

«Un petit chemin de silence»: il ritmo dell'erranza in *Pour trouver les enfers* di Pascal Quignard

di Maria Chiara Brandolini

Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Immer wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück:
«Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!»

Franz Schubert, *Der Wanderer*

«Erat ardua turris»: è su un frammento di un verso ovidiano che si apre *Pour trouver les enfers*¹ di Pascal Quignard. Un'altra torre si staglia in limine all'opera, quale faro pronto ad accogliere le navi in pericolo, smarrite, navi che sono per l'autore dei «navires errants» (v. 7, fr. 1). La traduzione di Ovidio proposta da Quignard introduce fin da subito la componente dell'erranza, sulla quale la nostra analisi intende portare l'attenzione, e ne coglie i tratti multiformi, metamorfici. Se, in questo piccolo volume votato alla discesa agli inferi, il verbo 'trouver' presente nel titolo pone fin da subito l'opera sotto il segno di una ricerca, il movimento innescato per perseguirla assume diverse forme, svariati volti, si esprime con molte voci. Tutt'altro che lineare, il cammino che conduce all'*abîme* si compone di sessanta brevi frammenti numerati², all'interno dei quali si intrecciano diverse lingue: spagnolo, italiano, tedesco, inglese e francese si sommano ai versi in latino, spezzati, questi, per modificarne il ritmo, alterarne il senso, conferire ad essi una diversa enfasi. Il frammento 1 ce ne offre già un esempio, riproponendo parte del verso 392 del libro XI delle *Metamorfosi* di Ovidio, e dividendo in due il seguente: «Erat ardua turris / arce focus summa fessis loca / grata carinis» (vv. 1-3)³. Quignard ottiene così dei versi liberi, adottati nell'intera opera – talvolta alternati alla prosa – e qui seguiti dalla sua traduzione in francese. Il testo di partenza è allora doppiamente trasformato, da una parte modificandone la struttura, dall'altra sottoponendolo a traduzione. Queste due vie fanno del percorso

proposto da *Pour trouver les enfers* una metamorfosi di metamorfosi. Essa riprende, inoltre, trasformazioni che il testo d'origine ha già subito in passato, ovvero quelle realizzate per mano di undici compositori barocchi: de Lites, Gluck, Haendel, Telemann, Leclair, Lully, Montéclair, Cavalli, Charpentier, Rameau, Blow⁴. Questi ultimi hanno manipolato i versi ovidiani nelle loro opere liriche, cantate profane, pastorali e zarzuela, delle quali ventitré sono state portate all'attenzione di Quignard dalla regista teatrale Ingrid von Wantoch Rekowski nel 2004⁵.

«Faire une métamorphose de ces métamorphoses»⁶: il desiderio espresso dalla regista ha fatto sì che nel 2005 vedesse la luce un'opera in cui la poesia si è fatta nuovamente portavoce della ricerca di Quignard, votata ad un «remonter le temps» reso possibile grazie alla memoria⁷. Ricerca che, servendosi dei libri come di «portes étranges» comunicanti con l'origine⁸, permette il ritorno a questa origine inconoscibile. Benché Quignard sia noto al pubblico e alla critica soprattutto come saggista e romanziere, prima di *Pour trouver les enfers* egli ha più volte affidato alla poesia il compito di dare voce ad una *curiositas* insaziabile, di una «faim intellectuelle sans cesse affamée»⁹. Ne sono esempi i due brevi testi *Écho* e ΕΠΙΣΤΛΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ¹⁰, il poema *Inter ærias fagos* (scritto nel 1976)¹¹, così come la «quête [...] presque poétique»¹² iniziata nel 2002 con il *Dernier Royaume* e non ancora conclusa¹³. Un medesimo «cur pur» – uno stesso «pourquoi errant»¹⁴ – si riflette negli occhi di chi intraprende la

discesa «aux enfers»¹⁵, sia questi autore o lettore. La ricerca intrapresa dal *cur* sprigiona una luce non solo abbagliante, ma anche affascinante. Questa luce, infatti, attrae lo sguardo di autore e lettore, spalancandolo: «Quand les hommes descendent aux enfers, ils ont ces visages aux grands yeux rond et éblouis des cavernicoles ou des petits enfants autistes»¹⁶. Abbacinati («éblouis»)¹⁷ e, paradossalmente, proprio a causa dell'intensità di tale bagliore, precipitati ancor più nelle tenebre, ecco che, mentre avanzano trascinati da un desiderio errabondo, i loro «grands yeux grands ouverts de la curiosité» rifrangono la luce che li ha conquistati, proiettandola tutt'intorno e illuminando, per frammenti, un campo più vasto del loro stesso desiderio: infatti, «La curiosité est plus vaste que le désir. La contemplation déborde le champ de la prédation»¹⁸. Il faro che, dalla torre, investe le navi erranti non fa allora che inspessire le tenebre in cui esse continuano ad incedere, anche se smarrite. E pure, una delle peculiarità della scrittura di Quignard è di fare di questa oscurità – dovuta al ricorso al frammento e alla sua incompletezza intrinseca, alla riscrittura, traduzione e reinterpretazione di fonti non meglio identificate, alla presenza di voci senza corpo – una notte onirica popolata da uno scintillio di sogni capaci di fare non solo «contre-jour», ma anche «contre-nuit»¹⁹. L'oscurità risplende allora di stelle²⁰, punti a cui aggrapparsi, da ghermire come prede²¹, per essere subito da esse rilanciati in un nuovo vagare all'insegna di un *cur* che, passando da un 'frammento-traccia' all'altro²², amplia sempre più il raggio del desiderio cacciatore, verso una meta indefinita, celata in fondo all'immensità del cielo stellato.

