

Laboratori poetici: Cyrano e l'ultima *ariette oubliée*.

Piacque a Sartre scrivere un libro sulle parole. In due esili capitolini, *Lire e Écrire*, consuma con lucida distanza l'analisi di una prima, poi di una seconda impostura. La prima parte da lontano, da quando il nonno materno Schweitzer procurava al giovane nipote che ancora non sapeva leggere *Les Contes* del poeta Maurice Bouchor. La prima zona di *Lire* sembra contenere un sottocapitolo intitolato *Écout*:

« Anne-Marie me fit asseoir en face d'elle, sur ma petite chaise; elle se pencha, baissa les paupières, s'endormit. De ce visage de statue sortit une voix de plâtre. Je perdit la tête : qui racontait ? quoi ? et à qui ? Ma mère s'était absentée : pas un sourire, pas un signe de connivence, j'étais en exil. Et puis je ne reconnaissais pas son langage. Où prenait-elle cette assurance ? Au bout d'un instant j'avais compris : c'était le livre qui parlait. Des phrases en sortaient qui me faisaient peur : c'étaient de vrais mille-pattes, elles grouillaient de syllabes et de lettres, étiraient leurs diptongues, faisaient vibrer les doubles consonnes ; chantantes, nasales, coupées de pauses et de soupirs, riches en mots inconnus, elles s'enchantaient d'elles-mêmes et de leurs méandres sans se soucier de moi : quelquefois elles disparaissaient avant que j'eusse pu les comprendre, d'autres fois j'avais compris d'avance et elles continuaient de rouler noblement vers leur fin sans me faire grâce d'une virgule. Assurément, ce discours ne m'était pas destiné ».¹

Racconti di fate che giungono attraverso un canale esterno, la voce della madre, come avviene in ogni prima età, orale, per bocca d'altri. “Des phrases en sortaient qui me faisaient peur”.

IX

Le rossignol qui du haut d'une branche
se regarde dedans, croit être tombé
dans la rivière. Il est au sommet d'un
chêne et toutefois il a peur de se noyer.
CYRANO DE BERGERAC.

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées !

Mai, juin 1872²

IX

L'usignolo che dall'alto d'un ramo si specchia
crede di essere caduto in un fiume. Si trova in
cima ad una quercia e tuttavia ha paura di
annegare.
CYRANO DE BERGERAC.

L'ombra degli alberi nel fiume nebbioso
Muore come fumo,
Mentre nell'aria, tra rami veri,
Gemono le tortorelle.

O viandante, come questo paesaggio pallido
Vide te stesso pallido,
E come tristi piangevano tra le alte foglie
Le tue speranze annegate!

Maggio, Giugno 1872

¹ “ Anna Maria mi fece sedere davanti a lei, sulla mia sediolina; si chinò, abbassò le palpebre, si addormentò. Da quel viso di statua uscì una voce di gesso. Persi la testa. Chi raccontava? cosa? e a chi? Mia madre si era assentata: non un sorriso, non un segno di connivenza; ero in esilio. E poi, non riconoscevo il suo linguaggio. Dove prendeva quella sicurezza? All'improvviso avevo capito: era il libro che parlava. Ne uscivano frasi che mi facevano paura: veri millepiedi, brulicavano di sillabe e lettere, stiravano i loro dittonghi, facevano vibrare doppie consonanti; cantanti, nasali, rotte da pause e sospiri, ricche di parole sconosciute, le frasi si incantavano di se stesse e dei loro meandri, senza curarsi di me: a volte sparivano prima che potessi capirle, altre volte capivo in anticipo e quelle continuavano a girare, nobilmente, verso la loro fine senza farmi grazia di una virgola. Certo quel discorso non mi era destinato”. [la trad. è mia] J.-P. Sartre, *Les mots*, Gallimard, Barcellona 2003 [1964] p.40

² P. Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Bruges 1948 p. 126. La traduzione italiana è di Renato Minore, in P. Verlaine, *Poesie*, Roma 2002

