

seminicercchio



Hodoeporica.
Gli ospiti del caso /
The guests of chance /
Les hôtes du hasard
rivista di poesia comparata

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LXIII (2020/2)

Pacini Editore

Direttore responsabile

Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale

Gianfranco Agosti (Sapienza Università di Roma), Cecilia Bello Minciocchi (Sapienza Università di Roma), Alessandro De Francesco (Hochschule der Künste, Bern), Antonella Francini (Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze), Mia Lecomte (Linguafranca), Niccolò Scaffai (Univ. di Siena), Paolo Scotini (Prato), Andrea Sirotti (Liceo Internazionale N. Machiavelli, Firenze), Salomé Vuelta Garcia (Univ. di Firenze), Fabio Zinelli (École Pratique de Hautes Études, Paris)

Comitato di consulenza

Prisca Agustoni (Letteratura brasiliana, Univ. Juiz de Fora), Massimo Bacigalupo (Letteratura angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Gregory Dowling (Letteratura inglese, Univ. di Venezia), Martha L. Canfield (Letteratura ispano-americana, Univ. di Firenze), Antonio Carvajal (Letteratura spagnola, Univ. di Granada), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. LUISS Roma), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Sapienza Università di Roma), Pietro Deandrea (Letterature postcoloniali anglofone, Univ. di Torino), Natascia Tonelli (Letteratura italiana, Univ. di Siena), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia italiana, Scuola Normale Superiore, Pisa), Gabriella Macri (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton University), Camilla Miglio (Letteratura tedesca, Sapienza Università di Roma), Pierluigi Pellini (Letteratura italiana contemporanea, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University)

Hanno collaborato anche: Dragos Amarie, Olga Amarie, Maria Chiara Brandolini, Stefano Maria Casella, Fausto Ciompi, Alberto Comparini, Michel Deguy, Alessandro Fo, Tommaso Gennaro, Maria Paola Guarducci, Alessandra Marangoni, Luigi Marfè, David Matteini, Jean-Michel Maulpoix, Marina Morbiducci, Donatella Puliga, Giulia Puzzo, Giovanna Scatena, Théo Soula, Sara Svolacchia, Italo Testa, Jean-Charles Vegliante.

Si studiano: poesia odeporica, la passeggiata nella poesia latina classica, suggestioni odeporiche nella ricezione contemporanea dei poeti latini classici, Properzio, Catullo, Ovidio, Rutilio Namaziano, poesia lirica del Cinquecento, poesia francese del Settecento, Percy

HODOEPORICA. GLI OSPITI DEL CASO / THE GUESTS OF CHANCE / LES HÔTES DU HASARD

a cura di Michela Landi e Sara Svolacchia

Il passo come memoria o come amnesia? Introduzione <i>Michela Landi</i>	3
«Courir les rues». Esperienze odeporiche nella poesia contemporanea. Introduzione <i>Sara Svolacchia</i>	14
«Molto lontano dentro di me». Verso i confini dell'universo interiore <i>Tommaso Gennaro</i>	20
L'eros in cammino. Su alcune modalità della passeggiata d'amore nella poesia latina <i>Donatella Puliga</i>	29
Schegge odeporiche dell'odierna ricezione di poeti latini: fra Catullo, Ovidio e Rutilio Namaziano <i>Alessandro Fo</i>	37
Corridori e viandanti. Ritmi e stili nella poesia lirica del Cinquecento <i>Giulia Puzzo</i>	45
«Quel segno nel cielo». Il viaggio aerostatico come esperienza di 'superamento' nella poesia francese del tardo Settecento <i>David Matteini</i>	51
Mont Blanc: Shelley, il 'viaggio verso' e la visione eidetica <i>Fausto Ciompi</i>	57
«Paving ground»: donna e strada nella poesia di Amy Levy <i>Maria Paola Guarducci</i>	65
«Footfalls echo in the memory»: Literal Travelling and Metaphorical Journeying in T.S. Eliot's <i>Four Quartets</i> <i>Stefano Maria Casella</i>	71
Jules Romains, <i>Un Être en marche</i> et ses prédécesseurs Bergson, Baudelaire, Rousseau <i>Alessandra Marangoni</i>	78
«Au bord du chemin». Nicolas Bouvier e l'estetica della sparizione <i>Luigi Marfè</i>	85
Charles Tomlinson: Converging Borders <i>Marina Morbiducci</i>	91
Habiter le passage: petite phénoménologie du mouvement chez Jacques Réda <i>Théo Soula</i>	101
Displacement Vector Analysis on the GO Board in ϵ by Jacques Roubaud <i>Olga Amarie, Dragos Amarie</i>	107
Nathaniel Mackey's <i>Splay Anthem</i> : travelling as a «flight and fugitivity» <i>Giovanna Scatena</i>	119
«Un petit chemin de silence»: il ritmo dell'erranza in <i>Pour trouver les enfers</i> di Pascal Quignard <i>Maria Chiara Brandolini</i>	127
«I was the world in which I walked». <i>Flânerie</i> in Durs Grünbein, Guido Mazzoni, Pierre Alféri <i>Alberto Comparini</i>	134
Tradursi in cammino. Camminare tra i fenomeni, tradurre mondi <i>Italo Testa</i>	140
Cadences, rythme: du mouvement en poésie <i>Jean-Charles Vegliante</i>	145
Un pied contre mon cœur... <i>Jean-Michel Maulpoix</i>	150
'Hodoporique'? Ressource du chemin... <i>Michel Deguy</i>	152

Bysshe Shelley, Amy Levy, Thomas Stearns Eliot, Jules Romain, Henri Bergson, Charles Baudelaire, Jean-Jacques Rousseau, Nicolas Bouvier, Charles Tomlinson, Jacques Réda, analisi vettoriale applicata alla poesia di Jacques Roubaud, Nathaniel Mackey, Pascal Quignard, Durs Grünbein, Guido Mazzoni, Pierre Alféri, John Keats, cadenza e ritmo in poesia, Arthur Rimbaud, René Char, legame tra piede e ritmo, affinità tra cammino e poesia.

Direzione:

piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

e-mail: semicerchiorpc@libero.it

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena e al *Coordinamento Riviste Italiane di Cultura* (CRIC)

Membro dell'Associazione di Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura

Amministrazione: Pacini Editore Srl, via Gherardesca, 1
56121 Ospedaletto - Pisa, Italia - tel. +39 50 313011
www.pacineditore.it

Abbonamenti: Pacini Editore
abbonamento annuo: euro 40,00
singolo fascicolo: euro 22,00

ISSN 1123-4075
ISBN 978-88-6995-872-4

Realizzazione grafica



Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacineditore.it

Fotolito e stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di marzo 2021

Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 4-2-1991

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione dei riferimenti di copyright, l'editore è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione sono sottoposti a blind peer review (valutazione anonima).

In copertina:

Auguste Rodin (1840-1917), *L'Homme qui marche* (1907), Paris, Musée Rodin.

Redazione: presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne, Università di Siena, via Roma 56 - 53100 Siena (Italia). Responsabile di redazione Elisabetta Bartoli.

La rivista è parzialmente consultabile in Internet all'indirizzo: <http://www.unisi.it/semicerchio>

Fascicolo pubblicato con un contributo del Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne, Università degli Studi di Siena e del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc. vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I limoni*);
- i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia fra « ' («Sarcofaghi», in *Ossi di seppia*);
- le virgolette sono **sempre** uncinate (« »), salvo che nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief*, ove si usano gli apici semplici (');
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108);
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]).

Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con: nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: MARIO LUZI, **Tutte le poesie**, Milano, Garzanti 1971 (1983), pp. 758, € 20,00.

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra parentesi quadre nelle successive.

Il passo come memoria o come amnesia?

Introduzione

di Michela Landi

La parole est un geste, et sa signification un monde
(Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945)

1. Fisionomie del passo: per una ricognizione teorica

Con una efficace formula di William Wordsworth¹ che riconduce, al contempo, ai temi dell'ospitalità e dell'incontro cari alla rivista abbiamo inteso indagare, nei suoi aspetti tematici, formali e socio-storici, il fenomeno, noto sin dall'antichità, della «poesia di viaggio» o «poesia odeporica»². Siamo andati così a ritagliare, dall'ampio ventaglio di testi ascrivibili alla cosiddetta «letteratura di viaggio», per lo più moderna e in prosa, uno specifico caso che, per più cogenti ragioni prosodiche, trae la sua coerenza e motivazione dal passo quale unità del verso e del viaggio. Se dunque la critica è piuttosto concorde sul fatto che la letteratura odeporica è un genere instabile (De Caprio)³, mal definito (Wolfzettel)⁴, o dallo statuto epistemologico incerto (Bertrand)⁵ per via della varietà delle forme sotto le quali si manifesta (collage, lista di luoghi visitati, raccolta di frammenti, diari, romanzi, etc.), ragione per la quale appare necessario identificarla attraverso costanti tematiche piuttosto che attraverso costanti formali (Monga)⁶, la poesia odeporica sembra poter vantare, per i requisiti formali sopra ricordati, una maggiore unitarietà.

Nota in Francia anche come «poésie viatique» e, nei paesi anglosassoni, come «viatic poetry», la poesia odeporica si caratterizza principalmente per forme e temi legati all'esperienza dello spazio, sia essa diretta

(viaggio a piedi) o mediata (mezzi di trasporto). Certo è che lo sviluppo industriale ha svolto, nella tematizzazione del mezzo di locomozione, un ruolo di prim'ordine; vi è un discrimine piuttosto significativo tra l'epoca pre-industriale, in cui l'esperienza pedestre appare predominante, e quella successiva dove invece, anche a seguito della centralità che assume il mezzo stesso quale amplificatore del movimento e della volontà, la scelta dello spostamento a piedi assume una inedita pregnanza. In rapporto al viaggio 'aumentato' con l'ausilio di mezzi di locomozione – viaggio eteronomo che paga la accresciuta opportunità di esperienze e la posizione di dominio del viaggiatore nei confronti dello spazio con la dipendenza dalle possibilità tecniche del mezzo stesso o dalla volontà del suo amministratore – il viaggio pedestre viene ad esemplificare l'autonomia del viaggiatore rispetto alla macchina, oltre che una relazione non predatoria, ma paritetica e pacifica con l'ambiente. È, infatti, un tratto peculiare della modernità industriale lo sviluppo di quel sottogenere della poesia odeporica noto come «poesia deambulatoria» («pedestrian poetry»; «poésie déambulatoire», secondo la definizione di Suzanne Bernard)⁷, il quale, pur non escludendo altri mezzi di spostamento, assume a fondamento vocazionale l'attività pedestre nelle sue diverse fattispecie (dalla *flânerie* metropolitana al vagabondaggio interurbano). Si intende infatti portare a coscienza (propriocettiva e intellettuale insieme) l'esperienza primaria dello spazio, quale avviene attraverso

il corpo in movimento. Quest'ultimo, *primum mobile* dell'esperienza del soggetto, costituisce il fulcro di tutte le sue percezioni ambientali e interazionali: percezioni di cui i mezzi di locomozione costituiscono allora, in qualità di ausiliari, l'espansione metonimica, funzionale e immaginale al contempo.

La posizione eretta, lo schema ideomotorio della deambulazione, una volta acquisiti, consentono al soggetto di attivare alcuni schemi dinamici di auto-percezione che si riflettono sulla formazione di schemi mentali, e, ad un ulteriore grado, di schemi culturali. È noto che l'origine della prosodia è nel passo umano e nella sua simmetria binaria, e che il ritmo è la 'formante' dinamica di una figura, di un'idea, di un'espressione. Vi è nel passo, secondo la *Gestalttheorie*⁸, un universale ideomotorio, coreutico, a carattere binario inscritto nel ritmo biologico: sistole-diastole; inspirazione-espiazione; protasi-apodosi; tensione-risoluzione; domanda-risposta, arsi-tesi⁹. Questo schema o «engramma» (secondo i neurobiologi) si riconosce, ad esempio, nel gambo o in altri ritmi binari, mentre schemi ritmici ternari sarebbero piuttosto da ricondurre alla danza, intesa (almeno da Quintiliano in poi) come espressione 'ornata' e, diremmo oggi, 'artistizzata' del passo stesso, dato appunto come unità metrica di riferimento.

Se è dal soffio che, secondo il Platone del *Timeo*, prende le mosse il ragionamento¹⁰, secondo la scuola peripatetica il movimento del corpo è condizione necessaria al movimento del pensiero. La tendenza a concettualizzare e storicizzare attraverso schemi culturali condivisi esperienze corporee fa sì che il modello di riferimento del passo venga trasceso in figure ritmiche (poetiche, musicali, coreutiche) vieppiù complesse: si alterneranno, nella tradizione metrica, modelli binari e ternari in forme semplici o complesse. Riconoscendo il corpo umano come un «condensateur d'énergie», Marcel Jousse individua nel ritmo pedestre tre fasi che coincidono grosso modo con l'aspetto del verbo: «inchoatif», «explosif», «dégressif», tali che «un mimème s'amorce, explose et s'évanouit»¹¹. Ben si comprende come tale 'schema orchestico' tripartito, già contemplato nell'ambito della lingua e della cultura greco-latina attraverso l'aspettualità dell'azione, sia stato vieppiù trascurato dalle lingue e dalle culture moderne, che, per via di riduzione funzionale, considerano come pertinente alla prosodia il solo momento 'positivo', ossia l'*ictus*, dato come mo-

mento centrale, esplosivo, del battere (o del 'porre').

Conviene anche rammentare un'evidenza, la quale, se messa tra parentesi, può dare adito a una deriva ermeneutica: se una 'pulsione' verbo-motoria, reale o immaginale, sta all'origine dell'ideazione, non può darsi, fattualmente, compresenza di azione motoria e di azione scrittoria. Ragione per la quale l'esperienza viatica tematizzata e/o significata dalla poesia resta necessariamente limitata all'ambito della figurazione mentale, mentre il suo statuto resta nel dominio della metafora. La tendenza alla rimozione di questo discrimine temporale e concettuale tra lettera e metafora è, crediamo, all'origine di tanta poesia lirica di viaggio, come di tanta critica a carattere impressionistico.

Il processo di metaforizzazione dell'esperienza viatica si deve in buona parte alla speculazione filosofico-teologica, la quale, fondando il suo sistema di valori sulla bipartizione alto/basso, ha determinato un discredito (con relativa determinazione morale) di ciò che, in una visione antropomorfa del cosmo, sta a contatto con la terra: il piede. Ove Aristotele oppone nella *Poetica* uno «stile chiaro» ad uno «stile pedestre»¹² (ovvero umile e trascurato; Orazio vi si richiamerà nell'*Ars poetica*), la tradizione cristiana bandisce *Chorus et saltationes*: proprio al momento in cui si costituisce – precisa Zumthor – un «sens aigu de la signification des gestes», «d'innombrables documents ecclésiastiques au cours des XIIe et XIIIe siècles visent à modérer et contenir, au nom de la vertu, l'activité gestuelle»: proliferano provvedimenti contro le *gesticulationes* degli istrioni¹³. «De toto corpore fecera(n)t linguam», per parafrasare il da Celano a proposito del santo di Assisi¹⁴.

E purtuttavia, se ci atteniamo al Curtius, il modello circolare-coreutico della scrittura permane come un filone sotterraneo in Occidente. Il filologo menziona in proposito un passo di Paracelso secondo cui la terra è un volume (*volumen*: «rotolo») «le cui pagine si voltano con i piedi», e che occorre trattare da «viandanti, quali noi siamo»¹⁵. Della stessa funzione ermeneutica è investito il bastone del viandante. Come ricorda Benveniste nel *Dictionnaire des institutions indo-européennes*, la denominazione greca del bastone è *skêptron* (da *skêpto*: «s'appuyer sur»)¹⁶, da cui, attraverso il lat. *sceptrum*, l'italiano *scettro* e il francese *sceptre*. L'etnologo Campbell evoca in proposito la pratica propemptica di un rito funerario: «Ti abbiamo fatto un bel bastone per aiutarti nel cammino. Tienilo stretto e cammina sicuro, facendo attenzione ai tuoi

passi, sollevando e abbassando i piedi al suo ritmo»¹⁷. Da ausiliario simbolico del viaggio (spesso associato ad un rito di passaggio) il bastone acquisisce progressivamente la funzione di attributo allegorico del potere: la sua staticità figurale, e l'annessa valenza positiva e celebrativa ne hanno vanificato l'originario statuto rituale ed insieme ritmico-figurativo.

Pur consapevoli che la pratica della danza si riconduce ad esperienze culturali, collettive, di apprensione e significazione dello spazio, che sarebbero dunque all'origine di uno schema culturale condiviso (Cassirer parla in proposito di «système spatiale»¹⁸) troviamo operativo, con riferimento al contesto secolare e razionalmente determinato al quale ci interessiamo¹⁹, distinguere il passo 'funzionale', di marcia, che si snoda in sequenze lineari, dal passo 'ornamentale' o di danza, atto a privilegiare la non-funzionalità, ovvero la circolarità e la reversibilità. Abbiamo così due schemi complementari che la storia del pensiero ha codificato: quello del cammino, figurato per via etimologica dalla prosa (*provorsa*: «che va sempre avanti», da *prorsus*) e quello della danza il cui modello è, appunto, il *versus* (il «tornare indietro»). Quest'ultimo, che, come è noto, rinvia al movimento bustrofedico dell'aratro condotto dai buoi (dal gr. traslitterato: *boustrophedón*), si ripropone nell'andamento antifonale della danza (strofe-antistrofe). Del punto di arrivo dello schematismo funzionale che ha investito, al contempo, il passo e la scrittura rende conto Paul Valéry, il quale ha fatto della interrelazione tra corpo e linguaggio uno dei punti saldi della sua poetica. Egli rivisita, nei suoi *Propos sur la poésie*, la nota equazione 'malherbiana': «La poésie est à la prose ce que la danse est à la marche ordinaire»²⁰. Laddove la prosa, data come *sermo merus*, sarebbe riconducibile al grado zero dell'espressione in ragione del basso tasso di investimento figurale del movimento corporeo e, per estensione, concettuale (da cui «prosaico» con valore peggiorativo), la poesia come massimo investimento di figure (ovvero come dispendio di parola) rinvierebbe appunto all' *ornatus*, che conferisce dall'esterno (il non-funzionale essendo reputato nella nostra cultura come socialmente nobilitante) un valore sontuario. Questa dicotomia, che è forse da ritenersi un complesso culturale dell'occidente, non tiene però conto del fatto che la poesia moderna, per quanto concerne il suo sistema ritmico-prosodico, trae buona parte dei propri fondamenti dalla prosa oratoria. La *concinnitas* ciceroniana, in particolare, prende a

suo modello di riferimento il periodo, o «ambitus», il cui etimo è, non a caso, quello di «viaggiare intorno» (gr. *períodos*, 'circuito', der. di *hodós* 'via', col pref. *peri-*).