Da quando l'uomo preistorico ha mosso i primi passi, l'essere in movimento («*in motion*», secondo l'accezione usata da Klaus Benesch e François Specq)²³ è divenuto tratto distintivo della sua umanità, del suo essere orientato alla scoperta. In quanto parte integrante dell'atto conoscitivo, la letteratura moderna ha dato particolare risalto all'essere in movimento, al camminare. Come hanno notato Benesch e Specq, non di rado essa dà spazio a *flâneur*, a uomini che «from the well-known», ossia da una realtà ed uno spazio circoscritti, finiti e familiari, si spingono verso «the unknown», il «far off» dai tratti indefiniti e selvaggi verso cui è necessario imbarcarsi per far sì ch'esso rientri a sua volta nel campo del «known»²⁴. La letteratura invita così il lettore stesso a mettersi in cammino. *Pour trouver les enfers* non è da meno, ma, più che esortare ad incamminarsi,

quest'opera trascina in un'avventura che, collocata al confine tra la dimensione attiva e la passiva, è animata da un moto frammentario e tormentato che ne fa un'esperienza erratica. Perseguita all'insegna della *curiositas*, tale esperienza ha la particolarità, da una parte, di muoversi tra due estremi indefiniti (e non tra il noto e l'ignoto), e, dall'altra, di non essere «goal-oriented»: il 'regarder pour regarder' di chi si spinge in fondo alle tenebre degli inferi²⁵ in cerca dell'«expression impossible de notre origine»²⁶ – impossibile da raggiungere, ma il cui richiamo permane irresistibile –, si riflette in un avanzare «for the sake of walking, endlessly and excessively»²⁷, tratto proprio della *flânerie* moderna. Secondo Quignard, il punto di partenza è sconosciuto: benché molti ne abbiano nostalgia, «nul n[en] garde le souvenir»²⁸. Appartenente al tempo del *jadis*²⁹, esso è per Quignard un punto ignoto che irradia la ricerca della sua essenza aoristica, scatena il desiderio, fa sì che il cacciatore-cercatore si proietti in avanti. Il gesto del cacciatore-cercatore rispecchierà allora, a nostro avviso, quello del bambino che tenda mani e bocca nella direzione dell'oggetto bramato, percorso da un moto melanconico di ascendenza freudiana³⁰ che inesorabilmente lo spinge «vers un avant-pays silencieux, chimérique»³¹. È nella tensione di questo momento, sospeso tra la nostalgia dell'origine e il desiderio di ritrovarla, che ci sembra collocarsi l'erranza di *Pour trouver les enfers*, veicolata dalla «fable sans âge»³² delle *Metamorfosi* di Ovidio (l'opera a cui Quignard attinge più frequentemente). A guidare la *quête* infera di Quignard, vi sono tuttavia anche altre fonti antiche, quali i *Tristia*.

Il frammento 5 sembra offrirci una descrizione del cammino intrapreso da Quignard:

Âgé de cinquante et un ans
enchaîné sous les yeux de Perilla
sous les yeux de Seneca Rhetor
la barque.

Comme Orphée d'Hémus et de Rhodope
le sentier.

Petit chemin de silence
ardu escarpé obscur dense
caligine densus opaca
arduus
obscurus
la tour.

In questi versi compaiono due personaggi. Anzi tutto, Ovidio, posto non solo sotto lo sguardo (e nel