L'ultima delle *Ariettes Oubliées* fu pubblicata per la prima volta nelle *Romances sans paroles*, volume poetico apparso nel marzo 1874, a Sens, per l'editore Maurice Lhermitte. La raccolta è divisa in quattro sezioni: *Ariettes Oubliées*, *Paysages Belges*, *Birds in the Night*, *Aquarelles*. Il titolo del volume rimanda al secondo verso di *À Clymène*, lirica delle *Fêtes Galantes*. Alla stessa maniera il titolo della prima sezione è legato alla citazione posta in calce alla prima lirica: *Le vent dans la plaine / Suspend son haleine*, tratto da "Ninette à la Cour", libretto di Favart (1761), lettura consigliata al poeta dal giovane Rimbaud, come attesta la lettera del 2 aprile 1872 che Verlaine inviò a Rimbaud da Parigi, ringraziandolo: "C'est charmant, l'*Ariette Oubliée*, paroles et musique [...] Parle-moi da Favart, en effet...".

Limitandoci solo alla prima sezione della raccolta, citazioni precedono cinque *Ariettes* su nove: Favart per la prima poesia; un verso (se di verso si tratta) che Verlaine attribuisce a Rimbaud (probabilmente appartenente ad uno scritto perduto del poeta di Charleville, poiché non se ne trova riscontro nella sua opera) per la terza; l'alessandrino a taglio ternario *De la douceur, de la douceur, de la douceur!*, che Verlaine firma INCONNU (ma cita se stesso, primo verso di *Lassitude* nei *Poèmes Saturniens*, citazione eliminata nella stampa del 1887) nella quarta; l'incipit della poesia *Doléance* di Petrus Borel per la quinta lirica; infine Cyrano de Bergerac, in prosa, per l'ultima arietta. Un progetto precedente alla stampa del 1874 prevedeva anche altre epigrafi. Come mostra il manoscritto della Biblioteca Doucet, precede la seconda *Ariette* un breve passo dell'*Iliade*: *πειθόμεθα νυκτί μελαίνη*³ quando il titolo della lirica era *Escarpolette* (anche nella lettera ad Emile Blémont del 22 settembre 1972 figura la citazione omerica). Il manoscritto Doucet registra, per la terza *Ariette*, un'altra epigrafe, firmata Longfellow: "It rains, and the wind is never weary" (la poesia si chiama *The rainy day*, nei *Miscellaneous Poems*).

La citazione esplicita (dichiarata, falsificata anche per gli "sconosciuti" citati, non l'allusione interna al testo) mai era stata così abbondante nell'opera di Verlaine, e, dopo l'esperienza delle *Ariettes oubliées*, poco marcherà le nuove prove poetiche.

Le poche righe di Sartre, che reinventano un ricordo, sembrano terminare con un enunciato secco, al limite del racconto, come senza concedersi ad una qualsivoglia risoluzione dell'evento (la fine della lettura, il racconto) che spiegherebbe la paura, senza, beninteso, ridimensionarla. Poco oltre, quando il dettato si è allungato, allargato nelle linee di calma descrizione, Sartre si racconta, tornando indietro, nuove manifestazioni della paura, tramite segni che la osservino, ne considerino i tratti. Nelle parole le azioni sono riti, gli eventi cerimonie.

«...ma faible voix se perdit et je me sentis devenir un autre. Anne-Marie, aussi, c'était une autre, avec son air d'aveugle extralucide. [...] A la longue je pris plaisir à ce déclic qui m'arrachait de moi-même : Maurice Bouchor se penchait sur l'enfance avec la sollicitude universelle qu'ont les chefs de rayon pour les clientes des grands magasins ; cela me flattait. Aux récits improvisés, je vins à préférer les récits préfabriqués ; je devins sensible à la succession rigoureuse des mots : à chaque lecture ils revenaient, toujours les mêmes et dans le même ordre, je les attendais. Dans les contes d'Anne-Marie, les personnages vivaient au petit bonheur, comme elle faisait elle-même : ils acquièrent des destins. J'étais à la Messe : j'assistais à l'éternel retour des noms et des événements ».⁴

L'ultima *Ariette oubliée* si costruisce a partire da poche righe di Cyrano tratte da una lettera che l'autore stesso aveva collocato nelle *Lettres diverses*, di matrice descrittiva. La lettera da cui proviene la citazione è

³ Ma cfr. *Iliade*, VIII, 502 e IX, 65: "Ma lasciamoci persuadere dalla notte oscura e prepariamo il pranzo". In *En sourdine* Verlaine scrive: "Laissons nous persuader par l'ombre...". Verlaine ha già citato Omero; nelle prove delle *Romances sans paroles* sembra citare il se stesso delle *Fêtes galantes*.

