la propria consistenza di purpurea cariaside dell'essere, di umbratile risveglio della forma proprio nel fuoco che ne fonde e ne diffonde la grazia in fusione.

Sonno, riposo, sesso, gaudiosa sofferenza di un orgasmo placato nel proprio ammassarsi in se stesso, nel contatto e nel contempo generativo, per essere pacatamente quanto diviene drammaticamente una forma compiuta: tutto questo è la donna di Garache, il più spesso un troncone fiammeggiante nelle sue membra di cui non si scorgono, perché debordanti oltre lo spazio iconico, né la testa né le estremità: ridotta dunque a una vera fiaccola formale. Ma anche dove la testa appare, è il più spesso un ammasso di tenebra fiammante. Sepolto il suo volgersi fisionomico tra questi « *cheveux ténébreux* », si potrebbero applicare a una tale emblematica figura i primi versi di un famoso sonetto di Mallarmé, nella sua prima redazione, *Tristezza d'estate*:

*Le soleil, sur la mousse où tu t'es endormie
A chauffé comme un bain tes cheveux ténébreux...*

[*Dove dormi, sul muschio, scalda il sole
Come un bagno i capelli tenebrosi...*]

E dove la fisionomia appare, il suo fiammare non sai se sia ancora promettente o assopito.

Comunque nessun aspetto di cenere percorre questi corpi in fusione, ma la promessa d'una forma perfetta, d'un tepore da Mater Matuta, o da Magna

Mater in un mondo ancora da guardare e da proseguire in termini di passione cocente nel rito del proprio corpo come luogo, il luogo stesso, meglio il *logos*, della fecondità dell'essere. Accovacciata in se stessa, ma pronta come l'upupa al volo nel suo piumaggio dal fulvo rosso al rosato, torna a posarsi in se stessa, ai suoi « amori e sonni lunghi sui tappeti », direbbe Ungaretti, ai suoi atteggiamenti complessi come in uno yoga in cui il corpo si stira, in radure che il pigmento rosso appena accenna ma che s'aprono al di là delle intensificazioni formali ottenute per intensificazioni cromatiche. Raramente ho visto un colore farsi forma per intensificazione cromatica come in Garache, per un percorso formale direi rovesciato: nel senso che la forma ha i suoi luoghi segreti, i momenti di intensità più alti laddove pare fondersi in se stessa, allontanarsi da una definizione per viluppi fiammanti, per macchie in cui il pennello intensifica il suo percorso interno quasi a scoprire l'endogena forza della forma che tanto più rivela la propria attualità, la propria energia di apparizione, quanto più constata la propria dinamicità nascosta, la propria voluttà di essere involupata in se stessa, in un essere avviluppante i luoghi segreti dell'eros. Per questo la donna di Garache rivela e nasconde la propria qualità di depositaria di un amore cosmico che faceva sacre le cortigiane, sacerdotesse di un eros che rivolto al dio debordava sugli uomini nei santuari ellenici di Corinto. Qui l'eros si risolve in preghiera, in un ritmo che ha qualcosa di ginnico, in un atteggiamento che unisce una propria ieraticità di fondo a una quotidianità la più spinta, la più familiare, di chi si unisce alla terra, di chi lava un pavimento (quasi zona sacra), ma anche di chi vi si rileva con un fremito lungo che percorre tutte le membra in un eventuale passo di danza: di cui allora il più vicino interprete potrebbe essere Degas. Spazio matutino del fuoco, queste fiamme vitali non estinguono la sete della propria forma quanto più l'invasano dal segreto nucleo della propria sessualità senza sensualità. Forme generative, si direbbe che godano di essere generate.

Ho visto con quale attenzione Garache, a Firenze, nel suo ultimo soggiorno qui fra noi, osservava la pittura barocca fiorentina, per esempio un Furini