segno) di chi, come Perilla nei *Tristia*, sappia condividere il suo amore per le Muse, ma anche sotto quello di Seneca il Vecchio e quindi, implicitamente, di altri esponenti della retorica speculativa (Frontone, Albucio Silo, Porcius Latro), retori collocati a margine del canone e che hanno fatto del linguaggio non tanto un mezzo atto a 'dimostrare', ma a 'mostrare'³³. In secondo luogo, Orfeo³⁴, che dopo aver perso nuovamente Euridice per troppo amore si esilia dalla comunità degli uomini, rifugge le attenzioni delle Menadi, e, ritiratosi «sull'alta Rodope e sull'Emo battuto dagli aquiloni»³⁵, trova conforto nella musica e nella compagnia di sole bestie selvatiche. Entrambi solitari, sono *sauvages* perché destinati ad un 'soli-vagare' dettato dalla loro *curiositas*: *voyeurs* indiscreti, essi hanno disobbedito alle regole impostegli. Il primo ha spinto lo sguardo nella sfera privata dell'imperatore³⁶, il secondo si è voltato a guardare Euridice nonostante il veto ricevuto da Persefone («J'ai vu ce que je ne devais pas voir», è il verso che apre il frammento 2, in cui, come anche in altri frammenti, la voce autoriale e quella del poeta latino si incontrano e confondono). L'uno scrittore, l'altro musicista, nella solitudine del loro esilio si trovano a percorrere i due «petit[s] chemin[s] de silence» che sono la scrittura e la musica, cammini, *chemins* che in *Pour trouver les enfers*, titolo dell'opera ma anche frammento del trio delle Parche di Rameau («Tu quittes l'inferral empire, Pour trouver les enfers chez toi»³⁷, diventano una cosa sola. D'altra parte, nella poetica quignardiana queste due arti si compenetrano e, nei tratti che lo scrittore considera fondamentali, si fondono. Secondo un'espressione di Quignard spesso ripresa dalla critica, la letteratura è infatti «mise au silence du langage»³⁸, mentre la musica – nata, secondo il nostro autore, come «compensation de la voix perdue»³⁹ – non è altro che il «silence sublime de la littérature», il cui cuore è a sua volta il «silence redoublé de la langue»⁴⁰. Confrontate ad una ricerca che sfida le incerte frontiere dell'indicibile, musica e scrittura sono inoltre entrambe manifestazione attiva di un progresso e necessario stadio passivo⁴¹, e detengono infine il potere di «exprimer l'inexprimable», cosa che fanno «à l'infini»⁴², per riprendere Jankélévitch.

Osserviamo ora più da vicino questo *petit chemin*, di cui il silenzio è ineffabile materia costitutiva (quando invece nel testo latino il silenzio è la condizione in cui è percorso il sentiero). Esso è definito «ardu escarpé obscur dense», asindetato subito riproposto in latino,

sconvolgendo però il verso originale di Ovidio⁴³, frammentandone il ritmo, enfatizzando ogni attributo. È nelle tenebre che avvolgono una via difficile perché poco battuta che si iscrive l'erranza della letteratura e della musica, erranza «dés-orientée, dé-missionnée, dés-engagée, dé-bridée»⁴⁴, intessuta di ombre e di sogni, solitaria, ma anche idioritmica. Benché l'autore la intraprenda in solitudine, egli appartiene infatti ad una «constellatio[n]»⁴⁵ (secondo l'espressione di Barthes), ad una «communeauté de solitaires»⁴⁶ (simile alla «communauté sans forme»⁴⁷ di Port Royal), composta innanzitutto da lettori, ma anche dalle voci di scrittori e musicisti riscoperti e chiamati 'amici' proprio grazie alla solitudine della lettura – letteraria o musicale che sia (d'altra parte, «seul les seuls éprouvent la *philia*»⁴⁸). Nella solitudine della *tour* che chiude la terza strofa, da cui Ovidio domina le acque del Danubio⁴⁹, si può invece errare grazie al raccoglimento della lettura e della scrittura, oppure gettandosi in acqua, seguendo l'esempio dell'eroe mitico Boutès⁵⁰. L'acqua, materia onirica che «nous porte [...] nous berce [...] nous endort» e che ci ricongiunge al ventre materno⁵¹, è solcata da una barca, anch'essa in finale di strofa. 'La barque' – 'le sentier' – 'la tour': tre vie e un unico *mind wandering*, secondo l'espressione usata da Quignard ne *La vie n'est pas une biographie*, ossia «Métamorphose et métempsycose. Le cerveau à l'état d'errance»⁵². Se l'oggetto della ricerca è sempre lo stesso, proiettato in un orizzonte infinito esso impone un peregrinare perpetuo, pluridirezionale, disorientato. Di frammento in frammento, si procede da un'immagine all'altra, lungo sentieri che riflettono quelli delle *ombres errantes* (o «The Wandering Shades», traduzione adottata da Quignard come per rendere lampante il legame con un «Wanderlust»⁵³ insaziabile), ombre di *revenants*, di sogni, di voci senza volto che fanno capolino da questa oscurità infera che ne ripropone a intervalli l'eco. Infine, ombre di melodie barocche⁵⁴, che scorrono come flutti e tracciano (e dunque paradossalmente illuminano) strade infinitamente e variamente ripercorribili. La musica è infatti il «revenir lui-même qui revient»⁵⁵, secondo un movimento che – come la barca – asseconda quello dell'onda quando essa si ripiega su se stessa e «qui rétrocède afin qu'elle roule et s'avance»⁵⁶, consentendo così un continuo scambio tra due estremi apparentemente inconciliabili: l'acqua e la barca sono, ad un tempo, *berceau* e *tombeau*⁵⁷. In *Pour trouver les enfers*, Quignard trascende queste stesse aporie, per-

mettendo al lettore di ripercorrere i propri passi, come spesso capita a chi erra, per riscoprirli completamente nuovi.