Altrettanto opportuno è rilevare una tendenza culturale alla polarizzazione di questi due fenomeni. Laddove la tradizione classica privilegia la circolarità e la spirality, in qualche modo coestensiva a una certa concezione del tempo, la cultura giudaico-cristiana, valorizzando finalismo e provvidenzialismo, pone precipua attenzione alla unidirezionalità del movimento: a fronte del destino salvifico del viaggio come itinerario della mente verso il divino (da Agostino a San Bonaventura a Dante), itinerario rappresentato dall'avanzamento unidirezionale, lineare della scrittura, l'andamento circolare è sovente riconosciuto come figura dello smarrimento, dell'erranza, indi del peccato. Se l'erranza come conseguenza del traviamiento o allontanamento dalla «retta via» è da considerarsi come l'effetto, ovvero la manifestazione 'visibile' dell'errore, lo *scandalum*, pietra d'inciampo che incontra sulla sua strada il peccatore (Is, 8, 14) assume, in molta poesia moderna, la fattispecie di un conflitto edipico con la legge divina in quanto legge del Padre: una renitenza, un recalcitrare del soggetto di fronte all'eteronomia impostagli da una legge progressiva che lo trascende, sia essa di matrice religiosa o laica. In tal caso, l'abasia, o impedimento a procedere, si fa espressione figurale dell'impedimento a dire, o afasia. Tale renitenza psichica all'obbedienza, o omoritmia (nozione trascesa da quella di 'armonia'), si appalesa talvolta attraverso alcune forme di disritmia funzionale. Nel suo corso al Collège de France intitolato *Comment vivre ensemble*²¹, Roland Barthes propone una dicotomia tra «dressage» sociale (che tradurremmo con: «addestramento») e «idioritmia» del soggetto: idiosincrasia processuale che, denotante l'incapacità di adattamento del soggetto medesimo all'ordine sociale, marca anche la sua eccentricità, la sua irriducibile singolarità. Frequentativo tardo del lat. *scandere*, il verbo *scandalizare* indica appunto, nella tradizione cristiana, lo zoppicamento del soggetto a seguito di un ostacolo che si frappone al suo avanzamento: disfunzionalità attraverso cui è figurata la devianza spirituale. Reinterpretando in senso moderno il motivo delle Scritture, possiamo contrapporre una *via recta* (termine connesso con le nozioni di: *regere*, *rectus*, *riga*, *regula*; *regulare*), caratterizzata da funzionalità e progressione verso un fine, e una *via rupta*, ovvero una disfunzionalità del passo: scoscendimento,

segmentazione, frizione, disruzione. È, d'altronde, per via di contrattempi e contraccolpi²² che si manifesta il fenomeno noto in psicoanalisi come coazione a ripetere, caratterizzato da un vuoto di destinazione e, quindi, di angoscia; uno dei suoi epifenomeni è, appunto, l'impedimento alla locomozione²³. Se all'origine del metro vi è un principio di utilità che è quello di esorcizzare il disordine per finalizzare il movimento portandolo verso una destinazione, nella destinazione stessa può essere infatti ravvisata una coazione: un asservimento del corpo al concetto, che Nietzsche restituisce attraverso la nota metafora dello «spirito in catene»²⁴. Se, come mostrano autorevoli studi neurobiologici²⁵, la sincronia interazionale tra soggetto e spazio attiva i cosiddetti «affetti di vitalità», tali che il soggetto esperisce, attraverso una tensione che è intenzione, la positività della propria esperienza (funzionalità, crescita, adattamento e arricchimento) un'esperienza penosa può riproporsi come coazione al fallimento attraverso un inciampo reiterato. Nel seminario sulla *Lettre volée*²⁶, Lacan chiama *caput mortuum* il punto morto di non elaborabilità dell'evento sul piano del simbolico; si tratta infatti per il soggetto, come ben formula Alex Pagliardini²⁷, di «cogliere in presa diretta il piano dell'incidenza del significante, il suo puro accadere» (e non l'accadere «dedotto dall'accaduto»). Tale esperienza ritroviamo emblematicamente restituita in Baudelaire (*Le soleil* in *Les Fleurs du mal*):

Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés²⁸

Come scriveva lo stesso Baudelaire a Flaubert nel 1862, nel pieno sviluppo dell'industria del ferro che ebbe il suo idolo nel capolavoro di Gustave Eiffel: «Avez-vous observé qu'écrire avec une plume de fer, c'est comme si on marchait avec des sabots sur des pierres branlantes?»²⁹

Tra le più ricorrenti metafore scrittorie del passo vi è, per l'appunto, quella del «vergare», denominale da *virga* o bastone: in tal caso la penna, o stilo, è da intendersi come il correlativo immaginale del bastone, atto a segnare il ritmo sul foglio come *tellus inarata*³⁰. Metafore di tal fatta si riscontrano nelle *Fleurs du mal*; è il caso di *Le serpent qui danse*³¹ dove la renitenza psicologica alla legge si trasforma in ritmico impedimento all'avanzamento del verso:

À te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.

Sous le fardeau de ta paresse
Ta tête d'enfant
Se balance avec la mollesse
D'un jeune éléphant,

Et ton corps se penche et s'allonge
Comme un fin vaisseau
Qui roule bord sur bord et plonge
Ses vergues dans l'eau.

La sovraesposizione processuale, sacrificale, della «mécanique plumitive»³² dello scriba (la *probatio pen-nae* di ascendenza medievale) si riproporrà, ad esempio, nel *Coup de dés* di Mallarmé³³.

2. Il discorso come viaggio: per una ricognizione storico-tematica

Dobbiamo riconoscere che la topica dell'*homo viator* è una delle più fortunate della cultura occidentale; trovandosi all'origine di ogni mito di fondazione, il viaggio come metafora della conoscenza ha, per limitarci all'Occidente, radici tanto nella tradizione giudaico-cristiana quanto in quella greco-latina³⁴. Vi è sempre, all'origine del viaggio, un'infrazione del codice divino che, alterando l'armonia primordiale tra l'uomo e il suo ambiente, dà avvio all'erranza; erranza che prelude, appunto, ad una fondazione e dunque ad un ristabilimento dell'ordine in cui l'umano si appropria della legge e la esercita per i suoi pari. Il viaggio è anzitutto prerogativa dell'eroe culturale o eroe civilizzatore: a lui spetta il sacrificio qualificante dell'abbandono della sua dimora, per fondare una nuova geografia umana e una nuova episteme. Se è superfluo ricordare, in ambito giudaico-cristiano, l'erranza mitica di Adamo conseguente alla cacciata dall'Eden è, in ambito greco-latino, nella figura di Hermes che possiamo riconoscere il momento inaugurale del simbolismo viatico: col furto degli armenti di cui Apollo era il pastore e il legittimo proprietario, Hermes introduce nel mondo il disordine e l'erranza. Deputato alla confusione dei sentieri, in sé sussumendo senso e direzione (il *discursus*, come mostra il prefisso dispersivo, altro non

è, etimologicamente, che il correre in tutti i sensi: divagazione, digressione) Hermes è, dei sentieri stessi che confonde, anche il custode. Situate ai crocevia e ai confini delle proprietà in Grecia sin dall'epoca arcaica le erme, stele sormontate dal profilo del volto del dio, proteggevano i viandanti. Presenti anche presso i latini, le stele ermaiche attestavano la permanenza del valore rituale del viaggio pedestre³⁵, ancora legato all'idea ancestrale del nomadismo come status elettivo del profeta o dell'eroe culturale.

La presenza del mezzo di trasporto come ausiliario dell'esperienza viatica acquisisce implicazioni sociali e immaginali che vanno progressivamente codificandosi: essere esonerati dal battere la terra con i piedi delegandone l'animale, che con la terra ha, secondo la tradizione metafisica, un contatto più diretto, è indice di uno status sociale elevato. Mentre il cavaliere, quand'anche si trovi in condizione di 'erranza' e in attesa di salvezza o di riscatto, gode di signorilità, investito com'è di idealità guerresca, il pedone viene percepito come figura 'disfunzionale' al sistema. Ad eccezione dei pellegrini, dei *clerici vagantes* o dei mercanti la cui funzione, trascendente la pratica stessa del loro cammino, è riconosciuta come spiritualmente nobilitante o economicamente produttiva, il vagabondaggio appare come espressione dell'insicurezza, della marginalità e della miseria: i briganti, gli avventurieri bene esemplificano, in una società che va imborghesendosi (ovvero inurbandosi), quell'erranza morale di cui si è detto, e che si fa non di rado coincidere con lo spazio insignificante del bosco. Infatti, mentre la stanzialità e l'urbanità è garanzia di identità e appartenenza a un gruppo sociale, il vagabondo, sfuggendo ad ogni classificazione e categorizzazione, assume a emblema dell'ignoto: il viandante è, appunto, lo «straniero», espressione di quei rischiosi margini della psiche da cui l'uomo dabbene si tiene lontano. Si oblitera così, nella cultura secolare, quel sapere ancestrale che assegnava al nomade funzione 'profetica': discendente dell'eroe culturale chiamato alla fondazione della città, egli era dotato di virtù sacre³⁶. La degradazione del sacro in forma comica proprio del processo di secolarizzazione investe anche la figura del viandante. Non è un caso che il termine francese «pitre» (buffone), così come l'aggettivo «piètre» (meschino), abbiano origine etimologica nel lat. <*pedester*, alla stregua dei peggiorativi «pedestre» o «pedissequo» in italiano.

Non è forse un caso che la «poesia odeporica», pur

prendendo l'abbrivio dalla tradizione epica greca (ne attesta la rivisitazione, da parte di Virgilio, dei poemi omerici) assurga, a Roma, a genere autonomo. In Orazio il *viator* urbano è esposto all'accidentalità dell'incontro; è dall'intrusione di uno sconosciuto nel raggio di percorrenza del poeta che scaturisce il tratto comico, se ci ricordiamo dei noti versi incipitari della *Satira* I:

Ibam forte via Sacra...
Accidit talem...

Dello stesso autore si ricorda l'*Iter Brundisinum* (*Satire*, I, 5) assunto a illustre esempio del genere odeporico qui richiamato da Alessandro Fo. Pur avendo attinto il motivo odeporico dall'epopea, Lucilio (con il *Viaggio in Sicilia* evocato nelle *Satire*) e Orazio da un lato, Ovidio dall'altro (*Pontica, Tristia*), vanno a rideclinare nel contesto della satira o dell'elegia emancipandosi così, attraverso forme autoctone, dalla tradizione greca. Ad Ovidio dobbiamo, ad esempio, la topica del «libro viaggiatore», in cui il libro, personificato, è eletto a narratore delegato dell'esilio dell'autore. È noto che i poeti tardo-latini si sono richiamati a loro volta ad Ovidio, da cui hanno mutuato il motivo elegiaco del viaggio. Se in epoca tardo-latina è opportuno ricordare Ausonio (*Mosella*, poemetto in esametri), o Venanzio Fortunato, che dedica al viaggio diversi componimenti, è il pagano Rutilio Namaziano, ancora ricordato da Fo, che rende conto, nel *De Reditu suo*, del ritorno in Gallia via mare da Roma. Benché Rutilio Namaziano pratichi la mescolanza degli stili (elegiaco, satirico, epidittico, didattico), è con lui che la poesia viatica si afferma e stabilizza come 'genere'.

Nel medioevo numerosi sono, sulla scorta della tradizione ovidiana, i testi in cui il poeta, col pensiero o tramite la sua carta, tocca i porti di varie città dove lascia un messaggio ad ogni amico. In tal caso assistiamo ad una interessante commistione tra la tradizione odeporica e quella apoforetica. Altro filone viatico, per lo più a scopo soteriologico, si deve alla mistica cavaleresca: del viaggio di salvezza intrapreso dal fanciullo folle e puro attestano le varianti antroponime: Perceval/Parsifal/Parzival/Perlesvaus (Chrétien de Troyes, Gerbert de Montreuil, Wolfram von Eschenbach...). Se il più celebre poema odeporico della storia della letteratura europea, la *Commedia* dantesca, è da considerarsi come una vasta rivisitazione immaginifica della metafora cristiana dell'*homo viator*, l'ascesa al Monte

Ventoso evocata da Petrarca nella lettera a Dionigio da Borgo San Sepolcro (*Familiars*, IV 1) ripropone, attraverso una sintonia fisica e mistica al contempo, la profonda sinergia interazionale tra il corpo e lo spazio³⁷. Se i «passi tardi e lenti» con cui Petrarca «misura», nel sonetto *Solo e pensoso*..., «i più deserti campi» ci conducono ad una topologia più realistica, l'omologia, diffusasi nel Medioevo, tra andamento tardigrado e malinconia del soggetto è una topica che ritroveremo, ad esempio, nella poesia 'saturnina' di Verlaine.

Hieronymus Balbus, umanista attivo a Parigi, è considerato l'iniziatore della poesia odeporica moderna³⁸: con le *Hodoeporica* (raccolta poetica dedicata ai suoi viaggi) egli rilancia, all'inizio del XVI secolo, la tradizione classica³⁹. Alla risorgenza dell'odeporica in forma prevalentemente poematica, incentrata sul resoconto dei viaggi dell'autore, si associa in ambito umanistico la riproposizione del genere propemtico (letteralmente: «avviare, accompagnare»), già praticato da Saffo prima e da Orazio poi, in cui l'autore incoraggia un amico sul punto di mettersi in cammino augurandogli la buona sorte e anticipandogli certe esperienze che lo attendono. Se permangono, in questa tradizione (come attesta il tratto 'incoativo' del genere propemtico) alcuni schemi percettivi connessi al movimento e loro implicazioni ritmiche, la progressiva canonizzazione della prosodia in modelli astrattivi e normativi sembra potersi associare ad un certo controllo culturale del movimento corporeo sulla base di un codice sociale insieme comportamentale e rappresentazionale: è noto, ad esempio, il valore socialmente distintivo del viaggio in carrozza, come è noto il valore sontuario della poesia ereditato dalla tradizione cortese: praticata negli ambienti aristocratici, l'attività poetica è sostenuta dal mecenatismo monarchico in virtù della sua rappresentatività sociale. Questa disfasia tra corpo e concetto sembra ridursi con l'avvento dell'Illuminismo europeo alorché si diffonde, tra le classi più elevate, la prassi del viaggio di formazione, come è il caso del Grand Tour. La componente avventurosa, evenemenziale, della scoperta orienta la percezione del viaggiatore stesso: il viaggio, precedentemente inteso come esperienza (spiritualmente) mistica o (fisicamente) degradante, assume ora, in sintonia con il pensiero illuminista, carattere edonistico ed etico al contempo: la conoscenza è un dovere e un piacere.

Il connubio tra corpo e concetto affermatosi con il

sensualismo settecentesco si riconferma con la *wilderness* romantica. Quest'ultima, cogliendo tuttavia il solo momento regressivo della filosofia sensualista, rovescia il paradigma culturale di matrice urbana in paradigma naturalistico. Abbandonato il principio civilizzatore fondato sul progresso lineare la letteratura si affida adesso – ci sarà perdonata una certa semplificazione – al modello 'circolare' della natura, il cui insegnamento si sostituisce a quello libresco. Femminizzata e sacralizzata, la Natura è assunta a maestra di vita e di esperienza da parte del divino autodidatta: il riferimento è Rousseau, autore delle *Rêveries du promeneur solitaire* (1778). Nel camminatore romantico, di cui Wordsworth e Hugo possono essere citati a mo' di esempio, vi è ora una spinta eroica e fallica insieme verso il possesso mitico dell'immenso corpo mistico e panico della Natura: camminare, come qui bene mostra Fausto Ciompi a proposito di Shelley, significa ammirare, contemplare, ma anche possedere, dominare; indi, nominare. Al carattere prevalentemente orfico di questo approccio si associa infatti una marca prometeica tributaria del pensiero dei Lumi, e improntata al dominio e possesso del corpo della natura⁴⁰: in tal caso, il passo assume ad atto simbolico di 'predazione' e conquista dello spazio attraversato. Dunque, la fuga dall'ecumene come fuga dal giudizio sociale per ripiegare nel grembo accogliente della Madre sembra accompagnarsi, nel poeta romantico, alla riaffermazione di una virilità ancestrale, non più mediata dal discorso, di cui il Padre è il detentore, ma significata dal movimento corporeo di conquista e di possesso. Non è un caso che il riferimento di questi nuovi poeti-camminatori sia, sovente, Petrarca, con la sua ascensione al Monte Ventoso. La postura 'epifanica', à *vol d'oiseau*, si fa allora espressione del godimento naturalistico, o, se vogliamo, del possesso e padroneggiamento della natura stessa attraverso la visione panoramica. E non a caso *L'Infinito* leopardiano è frequentemente posto in relazione con il *Vian-dante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich. Il vedutismo si traduce in una implicita devalorizzazione della cornice spaziale (e, per estensione, formale), percepita, anch'essa, come legge castratrice: in assenza di tale cornice normativa, il libero movimento del corpo nello spazio aperto del poema genera una sequenzialità debole, spesso paratattica e associativa, come nel caso di certa poesia hugoliana, dove la penna, il passo e l'occhio fanno tutt'uno:

Partout où va la plume et le flocon de laine ;
 Que ce soit une mer, que ce soit une plaine,
 Une vieille forêt aux branchages mouvants,
 Iles au sol désert, lacs à l'eau solitaire,
 Montagnes, océans, neige ou sable, onde ou terre,
 Flots ou sillons, partout où vont les quatre vents⁴¹.

Tale libertà di movimento appare non infrequentemente come la conseguenza di una decolpabilizzazione del soggetto a seguito della felice rimozione del peccato che lo ha condotto, appunto, all'erranza. È questo uno dei temi portanti della figura romantica del *Wanderer*, moderna fattispecie dell'Ebreo errante: il viaggio nello spazio imperscrutabile della natura è, per definizione, senza causa e senza mèta. Goethe, Heine, Leopardi (e Schubert nel *Viaggio d'inverno*) fanno dell'estetica della 'lontananza' il motivo stesso della imperscrutabilità dell'origine: la ragione di quell'erranza è remota quanto rimossa. Frattanto, la figura del viandante avoca a sé il vago retaggio di quel nomadismo ancestrale cui il romanticismo torna a riassegnare una valenza mitica.