⁴ J.-P. Sartre, *Les mots*, p. 41. «... la mia debole voce si perse e mi sentii diventare un altro. Anche Anne-Marie era un'altra, con la sua aria di cieca lucidissima. [...] Alla lunga presi il gusto a questo giochetto che mi strappava da me stesso: Maurice Bouchor si chinava sull'infanzia con l'universale sollecitudine che hanno i capi reparto per i clienti dei grandi magazzini. Mi deliziava. Ai racconti improvvisati cominciai a preferire quelli prefabbricati: divenni sensibile al succedersi rigoroso delle parole; ad ogni lettura tornavano, sempre le stesse e nello stesso ordine. Le aspettavo. Nei racconti di Anne-Marie i personaggi vivevano in una gracile felicità, come faceva lei stessa: si guadagnavano destini. Ero a messa: assistevo all'eterno ritorno di nomi ed eventi".

del 1654, intitolata “Sur l’ombre des arbres dans l’eau”⁵. Nella lettera Cyrano racconta di come sia possibile, nei pressi di un fiume, “renouveler aux arbres l’histoire de Narcisse”, storia che spiega come si possa fare in modo che i pioppi “precipitati” nell’acqua tremino a causa di un vento che non li sta sfiorando: “Ces aquatiques ont été tellement épouvantés de leur chute”⁶. L’immagine dell’usignolo nella lettera di Cyrano non occupa un semplice spazio descrittivo, bensì si pone all’interno di un contesto più fortemente narrativo; il testo inizia invece con il ritratto di una natura sdoppiata, che esiste due volte nell’inganno prodotto dalla superficie dell’acqua di un fiume.

Il primo verso della lirica verlainiana cita il titolo della lettera, “Sur l’ombre des arbres dans l’eau”. La citazione interessa per una vicinanza e una distanza. La prima ha certamente carattere ritmico e retorico: l’allitterazione di Cyrano *ombre / arbres* non è un caso isolato, curiosamente compare nelle poche righe citate dallo stesso Verlaine, con l’assonanza *regard / dedans* e quella che si può chiamare rima derivativa *dedans / dans*; nella lirica verlainiana l’allitterazione si rafforza con *ombre / arbres / rivière / embrumée*, e ancora nella prima quartina la bilabiale in *Meurt, comme, fumée, parmi, ramures*, nella seconda *Combien, blême* (in due occorrenze), *mira, même*⁷. Diverso è però il carattere delle immagini: nella lettera le ombre vivono di vita propria, fino a convivere con ciò che in acqua è sempre stato: “le poisson se promène dans les bois”⁸; nell’arietta l’ombra degli alberi *Meurt* nell’héptasyllabe che segue l’alessandrino, in posizione forte all’inizio del verso.

Verlaine cita esplicitamente solo un breve passo della frase di Cyrano il quale, dopo aver raccontato della paura di annegare da parte dell’usignolo, significativamente continua:

*“mais lorsqu’après s’être affermi de l’oeil et des pieds, il a dissipé sa frayeur, son portrait ne lui paraissant plus qu’un rival à combattre, il gazouille, il éclate, il s’égosille, et cet autre rossignol, sans rompre le silence, s’égosille en apparence comme lui, et trompe l’âme avec tant de charmes qu’on se figure qu’il ne chante que pour se faire ouïr de nos yeux; je pense même qu’il gazouille du geste, et ne pousse aucun son dans l’oreille afin de répondre en même temps à son ennemi, et pour n’enfreindre pas les lois du pays qu’il habite, dont le peuple est muet;”*⁹

L’immagine riflessa rispetta il *pays* che la contiene e a cui adesso appartiene, luogo fatto di popoli, di vita, non semplice *miroir fluide* che riflette ma non è, bensì realtà sensibile in grado di agire. Si osservi la seconda strofa verlainiana: *Combien, ô voyageur, ce paysage blême / Te mira blême toi-même* : il « voyageur » è l’oggetto passivo del paesaggio *blême* che guarda e trasforma o, nella specificità poetica, rivela.