furibondo e calmo nel proprio fuoco interiore, ravvisandone con l'occhio del pittore i punti di intensità che si dilatano, nel quadro, con una mobilità che ne costituisce anche i punti di luce, seppure assorbiti da un'interna focalità, in una interrelazione in cui il lume manieristico ha perduto la sua neutralità: punti in cui, oggi si direbbe, la polisemia del quadro rivela tutta la sua intensità di interazione: le figure nascono coi loro movimenti vitali in tali centri di attrazione e di repulsione reciproca, nella « fioca febbre » di un lume non più universale. Ebbene, il quadro ottico in Garache è il corpo stesso della donna nel suo rivelarsi come elemento che percorre e occupa lo spazio iconico con una drammaticità tanto più alta quanto più sembra assopita in se stessa, emergente dal proprio *flo*, messa a fuoco, cioè *mise au point*. Né adopero a caso l'espressione: perché come per alcune opere che riflettono al proprio interno se stesse si parla di *mise en abyme*, dopo che Gide ebbe a rievocare l'espressione nel suo *Journal* ricavandola dalla terminologia del *blason* quando nello scudo è ripetuto un secondo blasone miniaturizzato al centro del primo, luogo detto nell'araldica appunto *abyme*, così per la figura drammatica di Garache si può parlare di una vera e propria *mise en feu*.

Per la *mise en abyme* Gide parlava di alcuni esempi nei quadri di Memling o di Quentin Metzys, quando « un piccolo specchio convesso e oscuro riflette, a sua volta, l'interno della stanza dove accade la scena dipinta ». Sempre secondo le parole di Gide: « Così, nel quadro delle *Meninas* di Velázquez (ma un po' diversamente). Infine, in letteratura, in *Amleto*, la scena della commedia ». Per « *Las Meninas* », si sa che un altro grande spagnolo, del nostro secolo stavolta, Pablo Picasso, è stato eccitato a ripeterne, nel '57, all'infinito, in una serie di quadri e schizzi, dunque diacronicamente, il processo speculare che il quadro di Velázquez propone come valore sincronico: per cui si potrebbe parlare di vere e proprie varianti speculari, insomma di una deformazione speculare, o meglio di una specularità deformata del segno, che in Picasso è forse una delle costanti del suo comporre ripetitivo al concludersi dell'esperienza cubista: ripetitivo di se stesso

e di esperienze di altri secoli e di altri autori, di cui egli vuol vedere la faccia retrostante, proprio come il cubismo gli aveva appreso, sulla superficie bidimensionale, cioè su una specularità complessa in superficie, a captare l'oggetto nella sua complessità sfuggente, dunque anche nella terza e nella quarta dimensione, seppure anch'esse ferme, o meglio, fermate: anche il tempo, cioè la quarta dimensione, è staticizzato (e sarà proprio l'astrattismo a cercarne la *dynamis* attraverso i valori cromatici in opposizione astratta, e geometrica, tra loro: c'è più movimento nella decodificazione « naturalistica » dell'*Albero* di Mondrian che in tutto Picasso). Solo che, mentre il cubismo implica un'operazione sincronica, il Picasso post-cubista par voler recuperare appunto la fantomatica quarta dimensione, cioè il tempo, proprio attraverso la diacronia costituita dal deformarsi multiplo, attraverso prove successive, del segno formante che di per sé è totalmente sincronico al costituirsi della forma: intendo dire che rispetto alla sincronia della forma, Picasso esplora la diacronia possibile del segno attraverso le sue deformazioni speculari in rapporto all'immagine primaria. È come se il segno volesse decodificare se stesso attraverso le sue successive prove, magari a spese dell'intricarsi dell'immagine che va costituendo e che non ha terreno fermo. Ed è un'altra sfida al « *coup de dés* » perseguita attraverso lo sciorinarsi del calcolo delle probabilità tutto segnato e segnalato attraverso le immagini successive: per cui il tempo nel suo scorrere, il movimento cronico che fu appannaggio (seppure abortito) del futurismo e che nel cubismo fu preoccupazione piuttosto teorica, ecco che viene a preoccupare la procedura inventiva di Picasso come possibilità diacronica — e diciamo pure storica — del segno che, mentre non si propone più il modello ideale classicistico, pone al suo posto, in termini speculari, la ripetitività informante e deformante di un'immagine primaria.