Se vi è, in ambito anglo-germanico, una preponderanza tematica del *viator* solitario immerso in una natura selvaggia e spesso inospitale, la Francia ottocentesca, sempre confrontandosi con l'eredità illuministica e rivoluzionaria (la quale aveva assunto, conviene ricordarlo, la «marche» a metafora del progresso sociale) assume il tema conciliandolo con la propria vocazione civile. Lo spazio urbano, talvolta associato a quello arcaico della natura che le funge da comparante, favorisce la dimensione funzionale del cammino, sulle strade di Parigi o, metaforicamente, nei cieli sovrastanti (si veda l'intervento di Matteini sulla poesia aerostatica). Mentre Balzac, con la sua *Théorie de la démarche* (Teoria del passo, 1835), ironicamente denunciava l'attenzione riservata al passo ricomprendendola nell'ambito di una «patologia della vita sociale», alla mistica post-rivoluzionaria della «marche» si associano, da Hugo a Rimbaud, messianismo e palingenesi. Sul passo epico, eroico, di un Victor Hugo – passo ubiquo, in patria come in esilio, nella metropoli come nei boschi – sempre funzionale al benigno e illimitabile progresso e titanicamente indenne da costrizioni ritmico-normative (il dettato giovanneo (Gv 3,8): *spiritus ubi vult spirat* fu il suo motto) Baudelaire ebbe ad ironizzare cavalcando proprio la metafora da cui abbiamo

messo in guardia, ovvero la deriva metaforica che ci fa immaginare una compresenza tra scrittura e passo:

Bien des fois je me suis demandé, le voyant si souvent apparaître dans la turbulence des fêtes ou dans le silence des lieux solitaires, comment il pouvait concilier les nécessités de son travail assidu avec ce goût sublime, mais dangereux, des promenades et des rêveries. Cette apparente contradiction est évidemment le résultat d'une existence bien réglée et d'une forte constitution spirituelle, qui lui permet de travailler en marchant, ou plutôt de ne pouvoir marcher qu'en travaillant⁴².

Apostrofando il suo contemporaneo con il poco lusinghiero epiteto di «statue de la Méditation qui marche»⁴³ Baudelaire denunciava, con effetto dirompente, la «finzione» odeporica della letteratura che, nell'invocare il cammino come metafora del progresso, patteggia di fatto con una società pigra e borghese, votata, oramai, alla stanzialità e alla stabilità della posizione conquistata. Baudelaire, di cui Sartre rimarcava l'andamento «haché, heurté» e l'«imprévisibilité explosive»⁴⁴ e di cui Benjamin ricordava, con Gautier e Nadar, l'andatura «spezzata»⁴⁵, ebbe a scrivere a Sainte-Beuve nel 1862: «heureusement j'ai des soubresauts et des crises dans le caractère qui remplacent, quoique très insuffisamment, l'action d'une volonté continue»⁴⁶. I «soubresauts de la conscience» cui Baudelaire fa riferimento nella prefazione allo *Spleen de Paris*⁴⁷ in nome della sua avversione per la *scriptio continua* (lo «*style coulant*, cher au bourgeois»⁴⁸ pacificamente progressivo e progressista⁴⁹), mobilitano fino alla massima tensione lo spazio 'angusto' della forma chiusa. Soffocato o meglio paralizzato dalla morsa del sonetto, egli introduce nello spazio tortile da esso disegnato la frizione, il controtempo, l'inciampo, l'anisocronia e lo zoppicamento. Andando a raccomandare nella sua *ars poetica* il verso impari come più 'solubile'⁵⁰ Verlaine recupera momentaneamente la decolpabilizzazione romantica, affrancando la *imparilitas* del verso dalla sua determinazione morale. D'altronde, il *poème en prose*⁵¹ già rivendicato dallo stesso Baudelaire sul modello di Aloysius Bertrand come spazio 'periferico' della poesia esentato dal codice normativo, consente oramai, per via di banalizzazione, l'esercizio insindacabile della libertà, in una sorta di identificazione tra topologia ed epistemologia: lo spazio suburbano, in

qualità di spazio infra-ordinario, delegittima la norma e acconsente alla più pigra delle sue infrazioni. Di qui la libertà di movimento del soggetto nell'intricato dedalo delle vie di Parigi, così simile all'inconscio di là da venire: «c'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant»⁵².

Il puro dispendio, l'assenza di destinazione, la dissipazione del tempo già monetizzato da una società produttivista, rispondono ora alla provocatoria riaffermazione di una nuova aristocrazia dello spirito; ma anche alla riappropriazione, da parte del soggetto, di uno spazio organico, creativo, performativo, e, in ultima analisi, sontuario, capace di opporsi a quella legge formale che, facendosi utilitaria, ha preso il sembiante della macchina. Vocazione precipua del *flâneur* (dal normanno *flanner*, «bighellonare, perder tempo»: è a Balzac che si deve la prima attestazione)⁵³ è allora quella di andare in cerca, nello spazio secolare della metropoli, di reliquie storiche per un sacrario memoriale. Mentre nel centro urbano, luogo della panteonizzazione e monumentalizzazione, si cercano tracce di esperienze rimosse dalla grande narrazione, lo spazio periferico e industriale, caratterizzato da un'architettura funzionale e provvisoria, assurge, dopo Baudelaire, a luogo salvifico della regressione: dimenticanza e neutralità, anonimato e transitorietà. Nel 'discorso periferico', che potremmo far risalire a *Perte d'auréole* di Baudelaire⁵⁴, s'inquadra il nomadismo pedestre di Rimbaud ricordatoci qui da Jean-Michel Maulpoix: il fanciullo dalle «suole di vento», secondo l'epiteto conferitogli dai suoi contemporanei, rifunzionalizza poeticamente oggetti consunti o dismessi, come la vecchia scarpa impiegata a mo' di lira per accompagnare il canto in *Ma bohème*:

Rimant au milieu des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur!⁵⁵

Se in molta poesia *fin de siècle* il mezzo di trasporto è percepito non infrequentemente, alla stregua di ogni oggetto industriale, come crudele, castratore e mortifero (sino a stritolare metaforicamente il soggetto nel suo meccanismo ciecamente obbediente alla legge progressiva)⁵⁶ le Avanguardie storiche riconoscono in esso, come in ogni prodotto industriale, un ausiliario, o meglio un condensatore energetico della pulsione vita-

le: esso ha facoltà di potenziare il movimento, insieme fisico e psichico e, con esso, la percezione totalizzante della presenza al mondo, euforica o disforica che sia. Mentre, notoriamente, Marinetti predilige l'automobile, eletta a modello cinetico della velocità futurista, ma anche l'aereo (*Le monoplane du pape*, 1912), Apollinaire e Cendrars sono considerati rispettivamente, con *Zone* (*Alcools* 1913) e *Pâques à New York* (1913)⁵⁷ i pionieri della cosiddetta «poesia deambulatoria». Si tratta di una poesia libera, o meglio 'liberata' dai vincoli dello spazio attraverso l'accelerazione ritmica con cui si avvicinano le immagini. Queste, date in rapida sequenza paratattica anche a seguito dell'influenza del mezzo cinematografico, tendono verso l'abolizione ideale del tempo di percorrenza: l'ubiquità, la simultaneità, il presentismo rispondono ad una paradossale eternità, ottenuta attraverso la rimozione dello sforzo processuale. Se il passo è ancora dato come modello dinamico di riferimento, il suo potenziamento costituito dal mezzo di locomozione (si veda, di Cendrars, *La prose du Transsibérien*) è foriero di una visione frenetica, quasi allucinatoria dei luoghi attraversati, spesso associata al rapimento estatico. La città come semi-sfera e come labirinto è al centro della prosa e della poesia dadaiste e surrealiste, da Breton ad Aragon: *Le Paysan de Paris* di quest'ultimo (1926), sebbene in prosa, è da considerarsi, accanto a *Nadja* del primo (1928), come un vasto poema segnaletico della metropoli, che, percorsa a piedi, dà l'avvio ad una prassi postmoderna: il *reportage*, o il fototesto. Il primato dell'evenemenzialità e della performatività espone l'arte alla stessa transitorietà del cammino: la poesia, dismessa la sua cornice formale, espositiva, museale, si 'dissemina' nello spazio urbano innervandosi del suo stesso tessuto. Contestualmente, il paradigma processuale-sequenziale che presiede al movimento, oramai scoverato dal suo valore memoriale o semantico, conferisce al poetico quello statuto amnesico che caratterizza il cosiddetto postmoderno. Fondamentale è, in tal senso, l'affermazione di una nuova coscienza cinetica data dall'omioritmia tra passo e visione⁵⁸. L'invenzione dell'occhio meccanico, col potenziare la visione stessa, segmenta il reale prima datoci aneddoticamente come *continuum* narrativo ed esperienziale. Il fotogramma in sequenza mutuato dal mezzo cinematografico, nel restituire una mobilità frammentata, porta a coscienza in poesia il disagio della civiltà frattanto illustrato da Freud⁵⁹: quell'andatura spezzata,

derealizzante, che Baudelaire sperimentava su di sé, rive ora nella figura, così cara al primo Novecento, della marionetta. Mentre il cinema esibisce il montaggio a freddo di sequenze narrative già sezionate, isolate attraverso lo scatto fotografico, il testo poetico esibisce una motricità disfunzionale e alienata; quella del corpo 'artificiale' o del postumano, nato dal patteggiamento col mezzo meccanico.

Alla rimozione della singolarità – ovvero del momento memoriale, semantico – a favore del mero processo (l'unico, come sembra, atto a favorire una algoritmica equalizzazione tra i soggetti, non senza mostrare le sue radicali distorsioni)⁶⁰ si oppone in tempi recenti, come ben vede qui Sara Svolacchia, una poesia della

resistenza identitaria fondata sulla co-appartenenza 'politica' tra soggetto e territorio, la quale porta con sé una più o meno velata critica alla omologazione globalizzante. Il recupero della dimensione naturalistica, che ha un riscontro in pratiche escursionistiche di massa e in un ecologismo pedestre incoraggiato da nuove imprese turistiche, sembra potersi ascrivere – considerando che il mercato assorbe e recupera, quando non anticipa, il desiderio collettivo – a quel bisogno d' 'inattualità' già invocato da Nietzsche a seguito del danno operato dalla storia. Questa amnesia post-storica del camminatore, se appare ad alcuni salvifica, ad altri mostra il suo volto inquietante.

Note

- ¹ «'What you are stepping westway?' – 'Yea'»./- 'T'would be a wildish destiny,/ If we, who thus together roam/In a strange Land, and far from home,/Were in this place the guests of Chance: /Yet who would stop, of fear to advance,/Though home or shelter he had none,/With such a Sky to lead him on?» William Wordsworth, *Stepping Westward*, in *Poems* (2 voll.), London, Longman Hurst; Rees, Orme & Brown, vol. I, pp. 332-333. Si veda in proposito il volume di Florence Gaillet de Chezelles, *Wordsworth et la marche: parcours poétique et esthétique*, Grenoble, ELLUG 2007.
- ² Tra la ricchissima bibliografia anche recente che ripropone un 'recupero' della tradizione odepórica, ricorderemo il numero speciale degli «Annali d'Italianistica» vol. 21, 2003: *Hodoeporics Revisited/Ritorno all'odeporica*, Arizona State University.
- ³ Vincenzo De Caprio, *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio a Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Roma, Archivio Guido Izzi 1996.
- ⁴ Friedrich Wolfzettel, *Le discours du voyageur. Pour une histoire littéraire du récit de voyage en France du moyen âge au XVIIIe siècle*, Paris, PUF 1996.
- ⁵ Gilles Bertrand, introduction à: *La culture du voyage. Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XXe siècle*, sous la dir. de G. Bertrand, Paris, L'Harmattan 2004.
- ⁶ Luigi Monga, *The Unavoidable «Snare of Narrative»: Fiction and Creativity in Hodoeporics*, in «Hodoeporics Revisited/Ritorno all'odeporica», cit., pp. 7-45.
- ⁷ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet 1959, p. 118.
- ⁸ Si veda in proposito, anche per la bibliografia di riferimento, Michela Landi, *Macchine e affetti. Sul canto di lavoro*, in «Semicerchio» 48-49/2013, *Poesia del lavoro*, pp. 7-23.
- ⁹ Nelle *Etymologiae*, Isidoro segue l'etimo greco facendo corrispondere l'arsi all'elevazione e la tesi alla posizione (III, 13, 2). Isidoro, *Etimologie o origini*, ed. a cura di A. Valastro Ca-

nale, Torino, UTET 2006 (2 voll.), vol. I, pp. 314-315. È noto che, nell'accezione corrente, il significato dei due termini è opposto. Essi hanno subito infatti, nella trattatistica medievale successiva, un processo di inversione semantica a seguito del passaggio dalla metrica quantitativa a quella accentuativa: il termine *arsis*, con cui si indicava una *sublatio pedis* (sollevamento del piede o del dito) fu erroneamente interpretato come *sublatio vocis* (cioè «accento della voce», tempo forte) e *thesis*, che rispondeva ad una *positio pedis* (battuta, colpo del piede o del dito) fu interpretato come *positio vocis* (riposo o abbassamento della voce). L'errata interpretazione è stata convenzionalmente accolta tanto nella prosodia musicale quanto in quella poetica, cosicché i due termini vengono sempre invertiti: tesi va indicare il tempo debole e arsi il tempo forte. Rinvio su questi aspetti a: Michela Landi, *Il Castello della speranza. I poeti simbolisti e il corpo arcano della musica*, Pacini, Pisa 2011, p. 60.

- ¹⁰ Platone, *Timeo*, xxxviii, in *Dialoghi*, Torino, Einaudi 1970, p. 489.
- ¹¹ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard 1974 (2 voll.), vol. I, pp. 144-145.
- ¹² Aristotele, *Poetica*, 22, in Aristotele, *Poetica*. Introduzione e note di D. Lanza, Milano, Rizzoli 1987, p. 195. Il traduttore propone significativamente l'aggettivo: «sciatto».
- ¹³ Si veda Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*, Paris, Seuil 1974, pp. 280-281. Il Concilio di Avignone del 1209 decreta, ricorda Zumthor (*ibidem*) che «aux vigiles des saints, il n'y aurait pas, dans les églises, de ces danses de théâtre, de ces réjouissances indécentes, de ces réunions de chanteurs et de ces chants mondains, lesquels provoquent l'âme des auditeurs au péché»; successivamente, il Concilio di Bayeux (all'inizio del XIV sec.) prevedeva per le *saltationes* una penitenza di tre anni, mentre il papa Giovanni XXII lamentò in una bolla l'eccesso di gesti che duplicavano, mimandole, le parole cantate.
- ¹⁴ Si veda Leo Spitzer, *L'Armonia del mondo. Storia semantica*

- di un'idea, Bologna, il Mulino 1967, p. 237.
- ¹⁵ Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. 356-357.
- ¹⁶ Emile Benveniste, *Dictionnaire des institutions européennes*, Paris, Minuit 1969 (3 voll.), vol. II, p. 31.
- ¹⁷ Joseph Campbell, *Mitologia primitiva*, Milano, Mondadori 1990, p. 392. Cf. Michela Landi, *Il Castello della speranza*, cit., p. 52.
- ¹⁸ Si veda Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit 1972 (3 voll.), vol. III, *Phénoménologie de la connaissance*, p. 175. Cassirer ricorda che il rito è l'anticamera del dogma. Infatti, l'uomo esteriorizza la propria religione «en la dansant», prima di codificarne le leggi. *Ibidem*, vol. II, *La pensée mythique*, p. 258.
- ¹⁹ Si veda Roland Barthes, *Y-a-t-il une écriture poétique?*, in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil 1953, pp. 35-42, scil. p. 35.
- ²⁰ Paul Valéry, *Propos sur la poésie*, in *Œuvres*, I, sous la dir. de J. Hytier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1957, p. 1370. Come qui ricorda Valéry, si tratta di una citazione apocrifa, riportata da Racan, allievo di Malherbe, in una lettera a Chapelain. Si veda in proposito: Jean Hytier, *Autour d'une analogie valéryenne*, «Cahiers de l'Association Internationale des études françaises», 1965, n. 17, pp. 171-189.
- ²¹ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, édité par C. Coste, sous la dir. d'É. Marty, Seuil/IMEC 2002.
- ²² Su questo aspetto mi permetto di rinviare a: Michela Landi, *Sur un motif rythmique en musique, en vers et en prose: le contretemps*, « Archiv für Textmusikforschung » (ATeM), 5, 2, 2020, Innsbruck University Press, Innsbruck ATeM I ISSN 2707-4102 I www.atem-journal.com Nr. 5,2, 2020 I DOI 10.15203/ATeM_2020_2.09
- ²³ Sigmund Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia* (1925), Torino, Bollati Boringhieri 1981, p. 22.
- ²⁴ Friedrich Nietzsche, *La mia vita. Scritti autobiografici, 1856-1869*, Milano, Adelphi 1992, p. 113.
- ²⁵ Rinviamo qui nuovamente al nostro articolo: *Macchine e affetti. Sul canto di lavoro*, cit., pp. 7-8.
- ²⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire sur 'La lettre volée'*, «La Psychanalyse», 2, 1956, pp. 1-44, scil. p. 6
- ²⁷ Alex Pagliardini, *Lacan. Clinica ed etica del godimento*, «Doppiozero», 16 luglio 2016: <https://www.doppiozero.com/materiali/lacan-clinica-ed-etica-del-godimento>, cons. il 28 dicembre 2020.
- ²⁸ Charles Baudelaire, *Le soleil*, in *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1, 1975, p. 83.
- ²⁹ Ch. Baudelaire, lettera a Gustave Flaubert del 31 gennaio 1862, in *Correspondance*, choix et présentation de C. Pichois et J. Thélot Paris, Gallimard 2000, pp. 271-272.
- ³⁰ Per l'espressione «tellus inarata», si veda Ovidio, *Metamorfosi* I, 89-112.
- ³¹ Ch. Baudelaire, *Le serpent qui danse*, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 30.
- ³² Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, cit., p. 136-137.
- ³³ «Choit la plume rythmique [...] à ne désigner que la coupe».
- Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1945, p. 455 sq.
- ³⁴ Giorgio Camassa, Fasce Silvana (a cura di), *Idea e realtà del viaggio: il viaggio nel mondo antico*, Genova, E.C.I.G. 1991.
- ³⁵ Sulle stele ermaiche, apparse in Attica nel VI secolo, cf. *Corps de dieux*, sous la direction de Ch. Malamoud et J.-P. Vernant, Paris, Gallimard 1986, p. 268.
- ³⁶ Sul tema del nomadismo profetico si veda Marius Schneider, *Il significato della musica*, Milano, Rusconi [1970] 1999, pp. 248-251.
- ³⁷ Si veda per questi aspetti Jacques Bertchold, « L'effet thérapeutique du séjour en montagne. Le Haut-Valais de Saint-Preux et le Ventoux de Pétrarque », in *Littérature et voyages de santé*, sous la dir. de Ch. de Buzon et O. Richard-Pauchet, Paris, Classiques Garnier 2017, p. 263 sq.
- ³⁸ Si vedano: Frank Lestringant, *L'Atelier du cosmographe, ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris, Albin Michel 1991 e Numa Broc, *La Géographie de la Renaissance*, Paris, CTHS 1986.
- ³⁹ Lotichius, autore anch'egli di *Hodoeporica*, viaggia solitario in Polonia in una notte glaciale in mezzo a immense pianure, supplicando la luna di non ostinarsi a nascondere il suo volto e a non esser, con ciò, causa della morte del viaggiatore. Non possiamo dimenticare, infine, Nicolas e Jérémias Reusner, autori dell' *Hodoeporicum sive Itinerum totius fere Orbis libri VII*, del 1580.
- ⁴⁰ Si vedano a tale proposito Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard 2004 e Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, Il Mulino 2009.
- ⁴¹ Victor Hugo, *Pan*, in *Les Feuilles d'automne* (1831), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Ollendorf 1909, vol. 17, p. 124. Il componimento reca in epigrafe un frammento da Clemente Alessandrino che traduciamo dal greco: «Tutto spirito, tutta luce, tutto occhio».
- ⁴² Ch. Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, I. Victor Hugo*, in *Œuvres complètes*, vol. 2, 1976, p. 129.
- ⁴³ *Ibidem*, p. 130.
- ⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard [1947] 1975, pp. 35 e 39.
- ⁴⁵ Walter Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi [1965] 1992, pp. 94-99.
- ⁴⁶ Ch. Baudelaire, *Correspondance*, cit., p. 33.
- ⁴⁷ Ch. Baudelaire, *À Arsène Houssaye*, prefazione a *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, cit., p. 276.
- ⁴⁸ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibidem*, p. 686.
- ⁴⁹ «Le style coulant, horreur. Le progrès, horreur». Ch. Baudelaire, lettera a Narcisse Ancelle del 18 febbraio 1866, in *Correspondance*, cit., p. 377.
- ⁵⁰ Paul Verlaine, *Art poétique*, in *Jadis et naguère*, Paris, Vanier 1884, p. 23.
- ⁵¹ Si ricorda in proposito almeno il classico: Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet 1974.
- ⁵² Ch. Baudelaire, *À Arsène Houssaye*, cit., p. 276.