Come già nella prima parte della lettera il *monde renversé* si rivela incomprensibile nella sovrapposizione degli elementi acqua e terra: “*Aujourd’hui le poisson se promène dans les bois, et des forêts entières sont au milieu des eaux sans se mouiller*”. Ancora all’elemento acquatico si mescola l’aria e il mondo che le compete, così che non sembra un ossimoro “*nous pouvons baisser les yeux au ciel*”, complice la luce del giorno. La nona *Ariette oubliée* sembra far fatica a stabilire l’alto e il basso, il pelo dell’acqua, la linea di demarcazione (che separa e al contempo definisce) tra le *ramures réelles* e le *hautes feuillées* dei vv. 3 e 7 (anche graficamente speculari), tra il *voyageur* e il suo *paysage blême*. La struttura della lirica, giocata sull’alternanza di alessandrini (con tagli regolari di 4 / 8 nella prima strofa e 6 / 6 nella seconda) e settenari dalla cesura “mobile”, serve l’altalenare tra alto e basso. L’alessandrino con cesura interna segna le pause anche attraverso la sintassi, rispettivamente al v. 3 (quarta sillaba: *l’air*,) e al v. 5 (sesta: *ô voyageur*,) al centro del componimento, mentre ai margini fa eco la stessa cesura, in quarta nella prima (*arbres / dans*), in sesta (*pleuraient / dans*) nella seconda strofa. E sembra un vero e proprio chiasmo che gioca nei suoni all’interno della lirica (vv. 3 e 5) e nella struttura sintattica (vv. 1 e 7), a stridere con la zona descrittiva che sembra alternare ogni volta l’ombra riflessa e le alte foglie. Il dettato è costruito in distici (la lirica è anche in

⁵ Cyrano de Bergerac, *Lettres*, pag. 23

⁶ “tanto gli acquatici sono stati spaventati dal loro stesso cadere”.

⁷ Le ripetizioni di suoni hanno una forte funzione ritmica, e arrivano a tagliare anche il robusto alessandrino, costruendo la struttura della lirica. I versi in rima baciata che si susseguono nelle due strofe creano un curioso gioco fonico che apparenta le coppie di versi esterni con rime interne: la coppia *embrumée / fumée* (vv. 1-2) a sua volta richiama la rima *feuillées / noyées* (vv. 7-8); assistiamo allo stesso procedimento, complice la e muta (uscita femminile), all’interno del verso: *réelles / tourterelles* nei vv. 3-4 e *blême / même* nei vv. 5-6.

⁸ Cyrano, op. cit., pag. 24

⁹ “Ma dopo aver fermato occhi e piedi ha messo via lo spavento, il suo ritratto gli sembra solo un rivale da combattere, cinguetta scoppia si sgola, e quest’altro usignolo, senza rompere il silenzio, in apparenza si sgola come lui, e con tanto fascino inganna l’anima che pensiamo canti solo per farsi udire dai nostri occhi; penso anche che cinguetti col gesto e non spinga alcun suono nell’orecchio per rispondere contemporaneamente al suo nemico e per non infrangere le leggi del paese in cui abita, paese il cui popolo è muto” Cyrano, op. cit., pag. 25

rima baciata / plate) : si apre con l'alessandrino, verso pari che si rivela in un certo qual modo "ragionevole" nel suo disegnare un flusso poetico completo, armonico, aprendosi e richiudendosi come all'interno dei propri confini, e nello scorrere dei versi la musica sembra come fermarsi (a volte abbassa solo il tono per rialzarlo all'altezza delle prime sillabe del verso che segue) al limite del rigo, sospendendo continuamente ad intervalli regolari il movimento sotterraneo all'espressione simbolica; chiude ogni volta il periodo il settenario, metro dispari che suggerisce come un ritmo insoddisfacente alla lettura perché mancante (meno spesso sovrabbondante) di suoni. In tale movimento l'alessandrino presenta in tre occorrenze su quattro l'enjambement, nonostante si tratti di un metro lungo; l'assenza della sosta permette al settenario seguente di compiere, stabilire l'immagine. L'alessandrino, pur lungo e senza pausa al margine, non suggerisce la prosa grazie all'evidenza regolare delle cesure interne. Cesure che si richiamano, come "qu'en l'air," e "voyageur," rispettivamente ai vv. 3 e 5, in rima interna, a catalizzare l'attenzione sul movimento dello sguardo nella prima strofa che si alza verso il mondo reale, l'aria che ci si aspetta lontana da nebbia e fumi, e il centro della lirica, che nello stesso verso fa coesistere i due elementi, viaggiatore e paesaggio pallido (con doppia lettura: il fiume che guarda il viaggiatore e il paesaggio che si cala a osservarlo nell'acqua).