Questo cammino silenzioso non è tuttavia tale solo per Ovidio ed Orfeo, che non sono gli unici ad aver infranto un tabù. La vicenda del mitico cantore è infatti posta in relazione con quella di Atteone grazie al frammento 8, che, spezzando e ricomponendo parte dei versi 26 e 27 del libro XI, recita: «Orpheus praeda canum / comme le cerf» (vv. 3-4). Se l'Orfeo ovidiano non è preda dei cani ma delle Menadi (che a questi somigliano quando si avventano sul cervo)⁵⁸, nel poema latino questa sorte tocca ad Atteone, colpevole di aver scorto la nudità di Diana durante una battuta di caccia. *Voyeur* inconsapevole, la dea gli impone il silenzio trasformandolo in cervo⁵⁹. La colpa del cacciatore e la sua metamorfosi vengono quindi riprese da Quignard, come già da Petrarca e Maurice Scève (suoi maestri dichiarati⁶⁰), e fatte partecipi della costruzione dell'io lirico del poeta. Questi è infatti innanzitutto il lettore «dévrateur» (fr. 52) di libri che viene a sua volta da essi divorato, come Atteone dai suoi fedeli compagni nel frammento 52⁶¹. Un ruolo chiave è poi da attribuirsi all'*erranza* che precede e segue la metamorfosi dell'eroe: da una parte, essa risiede nel suo *errore*, termine a cui va attribuito il senso latino di 'colpa fortuita'; dall'altra, essa è legata alla fuga a cui egli è costretto per tentare di sottrarsi alle fauci dei cani. Guidato dal *cur* irrefrenabile che, come abbiamo visto, sprona alla caccia, Atteone si trova ad essere ospite del caso, portato come «au hasard du vent et peut-être de la chance»⁶². Allo stesso tempo, l'eroe è depositario di un segreto soggetto ai limiti della lingua orale, che non può e non sa svelarlo. Un segreto incommunicabile, e, per Atteone stesso, ultimamente incomprensibile in quanto incomprensibile: «tout regard subit la passion de ce qu'il ignore dans ce qu'il découvre» (v. 2, fr. 47). «Actaeon ego sum!»⁶³ tenta di gridare l'eroe, ma la parola gli viene meno. Il segreto è allora taciuto, nascosto in quel che resta dopo lo *sparagmos*. Ogni parte del corpo smembrato è però traccia del segreto, piccola e silenziosa, ma 'leggibile'. La lettura è caccia, insegna Quignard⁶⁴, e il suo regno è il libro: il silenzio imposto ad Atteone ci rimanda quindi a quello per cui opta Eraclito, quando in *Mourir de penser* di Quignard il filosofo greco sceglie un libro come depositario del segreto che ha carpito alla *physis*, per poi lasciarlo al tempio di Diana e farsi cervo, anch'egli errante⁶⁵.

Inoltre, abbiamo visto che Quignard a tratti confonde il figlio di Aristeo e Orfeo: ciò che dall'uno non può essere raccontato è cantato dall'altro (anche se per frammenti) nel libro su cui posiamo gli occhi. Il poeta si identifica dunque in entrambe le figure mitiche⁶⁶ e il preteso silenzio di Atteone è più eloquente di quanto non appaia⁶⁷, «two poetic Selves, ironically defining and speaking themselves through carefully wrought masks of Acteon condemned to silence»⁶⁸.

Pour trouver les enfers spinge il lettore a mettersi sulle tracce del segreto che ogni metamorfosi racchiude. Se i frammenti 47, 52 e 53 contengono il cuore della metamorfosi di Atteone, cantandone apertamente, questa ritorna, anche se in modo meno evidente, in diversi altri. Lo stesso accade in Petrarca, dove il riferimento al mito di Atteone, da una parte, è manifesto nella canzone 23 e nel sonetto 52, e, dall'altra, compare in altri componimenti del *Canzoniere*, cosicché Atteone è «poetically dismembered again and again» e «hidden carefully among his own ruins»⁶⁹. Similmente, se il nome di Atteone compare, in *Délie*, solo nell'emblema che precede il *dizaine* 168, quest'ultimo, come il 159 ed altri componimenti della stessa opera, contiene temi che concettualmente rimandano al mito del cacciatore mitico. *Pour trouver les enfers* riecheggia dell'*erranza* del cercatore, adottando però contemporaneamente il ritmo di chi, in fuga, domanda l'ausilio delle tenebre, fa del silenzio il luogo in cui esprimersi. «Laissez-moi profiter du silence et des ombres. / J'ai besoin du secours des enfers. Je fuyais» (vv. 1-2, fr. 29): la fuga – che è anche forma musicale ispirata alla gestualità della caccia – non è più quella di Atteone, ma del 'je' autoriale, sottoposto ad una nuova metamorfosi. Egli è allora simile a Cornix, le cui membra si perdono nell'oscurità della notte fino a divenire Cornacchia («Mes organes se mêlent à la nuit qui tombe. / J'étais comme la corneille», vv. 4-5 fr. 29), in una progressiva trasformazione, del cui dramma il lettore è testimone. *Pour trouver les enfers* si iscrive nell'intervallo di questo cambiamento metamorfico, concomitante con l'attimo della fuga, sia essa di Cornix, lo, Dafne, Adone⁷⁰ ... Attraverso il racconto mitico, l'opera riesce così a «épier l'angle mort du langage et approcher son jaillissement fabuleux»⁷¹, in cui si cela e si attua il segreto della *physis*. Il potere di quest'ultima è infatti in atto nel momento di passaggio da un forma ad un'altra, o, meglio ancora, dalla non-forma alla forma (dall'*amorphia* alla *morphè*): la *physis* è per Quignard