- ⁵³ Rinviamo a: Giampaolo Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, FUP 2013.
- ⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Perte d'auréole*, in *Le Spleen de Paris*, cit., p. 352.
- ⁵⁵ Arthur Rimbaud, *Ma bohème*, in *Poésies complètes*, avec une préface de Paul Verlaine, Paris, Vanier 1895, p. 91.
- ⁵⁶ Laforgue associa per via etimologica il treno merci al lamento funebre (*threnos*): «Que tristes sous la pluie les trains de marchandise»! Jules Laforgue, *Grande complainte de la ville de Paris*, in *Les complaints*, prés. par J.-P. Bertrand, Paris,

Garnier-Flammarion 1997, p. 135.

- ⁵⁷ Si veda, di questo testo, la traduzione proposta da Giovanni Tuzet in «Semicerchio» nn. 58-59/2018, *Ecopoetry*, a cura di N. Scaffai, p. 118 sq.
- ⁵⁸ André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques*, Paris, José Corti 1949.
- ⁵⁹ Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà (1929) e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri 2013.
- ⁶⁰ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil 1992.

«Courir les rues». Esperienze odeporiche nella poesia contemporanea. Introduzione

di Sara Svolacchia

«La città è un ideogramma. Il Testo continua» scriveva Roland Barthes nell'*Empire des signes*¹, forse ancora oggi uno dei tentativi più compiuti di fondare una semiotica della città. Ciò che differenzia la poesia odeporica contemporanea dalle produzioni più antiche è proprio questo elemento: il paesaggio (sia esso urbano o naturale) non è più percepito come referente ma, secondo la definizione di Michel Collot, come il «prodotto dell'incontro tra il mondo e un punto di vista»².

Tale rovesciamento rispetto al paradigma classico del viaggio, basato sul modello dantesco della traversata dell'oltretomba e fondato sull'idea di *progressus*, coincide con la nota fine delle «grandi narrazioni» enunciata da Jean-François Lyotard³ cui fa eco l'altrettanto nota «fine dei viaggi» evocata da Claude Lévi-Strauss⁴. Come ricordato qui da Tommaso Gennaro, infatti, buona parte del XX secolo è dominata da una marcia quanto mai drammatica, che è quella dei passi in fuga dei perseguitati, accompagnati da un «respiro affannato» oppure spezzati dalla prigionia (si pensi, tra gli altri, a Jean Cassou e ai suoi *Trente-trois sonnets composés au secret*, dove la scelta del sonetto, con la sua struttura chiusa e ripetitiva, può essere letta come una rappresentazione dello spazio angusto e confinato della cella)⁵. Se oggi la maggiore accessibilità dei viaggi internazionali ha invece favorito la nascita di un nuovo tipo di «antiturista»⁶ (si veda in proposito il saggio di Marina Morbiducci sul rapporto tra Tomlinson e l'Italia) è certo che la globalizzazione ha spesso omologato i

paesaggi urbani (terreno per eccellenza della *flânerie*) o trasformato gli spazi rurali in territori periurbani, rendendo così problematica la percezione del *genius loci*.

Questo numero di «Semicerchio» si propone dunque di mostrare che un'altra definizione di letteratura odeporica è possibile, vale a dire il cammino inteso come peculiare modalità di approccio al reale, strumento di appropriazione del mondo dotato di una sua specificità. Già Louis Aragon aveva affidato al passo un valore conoscitivo: «Nuovi miti nascono da ciascuno dei nostri passi. Là dove l'uomo ha vissuto inizia la leggenda, là dove vive»⁷. Ciò che rende la marcia essenziale alla creazione di una «mitologia moderna» è la possibilità di catturare quel «meraviglioso quotidiano»⁸ che emanano i luoghi ordinari o le scene della vita cittadina quando l'osservatore è in grado di distaccarsi dall'«abitudine del mondo»⁹. Camminare diventa allora molto più che semplice mezzo esplorativo, configurandosi invece come presupposto a un nuovo approccio gnoseologico: solo attraverso la marcia si evita il pericolo dell'abitudine e si accede a una sorta di *epoché* che consente un nuovo sguardo sul mondo. Si tratta, secondo l'auspicio di Georges Perec, di «interrogare l'abituale», di saper osservare «l'infra-ordinario» al fine di avvicinarsi a ciò che Jean-Claude Corger avrebbe chiamato una «*esthétique du surgissement*»¹⁰: una poesia pronta, come indicato dal titolo scelto per questo numero, ad accogliere «gli ospiti del caso».

Colui che cammina si pone, nella felice definizione

di Giampaolo Nuvolati, come *puer aeternus*, soggetto «poroso» pronto a recepire tutti gli stimoli offerti dall'esperienza deambulatoria¹¹. Secondo tale prospettiva, poco importa che il viaggio sia svolto a piedi o con un mezzo di trasporto, che esso si collochi nel microcosmo della città o in un paese straniero. Il *flâneur* moderno è soprattutto, nelle parole di Alberto Comparini, un «soggetto epistemologico», un curioso che assiste allo spettacolo offerto dal mondo e che accede così ad una dimensione fenomenologica in cui la realtà viene esperita attraverso la collocazione del corpo nello spazio. Secondo un neologismo coniato da Michel Deguy e ripreso da Kenneth White, si potrebbe parlare di una *geopoetica*, da intendersi come un «*movimento* che riguarda la maniera stessa in cui l'uomo fonda la sua esistenza sulla terra»¹². Da un lato, vi è dunque il movimento come appropriazione dello spazio (nel senso conferito a questo termine da Michel de Certeau¹³, la cui nozione è diversa da quella di luogo: spazio, altrimenti, come elemento contraddistinto dall'uso, «trasformato» dalla presenza dell'uomo, «antropologico»); dall'altro, tale movimento appare come condizione stessa dell'esistenza in quanto manifestazione dell'essere nel mondo. E quale migliore manifestazione del passo se, come ricordato da Jean Charles Vegliante, i ritmi vitali sono scanditi dal medesimo ritmo binario che caratterizza quello della marcia? Nelle parole di Italo Testa, «Camminando, la composizione del mondo si manifesta [...] Quasi il muoversi nello spazio, con il corpo, ci mettesse in relazione a quel mondo da cui fuggiamo, cui andiamo incontro». Nella lettura fenomenologica del *Mont Blanc* di Shelley offerta da Fausto Ciompi, tale «correlazione mente-mondo» si pone come alternativa al paradigma novalisiano del poeta come straniero nel mondo, suggerendo la duplice implicazione di mente e natura nel «costruire gli enti».

Siamo in effetti agli antipodi del *promeneur solitaire* di Rousseau, il quale, come ricorda Alessandra Marangoni, fu pur centrale per la nascita della figura del «peintre de la vie moderne» di Baudelaire. Tale modello assumeva la marcia o il viaggio a momento introspettivo, talvolta epifanico, come illustra anche Maria Paola Guarducci a proposito di Amy Levy: dal confronto con il mondo (l'Altro) nasceva la presa di coscienza della propria identità, non fosse altro che come «soggetto inassimilabile». In tal senso, il mondo esterno si configurava come specchio, paesaggio mentale dell'interiorità del poeta.

Dire, con Barthes, che il paesaggio non è referente ma testo, significa invece considerare lo spazio come una struttura aperta, ovvero non più come «rappresentazione» ma come insieme di segni da interpretare. Ostile, come buona parte della letteratura moderna, a qualsiasi forma di transitività della scrittura, la poesia odeporica contemporanea sembra riconoscere un primato all'evenemenzialità, alla non-temporalità dell'istante: l'apparizione offerta dal movimento è uno *choc* nel senso benjaminiano del termine perché essa può essere esperita solo nell'esserci. Come sottolinea Luigi Marfè a proposito del soggiorno giapponese di Nicolas Bouvier, gli istanti di «*présence plénière*» diventano condizione primaria per un tipo di poesia che si rivolga alla creazione di una serie di «istantanee di paesaggi e stati d'animo» raccolti in «inventari di meraviglie».

A partire dagli ultimi decenni del secolo scorso la poesia odeporica ha cessato di coincidere strettamente con quella deambulatoria: come sottolineato recentemente da Jean-Christophe Bailly, i mutamenti urbanistici, conseguenti a determinate scelte politiche e amministrative e volti a istituire una barriera insieme topologica e sociale tra il centro e la periferia, interrompono, concretamente e simbolicamente, lo spazio aperto del movimento («Parigi, "il cuore della Francia", che canzone! Che pubblicità! La *banlieue* tutt'intorno che crepa»¹⁴, scriveva Céline già nel 1944). A mancare è proprio la strada, quel punto di raccordo tra spazi lontani operante anche come «diritta via» dantesca, a mo' di guida che impedisca alla *flânerie* di trasformarsi in erranza senza fine. La marcia appare ora sostituibile dai mezzi di trasporto metropolitani (autobus, metro o tram), maggiormente atti a colmare le distanze imposte dalla nuova urbanizzazione e più in sincronia con i ritmi frenetici delle grandi città. Come ricorda David Matteini a proposito dei primi voli in mongolfiera nel Settecento, il mezzo di trasporto possiede, di fatto, una forza mitopoietica tale da intervenire sull'immaginario di un'epoca: la metro, il bus, il tram o il treno sono assimilabili a dei non-luoghi, ovvero a luoghi di pura transizione che consegnano il soggetto, col loro tempo sospeso, ad una dimensione che Marc Augé ha definito di «eterno presente» e che non è dissimile da quella del mito. Se, come suggerito da Giovanna Scatena a proposito di Nathaniel Mackey, tale dimensione mitica può investire i mezzi di trasporto moderni, è perché l'aspetto psicologico-simbolico del percorso assume su di sé la totalità della componente pericolosa

tradizionalmente associata al carattere avventuroso-eroico del viaggio (una componente che, peraltro, la parola inglese «travel» mantiene al livello etimologico): si pensi, in tal senso, al «folle volo» di Ulisse rivisitato da T.S. Eliot e qui analizzato da Stefano Maria Casella o al binomio passeggiata-tradimento nella poesia latina, illustrato da Donatella Puliga. Nella modernità il viaggiatore non è più chiamato a compiere una prova: viceversa, come ricorda Théo Soula nel suo saggio su Jacques Réda, lo spostamento è spesso dettato da occupazioni molto più ordinarie, banali, discrete, come andare alla posta o comprare delle sigarette.

Peraltro, il viaggio in bus o in metro può condurre ad una revisione del paradigma della poesia odeporica classica, incentrato sull'asse spettatore-città o spettatore-paesaggio: ora il poeta non osserva più solo l'ambiente attorno a lui quanto, piuttosto, gli altri passeggeri. È il caso di Réda in *Ruines de Paris* (1977) e *Hors les murs* (1982), dove la *banlieue* parigina è eletta a terreno del mutamento per eccellenza, altro non-luogo in cui il soggetto contemporaneo può ritrovare quella forma di nomadismo, di spostamento pluridirezionale e non programmaticamente definito, peculiare al *flâneur* delle origini. Nonostante tale carattere di «irregolarità», la periferia è spesso descritta mediante il ricorso alle forme chiuse, regolari (nel caso di Réda, versi di quattordici sillabe o alessandrini): negazione definitiva di quell'*ars poetica* cinquecentesca (qui illustrata da Giulia Puzzo) che raccomandava di istituire un'armonia tra materia poetica e forma.

La città-testo mantiene anche una propria dimensione diacronica che la rende assimilabile a un «palinsesto» «dove nulla si cancellerebbe completamente»¹⁵. I mutamenti percepiti dal poeta-*flâneur* non sono però necessariamente di ordine positivo: nell'opera di Giovanni Raboni, Milano ricorre spesso nelle vesti di città fantasma, luogo di passaggio in cui la dimensione di memoria storica è sempre più sottile, fagocitata dal «tempo puntillistico» che secondo Zygmunt Baumann caratterizza la «modernità liquida» («Una città come questa non è per viverci, in fondo: piuttosto /si cammina vicino a certi muri, / si passa in certi vicoli»¹⁶). In *Courir les rues* (1967) di Raymond Queneau è invece la metamorfosi di Parigi intorno agli anni Sessanta ad essere oggetto dello sguardo straniato del poeta e a suscitare di volta in volta malinconia (*Les mouches*) o denuncia sociale (*Les optimistes*). Qualche anno dopo Jacques Roubaud darà alle stampe *La forme d'une*

ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains (1999), dove la variante citazionale dal *Cygne* di Baudelaire segna l'affermarsi di una resistenza al mutamento a cui fa eco la scelta di forme chiuse (perlopiù sonetti in alessandrini); ancora più recentemente, come illustrato da Alberto Comparini, il Pierre Alféri di *divers chaos* (2020) traduce le «metamorfiche» strade di Parigi attraverso una mescolanza insieme formale (distici, terzine, alessandrini, versi liberi) e linguistica (francese e inglese): novello Orfeo, il poeta urbano tenta di trovare qualche punto di riferimento in una città dove tutto – dagli edifici ai nomi delle stazioni della metro – cambia senza sosta. Ecco che la semiosi della città diventa illimitata: i *representamina*, per usare il lessico di Pierce, mutano di continuo, modificando costantemente il «codice» interpretativo della città e rendendo il cammino potenzialmente sempre nuovo. Tale «fuga degli interpretanti» diventa il tratto distintivo della discesa agli inferi del Pascal Quignard di *Pour trouver les enfers* dove, come illustra Maria Chiara Brandolini, il francese è giustapposto all'inglese, al tedesco, all'italiano, allo spagnolo e al latino: rivisitazione del plurilinguismo dantesco al limite della *confusio linguarum*. A differenza del viaggio intrapreso dal pellegrino Dante, in queste moderne catabasi a mancare è proprio una guida: come ricorda Stefano Maria Casella, nessuna Beatrice giunge ad illustrare il cammino da seguire e il poeta appare inesorabilmente solo, «cherchant à s'orienter», come suggerisce Jean-Michel Maulpoix, «en chemin dans sa propre vie comme dans sa propre langue».

L'appropriazione dello spazio urbano può passare allora attraverso la parodia: ne attesta, come illustrato da Alessandro Fo, la riscrittura in chiave moderna dell'esilio di Ovidio ad opera di Marco Malvestio, che presenta il poeta latino in autostrada e intento a lasciare un messaggio alla segreteria telefonica. Similmente, l'*Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* (2012) di Roubaud, riallacciandosi alla tradizione dell'encomio paradossale, evoca i tragitti in autobus del poeta. La scelta del metro accentua ulteriormente l'intento parodico, dato che l'uso rigoroso dell'alessandrino è ottenuto mediante una reinvenzione dell'ortografia delle parole al fine creare due rimanti formalmente corretti. Di fronte all'imprevedibilità dello spazio urbano e agli elementi traumatici che esso comporta, si cerca dunque una forma di 'addomesticamento': come mostrano Olga e Dragos Amarie nel loro intervento su Roubaud, là dove

non si fa ricorso alla parodia, l'esperienza deambulatoria è trattata come pura processualità, attraverso una serie di tappe predeterminate da un preciso calcolo matematico. Negazione del caso oggettivo di matrice surrealista, tale approccio allo spazio si ritrova nelle produzioni di altri Oulipiani attraverso la pratica quanto mai ossimorica della *flânerie à contrainte* dove i percorsi seguono regole prestabilite (ad esempio, percorrere solo le strade il cui nome contiene un toponimo).

A tale alienazione prodotta dal moderno contesto urbano si oppongono forme di riappropriazione dello spazio naturale, come nel caso del gruppo quebecchese *La Traversée*, fondato nel 2004 da Kenneth White e Rachel Bouvet: proponendosi di far convergere la riflessione scientifica, filosofica e artistica intorno al tema del rapporto sensibile dell'umanità alla terra, il movimento è incentrato sulla trascrizione di «traverse» collettive più o meno estese. Di simile natura è l'incontro tra i «*pensieri viandanti*» di Italo Testa e i momenti performativi collettivi come il Festival del Cammino «PassoParola». Se in altri poeti come Zanzotto, Jaccottet o Pusterla tale recupero della dimensione naturalistica porta con sé una più o meno velata critica

all'antropocentrismo e alla globalizzazione, in Michel Deguy la necessità per la letteratura di farsi portavoce della causa ecologica diventa esplicitamente il grande imperativo dell'era dell'Antropocene. Mirando a riscoprire la co-appartenenza tra soggetto e territorio, tali forme poetiche sembrano conferire allo spazio una connotazione vicina a quella di Bachelard, ossia come rifugio, simbolo di protezione: «Che cos'è un luogo?», si interroga Jaccottet «se non la presenza di una fonte e il sentimento oscuro di avervi trovato un "centro"»¹⁷.

Che l'atto deambulatorio si orienti alla ricerca di un centro o, viceversa, che esso si traduca in forme variamente ampie di erranza, è indubbio che una certa forma di irrequietezza accomuna la marcia all'atto poetico, alla necessità di essere sempre «en avant». «La poesia vive di eterna insonnia»¹⁸, affermava in tal senso René Char. Secondo la bella metafora di Claude Esteban, più che a un «cammino» la poesia contemporanea sarebbe allora simile a uno *cheminement*, che è «portatore di verità perché significa una esaltazione dell'incompiuto, una forma d'essere itinerante». Come il moderno *flâneur*, la poesia «non trova, ma cerca»¹⁹.