Nella lettera l'attenzione è catalizzata sulla dimensione acquatica, nella quale possono convergere tutti i mondi paralleli, o almeno le loro fattezze; concorre a tale possibilità la luce:

*" par elle [l'onde] le jour se peut vanter que tout foible qu'il est à quatre heures du matin, il a pourtant la force de précipiter le Ciel dans des abîmes "*¹⁰.

L'agente che crea questo *procès des yeux et de la rasion* e vivifica tutto quanto vi si profila è il Sole, forza primigenia alla quale nella lettera stessa si sovrappone, come momento precedente che proprio il sole annulla, la notte. Riferendosi all'ombra dei pioppi che sembrano così finiti nell'acqua, spaventati e per questo tremanti *du vent qui ne les touche pas*, Cyrano scrive:

*" Je m'imagine que la nuit ayant noirci toutes choses, le Soleil les plonge dans l'eau pour les laver. "*¹¹

La notte non è qui il nero del cielo, bensì il nero del mondo: già un'alba, un debole segno di luce alle quattro del mattino, nella lettera, pulisce nell'acqua le macchie scure della natura descritta.

L'"Aube" di Rimbaud racconta di un sole che sveglia, vivifica e disegna immagini come suoni e odori. Il momento immediatamente precedente all'*aube d'été* è immobile, morto:

*"Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte"*¹².

Rimbaud dona il proprio *je* al sole, mimandone il movimento che lava la terra donandole la forma primitiva:

*"J'ai marché, réveillant les haleines vive set tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit"*¹³.

Nella prosa delle "Illuminations" l'alba, alzarsi del sole, diviene co-presenza in rapporto con il *je*:

*"A la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais"*¹⁴.

fino all'abbraccio tra "l'aube" e "l'enfant". Che cadono dopo essersi "sentiti"¹⁵.

¹⁰ "Attraverso di essa [l'onda] il giorno può vantarsi, pur debole alle quattro del mattino, di aver la forza di precipitare il Cielo negli abissi" Op.cit.

¹¹ "Immagino che, avendo la notte annerito ogni cosa, il sole li precipiti nell'acqua per lavarli" Op.cit.

¹² "Nulla si muoveva ancora sulla fronte dei palazzi. L'acqua era morta" A. Rimbaud, Illuminazioni, trad. Margoni-Colletta, Rizzoli, Milano 1981 pag.159

¹³ "Ho camminato, ridestando gli aliti vivi e tiepidi, e le pietre preziose guardarono, e le ali si levarono senza rumore" Op.cit.

¹⁴ "Nella grande città, ella fuggiva tra i campanili e le cupole, e correndo come un mendicante sulle banchine di marmo, io la incalzavo" Op.cit.

¹⁵ "je l'ai entourée avec ses voiles amasses, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois. // Au réveil il était midi". Op. cit.

De Graaf¹⁶, parlando di “recessione” della vena poetica verlainiana dopo la prima raccolta poetica, ammette l’ipotesi di Antoine Adam, secondo il quale l’incontro con Rimbaud sarebbe stato fonte di nuova ispirazione per il poeta saturnino. De Graaf si spinge a supporre che Rimbaud abbia indicato a Verlaine più di un’epigrafe. Ora, la data posta in margine all’ultima *Ariette oubliée* fa riferimento a un periodo in cui i due erano certamente in contatto, poiché Rimbaud era appena tornato a Parigi da Charleville, e al mese precedente è datata la lettera nella quale Verlaine ringrazia Rimbaud per l’invio di Favart, libretto dal quale ricava appunto la prima epigrafe delle *Romances*. Ciononostante non ci sono argomenti convincenti per stabilire che sia stato Rimbaud a far leggere Cyrano a Verlaine piuttosto che l’inverso; del resto, la tesi di De Graaf, autore già di una monografia su Rimbaud, parte da un dato facilmente opinabile, la “carence accidentelle de l’imagination”¹⁷ di un poeta “en mal d’inspiration”, appoggiandosi poi allo studio d’impronta psicologica di Antoine Adam. La presenza in entrambi della fonte Cyrano, in Rimbaud molto più sfumata ma intuibile, può solo aggiungere un breve indizio all’annosa questione della datazione delle opere di Rimbaud. Certamente la lirica di Verlaine, ben datata, è precedente alle prose delle *Illuminations*, e la fonte “comune” può solo aggiungere un elemento alla tesi che vuole Rimbaud scrittore delle *Illuminations* già nel 1872¹⁸, per quanto il Cyrano che si può leggere in Rimbaud agisca solo come un ricordo, e non presenti la forza esplicita dei riferimenti verlainiani.