forza che perpetuamente irrori tanto il sesso maschile quanto lo stelo e la corolla di un fiore. Soffermandosi sull'istante metamorfico in cui l'azione della *physis* è già latente ma non ancora manifesta, e ritornando a più riprese su un evento che, invisibile, neutralizza le facoltà della parola, la scrittura quignardiana fa breccia nell'intervallo in cui ha luogo una perpetua rinascita, un continuo rinnovamento. È in questo intervallo teso e vibrante, percorso dalla *pulsio*, ossia da ciò che assicura il perenne rifiorire e dischiudersi del fiore – metamorfosi di Adone, trasformato in anemone – e il continuo ritorno dell'onda – onda che un tempo era la fanciulla Lucotoe⁷² –, che si rinnova, senza sosta, l'«inarrêtable pulsion du temps» (fr. 60)⁷³. In *Pour trouver les enfers*, Quignard ci lascia dunque intravedere quel motore pulsionale che è all'origine di un'inesauribile narrazione errante, narrazione che è inoltre doppiamente tale. Da una parte, infatti, essa segue i sentieri allucinati, fram-

mentati, onirici della *rêvée* («l'état narratif qui précède la narration linguistique»⁷⁴). Dall'altra, grazie all'indagine condotta dalla *pensée* (che è «rêvée infectée par la langue»⁷⁵) sul segreto della *physis* (indagine imputabile, per esempio, ad Eraclito), questa stessa narrazione arriva a sondare vie *sauvages* e, per l'appunto, infere. Vie che, muovendo dall'ignoto dell'origine perduta, a questo stesso ignoto riconducono, costringendo al tempo stesso ad un esilio errante colui che non pone a tacere la *curiositas*. Chi fa del *cur* il motivo del suo errare, sia egli il filosofo di Efeso, Quignard o di questi il lettore, scopre allora che è nel momento metamorfico insito alla *physis* che si intrecciano le maglie letterarie e musicali lungo cui incede il suo stesso passo errante, maglie cangianti e silenziose la cui esplorazione, votata ad orizzonti infiniti, porta ad essere inesorabilmente in movimento, sospesi tra due estremità ignote.

Note

- ¹ Pascal Quignard, *Pour trouver les enfers*, Paris, Galilée 2005.
- ² Questa numerazione è la sola che scandisca l'ordine delle pagine del libro.
- ³ I versi sono tratti da quelli dedicati alla storia di Peleo e Teti nel libro XI. Dall'alto della torre, essi osservano un lupo fare strage di buoi, quale sacrificio voluto dalla Nereide Psamate affinché seguano negli inferi suo figlio Foco, discesovi per mano di Peleo. Riportiamo di seguito anche alcuni versi immediatamente precedenti: «Aeacides illi: 'pulchros, regina, piosque / pone metus! plena est promissi gratia vestri. / Non placet arma mihi contra nova monstra moveri: numen adorandum pelagi est'. Erat ardua turris, / arce focus summa, fessis nota grata carinis:», Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Novara Utet 2013, vv. 389-93, XI, p. 454.
- ⁴ Riportiamo, per ogni compositore, le opere che hanno ispirato Quignard: Literes, *Jupiter y Semele*; Haendel, *Acis and Galatea*, *Hercules e Apollo e Dafne*; Telemann, *Orpheus*; Gluck, *Orpheus e Paride ed Elena*; Lully, *Persée*; Leclair, *Scylla et Glaucus*; Montéclair, *Pyrame et Thisbé*; Cavalli, *La Calisto*; Charpentier, *Actéon*; Rameau, *Hippolyte*; Blow, *Venus and Adonis*.
- ⁵ Quignard ha poi selezionato quindici *pièces*. Si veda: Pascal Quignard, *Prière d'insérer*, in *Pour trouver les enfers*, Paris, Galilée 2005, http://www.editions-galilee.fr/index.php?sp=liv&livre_id=3035.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ Memoria che «consiste à garder, à retenir, à emmagasiner, à conserver» e che è «en même temps conscience du passé comme tel», Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine : Essai sur Pascal Quignard*, Paris, Galilée 2006, p. 11.