Note

- ¹ Roland Barthes, *L'Empire des signes* (1970), Paris, Seuil 2007, p. 48.
- ² Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Paris, Actes Sud/ENSP 2011, p. 18.
- ³ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit 1979, p. 31, *passim*.
- ⁴ Claude-Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon 1955, p. 7.
- ⁵ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret* (1944), Paris, Gallimard 1995. Su questo aspetto, si veda l'articolo di Michela Landi: *Forma chiusa, prigionia del pensiero? Sui 'Trente-trois sonnets composés au secret' di Jean Cassou*, In «Semicerchio» n. 37, 2007/2, *La forma chiusa. Poesia dal carcere*, pp. 12-15.
- ⁶ Luigi Marfè, *Oltre la 'fine dei viaggi'. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Olschki 2009, *passim*.
- ⁷ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard 1926, p. 13.
- ⁸ *Ibidem*, p. 14.
- ⁹ *Ibidem*.

- ¹⁰ Jean-Claude Corger, *Petite phénoménologie de la locomotion*, in *Lire Réda*, présenté par Hervé Micolet, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1994, p. 22.
- ¹¹ Giampaolo Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, FUP 2013, p. 4, 14.
- ¹² Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros: introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset 1994, p. 12.
- ¹³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard 1990, p. 173.
- ¹⁴ Louis Ferdinand Céline, *Préface à Albert Serouille, Bezons à travers les âges*, Paris, Denoël 1943.
- ¹⁵ Jacques Réda, *La Liberté des rues*, Paris, Gallimard 1997, p. 70.
- ¹⁶ Giovanni Raboni, *Una città come questa*, in *Tutte le poesie 1949-2004*, Torino, Einaudi 2014, p. 48.
- ¹⁷ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard 1976, p. 128.
- ¹⁸ René Char, *Les Dentelles de Montmirail, La Parole en Archipel, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 413.
- ¹⁹ Claude Esteban, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion 1987, p. 59.

Saggi



«Molto lontano dentro di me» Verso i confini dell'universo interiore

di Tommaso Gennaro

a Lea,
voce nascente, per tutti i passi che verranno

*Richard Lee ha calcolato che un bambino bosci-
mano, prima di cominciare a camminare con le sue
gambe, viene portato dai genitori per settemilacin-
quecento chilometri. Siccome durante questa fase
ritmica continua a dare un nome alle cose del suo
territorio, è impossibile che non diventi un poeta.*

Bruce Chatwin

Il ritmo è originariamente ritmo dei piedi
Elias Canetti

1. La poesia ha accompagnato i primi passi del pensiero umano sin da quando la nostra specie, sviluppando il linguaggio (prima di inventare la scrittura), ebbe bisogno di scambiare e tramandare informazioni. Strutturata come discorso memorabile, all'interno del gruppo che la produceva, la poesia veicolava anzitutto messaggi utili alla comprensione dell'ambiente abitato e dei territori limitrofi (ovvero vere e proprie «metafore di orientamento»¹); dei rapporti con il soprannaturale e il divino; delle relazioni con i periodi remoti, gli antenati e le tradizioni. Funzionava pertanto come «enciclopedia tribale»² e la sua ragione intrinseca era creare un ponte duraturo tra il vicino e il lontano, il passato e il futuro, capace così di consentire la trasmissione orale di quella che può definirsi «informazione non genetica»³.

Originariamente, la poesia ha dato senso al mondo percorso dai passi incerti degli uomini. Caricato di diversi significati (linguistici, metaforici)⁴, lo spazio risuonava di narrazioni orientate a costruire con quei luoghi familiarità: l'ambiente era così inglobato in una storia che istituiva un'identità ancestrale fra la comunità e il territorio abitato. Al pari dell'invenzione di un passato mitico quanto illustre, la ratifica di un simile radicamento avveniva, prima che attraverso la legge, mediante

la messa in versi degli accadimenti che portarono al presente stato delle cose; una volta cantata, la storia entrava nel patrimonio collettivo della comunità come evento fondativo e, con la sua trasmissione, garantiva sicurezza e continuità. La cultura occidentale, che nasce d'altronde in movimento, già in viaggio – come ha notato Édouard Glissant, «i libri fondatori delle comunità, l'Antico Testamento, l'*Illiade*, l'*Odissea*, le *Chanson de geste*, le *Saghe*, l'*Eneide*, o le epopee africane, erano libri d'esilio e spesso d'erranza»⁵ – ribadisce l'essenzialità del nesso movimento/narrazione. E difatti la «componente indissolubile dell'esperienza di viaggio», lo ha ribadito Giorgio Raimondo Cardona, «è la modalità del raccontarlo, e in tutte le lingue di tradizione scritta abbiamo testi che traducono l'altrove fisico in una narrazione»⁶.

2. Ogni accadimento del vecchio continente, d'altra parte, racconta una storia fatta di passi e di parole. «La cartografia dell'Europa», ha detto una volta George Steiner, «è il frutto delle possibilità del piede umano, degli orizzonti che ci può far percepire»: perché se è vero che, da Alessandro Magno a Napoleone fino alla campagna di Russia nazista, la «storia europea

l'hanno fatta, da sempre, lunghe marce», lo è anche il fatto, di non minore salienza storica, che alcune «delle componenti fondamentali del pensiero e della sensibilità europee sono *pedestri*, nel senso etimologico del termine. La loro cadenza, la loro sequenza sono quelle del camminatore»⁷. Rievocare l'esperienza dei peripatetici o le considerazioni di Nietzsche sul corpo in movimento come «filo conduttore del pensiero»⁸ sarebbe solo la più immediata delle esemplificazioni; d'altro canto, l'antonomasia del filosofo pensoso si è codificata anticamente nell'aneddoto che lo vede assorto proprio mentre cammina, seppure prossimo alla caduta⁹ – un simile episodio, peraltro, trova il suo paio speculare tanto nella tradizione islamica del XI-XII secolo, con il *Libro della Meditazione* di Al-Ghazali¹⁰, quanto nella cultura chassidica, con il racconto del *Monte soccorrevole* che «balzò incontro» alla cima su cui camminava meditabondo Israel ben Elieser, il Baalschem, salvandolo dal precipizio¹¹. Camminando, dunque, i passi viaggiano insieme alle parole, e la mente accompagna il corpo¹².

In passato, però, la forma attraverso la quale si è suggellata più efficacemente la relazione — di formidabile valore culturale — che ha saldato il passo al pensiero, l'esperienza fisica a quella mentale, e dunque l'esplorazione del mondo fisico all'introspezione è stata la poesia. Perché se è vero che camminare, come dichiarava Barthes, «est peut-être – mythologiquement – le geste le plus trivial, donc le plus humain»¹³, lo è anche il fatto che non solo il battito cardiaco scandisce un tempo nell'uomo che è in rapporto con quello musicale¹⁴, ma anche che l'andatura stessa dei passi suscita il battere e il levare di un tempo interno che parrebbe offrirsi come base a un pensiero regolato, scandito; così la ritmazione del discorso interiore imprimerebbe una misura temporale al pulsare del flusso dei pensieri. La «nature ambulatoire»¹⁵ della poesia, pertanto, verrebbe a definirsi a fronte di una sostanziale convergenza – che dall'asse metaforico piega verso quello metonimico – fra il procedere dei passi e quello del pensiero (ritmato). Questa sovrapposizione si rinsaldò incrociandosi con ulteriori – ma collaterali – *topoi*: come quello di un'epoca arcaica in cui gli antichi parlavano in versi (Plutarco, *De Phytiae oraculis*, 24, 406 C); o in quello, inaugurato da Filone e florido perlomeno fino a Shakespeare e ai romantici, del Creatore che armonizza musicalmente il creato¹⁶; o ancora in quello, di matrice agostiniana, del «mondo "fatto in versi"» da Dio, rilanciato nella modernità da

Victor Hugo, che celebra la «musique mystérieuse» e la «géométrie splendide» dell'universo per sentenziare che «Dieu a fait le monde en vers»¹⁷. Non dissimilmente, infine, nell'Australia aborigena di Bruce Chatwin, dove in epoche remote gli Uomini del Tempo Antico, viaggiando a piedi lungo tutto il paese, «avvolsero il mondo intero in una rete di canto» dando vita così a una sorta di immane «*Odissea* con un verso per ogni svolta che l'eroe ha fatto nel corso del suo viaggio decennale»¹⁸. Questa rete, che permetteva di leggere l'Australia «come uno spartito», era tramata dalle Vie dei Canti, «strade sonore» tracciate da quegli Antenati che nel corso dei loro vagabondaggi archetipici diedero nome e storia – ovvero, un mito – a tutte le cose (ogni roccia e ogni sasso, ogni albero o montagna), descrivendo la realtà in versi, a misura di canto: come «un piatto di spaghetti ciascuno dei quali è un verso di tante Iliadi e Odissee – un intrico di percorsi dove ogni "episodio" è leggibile in termini geologici»¹⁹.

Talmente radicalizzata la dicotomia cammino-poesia (in specie nelle sue implicazioni mitografiche) da risultare, per la raggiunta irriducibilità ai suoi componenti originali, quasi una «metafora assoluta»²⁰ nella storia del pensiero umano. E così, ad esempio, l'opera di Dante è definita dall'autore stesso, all'inizio del *Paradiso*, mediante l'espressione di un movimento simultaneo del corpo (testuale) e della voce (poetica): il «mio legno che *cantando varca*» (Pd II, 3, c.m.); laddove – alludendo alla figura mitica di Orfeo, capace con la propria voce di muovere la nave Argo – il portentoso organismo testuale della *Commedia* apre un passaggio verso un regno mai cantato prima di allora (mai raggiunto da nessuna lingua) grazie al farsi *in fieri* del suo stesso canto, che dice e quindi crea quel luogo. Un susseguirsi di versi, dunque, che, svolgendosi, lastrica la traiettoria del pensiero dei lettori, consentendogli di procedere oltre: in questo modo cammina la nave-poema.

3. Proprio la *Commedia*, d'altronde, è sì l'opera che segna la nascita della poesia europea, ma, al contempo, è anche – insieme all'*Odissea* – l'antonomasia stessa del viaggio per l'intera cultura occidentale: «Nel mezzo del cammin di nostra vita, / mi ritrovai per una selva oscura» (If I, 1-2). Attraverso il personaggio-poeta che Dante incarna, l'*everyman*, difatti, l'umanità si scopre in marcia; e la *Commedia* — l'ha spiegato meglio di tutti un poeta, Osip Mandel'stam — emblemizza rappresentandola questa dimensione itinerante:

«l'*Inferno*, e ancor più il *Purgatorio*, celebrano la camminata umana, la misura e il ritmo dei passi, il piede e la sua forma. Del passo, congiunto alla respirazione e saturo di pensiero, Dante fa un criterio prosodico»²¹. Con il *Paradiso*, nonostante l'ascesa si farà, oltre che fisica, intellettuale, noetica, il pellegrino ultramondano viaggerà attraverso lo spazio di pura luce non mancando mai di tenere saldo il nesso che lega l'avanzamento fisico (e conoscitivo), sia pure di una sola parte del corpo come lo sguardo, con il racconto, l'enunciazione poetica (azzardando una «première définition» della «marche», Michel de Certeau aveva proposto una formula persuasiva: «espace d'énonciation»)²².

E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,
e spera già ridir com' ello stea,
su per la viva luce passeggiando,
menava iò li occhi per li gradi,
mo sù, mo giù e mo recirculando.

(Pd XXXI, 43-48, c.m.)

E in virtù di questo «rapporto di subordinazione fra slancio e testo»²³ che anima l'opera di Dante, il lettore è accompagnato dal *viator* in un percorso che, guidandolo dentro l'opera, lo conduce all'interno di sé stesso.

Pochi anni dopo il viaggio dantesco, Petrarca opererà la più compiuta sintesi di quella che probabilmente resta una delle maggiori acquisizioni della cultura occidentale di ogni tempo, ossia la definizione spaziale dell'interiorità formalizzata nelle *Confessiones* da Agostino. Nell'opera di Petrarca il portato della rivoluzionaria intuizione agostiniana si coagula intorno a una riflessione originale, imperniata sull'invenzione di un libro-canzoniere²⁴, che vede l'io lirico al centro di una riformulazione dei suoi rapporti con il mondo e i lettori da un lato e, dall'altro, con l'opera e il proprio sé-autore. Eletto come interlocutore privilegiato il vescovo d'Ippona tanto nel *Secretum*, nel quale l'autore dialoga apertamente con Augustinus, quanto nell'epistola a Dionigi di Borgo San Sepolcro che narra l'ascesa al Mont Ventoux, in cui il poeta scala la montagna con in tasca giustappunto un'edizione delle *Confessiones*, Petrarca viaggia con il suo *Canzoniere* (dove la voce del santo è maggiormente diluita ma non meno persistente) in opposizione all'anti-modello dantesco: non nello spazio dei regni ultramondani, ma nel tempo della propria vita (letteralmente, dentro di sé); il suo non è un «epos narrativo» strutturato «verticalmen-

te», come la *Commedia*, ma un «epos dell'io» di struttura «circolare»²⁵.

Già prima del 1337, l'autore del *Canzoniere* scriveva «Solo et pensoso i più diserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti» (RVF, XXXV, 1-2), insistendo sull'accostamento pensieri/passi²⁶; ma a differenza dei suoi modelli, antichi e non (il Bellerofonte dell'*Iliade* tramandato da Cicerone, *Tusc.* III xxvi 63: «qui miser in campis maerens errabat Aleis / ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans», e il Bernart de Ventadorn di *Pel doutz chan*, 4: «d'amor pensius e cossirans»)²⁷, i vagabondaggi dell'io petrarchesco sono diretti verso una dimensione non più fisica, ma intima. Sicché lo scavo interiore tentato in questo sonetto, che inaugura il genere degli autoritratti psicologico-comportamentali, proietta l'io-ambulante in un paesaggio mentale che, doppiando il mondo di fuori, replica in realtà la condizione emotiva del poeta. Ed è giustappunto la modalità itinerante (camminare versificando) che consente a Petrarca di addentrarsi in sé stesso, di penetrare sé stesso (cfr. anche RVF CLXXVI, 1-6: «Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi [...] vo sicuro io, [...] e vo cantando (o penser' miei non saggi!) / lei [...]); perché solo performando – nella finzione narrativa – l'erranza, l'autore può trasferire quell'esperienza in una dimensione interiore («Come sempre, nell'opera petrarchesca, l'atto fisico dev'essere inteso nel suo far cenno all'evento intimo, al gesto dell'anima»)²⁸. Ancor più emblematicamente, nella canzone CXXIX (databile al primo lustro del 1340):

Di pensier in pensier, di monte in monte
mi guida Amor, ch'ogni segnato calle
provo contrario a la tranquilla vita [...].

Per alti monti et per selve aspre trovo
qualche riposo: ogni habitato loco
è nemico mortal degli occhi miei.
A ciascun passo nasce un penser novo
de la mia donna, che sovente in gioco
gira 'l tormento ch'i' porto per lei [...].

(RVF, CXXIX, 1-3, 14-19, c.m.)

L'ascesa fisico-spirituale si riflette in una discesa psicologica: qui, spiega Rosanna Bettarini, il «passo del discorso» ritma un percorso il cui «luogo» è «lo spazio degli onnipresenti pensieri», che però «si riproduce [...] non soltanto come incalzante variazione verbale [...]

ma anche come identità ritmica»²⁹. Ma è nella commisurazione del «movimento dei pensieri» al «movimento dei passi»³⁰ o, meglio ancora, del movimento dei passi a quello dei versi («A ciascun passo nasce un penser novo», v. 17, è il perfetto endecasillabo che inquadra ogni pensiero disarticolato nella sua forma poetica, metrico-versale, ritmandolo), che Petrarca sancisce il rapporto biunivoco fra esperienza fisica e metafisica. Inizia così il viaggio, consentito dal principio conoscitivo che il farsi (specie *in progress*) della poesia garantisce, verso i confini del proprio universo interiore.

Parimenti, nell'epistola che racconta la salita al Mont Ventoux, scritta nei primi anni Cinquanta del Trecento (ma fittiziamente datata 1336), l'allegorica scalata fisica si traduce – sulle orme di Agostino («ascendebamus interior cogitando»; *Conf.*, IX, x, 24) – in ascesa spirituale e, anzitutto, interiore; lo sguardo di Petrarca è rivolto infatti dentro di sé («in me ipsum interiores oculos reflexi»; *Fam.* IV, 1, 29). Dalla sua dimora interiore, sineddoche di uno spazio fisico ulteriore quale la «cameretta» che lo incapsula accogliendolo (RVF, CCXXXIV, 1 – già stanza di raccoglimento nella *Vita nova*, III 2, XII 2, XIV 9, XXIII 10), sospeso e pensoso, Petrarca rimane intento a passeggiare con la mente fra i suoi versi, «in campi cogitationum mearum» (*Fam.* IV, 1, 22).

4. Nel medesimo torno d'anni in cui Petrarca allestiva quell'opera di «perfetta, adamantina unità, che dà l'immagine [...] del luogo chiuso, dello spazio templare», fra «un “dentro” e un “fuori” reversibili»³¹, Giovanni Boccaccio andava tentando la via della prosa: e per saggiare la resistenza di un simile mezzo, di recentissima acquisizione, decise di collocare al centro esatto del suo *Decameron* una novella che fungesse da collaudo sperimentale per quel genere innovativo e che si offrisse al contempo come una delle prime riflessioni metatestuali sulla narrazione in prosa. «Madonna Oretta, quando voi vogliate, *io vi porterò*, gran parte della via che andare abbiamo, *a cavallo con una delle belle novelle del mondo*»³².

Madonna Oretta, che ben presto preferisce scendere dalla novella-cavallo non tollerandone il passo («questo cavallo ha troppo duro trotto»³³), rappresenta il lettore in affanno che legge un testo dotato di un ritmo stentato, sghebo: insopportabile; e la novella-cavallo di Boccaccio (sulla quale ha insistito Calvino)³⁴ è l'emblema di un testo non in versi che – nel momento aurale della sua storia – per definirsi ha bisogno

di evocare quel «segreto di ritmo»³⁵ che naturalmente non gli è dato. Il paragone di Boccaccio attesta quindi la natura irrequieta o, meglio, bisognosa di ordine (ritmo) di un organismo testuale (ossia animale) che ne è originariamente privo: la prosa nasce senza regole. Il passo del racconto in prosa (che è quello di un cavallo: non certo quello umano, già metricizzato dal suo stesso procedere), mancando di una congenita struttura metrica che lo cadenzi in un andamento ritmato³⁶, deve trovare e mantenere un tempo in grado di avvicinare i suoi lettori.

Sul versante opposto, Brunetto Latini rappresenta «lo scrivere *en risme* con una metafora [...] spaziale, quella del sentiero: il cammino che deve percorrere il rimatore è stretto e aspro»³⁷, dacché la difficoltà dello scrivere in versi è anzitutto quella di gestire un impianto testuale che, per inverarsi, si impone dei vincoli a priori, *contraintes* che ne predeterminano alcuni aspetti (la struttura, il metro e, soprattutto, le rime)³⁸. Alla prosa ora è richiesto uno sforzo non minore.