Cyrano considera l’ombra degli alberi nell’acqua un “rien visible”, “une nuit que la nuit fait mourir”, e nella descrizione dell’usignolo “acquatico”, riflesso di quello reale, si sofferma a considerare come cinguetti e si spolmoni “sans rompre le silence”. La mancanza del suono non viene comunque avvertita, tanto il profilo dell’uccello risulta credibile nelle movenze, per cui sembra “qu’il ne chante que pour se faire ouïr de nos yeux”, “sregolamento dei sensi” su cui secoli dopo si fonderà la veggenza e le sinestesie di “Voyelles”.

Nelle *Lettres diverses* di Cyrano de Bergerac il verbo “sentir” è spesso citato: nella prima lettera, intitolata “Contre l’hiver”, Cyrano scrive: “Je me tâte sans me sentir”, come ancora le immagini riflesse offrono lo spunto per un colloquio tra i mondi, la vita sopra e quella sotto l’acqua che diventa schermo; la seconda delle Lettere Diverse è “Pour le printemps”, testo nel quale l’inverno, cacciati gli uccelli e gelati i fiumi, a impedir loro di “produrre” immagini, ha voltato “i suoi specchi che scorrono”, mostrando una lastra d’argento; finché

“le Printemps à son retour ne les eût pas renversés. Aujourd’hui le bétail s’y regarde nager, en courant ; la linotte et le pinson s’y reproduisent, sans perdre leur unité ; s’y ressuscitent, sans mourir, et ils s’étonnent qu’un lit si froid leur fasse éclore, en un moment, qu’un lit si froid des petits aussi grands qu’eux-même”¹⁹

Così anche la fontana d’Arcueil, oggetto della sesta lettera, ha di eccezionale che :

“elle ne reçoit visite de persone, qu’elle ne lui donne son portrait; en récompense, elle a reçu du ciel le don de faire des miracles [...] elle fait des corps sans matière, les plonge dans l’eau sans les mouiller, nous montre chez soi des hommes qui vivent sans aucun usage de respiration”²⁰

La poetica delle lettere è nella confusione degli elementi e degli eventi: si resuscita *senza* morire, si è in due *senza* perdere la finitudine data dall’unità, si è piccoli mentre si è grandi. Il miracolo o inganno dei viventi genera paura :

“On prendrait cette prairie pour une mer fort calme [...] mais, parce que cette mer n’offre point de rivale, l’oeil, comme épouvanté d’avoir couru si loin sans découvrir le bord, y envoie vitement la pensée, et la pensée, doutant encore que ce

¹⁶ “Une source ancienne du symbolisme. Verlaine et Rimbaud débiteurs de Cyrano de Bergerac”, in *Mercure de France*, 1 ottobre 1954

¹⁷ De Graaf, art. cit. in *Mercure de France*

¹⁸ Sull’argomento esiste una nutrita bibliografia. Cfr. A. Rimbaud, *Illuminazioni*, a cura di I. Margoni e C. Colletta, Milano, Rizzoli, 1981

¹⁹ “la Primavera al suo ritorno non li rivoltò. Oggi il bestiame, correndo, si vede nuotare; il fanello e il fringuello si ricreano, senza perdere la loro unità; resuscitano senza morire; e si spaventano che, in un momento, un letto sì freddo li faccia esplodere, un letto così freddo di piccoli grandi quanto loro stessi” C. de Bergerac, *Oeuvres diverses*, p. 10