Gide, sempre nel suo *Journal* del 1893, cita poi, « nel *Wilhelm Meister*, le scene delle marionette o della festa al castello. Nella *Caduta della casa Usber* [di Poe], la lettura che si fa a Roderick, ecc. ». Infine cita il proprio procedimento nei *Cabiers*, nel *Traité du Narcisse*, nella *Tentative amoureuse*. E

bisogna aggiungere, a proposito di questa specularità interna al racconto, che un critico avveduto, Lucien Dällenbach, nel suo libro *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, uscito quest'anno nelle Éditions du Seuil, analizza il procedimento che il Nouveau Roman degli anni Cinquanta (Butor, Robbe-Grillet, Claude Simon) e il nuovo Nouveau Roman degli anni Settanta (il nuovo Butor, il nuovo Robbe-Grillet, il nuovo Claude Simon, a cui si aggiunge Jean Ricardou) sviluppa su queste premesse di specularità interna. D'altronde, a proposito della riflessione speculare, per la pittura basta pensare a Leonardo Cremonini (e V. Anker e L. Dällenbach l'hanno studiata nel numero di febbraio 1975 di « Art international »), per il cinema a *Otto e mezzo* di Fellini (e Ch. Metz l'ha studiata nei suoi *Essais sur la signification au cinéma*, editi da Klincksieck nel '68). Come si vede c'è abbondanza di studi su questa tecnica particolare del racconto, scritto o dipinto o filmato, che il Novecento ha portato a nuovi significati, fino alla metaforizzazione del termine tecnico, che da Pascal ai mistici, da Heidegger a Ponge e a Derrida acquista un senso metafisico: un senso appunto « di profondità, di infinito, di vertigine e di caduta », come osserva lo stesso Dällenbach, fino a esemplificarlo per esempio nelle *Impressions d'Afrique* di Raymond Roussel. « Abissi per eccellenza » « sono il mare, il cielo, il baratro e gli inferni (vedi *L'uomo che ride* [di Hugo] e *Germinal* [di Zola]) ». In fondo a questi abissi domina come contropinta la mallarméana « insensibilità dell'azzurro e delle pietre ». Insomma, sì, dal romanticismo al simbolismo naturalmente viene a privilegiarsi il valore semanticamente allargato della parola *abyme*, che con termine tecnico ha nell'araldica il senso ben preciso di luogo geometrico figurale, e poi della riflessione figurale, che abbiamo visto. Ma, per Ponge in particolare, ci permettiamo di dissentire o almeno di precisare il discorso che ci porta alla *mise en feu* di Garache. Dice Ponge a conclusione di *Le Soleil placé en abyme*, il suo splendido *poème* uscito nel '54, con le acqueforti originali di Jacques Hérold: « Il sole era entrato nello specchio. La verità non vi si vide più. Subito abbagliata e ben presto cotta: coagulata come un

uovo ». E a pagina 39 Ponge osserva: « L'ombra ha sempre una forma, quella del corpo che la porta. / Essa è il luogo della tristezza inflitta dalla gioia che colpisce un corpo. / È la prigionia (movente), il luogo geometrico della punizione (involontaria) d'una regione dello spazio per mezzo di un'altra in gioia (o in gloria). / Infine, essa è tanto più oscura quanto più la gioia è forte (abbagliante) ». Ebbene, la *mise en feu* di Garache implica questa abolizione dell'ombra: sulla pagina bianca della tela il corpo è « a fuoco », e la forma brucia senz'ombra. È un sole formale *placé en abyme*, in tutta la sua potenzialità che si sviluppa in una attualità di luce su luce, fuoco su fuoco. È se mai il bianco della fiamma, il calor bianco che raccoglie i limiti formali della figura, immersa in tutto l'ossigeno del proprio essere, del proprio respirare come forma che ha respinto l'ombra, se mai, nella perplessità enigmatica della propria stessa pienezza formale. Perché è lì, perché è sdraiata o reclina nella propria apparizione che vuole insieme nascondere e mostrare a se stessa come la ragione del proprio essere. Con Garache, bisogna concludere, il modello brucia la propria posa in una serie di significazioni appunto *mises en abyme* quanto più risultano *mises en feu*.

E qui dobbiamo davvero finire segnalando i due numeri di « Derrière le miroir », la rivista che Aimé Maeght, il grande gallerista parigino, ha dedicato a Garache: il numero 213 del marzo 1975, con lo scritto, già citato e poi raccolto in volume, di Bonnefoy: *Pittura, poesia: vertigine, pace* e quello di Jacques Thuillier: *Note brevi su Claude Garache*; e il numero 222, del febbraio di quest'anno, con gli scritti, altrettanto sottili e altrettanto splendidi, di Jean-Marie Benoist, *Garache, deriva essenziale della carne*, e di John E. Jackson, *La speranza di una venuta*. Benoist, in maniera quanto mai appropriata, vede una parentela profonda di questa carne pitturale con la poesia di John Donne: *Ut poesis pictura*. E chi sa quanto, chi qui vi parla, ha amato la poesia di Donne, in cui i segni esploranti messi « en abîme du poème », percorrono questa incognita regione di libertà: « O mia America! mia Terra Nuova, / mio dominio », può capire quanto possa amare la poe-