5. Nonostante le sue mancanze, a differenza della poesia la prosa possiede una caratteristica intrinseca che la renderà particolarmente congeniale a uno scopo che diverrà sempre più sentito nella modernità. La prosa tende naturalmente alla progressione lineare, frontale – «prosa (*oratio*): ovvero “(discorso) dritto, che va avanti, che va in linea diretta” –», mentre la poesia (perlomeno quella prima del verso libero) è al contrario rivolta congenitamente indietro, «in quanto la rima obbliga, marcando la fine, a re-iniziare»³⁹; il poeta infatti «non può prescindere dal *ritorno*, cioè dall'elemento ricorsivo che è della poesia»⁴⁰. Ha dato prova ulteriore di ciò Giorgio Agamben, chiarendo che la poesia, «quando s'incarna in una forma metrica data: il sonetto, la canzone, la sestina», è un «congegno temporale teso, fin dall'inizio, verso la propria fine – vi è, per così dire, un'escatologia interna al poema»⁴¹.

Discorso ricorsivo spezzato dall'a capo dei versi (poesia) o andamento in progressione lineare (prosa): il problema non è da poco – e a breve se ne chiarirà la pertinenza – soprattutto per chi ambisce a tradurre sulla pagina non solo stati d'animo, idee o pensieri, ma proprio lo stesso pensiero in atto, come ad esempio l'inventore della prosa filosofica moderna, Montaigne («Je peins principalement mes cogitations, sujet informe qui ne peut tomber en production ouvragère. A toute peine le puis-je coucher en ce corps aéré de

la voix»⁴² – e, come lui, svariati filosofi e pensatori fra Cinque e Seicento. L'andamento a progressivo "srotolamento" che offre la prosa è il modo migliore per dare l'impressione di trascrivere il pensiero, cogliendolo nel momento stesso del suo farsi. Ecco dove la prosa può più della poesia. In gioco, insomma, è il tentativo di trascrivere i pensieri più fedelmente, in diretta – giusta la lezione galileiana inalberata proprio dal Calvino della *Rapidità* ad araldo della «velocità mentale»: «il discorrere è come il correre»⁴³ – di acciuffarli pertanto nel corso della corrente a cui lo scrittore o il filosofo si abbandona pensando, per raggiungere così la fuga del pensiero dentro sé stesso. Scorrendo gli autografi di Leonardo o lo *Zibaldone* di Leopardi, si nota ad esempio come entrambi i testi siano puntellati dal continuo impiego della medesima formula, *eccetera*, «non riuscendo la mano a tener dietro alla rapidità del pensiero, e volendo per così dire 'far punto', 'appuntarsi' un'idea su cui tornare successivamente»⁴⁴. La fuga del pensiero è così tenuta dietro da una mano che, perdendo la corsa, rilancia con un gesto grafico minimo che è «una specie di sismografo cognitivo» capace di rivelare «la presenza di un'idea che sta oscillando più o meno impercettibilmente rispetto alla linea logica della scrittura»⁴⁵.

Necessariamente a margine di questo discorso albergano numerose altre considerazioni, decisive per una messa a punto più nitida del tema: anzitutto una di carattere paleografico circa il rilievo – anche per il conseguente ripensamento dell'oggetto libro, che diventa così «libretto da mano» – del corsivo⁴⁶, un genere di scrittura caratterizzato da precisi aspetti grafici (inclinazione a destra, uso di legamenti, scorrevolezza o, appunto, corsività) che ne fanno lo strumento privilegiato per la trascrizione del pensiero in corso; in secondo piano, un'altra di carattere etno-antropologico, relativa a quella che Cardona, a cui per brevità si rimanda, alludeva parlando della «funzione grafica come modellizzazione primaria del pensiero»⁴⁷; infine una, che interseca «aspetto biologico ed etnologico», riguardante l'«inseparabilità tra attività motoria (di cui la mano è l'agente più perfetto) e attività verbale», «un unico fenomeno mentale, fondato neurologicamente su territori connessi»⁴⁸.

6. Questa deviazione nei campi della prosa è dovuta al fatto che il viaggio a piedi nell'interiorità, inaugurato da Petrarca e intrapreso da molti altri dopo di lui, è stato declinato nel tempo, a partire dall'età moderna, sempre più come viaggio all'interno dei propri pensieri, talvolta addirittura attraverso i pensieri stessi: e pertan-

to la forma più adeguata alla resa di un simile percorso conoscitivo è stata giustappunto la prosa.

Le avventure speleologiche nei meandri dell'interiorità si avvarranno sempre più, negli anni a venire, della prosa, che consente un avanzamento progressivo e inesorabile rispetto alla scrittura in versi, specie se in forme chiuse. È vero che quelli fra Sette e Ottocento sono gli anni in cui l'uomo occidentale ha riscoperto l'istinto del passo e il richiamo di una natura primordiale: sicché da Rousseau (*Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1782) a Hölderlin (*Der Wanderer*, 1797-1801), da Balzac (*Théorie de la démarche*, 1833) a Thoreau (*Walking*, 1862), e ancora con Alfieri e Wordsworth, sono stati in molti gli scrittori e i poeti-viandanti che hanno intrapreso a fatti o a parole le strade del mondo, mettendo in versi o in prosa il loro cammino (basti l'accenno alla figura romantica del *Wanderer*)⁴⁹; ma è anche vero che quelli sono gli stessi anni in cui l'uomo occidentale ha avvertito per la prima volta la vertigine che lo assale davanti all'incommensurabile guardandosi dentro. Se nel Medioevo Meister Eckhart poteva a ragione rivolgere a Dio l'appellativo di *Abgründigkeit* («abisso senza fondo») ⁵⁰, sei secoli dopo, insistendo sul medesimo lemma, Georg Büchner, nel *Woyzeck*, invertirà necessariamente il referente di quel termine, rivolgendolo non più al Creatore, ma alla creatura: «Ogni uomo è un abisso; vengono le vertigini a guardarci dentro [*Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht!*]»⁵¹. È l'io, è l'uomo, alle soglie della contemporaneità, a scoprirsi abitato da uno spazio infinito.

A scrutare a fondo in questa faglia aperta nell'essere umano è stato Baudelaire. Il *flâneur* in persona, autore di pagine decisive sull'idea di una prosa musicale che si adattasse «ai movimenti lirici dell'anima» («*Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?*») ⁵² – e si ricordi che, inseguendo Rousseau, Marcel Raymond trovava la derivazione del verbo *rêver* da re-ex-vagare, intuendo così un nesso potente fra cammino e poesia⁵³; lo stesso Baudelaire che, nel quarto *Spleen* (1857), aveva messo in versi quella che, per un lettore d'eccezione quale Leo Spitzer, non poteva essere altro che «la trascrizione di un violento attacco di emicrania»⁵⁴, raffigurato da un pipistrello che sbatte contro le pareti della prigione cerebrale, e

che per sigillare *Les Fleurs du Mal* (1857) aveva scelto di rivolgere la prua della sua opera verso l'ultima rotta possibile del viaggio, facendo rimare in conclusione appunto *nouveau con cerveau*.

E dopo Baudelaire, nei *Sonetten an Orpheus* (1923), è stato Rilke a riconoscere ancora nel poeta, eroe del limite, figura capace con il suo canto di mediare fra terra e cielo, fra vita e morte, il potere di dischiudere lo spazio sconfinato che alberga nell'uomo. Attraverso la sua parola, Orfeo «fond[a] nell'udito i templi [*da schufst du ihnen Tempel im Gehör*]» e «lo spazio accresc[e] ad ogni [...] respiro [*fühle / wie dein Atem noch den Raum vermehrt*]»; proprio il Respiro, «invisibile poema [*Atmen, du unsichtbares Gedicht!*]», dilata quella dimensione al contempo carnale e cosmica che è inscritta nell'essere umano, «questo fondo infinito del tuo interno vibrare [*den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung*]»⁵⁵.

7. Il Novecento è un secolo nel quale si è rinsaldato ulteriormente il legame fra cammino e pensiero, fra cammino e scrittura: accanto a Valéry (per certa «réciprocité entre mon allure et mes pensées»⁵⁶), Robert Walser (per l'eterno scontro fra la «Lust zum Wandern» e la «Lust zum Fabulieren», come ad esempio in *Der Spaziergang*, 1917)⁵⁷, Attilio Bertolucci (per la *Poetica dell'extrasistole*, 1951-1966, dove il «cardiopulmo» è «gemello fastidioso e dolce del poetare»)⁵⁸, Thomas Bernhard (per *Gehen*, 1971, in cui si tenta di «fare del camminare e del pensare [...] un unico processo totale»)⁵⁹.

Eppure, dopo i vagabondaggi postbellici per le «waste Lands» (1922) eliotiane cariche di macerie e il tentativo estremo operato da Pound di salvare la tradizione mondiale dal diluvio della storia affastellando nei suoi *Cantos* (1917-1962) «frammenti» di Omero e di Confucio, della poesia provenzale e delle teorie sul *Social Credit* di C. H. Douglas, in un viaggio che culminerà con lo sforzo di lambire infine un Paradiso tutto dantesco, il Novecento è stato soprattutto un secolo di viaggi nell'interiorità al passo della prosa. La poesia, spesso, dopo le persecuzioni e gli eccidi sconterà un altro passo: il «ritmo del Novecento è quello degli inseguiti»⁶⁰; e braccati anche al termine della guerra, infatti, si sentirono i sopravvissuti, come Paul Celan, Amelia Rosselli, Mariella Mehr. Il respiro affannato di una vita in fuga è rimasto impresso su di loro come cifra inestinguibile dello stare al mondo, e tale sarà il ritmo dei versi che scriveranno: ansante, stremato. Avanzando con il fiato sul collo, sentendosi sempre –

è Rosselli a scriverlo – «with the hatchet behind our shoulders», prossimi al Tremendo⁶¹.

Il più grande esploratore dell'interiorità del XX secolo, invece, probabilmente è stato un agostiniano inquieto che ha passato tutta la vita alla finestra del suo appartamento. E ancor più che nelle sue poesie, è nel *Livro do Desasocego* che Fernando Pessoa, sommozzatore metafisico, ha dato corpo a un'opera nella quale ha tentato di sbizzare inesauroibilmente l'essere dentro sé stessi, l'*Entresou*⁶². Il libro che realizza Pessoa è la sinodoche perfetta di uno spazio cerebrale (la mente dell'autore) quanto fisico (la casa in cui vive, la camera nella quale scrive): e in questa dimensione l'autore si muove e pensa, riverberando azioni e pensieri che hanno luogo nel cranio o nell'appartamento, proseguendo nell'unica direzione possibile: «molto lontano dentro di me [*muito longe dentro de mim*]»⁶³. Il cammino che Pessoa intraprende dentro di sé – «Sono un nomade della coscienza di me [*Sou um nómada da consciencia de min*]»⁶⁴ – lo porta a riconoscere come sovrapponibili l'io che pensa, e viaggia, con la propria scrittura: «In buona parte, io sono la prosa che scrivo [*Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo*]»⁶⁵. Questa inesausta attività del pensiero, che tutto scandaglia e soppesa, ha allontanato progressivamente le pareti della mente, scavando in Pessoa una dimensione interiore sconfinata («Mi sono creato eco e abisso, pensando. Mi sono moltiplicato approfondendomi [*Creei-me echo e abysmo, pensando. Multipliquei-me aprofundando-me*]»)⁶⁶.

Fra gli innumerevoli appunti del *Livro*, compare *Un viaggio nella testa* (*A Viagem na Cabeça*):

Dal mio quarto piano spalancato sull'infinito, nella plausibile intimità della sera che scende, alla finestra sull'inizio delle stelle, i miei sogni vanno, in ritmico accordo con l'evidente distanza, in viaggio per paesi sconosciuti, o ipotizzabili, o solamente impossibili [*Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, á janella para o começo das estrelas, meus sonhos vão, por acordo de rythmo com a distancia exposta, para as viagens aos paizes incognitos, ou suppostos, ou sòmente impossiveis*]⁶⁷.

E alla finestra della sua stanza mentale, Pessoa si trova a vagare «nell'azzurro dei miei cieli interiori [*no azul dos meus ceus interiores*]»⁶⁸, alla ricerca di un fondo ancora da raggiungere.

Note

- ¹ Cfr. George Lakoff e Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana* [1980], a cura di P. Violi, Milano, Bompiani 1998, pp. 33-40.
- ² Eric Havelock, *La musa impara a scrivere*, trad. it. M. Carpitella, Roma-Bari, Laterza 1987, p. 9.
- ³ Per l'intera questione si veda Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, seconda edizione, Roma, Sossella 2015, in specie pp. 29-36.
- ⁴ Cfr. Giorgio Raimondo Cardona, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari, Laterza 1985; George Lakoff e Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana* cit.
- ⁵ Édouard Glissant, *Poetica della relazione. Poetica III*, trad. it. E. Restori, Macerata, Quodlibet 2007, p. 26.
- ⁶ Giorgio Raimondo Cardona, *I viaggi e le scoperte*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. V. *Le questioni*, Torino, Einaudi 1986, pp. 687-716, p. 687.
- ⁷ George Steiner, *Una certa idea di Europa*, trad. it. O. Ponte di Pino, Milano, Garzanti 2010, pp. 31-2, 35, 33-4.
- ⁸ Cristina Zaltieri, *Nietzsche e il pensiero corporante in cammino*, in «Cquia» 3 (ottobre 2011) pp. 1-14.
- ⁹ Hans Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, trad. it. B. Argenton, Bologna, il Mulino 1988.
- ¹⁰ Al-Ghazali, *Il libro della Meditazione*, a cura di G. Celentano, Trieste, SITI 1988, p. 32.
- ¹¹ Martin Buber, *Storie e leggende chassidiche*, a cura di A. Lavagetto, Milano, Mondadori 2008, p. 542.
- ¹² Cfr. da diverse prospettive: David Le Breton, *Eloge de la marche*, Paris, Editions Métailié 2000; Duccio Demetrio, *Filosofia del camminare. Esercizi di meditazione mediterranea*, Milano Cortina 2005; Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Paris, Carnets Nord 2009; Antonio Prete, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati Boringhieri 2016, pp. 152-72.
- ¹³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil 1957, p. 25.
- ¹⁴ Philip Tagg, *Il "senso del tempo" nella musica*, in «Musica/Realtà» VI (1985) pp. 103-12, p. 104.
- ¹⁵ Jacques Plessen, *Promenade et poésie: L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, Paris, Mouton & Co. 1967, p. 4.
- ¹⁶ Cfr. Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea* [1963], trad. it. V. Poggi, Bologna, il Mulino 2006.
- ¹⁷ Cfr. Paolo Canettieri, *La metrica e la «numerabilità» del tempo*, in «Critica del testo» I/1 (1998) pp. 141-76, p. 158.
- ¹⁸ Bruce Chatwin, *Le Vie dei Canti* [1987], trad. it. S. Gariglio, Milano, Adelphi 2016, pp. 103 e 145.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 26.
- ²⁰ Hans Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* [1969], trad. it. M. V. Serra Hansberg, Milano, Cortina 2009, pp. 4-8.
- ²¹ Osip Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faciani, Genova, il Melangolo 2003, p. 51.
- ²² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard 1990, p. 151.
- ²³ Osip Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, cit., p. 152.
- ²⁴ Cfr. Roberto Antonelli, *Perché un Libro(-Canzoniere)*, in «Critica del testo» VI/1 (2003) pp. 49-65.
- ²⁵ Roberto Mercuri, *Frammenti dell'anima e anima del frammento*, in «Critica del testo» VI/1 (2003) pp. 67-92, p. 67.
- ²⁶ Sul versante opposto, quello della dimensione sospesa del frattempo, in cui l'arrestarsi del pensiero provoca anche l'immobilità fisica, si vedano le riflessioni di Sara De Simone, «Quant vos demorastes deus pas»: *fratture e fratempi dell'eroe in sospenso*, in *L'attesa. Forme, retorica, interpretazioni*, a cura di G. Peron e F. Sangiovanni, Padova, Esedra 2018, pp. 89-99.
- ²⁷ Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi 2005, I, p. 190.
- ²⁸ Corrado Bologna, *PetrArca petroso*, in «Critica del testo» VI/1 (2003) pp. 367-420, p. 387.
- ²⁹ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit., I, p. 625.
- ³⁰ *Ibidem*, I, p. 626.
- ³¹ Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. M. Villalta, 2 voll., Milano, Mondadori 2001, I, pp. 261 e 265.
- ³² Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di M. Fiorilla, Milano, BUR 2013, p. 982, c.m.
- ³³ *Ibidem*, p. 984.
- ³⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti 1990, pp. 39-40.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 39.
- ³⁶ Cfr. Paolo Canettieri, *La metrica e la «numerabilità» del tempo*, cit.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 163.
- ³⁸ Roberto Antonelli, *Tempo testuale e tempo ritmico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, in «Critica del testo» I/1 (1998) pp. 177-201, specie pp. 184-5, 190-2, 199-200.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 196.
- ⁴⁰ Paolo Canettieri, *La metrica e la «numerabilità» del tempo*, cit., p. 167.
- ⁴¹ Giorgio Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri 2005, p. 78.
- ⁴² Michel de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Milano, Bompiani 2012, p. 672.
- ⁴³ Italo Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 43.
- ⁴⁴ Corrado Bologna, *I Ghiribizzi di Guicciardini*, in *Francesco Guicciardini, tra ragione e inquietudine. Atti del Convegno Internazionale di Liège (17-18 febbraio 2004)*, a cura di P. Moreno e G. Palumbo, Genève, Diffusion Librairie Droz 2005, pp. 75-104, p. 102.
- ⁴⁵ Paola Cori, «Ec. ec. ec.». *Modi e forme della sospensione nello Zibaldone*, in *Lo «Zibaldone» di Leopardi come ipertesto. Atti del Convegno Internazionale (Barcellona, Universitat de Barcelona, 26-27 ottobre 2012)*, a cura di M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Olschki 2003, pp. 93-107, p. 100.
- ⁴⁶ Cfr. Armando Petrucci, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, a cura di A. Petrucci, Roma-Bari, Laterza 1979, pp. 137-156.
- ⁴⁷ Giorgio Raimondo Cardona, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher 1981, p. 51.
- ⁴⁸ André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola* [1964], trad. it. F. Zannino, 2 voll., Torino, Einaudi 1977, II, p. 465; e cfr. il più recente Michael C. Corballis, *Dalla mano alla bocca. Le origini*

- del *linguaggio* [2002], trad. it. S. Romano, Milano, Raffaello Cortina 2008.
- ⁴⁹ Cfr. Patrizio Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli 1996.
- ⁵⁰ Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, a cura di M. Vannini, Milano, Adelphi 1985, p. 99.
- ⁵¹ Georg Büchner, *Woyzeck*, a cura di G. Schiavoni, Milano, Rizzoli 1995, pp. 232-3.
- ⁵² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition de C. Pichois, 2 voll., Paris, Gallimard 1975-1976, 275-6, c.m.
- ⁵³ Marcel Raymond, *Jean Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*, Paris, Corti 1962, p. 159.
- ⁵⁴ Luca Pietromarchi, *Spitzer contra Auerbach: a proposito di «Spleen» IV*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo. Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008)*, a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova, Esedra 2010, pp. 519-527, p. 523.
- ⁵⁵ Rainer Maria Rilke, *Poesie*, a cura di G. Baioni, 2 voll., Torino, Einaudi-Gallimard 1995, II, rispettivamente pp. 111, 171, 139 e 153.
- ⁵⁶ Paul Valéry, *Œuvres*, édition de J. Hytier, 2 voll., Paris, Gallimard 1957, I, p. 1323.
- ⁵⁷ Robert Walser, *La passeggiata*, trad. it. E. Castellani, Milano, Adelphi 1976.
- ⁵⁸ Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori 1997, p. 954.
- ⁵⁹ Thomas Bernhard, *Camminare*, trad. it. G. Agabio, Milano, Adelphi 2018, p. 104.
- ⁶⁰ Antonella Anedda, *Una musica diversa*, in *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio: poesia e traduzione. Atti del convegno dell'università degli studi di Cassino (22-24 marzo 2011)*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos 2002, pp. 325-331, p. 328.
- ⁶¹ Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi 2006, pp. 317-39.
- ⁶² Fernando Pessoa, *Libro dell'inquietudine*, a cura di P. Collo, Torino, Einaudi 2012, p. 214.
- ⁶³ *Ibidem*, p. 33.
- ⁶⁴ *Ibidem*, p. 184.
- ⁶⁵ *Ibidem*, p. 382.
- ⁶⁶ *Ibidem*, p. 177.
- ⁶⁷ *Ibidem*, p. 221.
- ⁶⁸ *Ibidem*, p. 129.