- ⁸ Anaïs Frantz, *Origine*, in *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, Quignard*, sous la dir. de Mireille Calle-Gruber et Anaïs Frantz, Paris, Hermann 2016, p. 448.
- ⁹ Pascal Quignard, *Mourir de penser*, Paris, Gallimard 2014, p. 15.
- ¹⁰ Pascal Quignard, *Écho; 'Epistolè Alexandrou'*, Parigi, le Collet de buffle 1975. Entrambi i testi sono stati ripubblicati nel 2005 in Pascal Quignard, *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée 2005.
- ¹¹ Pascal Quignard, *Inter ærias fagos*, Malakoff, Orange Export Ltd 1979.
- ¹² Bénédicte Gorrillot, *Pascal Quignard et la parole des enfers*, in *Acta fabula*, 6, (2005/3), <http://www.fabula.org/revue/document1107.php>.
- ¹³ Dal 2002 ad oggi, hanno visto la luce undici dei quattordici volumi previsti da questa 'quête'.
- ¹⁴ Pascal Quignard, *Mourir de penser*, cit., p. 15.
- ¹⁵ Pascal Quignard, *L'enfant d'Ingolstadt*, Paris, Éditions Grasset 2018, p. 216.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ Quignard paragona gli occhi degli «hommes descendent aux enfers» a quelli del barbagianni comune (*chouette effraie*, in francese), che, spalancati, coprono un'area più vasta di quella utile ai fini della caccia. Il loro guardare è fine a se stesso: questo rapace si serve dell'udito, e non della vista, per poter piombare sulla preda. «Soudain la chouette effraie 'regarde pour regarder'. Ce regard est un leurre. Sa prédation est purement sonore», *Ibidem*.
- ¹⁹ Il sogno «fait épaulé à l'obscurité»: «le rêve fait contre-jour: il vient avec la ténèbre, avec la nuit des yeux fermés dans la nuit. Le rêve fait contre-nuit: il fait surgir l'image de la nuit [...] Les formes nocturnes qui surgissent dans le rêve et sur la page d'écriture sont comme les constellations des étoiles

dans le ciel dont Quignard rappelle que leur nom latin est 'sidera', des étoilements qui sidèrent et par leur distance suscitent désir (de-siderium)», Mireille Calle-Gruber, *Pascal Quignard ou Les leçons de ténèbres de la littérature*, Paris, Éditions Galilée 2018, p. 21.

²⁰ Ciò è reso anche tipograficamente in *Le Sexe et l'Effroi* (Paris, Gallimard 1997) e *La Nuit sexuelle* (Paris, Flammarion 2007) grazie a caratteri bianchi su sfondo nero.

²¹ Nell'opera di Quignard, la caccia «fournit ample matière à réflexion». Per lo scrittore, infatti, «les gestes convoqués par la lecture, l'écriture, plus largement l'art en général, dérivent d'archaïques instincts et réflexes acquis voici des millénaires lors des chasses du Paléolithique au Mésolithique». Lettura e scrittura sono allora figlie della caccia, che si trasforma «en poétique d'écriture», Jean-Louis Pautrot, *Chasse*, in *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Quignard, cit., pp. 112-3. Il cacciatore è innanzitutto un *cerçatore*, e, in quanto tale, è in perenne movimento: «Un chasseur est celui qui a l'œil sur son rêve et le projette dans les choses. C'est une plaie qui cherche son couteau. Un élan qui cherche sa scène bouleversante et l'assaille. C'est un cadavre qui cherche son accident. C'est un mort qui doit entièrement mourir. Qui doit revivre sa mort pour pouvoir ressusciter», Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard 2013 [2002], p. 68.

²² Ogni frammento costituisca una traccia dell'origine, di cui non svela però il segreto. Lungi dal sziare il desiderio voyeuristico del cacciatore posto alla sua ricerca, queste tracce non fanno che accrescere il segreto di cui attestano la presenza. Il 'regarde[r] pour regarder' della civetta, la sua «voyeuristic curiosity» direbbe Derrida «needs the secret to feed its jouissance». Jacques Derrida, Kevin Newmark, *Responding To/Answering For: The Secret (Second session, November 27, 1991)*, in *Yale French Studies*, n. 125/126, 2014, <https://www.jstor.org/stable/24643636>, p. 18. Traduzione inglese a partire dalla versione elettronica preparata da Derrida per la seconda sessione inedita del seminario *Répondre - du secret*, che si è svolto all'École des hautes études en sciences sociales, a Parigi, tra il 13 novembre 1991 e l'8 aprile 1992.

²³ Klaus Benesch, François Specq, *Modern(s) walking: an introduction*, in Klaus Benesch, François Specq, sotto la dir. di, *Walking and the Aesthetics of Modernity: Pedestrian Mobility in Literature and the Arts*, London, Palgrave Macmillan 2016, p. vi.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Che sono «autant 'lieux d'en dessous' et 'soubassement' de toute existence terrestre que lieux de passion et de souffrance», Bénédicte Gorrillot, *Pascal Quignard et la parole des enfers*, cit.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Klaus Benesch, François Specq, *Modern(s) walking: an introduction*, cit., p. vi.

²⁸ Pascal Quignard, *Noësis: XIV Traité*, in *Petits traités I*, Paris, Gallimard 1997, p. 262.