sia in segni pittorici di Garache che esplora questo abisso incarnato che è il corpo femminile che mentre consegna il proprio mistero, tanto più lo racchiude nella propria profondità: il suo essere di fiamma morde in un'ulteriore elementarità: è un contenente che è, prima di tutto e soprattutto, un continente inesplorato ma aperto alla vista di chi

sta per sbarcarvi. «L'Œil vivant», per adoperare un'espressione fortunata di Starobinski, diviene «l'Œil vécu», tra veglia e sonno, da una materia che sembra piuttosto vedere che essere vista. La costola di Adamo ancora vi respira, come un battere di ciglia insieme nuovo e appassito dal proprio torpore genetico.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Aristocratica inglese

Subito dopo la guerra anche da noi Nancy Mitford conobbe una certa fama, sì che tutti i suoi romanzi maggiori, *A caccia d'amore*, *Amore in climi freddi*, *La moglie inglese*, *Non dirlo ad Alfredo*, furon tradotti, si può dire negli anni Cinquanta. E con quelli anche uno dei suoi libri «storici», il più romanzo di tutti, *Voltaire innamorato*. La differenza non è molta; qualunque, infatti, ne sia il racconto o la trama, i libri della Mitford son tutti «libri di ambiente», e questo la «classe superiore»: del Novecento inglese per i romanzi, del Sei e Settecento francese, o francesizzante, per i libri storici. Era la sua classe.

Nata nel 1904 a Londra, Nancy Mitford, primogenita di un lord, aveva passato infanzia ed adolescenza in provincia: nelle tenute avite (poi vendute dal padre) e in una «scuola per signorine» (*finishing school*), che però l'aveva portata in viaggio d'istruzione a Parigi e in Italia. Ma dopo avere scritto a casa il suo primo, paradossale, romanzo (voleva imitare Wodehouse) riuscì a stabilirsi a Londra, proprio in quell'ambiente aristocratico intellettuale che è lo sfondo dei romanzi maggiori; l'accoglie sua sorella, divenuta per matrimonio duchessa di Devonshire, la protegge Evelyn Waugh; a ventinove anni si sposa con un figlio cadetto di lord. Scrive ancora, e durante la guerra guida camion militari e lavora in una libreria convegno di intellettuali e di ufficiali francesi; sono tre ragazze a

mandarla avanti: le chiamano «le allegre comari di Curzon Street».

Come spesso è accaduto ad aristocratici e intellettuali inglesi, anche Nancy Mitford, appena potette (viveva dei suoi guadagni) volle stabilirsi all'estero, e scelse Parigi. Già aveva fatto dire a un suo personaggio: «Tutti i nostri sentimenti si intensificano a Parigi; qui si può essere più felici, ed anche più infelici, che in altro paese»: ed in più abitava a Parigi il suo vero amore, un colonnello dell'esercito di liberazione francese, braccio destro di De Gaulle. Fu un amore fino alla morte ma discreto: non convissero; e la vita di Nancy non gravitò mai intorno all'Eliseo, se mai intorno all'ambasciata britannica, che non mancava d'invitarla ai ricevimenti intellettuali: è l'ambiente ironizzato nel suo ultimo romanzo. Ma la Parigi di De Gaulle era anche quella dei Borboni, del Gran Secolo e dell'Illuminismo: di qui le sue opere «storiche»: *Madame de Pompadour*, *Voltaire innamorato*, *Il Re Sole*, e poi anche *Federico il Grande* (di Prussia, ma era amico di Voltaire e scriveva in francese). L'aristocrazia francese nella sua epoca d'oro la interessa ora assai più che non la propria del proprio tempo: in declino, senza compiti sociali e politici veri, e che lei, nei romanzi, vede forse troppo dall'interno. Divien quasi ovvio, ormai, che non la interessi più nemmeno Parigi, di cui pur è stata tanto entusiasta: il suo spirito è ora a Versailles.

A Parigi viveva in affitto; a Versailles, a sessantadue anni, dopo averci tanto pensato, finalmente si