L'eros in cammino. Su alcune modalità della passeggiata d'amore nella poesia latina

di Donatella Puliga

Anche l'amore cammina. E a Roma cammina in spazi precisi. La finalità erotico-amorosa della passeggiata in Roma antica è un aspetto particolarmente interessante per uno studio sull'andare a piedi.¹ Chi era in cerca di occasioni di intrattenimento galante, chi voleva 'rimorchiare' – si direbbe oggi – sapeva bene che alcuni ambiti spaziali specifici della città, per lo più le zone di passeggio sotto ai portici, se non erano esclusivamente deputati, ben si prestavano a favorire una ben precisa tipologia di incontri. Era risaputo che, specialmente in prossimità dei portici, appunto, si potevano trovare prostitute di ogni età e ragazzini che vendevano per pochi spiccioli il proprio corpo. Il carme IV di Catullo, ad esempio, contiene una descrizione piuttosto esaustiva del percorso di questo genere di 'passeggiate': il poeta va in cerca dell'*amicus* Camerio, che immagina si stia intrattenendo con le donne di malaffare (*pessimae puellae*, v. 10) che in genere gremivano quei luoghi:

*Oramus, si forte non molestumst,
demonstres ubi sint tuae tenebrae.
te in campo quaesivimus minore,
te in circo, te in omnibus libellis
te in templo summi Iovis sacro
in Magni simul ambulatione
femellas omnes, amice, prendi;
quas vultu video tamen serenas.
'aufertis' sic usque flagitabam
'Camerium mihi, pessimae puellae?'*

*'en,' inquit quaedam, sinum reducens,
'en hic in roseis latet papillis!
sed te iam ferre Herculi labos est:
tanto te in fastu negas, amice.
dic nobis ubi sis futurus, ede hoc
audacter, committe, crede luci,
num te lacteolae tenent puellae.
si linguam clauso tenes in ore,
fructus proicies amoris omnis:
verbosa gaudet Venus loquela.
vel, si vis, licet obseres palatum,
dum nostri sis particeps amoris.*

Per pietà, se non disturba troppo, mostra a noi dove siano le tue tenebre. Te cerchiamo nel minore Campo, te nel Circo, te in mezzo a tutti i libri², te nel tempio sacro al Sommo Giove. E nel portico, intanto, di Pompeo, tutte ho prese, amico, le pulzelle quelle almeno viste in volto liete, e cercando te, così chiedevo: «Fuori a me il mio Camerio, squaldrinelle». Al che, una: «A me denuda il petto: ecco, latita qui, fra i rosei seni!» Ma acchiapparti, ormai, è fatica erculeale. Tanto grande boria a noi ti nega? Dicci dove verrai a spuntare, svelalo. Con audacia, rischia, vieni in luce. Son ragazze di latte che ti tengono? Se la lingua freni in chiusa bocca, vai a gettare d'amore tutti i frutti:

di un parlare sciolto gode Venere.
 O il palato rinsera, se vuoi...a patto
 Ch'io del vostro amore sia partecipe!³

In cerca del suo amico Camerio, Catullo fa una lunga passeggiata perlustrando i luoghi-simbolo delle *ambulationes* di Roma, gli spazi dell'amore furtivo (cfr. *tenebrae* al v. 2 e *amoris* ai vv. 19 e 22), in cui immagina si trovi l'amico trattenuto da «ragazze di latte». E così, dal *Campus minor* o *Martialis*, il Campo Marzio sul Celio, dove il pullulare di impianti termali e palestre facilitava gli incontri amorosi, il poeta raggiunge il *Circus Maximus*, passa per il *Vicus Tuscus* e infine arriva ai *libelli*,⁴ nella strada detta *Argiletum*, per poi dirigersi al Campidoglio, alla celebre «passeggiata di Pompeo» (*Magni ambulatio*)⁵, e al Portico che ne prende il nome⁶, corrispondente all'odierna via Paganica⁷.

Questi luoghi dell'*urbanitas* romana erano anche riconosciuti come particolarmente adatti alla messa in campo di precise strategie seduttive: era lì, infatti, che ci si poteva mostrare, sperando di essere notati a propria volta. Vedere per farsi vedere, dunque: il gioco del *display* si manifesta proprio attraverso l'incedere negli spazi preposti all'amore. Non c'è dubbio, allora, che il carne di Catullo possa contribuire a fornirci almeno un tassello del percorso per antonomasia della passeggiata erotica.

Ma è forse con Properzio che l'*ambulatio* assurge a momento topico dell'innamoramento elegiaco e a scenario della seduzione.

*non eget hic medicis, non lectis mollibus aeger,
 huic nullum caeli tempus et aura nocet;
 ambulat – et subito mirantur funus amici!
 sic est incautum, quidquid habetur amor.*

Non medici né morbidi letti servono a questo malato [*l'innamorato elegiaco*], non gli fanno male il clima, né le folate di vento. È lì che passeggia e già gli amici vedono la sua fine! Tanto è imprevedibile, qualsiasi cosa sia, quello che chiamiamo amore⁸.

L'innamoramento è qui inscritto nella cornice della passeggiata: mentre passeggia (*ambulat*), infatti, l'innamorato elegiaco incrocia l'oggetto del suo desiderio amoroso (o lo incontra per la prima volta), ed ecco che questi accoglie nel petto la mortale ferita d'amore. La rappresentazione dell'*amor* come fenomeno improv-

viso (vd. *subito*) e imprevisto (*incautum*) si serve del modello analogico del *funus*, cui gli amici assistono con meraviglia (*mirantur funus amici*). Nel carne, quindi, la dimensione spettacolare della passeggiata (che coincide con la finalità dell'ammirare e dell'essere ammirati) non interessa solo i due personaggi interagenti, cioè l'io elegiaco e la *domina*, che si mostrano l'un l'altro nello specifico corteggiamento dell'*ambulatio*, ma coinvolge anche un terzo polo attoriale, che in questo caso è un soggetto collettivo: questo terzo attore è costituito dall'occhio esterno dei compagni dell'innamorato. Potenza di uno sguardo e della meraviglia che esso contiene.

La passeggiata crea quindi le condizioni idonee allo sprigionarsi del sentimento d'amore⁹, un amore che – nella Roma antica – si dispiegava per lo più al di fuori del matrimonio: solo in casi molto rari, infatti, il *coniugium* comportava una dimensione affettiva legata all'eros¹⁰.

Le esperienze più coinvolgenti in senso erotico potevano trovare terreno fertile proprio nella passeggiata, che si realizza in uno spazio *esterno* rispetto a quello della casa, e costituisce un utile espediente per garantire nuove occasioni d'incontro tra amanti.

In un'altra elegia properziana, ad esempio, (2.23), un uomo *ingenuus*, cioè libero per nascita, tenta di corrompere lo schiavo della donna per la quale spasima, in modo da poter conoscere in anticipo i luoghi in cui lei andrà a passeggiare e poterla raggiungere:

*ingenuus quisquam alterius dat munera servo,
 ut commissa suae verba ferat dominae?
 et quaerit totiens «quaenam nunc porticus illam
 integit?» et «campo quo movet illa pedes?»
 deinde, ubi pertuleris, quos dicit fama labores
 Herculis, ut scribat «muneris ecquid habes?».*

Un uomo libero ricopre di doni lo schiavo di un altro perché gli riferisca le promesse fatte alla sua padrona? e gli chiede tante volte: «sotto quale portico lei ora trova riparo?» e ancora: «in quale luogo del Campo sta passeggiando?», perché poi, quando tu hai portato in fondo le famose fatiche di Ercole, lei ti chieda: «che cosa mi regali in cambio?»

Al di là della *pointe* finale basata sul motivo elegiaco (e satirico) dell'*avaritia* delle donne¹¹, dai versi che abbiamo letto emerge chiaramente come il portico e il *campus* siano i luoghi di riferimento della passeggia-

ta galante, nei quali uomini e donne, e soprattutto gli amanti, possono incontrarsi furtivamente, scambiarsi messaggi tramite i servi o anche solo spiarsi da lontano. Del resto, in una società gerarchicamente rigida – soprattutto sul piano dei ruoli di genere – come quella romana, queste di cui l'elegia ci offre uno spaccato costituivano occasioni che – per quanto non eccezionali – erano comunque da gestire con astuzia. Ma c'è di più: nella riscrittura elegiaca, e in particolare in quella di Properzio, la passeggiata sotto ai portici e nei campi costituisce anche un pericolo per l'amante in preda al desiderio. Perché la passeggiata stessa può offrire alla *domina* occasione di nuovi incontri, e, pertanto, può costituire terreno propizio al tradimento.

In 2.32, ad esempio, Properzio accusa Cinzia di mentire sui luoghi effettivi delle sue frequentazioni e, nello specifico, delle sue passeggiate. All'orecchio del poeta sono giunti i nomi delle mete reali cui lei si dirige allontanandosi da lui, luoghi che spiegano le sue lunghe assenze, ma che rivelano soprattutto i suoi obiettivi:

*qui videt, is peccat: qui te non viderit ergo
non cupiet: facti lumina crimen habent.
nam quid Praenesti dubias, o Cynthia, sortes,
quid petis Aeaei moenia Telegoni?
cur ita te Herculeum deportant esseda Tibur?
Appia cur totiens te Via Lanuvium?
hoc utinam spatiere loco, quodcumque vacabis,
Cynthia! sed tibi me credere turba vetat,
cum videt accensis devotam currere taedis
in nemus et Triviae lumina ferre deae.
scilicet umbrosis sordet Pompeia columnis
porticus, aulaeis nobilis Attalicis,
et platanis creber pariter surgentibus ordo,
flumina sopito quaeque Marone cadunt,
et leviter nymphis toto crepitantibus orbe,
cum subito Triton ore refundit aquam.
falleris, ista tui furtum via monstrat amoris:
non urbem, demens, lumina nostra fugis!
nil agis, insidias in me componis inanis,
tendis iners docto retia nota mihi.
sed de me minus est: famae iactura pudicae
tanta tibi miserae, quanta meretur, erit.
nuper enim de te nostras maledixit ad aures
rumor, et in tota non bonus urbe fuit.*¹²

Chi ti vede, commette peccato: è chi non ti vede che non proverà desiderio:

la colpa sta negli occhi che ti guardano.

Allora, o Cinzia, perché vai a cercare gli ambigui responsi

a Preneste¹³?

perché ti dirigi alle mura dell'eò Telegono¹⁴,
perché il tuo cocchio ti porta all'erculea¹⁵ Tivoli?
Perché tante volte percorri la vecchia via Appia?

Magari tu, Cinzia, potessi andare a passeggiare in questi luoghi per tutto il tempo libero che avrai.

Quello che mi impedisce di crederti è la folla quando ti vede correre devota con le fiaccole accese e portare nel bosco torce alla dea Trivia.

Certamente ormai per te è da disprezzare il portico di Pompeo

dalle colonne che offrono ombra, da ammirare per i suoi tendaggi creati da Attalo,

è da disprezzare la fitta schiera di platani tutti della stessa altezza, e tutti i rivoli d'acqua che sgorgano dalla statua di Marone¹⁶ addormentato

e Tritone quando all'improvviso nasconde l'acqua nella bocca

mentre la corrente gorgoglia lievemente per tutta la città.

T'inganni: questo percorso tradisce un amore segreto: tu, senza più memoria, non scappi dalla città, ma dai miei occhi.

Ma non ce la fai, sono inutili gli inganni che trami contro di me.

Conosco le trappole che mi tendi: tu sei incapace, io sono esperto.

Ma a me di ciò poco importa: la perdita della reputazione di donna casta

sarà grave per te, disgraziata, tanto quanto meriti.

Proprio da poco mi è giunto alle orecchie un pettegolezzo su di te che mi addolora e ormai si è diffuso per tutta la città.

È preoccupato, Properzio, rispetto alle passeggiate di Cinzia: perché esse contengono la possibilità, per lei, di mostrarsi in pubblico, di essere vista e, di conseguenza, di suscitare in chi l'ammiri un desiderio amoroso: una colpa visiva, dunque, un *error* degli occhi, come chiarisce l'espressione al v. 2: *facti lumina crimen habent*. Se tutti i sensi possono macchiarsi di colpe, è il senso della vista che in quest'ambito la fa da padrone.¹⁷ Ma l'elenco dei luoghi degli antichi appuntamenti e delle consuete passeggiate di Cinzia, a piedi e in carrozza, e i frequenti viaggi in direzione di Tivoli, sembrano scuse per nascondere le nuove occupazioni dell'amata: la sua biasimevole partecipazione ai culti in onore della dea Diana *nemorensis*¹⁸, dalla fama quantomeno ambigua.

Il poeta si augurerebbe che la *domina* trascorresse piuttosto il suo tempo in quel genere di passeggiate (*hoc utinam spatiere loco*) e non nella presumibile pro-

miscuità di questi rituali. Cinzia ormai trascura il portico di Pompeo, dove lo stesso Properzio poteva incontrarla di nascosto, e benché la donna giustifichi la propria assenza con il desiderio di sottrarsi alla vita cittadina, il poeta sa bene che sono i suoi occhi, quelli cioè dell'amante tradito, la realtà da cui lei in effetti fugge, cercando di eludere la sua sorveglianza. Qui, pertanto, la simulazione di passeggiate cittadine e fuori porta (come quelle col carro verso Tivoli) forniscono un alibi all'amata, servono per favorire i tradimenti di lei, i suoi *furta amoris*.

Ma il timore del poeta non è a senso unico. Anche Cinzia teme che l'ombra del portico di Pompeo, luogo di elezione per gli appuntamenti e gli incontri amorosi, possa costituire per Properzio una forte tentazione. Così, in 4.8, è lei a imporre al poeta alcune regole relazionali da seguire, tra cui spicca il veto riguardo al famigerato portico di Pompeo:

tu neque Pompeia spatia habere cultus in umbra

non te ne andrai a passeggio tutto elegante
all'ombra del portico di Pompeo¹⁹

È inaccettabile per Cinzia che Properzio passeggi sotto i portici ombrosi dopo essersi pettinato e vestito di tutto punto, «tutto in tiro» - si direbbe oggi: ciò segnalerebbe, infatti, il desiderio dell'amante di mostrarsi ad altre donne, di aprirsi a nuove conquiste mettendo in gioco tutte le proprie capacità di seduzione. La passeggiata sotto al portico è dunque assimilata a una pratica di adescamento amoroso, tanto femminile quanto maschile. Passeggiata e tradimento sono quindi almeno in parte sovrapponibili, hanno un elemento che li accomuna: forse anche perché entrambi si configurano come momenti in cui si rinuncia allo *stare*, al rimanere in una situazione di fissità (lo stare seduti o almeno fermi fisicamente, da un lato; il mantenersi fedeli ad una situazione amorosa, dall'altro).

Ma Properzio non è il solo a eleggere il portico pompeiano a luogo preferenziale di ogni tipo di conquista o avventura erotica. Leggiamo questi versi di Ovidio:

*Seu te forte iuvat sera et sapientior aetas,
Hoc quoque, crede mihi, plenius agmen erit.
Tu modo Pompeia lentus spatia sub umbra,
Cum sol Herculei terga leonis adit:
Aut ubi muneribus nati sua munera mater
Addidit, externo marmore dives opus.
Nec tibi vitetur quae, priscis sparsa tabellis,*

*Porticus auctoris Livia nomen habet:
Quaque parare necem miseris patruelibus ausae
Belides et stricto stat ferus ense pater.*

Se poi ti piacciono donne di una certa età, più esperte, credimi, di queste potrai averne uno stuolo. Vai a passeggiare lentamente all'ombra del portico di Pompeo, quando il sole tocca il dorso del Leone erculeo, oppure nel luogo in cui la madre ai doni per il figlio aggiunse il proprio dono di un edificio ricco di marmi esotici.

Non evitare poi il portico dalle pitture antiche che, voluto da Livia, da lei prese il nome, e dove sono le Danaidi che osarono dare la morte agli infelici cugini e con loro il crudele padre sguaina la spada.²⁰

Anche il più difficile da accontentare tra i Romani troverà la donna che saprà stuzzicarne l'eros, se andrà a passeggio rispettivamente all'ombra del portico di Pompeo²¹, sotto quello di Ottavia, adiacente al teatro di Marcello, o sotto al portico di Livia, nei pressi dell'Esquilino.

Più avanti, nel suo elenco dei luoghi idonei all'amore, Ovidio inserisce anche i fori:

*Et fora conveniunt (quis credere possit?) amori:
Flammaque in arguto saepe reperta foro:*

Anche i fori (chi mai lo crederebbe) sono propizi all'amore:
non di rado nel vociare del foro nasce la fiamma²².

Nella formulazione didascalica di Ovidio, lo scenario dello *spatiari* influenza profondamente il successo della prassi di seduzione, fungendo da viatico dell'*amor*. Perfino i luoghi che ospitano attività strutturalmente lontane dalla dimensione erotica, come quelle che si svolgono nei fori, si rivelano propizi all'amore (*conveniunt amori*), e fanno scoccare la scintilla²³.

In *Amores* 2.2, il poeta rappresenta un caso paradigmatico di innamoramento nello scenario del portico:

*hesterna vidi spatiantem luce puellam
illa, quae Danae porticus agmen habet.
protinus, ut placuit, misi scriptoque rogavi.
rescripsit trepida 'non licet!' illa manu.*

Nel portico che contiene lo stuolo intero delle Danaidi [il portico del tempio di Apollo, sul Palatino], quella donna io vidi ieri che si aggirava. Mi piacque,

e una proposta subito le inviai con un biglietto, su cui con mano incerta lei riscrisse «non si può»²⁴.