²⁹ Quignard «fait de l'aoriste non seulement le temps du Jadis – temps sans temporalité [...] – mais aussi le support et l'expression [...] de cette notion vaste, inédite et heuristique qu'est le Jadis [...]», Irène Fenoglio, *Aoriste*, in *Dictionnaire*

Sauvage Pascal Quignard, cit., p. 46. Per quanto riguarda il *jadis*, esso è al cuore del volume *Sur le jadis*, opera che tenta di cogliere il senso di un tempo atemporale che obbliga alla rinuncia di una «vectorisation du temps qui interdirait de saisir la nature éruptive, discontinue de ce temps d'avant le temps», Dominique Rabaté, *Sur le jadis*, in *Dictionnaire Sauvage Pascal Quignard*, cit., p. 634.

³⁰ La malinconia non conosce la sua origine, e, quindi, il suo oggetto, che resta irraggiungibile. Si veda: Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, in *Gesammelte Werke X*, London, Imago Publishing Co. 1946, pp. 428-46.

³¹ Pascal Quignard, *Noësis: XIV Traité*, in *Petits traités I*, cit., p. 262.

³² Bénédicte Gorrillot, *Pascal Quignard et la parole des enfers*, cit.

³³ Si veda: Camilo Bogoya, *Rhétorique spéculative*, in *Dictionnaire Sauvage Pascal Quignard*, cit., pp. 540-4; Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Pascal Quignard, *La Raison*, Paris, Le Promeneur 1990; Paris, Gallimard 1997; Pascal Quignard, *Albucius*, Paris, Gallimard 2006 [1990].

³⁴ «Le mythe d'Orphée répond à plusieurs préoccupations de l'écrivain. Premièrement, le regard jeté vers l'arrière raconte la curiosité que suscite la scène originaire invisible et inaccessible (*Le Sexe et l'Effroi*). Orphée incarne le guetteur sur la 'rive du fleuve' qui sépare les temps, les espaces et les sexes, cherchant à scruter l'obscurité infernale, fouillant l'angle mort du visible et du connaissable», Anais Frantz, *Orphée*, in *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, cit., p. 455.

³⁵ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., v. 77, X, p. 427.

³⁶ Come spiega Bénédicte Gorrillot, «le tort d'Ovide est d'avoir vu soit Livie, la femme sexagénaire d'Auguste, nue, soit la femme de Mécène (ministre d'Auguste) dans le lit de ce dernier. Les traditions divergent car Ovide est resté allusif, mais Pascal Quignard semble y avoir retrouvé l'*imago* d'une de ses propres énigmes», Bénédicte Gorrillot, *Pascal Quignard et la parole des enfers*, cit. Nel primo caso, si noterà che la colpa è simile a quella di Atteone, di cui si dirà più avanti.

³⁷ Versi ripresi tali e quali nel frammento 50. Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie, Tragédie en cinq actes et un Prologue, Paroles de l'Abbé Pellegrin*, Paris, A. Durand et fils 1906, p. 114.

³⁸ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard 1999, p. 222.

³⁹ Midori Ogawa, *Mue*, in *Dictionnaire Sauvage Pascal Quignard*, cit., p. 405.

⁴⁰ D'altra parte, la musica che risuona nel silenzio dei sessanta frammenti è quella «entièrement écrite à partir du XVIIe siècle», ossia «le concentré de cette traîne du langage parlé qui a été mise au silence», Pascal Quignard, *L'Homme aux trois lettres*, Paris, Éditions Grasset 2020, pp. 121-2.

⁴¹ Rispettivamente, nei momenti dedicati alla lettura, che sempre precede la scrittura, e quando nel ventre materno eravamo 'tutto orecchio', totalmente alla mercé della voce materna. Quignard è ritornato recentemente su questo tema nell'intervista rilasciata a France Culture in occasione della pubblicazione dell'*Homme aux trois lettres*. Si veda: Pascal Quignard, Olivia Gesbert, *Pascal Quignard à livre ouvert*, France Culture, 8 settembre 2020, <https://www.francecul>