²⁰ “Da nessuno riceve visita senza dare un ritratto; in ricompensa dal cielo ha ricevuto il dono di operare miracoli [...] fa corpi senza materia, li getta nell’acqua senza bagnarli; in sé ci mostra uomini che vivono senza respirare” Op. cit. p. 26

terme qui finit ses regards ne soit celui du monde, veut quasi nous persuader que les lieux si charmants aurons forcé le ciel de se joindre à la terre”²¹

Verlaine, che lesse la lettera per citarne un passo a conclusione della sezione "Ariettes Oubliées", sviluppa sul tema della citazione la propria lirica. L'immagine consegnata nella lettera di Cyrano si evolve proprio dove Verlaine bruscamente la interrompe, mutilando il passo di Cyrano al momento della paura dell'usignolo.

Nella fonte il "mais" modifica la situazione, poiché al momento della suggestione segue la progressiva calma, finché l'usignolo non vede più se stesso nell'elemento instabile dell'acqua, bensì un suo simile divenuto "rival à combattre" attraverso il canto che la ragione attribuirebbe solo all'usignolo reale. "Mais admirez l'empire que la basse région de l'âme exerce sur la haute", l'ombra della vita cinguetta "du geste" costruendo un incanto del tutto credibile, quanto si rivelava credibile l'"imposture des sens" del *rossignol* che ha paura di annegare.

La bassa regione dell'anima ha un popolo muto che si inganna a sua volta cercando una comunicazione che è rapporto tra vite nel luccio che, come gli altri pesci, scopre l'estraneo e, cercando il contatto, "le touche et ne le peut sentir". Frettolosa conseguenza del miracolo, il corpo senza materia, è, ancora una volta, la paura:

"s'étonne de l'avoir tant de fois traversé sans le blesser".

Qui Cyrano abbandona la storia, narrare in movimento che Verlaine ha invece interrotto alla prima paura cui non segue la risoluzione razionale, ma al contrario ha sviluppato l'"à la peur de se noyer" in un gioco di analogie che ha immobilizzato il primitivo momento del panico, risolvendolo nella compiutezza del "noyées".

"L'Univers s'éteignait à mes pieds et toute chose humblement sollicitait un nom, le lui donner c'était à la fois la créer et la perdre. Sans cette illusion capitale, je n'eusse jamais écrit. [...] je voulais vivre en plein éther parmi les simulacres aériens des Choses"²²

Già in *Lire* Sartre racconta, in una brusca prolessi che dilata la distanza tra il tempo del racconto e quello della scrittura, di un movimento che conteneva creazione e perdita, statue d'aria. Contraltare di quell'antica illusione è però un desiderio di salvezza che l'autore pone tra l'idea e la "cosa":

"J'étais un faux enfant, je tennis un faux panier à salade; je sentais mes actes se changer en gestes. La Comédie me dérobait le monde et les hommes : je ne voyais que des rôles et des accessoires"²³

La soluzione lirica sviluppata da Verlaine sulla base di una poetica che sin dalla prima raccolta faceva del *Je* un "luogo", magnetico che sembra contenere ciò che osserva e che tramite il proprio corpo vive e fa vivere la materia, mostra un punto di partenza diverso se si fa attenzione al movimento dell'usignolo nella citazione posta in epigrafe alla nona arietta, quel "se regarde dedans" che i traduttori italiani, seguendo il contesto, rendono con "guarda dentro il fiume". L'espressione ha una doppia accezione, letterale, "si guarda dentro". Nella poesia una lettura non esclude l'altra. Guardandosi dentro, il viaggiatore vede un pallido paesaggio che lo guarda, che gli restituisce lo sguardo: dentro il mito di Narciso, l'"altro" può essere un impostore, e così inizia una guerra (il canto dell'usignolo nella lettera di Cyrano); o può fare una grande paura, fino a quando

²¹ "Scambieremmo questo prato per un mare calmissimo [...] ma, poiché questo mare non ha rivali, l'occhio, come spaventato per aver corso così lontano senza scoprire il bordo, in fretta vi invia il pensiero; e il pensiero, ancora in dubbio se il termine in cui finiscono i suoi sguardi non sia quello del mondo, vuole quasi persuaderci che questi luoghi tanto fascinosi abbiano forzato il cielo a congiungersi con la terra". Op. cit. p. 41