- ture.fr/emissions/la-grande-table-culture/pascal-quignard-a-livre-ouvert.
- ⁴² Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil 1983, p. 81.
- ⁴³ Il verso originale: «arduus, obscurus, caligine densus opaca», Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., v. 54, X, p. 408.
- ⁴⁴ Pascal Quignard, *Critique du jugement*, Paris, Galilée 2015, p. 114.
- ⁴⁵ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens: notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, sous la dir. d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil 2002, p. 100.
- ⁴⁶ Si veda: Pascal Quignard, *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, Paris, Arléa 2015.
- ⁴⁷ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, cit., p. 102.
- ⁴⁸ Pascal Quignard, *Leçons de solfège et de Piano*, Paris, Arléa 2013, p. 37.
- ⁴⁹ «Je mourais. J'avais sous les yeux le Danube», (prosa, fr. 37). Altri riferimenti alla torre dell'esilio si possono trovare nei frammenti 48 e 49. A titolo d'esempio, si veda anche: Pascal Quignard, *L'Homme aux trois lettres*, cit. p. 19.
- ⁵⁰ L'opera eponima è del 2008, ma la riflessione intorno a questo argonauta precede *Pour trouver les enfers*. Si veda: Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard 1997; Pascal Quignard, *Boutès*, Paris, Galilée 2008.
- ⁵¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti 1942, p. 155.
- ⁵² Pascal Quignard, *La vie n'est pas une biographie*, Paris, Galilée 2019, p. 77.
- ⁵³ *Ibidem*.
- ⁵⁴ Non solo perché le *Ombres errantes* sono una sarabanda del *Quatrième livre de pièces de Clavecin* di François Couperin: le ombre delle quindici opere selezionate si snodano sotto il passo dell'errante.
- ⁵⁵ Pascal Quignard, *La vie n'est pas une biographie*, cit., p. 76.
- ⁵⁶ Pascal Quignard, *La Réponse à Lord Chandos*, Paris, Galilée 2020, pp. 54-5.
- ⁵⁷ Si veda a questo proposito: Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, cit.
- ⁵⁸ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., «[...] structoque utrimque theatro / ceu matutina cervus periturus harena / praeda canum est [...]» vv. 25-7, XI, p. 445.
- ⁵⁹ Imposizione che richiama il «tabou mélusinien du langage», si veda: Pascal Quignard, *Le tabou mélusinien du langage: XXXIX Traité*, in *Petits traités II*, Paris, Gallimard 2002 [1997], pp. 295-301.
- ⁶⁰ Per motivi di spazio, non ci sarà possibile soffermarci che brevemente sull'influenza petrarchista e scévienne, che meriterebbe di essere oggetto di analisi più approfondite. Si veda anche: Pascal Quignard, *La Parole de la Délie. Essai sur Maurice Scève*, Paris, Mercure de France 1974; Marie-José Latour, *Parole de la Délie (La)*, in *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, cit., pp. 471-5.
- ⁶¹ Si veda anche: Pascal Quignard, *L'enfant au visage couleur de la mort (conte)*, Paris, Galilée 2006.
- ⁶² Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard 2007, p. 36.
- ⁶³ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., vv. 230, III, p. 133.
- ⁶⁴ Si veda: Jean-Louis Pautrot, *Chasse*, in *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, cit., pp. 111-3.
- ⁶⁵ Si veda: Pascal Quignard, *Mourir de penser*, cit., pp. 28-36.
- ⁶⁶ L'identificazione con Orfeo, preponderante nell'opera, è stata messa in luce dall'analisi di Bénédicte Gorrillot, secondo cui Quignard in *Pour trouver les enfers* si presenta «en Ovide et en 'Ovide comme Orphée d'Hémus'», Bénédicte Gorrillot, *Pascal Quignard et la parole des enfers*, cit.
- ⁶⁷ Il mito di Atteone, che riappare per echi e frammenti lungo il *Canzoniere* e la *Délie*, fa continuamente segno alla nudità violata di Diana. D'altra parte, l'imposizione del silenzio da parte della dea è accompagnata da parole che sfidano a raccontare quanto visto («Si poteris narrare licet», Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., v. 193, III, p. 132). Tale sfida è accettata tanto da Petrarca quanto da Scève. Come meso in luce da Cynthia Nazarian, anche se «both Scève and Petrarch claim an inability to be silent», da una parte, «all Petrarch's suggestions of forced silence reveal their purely rhetorical nature», e, dall'altra, Délie «both silences and forces the poet's speech». Petrarca neutralizza il potere silenziatore del mito di Atteone assumendo la voce poetica stabile ed eterna di Apollo, mentre Scève, come Quignard, da Atteone si trasforma in Orfeo, come testimonierebbe, secondo Cynthia Nazarian, l'ordine degli emblemi che nella *Délie* precedono e seguono il 19, raffigurante Atteone (la sequenza è cervo - Atteone - Orfeo); Cynthia Nazarian, «Actaeon ego sum»: *Ovidian Dismemberment and Lyric Voice in Petrarch and Maurice Scève*, in *Metamorphosis the changing face of Ovid in medieval and early modern Europe*, edited by Alison Keith, Stephen Rupp, CRRS, Toronto 2007, p. 219.
- ⁶⁸ *Ibidem*, p. 200.
- ⁶⁹ *Ibidem*, p. 204.
- ⁷⁰ Che non solo da predatore diviene preda, ma che è protagonista, nel fr. 55, di una sorta di danza precipitosa in cui si rincorrono cervo, cane, cacciatore e Venere.
- ⁷¹ Anaïs Frantz, *Origine*, in *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, cit., p. 448.
- ⁷² Il fiore e l'onda sono tra i principali simboli della *physis* in Quignard. La metamorfosi di Adone in anemone è ripresa nel fr. 56 (metamorfosi che annualmente rinnova il ricordo della morte di Adone), quella di Leucotoe nel fr. 60.
- ⁷³ Verso libero in un frammento che alterna versi e prosa.
- ⁷⁴ Stéphanie Boulard, *Rêve, la rêvée*, in *Dictionnaire Sauvage Pascal Quignard*, cit., p. 534.
- ⁷⁵ Pascal Quignard, *L'Homme aux trois lettres*, cit., p. 56.