²² "L'Universo si accomodava ai miei piedi e ogni cosa umilmente sollicitava un nome; darglielo era a un tempo crearla e perderla. Senza questa capitale illusione non avrei mai scritto. [...] volevo vivere in pieno etere tra i simulacri aerei delle Cose" J. P. Sartre, op. cit. p. 52

²³ "Ero un falso bambino, tenevo una falsa insalatiera; sentivo i miei atti cambiarsi in gesti. La Commedia mi nascondeva il mondo e gli uomini: non vedevo che ruoli e accessori" Op. cit. p. 71

l'ingannato, perso il controllo, non annega. L'altro da sé in quest'ultimo caso e nella seconda strofa della lirica verlainiana, è depositario dell'azione, *te mira blême*, in un nuovo colloquio che non genera salvezza né ravvedimento, bensì una consapevolezza di impersonalità, *je* altro incaricato di compiere e capire.

Chiude il primo capitolo l'avvio alla *nouvelle imposture*, la scrittura, procedimento tramite il quale le parole divengono depositarie, quasi magicamente, della quintessenza delle cose; così, nel loro "nome", le immagini restano impigliate, poi *incorporés par les signes*²⁴.

Nel capitolo che segue, *Écrire*, le letture costruiscono una trama fitta: la riscrittura delle favole di La Fontaine²⁵, l'educazione del "vedere" di Maupassant²⁶, i cambiamenti di stile presagiti o anticipati da diverse letture, a cercare, sempre, le cose; possedere le cose equivaleva ad esistere:

"Exister, c'était posséder une appellation contrôlée, quelque part sur les Tables infinies du Verbe; écrire c'était y graver des êtres neufs ou – ce fut ma plus tenace illusion – prendre les choses, vivantes, au piège des phrases : si je combinais les mots ingénieusement, l'objet s'empêtrait dans les signes, je le tenais."²⁷

La conclusione di *Les mots*, al passato, è la certezza di aver confuso "le cose con i loro nomi"²⁸, fino a constatare che questa posizione "ne sauve rien ni personne"²⁹. Eppure solo specchio critico (in crisi) che proietta persone e "cose".

Possibilità di salvezza intuisce nella forma la molto critica (nello stesso senso che di "critico" ho dato per il testo di Sartre) prosa di Mallarmé in *Le mystère dans les lettres*, articolo apparso su *La Revue Blanche* del primo settembre 1896:

"Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il empreunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent : on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue.

Salut, exact, de part et d'autre -"³⁰

In epoca di "crisi del verso" (così la chiama Mallarmé in un suo articolo), Verlaine cerca nelle diverse tradizioni che di versi si sono servite: Omero, Cyrano, Borel, Favart. Canzoni, epiche, lettere. E se stesso, sempre nella "persona" dell'"inconnu". Quasi a cercare da dove provenisse l'impostura passata inosservata.

²⁴ Op. cit. p. 117

²⁵ Op. cit. p. 116 "On me donna les fables de La Fontane; elles me déplurent: l'auteur en prenait à son aise; je décidai de les récrire en alexandrins."

²⁶ Op. cit. p. 131 "Sais-tu ce que faisait Flaubert quand Maupassant était petit? Il l'installait devant un arbre et lui donnait deux heures pour le décrire ». J'appris donc à voir."

²⁷ "Esistere era avere una denominazione controllata, una parte sulle infinite tavole del Verbo; era incidervi esseri nuovi o – questa fu la mia illusione più tenace – prendere le cose, viventi, nella trappola delle frasi: se combinavo con ingegno le parole, l'oggetto si impigliava nei segni; lo tenevo" Op. cit. p. 149

²⁸ Op. cit. p. 203 "Je confondis les choses avec leur noms." Cfr. p. 149: "Je pris longtemps le langage pour le monde."

²⁹ Op. cit. p. 205

³⁰ "Fuori dal suo tesoro ogni scritto deve, per riguardo verso quelli dai quali attinge, dopo tutto, per un oggetto altro, il linguaggio, presentare con le parole un senso che sia anche indifferente: così riesce a distogliere l'ozioso, invaghito del fatto che niente gli riguardi, a prima vista. // Salvezza, puntuale, da una parte e dall'altra". S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975 p. 382