Anche qui il tema elegiaco è quello dell'incontro imprevisto con una *spatians puella*, «una giovane donna che passeggia». Questa immagine colpisce il poeta, che ne è subito attratto (*placuit*) e, spinto dunque a dichiararsi, invia un messaggio alla ragazza. Se qui, tuttavia, la *puella* risponde, benché esitante, con un tiepido diniego, l'incontro sotto i portici ha un esito erotico più felice (almeno inizialmente) per Aconzio e Cidippe, i personaggi mitici delle *Heroides* XX-XXI, il cui amore sboccia in un momento di sospensione dai sacri rituali²⁵. Così, mentre Cidippe passeggia all'ombra dei portici di un santuario, ammirandone le statue, al contempo è ammirata a sua volta dal giovane Aconzio:

*et modo porticibus spatior modo munera regum
miror et in cunctis stantia signa locis;
miror et innumeris structam de cornibus aram,
et de qua pariens arbore nixa dea est,
et quae praeterea – neque enim meminive libetve
quidquid ibi vidi dicere – Delos habet.
Forsitan haec spectans a te spectabar, Aconti,
visaue simplicitas est mea posse capi.
in templum redeo gradibus sublime Dianae –
tutior hoc ecquis debuit esse locus?*

E ora passeggio sotto i portici, ora ammiro i doni dei re e le statue innalzate dovunque. Ammiro anche un altare costruito con innumerevoli corna e l'albero cui si appoggiò la dea durante il parto, e oltre a ciò tutto quello- perché non ricordo né ho voglia di raccontare quanto vi ho visto- che Delo possiede. Forse, mentre guardavo queste cose, ero guardata da te Aconzio, e la mia semplicità ti parve una facile preda. Ritorno al tempio di Diana, che si leva alto su gradini – quale luogo doveva esserci più sicuro di questo²⁶?

Nella dimensione diegetica dell'epistola²⁷, l'io narrante di Cidippe rievoca il primo incontro con Aconzio. Mentre lei passeggia noncurante sotto al portico del tempio, e ne contempla gli ornamenti statuari, il giovane ammira a sua volta la ragazza nel suo incedere. Si instaura un meccanismo che vede contrapporsi stabilità e movimento: mentre Cidippe ammira la fissità delle statue, Aconzio contempla il movimento aggraziato di lei che cammina. La ben calibrata costruzione retorica con poliptoto *haec spectans a te spectabar*

comunica al lettore la doppia identità della giovane donna, soggetto contemplante da un lato (*spectans*) in rapporto al paesaggio artistico del santuario, e oggetto contemplato e da Aconzio dall'altro (*a te spectabar, Aconti*), in cui il pronome personale di seconda persona (seguito al verso successivo dall'aggettivo possessivo di prima persona, *mea*) e il nome proprio del giovane, in forte oggetto, fanno emergere sul piano retorico e pragmatico l'insinuarsi del sentimento d'amore. Anche qui la donna è rappresentata quasi al pari di un'apparizione (si noti l'uso di *visa* in posizione di rilievo). All'insidia del portico, e del suo ammiratore, Cidippe, però, tenta dapprincipio di fuggire: ritorna al tempio, un luogo più sicuro (*tutior*), anche in forza della divinità cui è dedicato, quella Diana dea vergine e protettrice delle vergini per eccellenza. Un luogo, quindi, in implicita opposizione al "pericolo" cui il portico espone la giovane donna.

Ma ci sono – e non sono pochi – amori non contraccambiati, o amori finiti: come fare per non farsi tormentare, in questo caso, dal pungolo della memoria? Il rimedio per guarire dalle brucianti ferite suggerito da Ovidio è quello di evitare di passeggiare dove è solita recarsi anche l'amata:

*Nec quae ferre solet spatiantem porticus illam,
Te ferat, officium neve colatur idem.
Quid iuvat admonitu tepidam recalescere mentem?*

Non frequentare il portico che per solito la vede passeggiare, e non coltivare le sue stesse relazioni. A che giova riscaldare col ricordo il cuore ormai tiepido²⁸?

La passeggiata, quindi, svela la sua funzione di luogo della memoria: essa suscita il ricordo di un passato, talvolta di un passato perduto, rifondandolo e rendendolo un *monumentum*, che in questo caso, però, non ha una valenza positiva: non giova infatti al recupero della serenità dopo il trauma della esclusione e della perdita.

Che non sempre la passeggiata abbia una funzione terapeutica o benefica è quindi esperienza diffusa. L'occasione di incontro cui essa dà luogo rischia di risultare nociva per l'innamorato respinto, come sa bene anche Properzio, che, pur evitando ormai di recarsi nei luoghi frequentati da Cinzia – qui, i campi, fra i quali quello Marzio, ricco di impianti termali e palestre, che lo rendevano perfetto per gli appuntamenti galanti,

e il teatro, su cui torneremo – non guarisce dalla ferita d'amore che lei gli ha inferto.

*tot iam abiere dies, cum me nec cura theatri
nec tetigit Campi, nec mea mensa iuvat.*

Già da tanti giorni non mi interessa del teatro,
non mi sfiora la voglia del Campo, non mi va di stare
a tavola²⁹.

Ma per avere successo nell'impresa amorosa, all'in-
dividuazione del luogo più adeguato l'*amator* dovrà far
seguire l'esercizio della sua specifica *ars* seduttiva, che
consiste per Ovidio nella capacità di sfruttare a proprio
vantaggio le occasioni di incontro che la passeggiata
fornisce, e in una serie di strategie di avvicinamento:

*Interea, sive illa toro resupina feretur,
Lecticam dominae dissimulanter adi,
Neve aliquis verbis odiosas offerat auris,
Qua potes ambiguus callidus abde notis.
Seu pedibus vacuis illi spatiosa teretur
Porticus, hic socias tu quoque iunge moras:
Et modo praecedas facito, modo terga sequaris,
Et modo festines, et modo lentus eas:
Nec tibi de mediis aliquot transire columnas
Sit pudor, aut lateri continuasse latus;
Nec sine te curvo sedeat speciosa theatro:
Quod spectes, umeris adferet illa suis.
Illam respicias, illam mirere licebit:
Multa supercilio, multa loquere notis.*

Nel frattempo, se la porteranno in giro sdraiata sui
cuscini
avvicinati alla sua lettiga facendo finta di niente,
e in modo che nessuno presti ascolto alle tue pa-
role con orecchie odiose : piuttosto, se ce la fai,
nasconditi - fatti furbo- dietro segnali ambigui.
E se poi cammina a piedi per l'ampio portico, in
modo indolente,
unisciti a lei nel suo passo svagato
e ora cerca di precederla , ora cerca di starle dietro,
ora affrettati, e ora cammina a passo lento.
E non farti problema a spostarti di tante colonne dal
corridoio centrale per metterti al suo fianco.
Bella com'è, non deve stare seduta senza di te nel
concavo teatro: lo spettacolo sarà lei a offrirtelo,
con le sue spalle.
Potrai più volte guardarla, anche contemplarla a lungo,
dirle molte cose anche con un cenno degli occhi,
che parlano³⁰.

Nella precettistica contemplata dalla sua *ars ama-
toria*³¹, Ovidio dà – come vediamo – ampio spazio ad
alcune prescrizioni sul modo di avvicinare la donna og-
getto del desiderio amoroso mentre passeggia a piedi o
trasportata in lettiga. Il brano ci offre con vividezza una
rappresentazione mimetica delle forme della seduzione
galante e delle sue manifestazioni. Se la passeggiata
all'aria aperta non era certo da considerare come mo-
mento di intimità per gli amanti, la protezione artificiale
che la *lectica* poteva fornire ai due rappresentava una
buona occasione, per l'uomo, di sussurrare frasi d'a-
more all'amata, con atteggiamento 'dissimulante' (*dis-
simulanter*), cioè senza essere udito (magari dal marito
o dal tutore di lei). Il riferimento esplicito alla posizione
che la donna assumeva sulla lettiga, quasi fosse distesa
sul proprio letto (*toro resupina*), sembra sottintendere
maliziosamente quella tipica dei rapporti sessuali, che
costituiscono dunque un allusivo modello analogico.
Avvicinare la donna in quella posizione consentiva per-
tanto ai due amanti (o almeno al corteggiatore) di rita-
gliarsi un breve momento di para-intimità, in cui avviare
una comunicazione galante non solo verbale ma anche
cinesico-gestuale (cfr. *ambiguus ... notis*). Nondimeno,
anche la pratica deambulatoria consentirà al preten-
dente di accostarsi alla donna, rappresentata qui come
impegnata in una passeggiata indolente, di allusiva mol-
lezza, cui l'uomo potrà unirsi, osando perfino cambia-
re corsia pur di raggiungerla e starle al passo (magari,
precedendola un po' o seguendola per non dare adito
a pettegolezzi).

La parte finale del passo ovidiano inserisce, nel no-
vero degli spazi deputati all'amore, un nuovo luogo di
incontro: il teatro.

In effetti, occasione di adescamento e mostra di sé
paragonabile a quella offerta dai portici ombrosi era
fornita da due dei luoghi di intrattenimento più amati
e frequentati dai Romani: il teatro, per l'appunto, e il
circo, dove donne e uomini andavano a 'guardare' ma
anche a 'mostrarsi':

*Sed tu praecipue curvis venare theatris:
Haec loca sunt voto fertiliora tuo.
Illic invenies quod ames, quod ludere possis,
Quodque semel tango, quodque tenere velis.
Ut redit itque frequens longum formica per agmen,
Granihero solitum cum vehit ore cibum,
Aut ut apes saltusque suos et olentia nactae
Pascua per flores et thyma summa volant,
Sic ruit ad celebres cultissima femina ludos:*

*Copia iudicium saepe morata meum est.
Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae:
Ille locus casti damna pudoris habet.*

È soprattutto nelle *cavee* dei teatri che devi andare a caccia: sono luoghi più produttivi di quello che ti aspetti. Potrai trovarvi un amore oppure un passatempo, qualcosa che va bene da godersi per una volta sola, o qualcos'altro che magari hai voglia di tenerti caro. Come fanno le formiche, che vanno avanti e indietro più volte in lunga fila recando nella bocca abituata a portare il grano il cibo consueto, come fanno le api che trovano le valli e i pascoli profumati e volano di fiore in fiore e sulle corolle del timo, così le donne corrono, tutte eleganti, ai giochi del circo affollatissimi. Sono talmente tante che molte volte non mi procurano che l'imbarazzo della scelta. Senz'altro vanno per vedere, ma anche per essere viste a loro volta: un posto come quello mette a rischio la castità e il pudore³².

Il teatro, nella rappresentazione didascalica ovidiana, si configura come luogo ottimale della 'caccia amorosa' (vd al v. 89: *sed tu praecipue curvis venaere theatris*). Ma quello venatorio non è il solo modello analogico usato per rappresentare questo luogo ludico come ottimo avamposto dell'uomo in cerca di conquiste: Ovidio si serve anche del modello agricolo: i teatri sono *loca ... voto fertiliora tuo*, luoghi abbondanti di potenziali prede, traboccanti di donne, più di quanto un uomo possa sperare. Questa ricchezza permette di offrire all'aspirante amatore un'ampia scelta: troverà qualcuna da amare, se lo desidera, o anche soltanto una donna con cui giocare, con cui praticare un puro passatempo erotico. Del resto, come il poeta non manca di sottolineare, era risaputo che ai *ludi* le donne andassero sì a vedere lo spettacolo, ma anche a far mostra di sé, a offrirsi allo sguardo maschile: *spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae*. Il loro ingresso in teatro o al circo è infatti descritto come un andirivieni che ha alcuni tratti in comune con quella che appare a tutti gli effetti come una passeggiata nervosa, una sfilata frenetica in cui fare sfoggio di sé e della propria bellezza. L'elegantissima donna (*cultissima femina*) che si precipita a vedere i giochi è infatti paragonata alla formica che va e viene dal campo e all'ape che vola di fiore in fiore: si tratta in entrambi i casi di animali caratterizzati da intensa operosità, la medesima che le donne romane cui si riferisce Ovidio nei

versi che abbiamo letto impiegavano nell'offrirsi esse stesse come spettacolo nello spettacolo. Il *cultus*, del resto, cui il superlativo *cultissima* fa riferimento, riguarda la cura di sé e del proprio aspetto, e comprende l'insieme delle pratiche con cui le donne si curavano per apparire impeccabili ed eleganti (dall'igiene personale, alle acconciature, fino al modo di vestire). A buon diritto, dunque, il teatro e il circo, luoghi di un malizioso "vedere ed essere visti", erano considerati in grado di mettere in pericolo la pudicizia e la purezza femminile (*ille locus casti damna pudoris habet*).

La licenziosità dei teatri è tale che Ovidio sceglie significativamente di ambientarvi - nei versi successivi - la sua riscrittura del ratto delle Sabine, rielaborando così uno dei miti fondatori della storia di Roma e di una delle sue istituzioni più importanti: il matrimonio, nato da un episodio di violenza collettiva. Al termine del racconto, Ovidio commenta così: *scilicet ex illo sollemni more theatra / Nunc quoque formosis insidiosa manent*, «sì, da allora, è vero, i teatri per rituale usanza restano ancora oggi luoghi insidiosi per le belle donne» (Ov. Ars 1, 133-34).

La rigida morale augustea sembrava non poter nulla contro il dilagare della licenziosità che teatri e portici fomentavano. Al riguardo, Ovidio, accusato di aver scritto un poema nocivo per la pudicizia femminile, lamenta di aver subito una troppo severa *relegatio* a Tomi in confronto alla tolleranza che il *princeps* è solito riservare a questi luoghi di ambigua frequentazione:

*cum quaedam spatientur in hoc, ut amator eodem
conveniat, quare porticus ulla patet?*

Ma, dal momento che alcune passeggiano lì [sotto ai portici] solo per incontrarsi con l'amante, perché i portici restano aperti?³³

Un concetto simile era già espresso in Ars 3, 633-40:

*Quid faciat custos, cum sint tot in urbe theatra,
Cum spectet iunctos illa libenter equos,
Cum sedeat Phariae sistris operata iuvencae,
Quoque sui comites ire vetantur, eat,
Cum fuget a templis oculos Bona Diva virorum,
Praeterquam siquos illa venire iubet?
Cum, custode foris tunicas servante puellae,
Celent furtivos balnea multa iocos*

Cosa può fare il custode se in città ci sono tanti tea-

tri dove lei assista con piacere a corse di carri, dove assista ai riti sacri al suono dei sistri di Iside, e vada in luoghi vietati ai suoi sorveglianti, dove la Bona Dea tiene lontani dai templi gli sguardi dei maschi, tranne di quelli maschi cui ordina di entrare? Dove, mentre il custode là fuori fa la guardia alle vesti della ragazza, i bagni nascondono piaceri rubati.

Ovidio afferma che a teatro si va anche per assistere ai riti in onore di Iside (a Roma spesso identificata con lo, la fanciulla egizia trasformata da Zeus in giovenca,) e alle cerimonie in onore della Bona Dea³⁴ che, benché vietate agli uomini, finivano per rivelarsi come occasioni che consentivano un alto grado di promiscuità.

Si è già più volte accennato al fatto che la passeggiata all'aperto, o nel breve tratto che la donna percorreva da casa al teatro o al circo, fosse uno dei principali momenti femminili di "mostra di sé". Ma in che modo si esercitava, da parte delle donne, questa forma di "esposizione"? In primo luogo con la stessa *deambulatio*: il modo in cui le donne camminavano, infatti, rientra anche più specificamente nell'ambito delle tecniche di seduzione femminili, al punto che Ovidio, nel terzo libro dell'*Ars amatoria*, ne delinea le caratteristiche in forma didascalica:

*Omnibus his, quoniam prosunt, inpendite curam:
 Discite femineo corpora ferre gradu.
 Est et in incessu pars non temnenda decoris:
 Allicit ignotos ille fugatque viros.
 Haec movet arte latus, tunicisque fluentibus auras
 Accipit, expensos fertque superba pedes:
 Illa velut coniunx Umbri rubicunda mariti
 Ambulat, ingentes varica fertque gradus.
 Sed sit, ut in multis, modus hic quoque: rusticus alter
 Motus, concesso mollior alter erit.*

Dedicatevi a tutte queste cose, in effetti fanno bene, e imparate a muovervi con passo femminile.

Una parte non trascurabile dell'eleganza è nell'andatura

che attira o fa scappare gli uomini che ancora non vi conoscono .

Una muove il fianco ad arte e l'aria passa per i veli della tunica al moto calibrato dei piedi, un'altra avanza a grandi passi, come la moglie tonda e rubizza di un pastore umbro.

Ma anche in questo, come in molte cose, dev'essere un giusto mezzo: una delle due andature è da cafona, l'altra più studiata del giusto³⁵.

Alle donne Ovidio suggerisce di imparare «a muovere il corpo con passo femminile» (*femineo corpora ferre gradu*). Anche l'andatura, infatti, ha un ruolo chiave nell'arte della seduzione, e si configura come componente di rilievo del *decor* femminile (*pars non temnenda decoris*), che, come in ogni altra attività umana, deve essere esercitato con *modus* per sortire un effetto armonioso e far apparire gradevole. Le conseguenze di una simile arma seduttiva sono espresse ad esempio nell'elegia 2, 2, 6-7, in cui Propertio afferma di essersi innamorato di una donna bellissima, che cammina come una dea: *et incedit vel love digna soror, / aut ceu Munychias Pallas spatiat ad aras*, «avanza quasi degna sorella di Giove o simile a Pallade quando si aggira fra le are Munichie».

Per contro, ancora tra i consigli per disinnamorarsi di una donna, nei *Remedia amoris* Ovidio suggerisce a – chi ne fruirà – di concentrarsi sui difetti di lei, spingendola anzi a renderli più manifesti: *profuit assidue vitii insistere amicae, / idque mihi fatum saepe salubre fuit* (vv. 315-16), «mi giovò soffermarmi sui vizi dell'amica assiduamente / e facendolo spesso, ciò mi fu salutare». E nel novero di queste mancanze, spicca il «passo rigido»: *durius incedit? fac inambulet*, «È troppo rigido il suo passo? fa' in modo che passeggi» (v. 337).

La passeggiata si rivela, ancora una volta, insomma, come un'attività in cui natura e cultura intrattengono un dialogo fitto e ininterrotto.

Note

¹ La bibliografia generale su questo tema, non solo per quanto riguarda il mondo latino, è naturalmente sterminata. Segnalo comunque, tra i saggi più significativi, F. Hessel, *L'arte di andare a passeggio*, Milano, Serra e Riva 1991; D. Le Breton, *Il*

mondo a piedi: elogio della marcia, Milano, Feltrinelli 2001; P. Sansot, *Passeggiate*, Milano, Pratiche 2001; C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori 2005; F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi 2006. Sul movimento nello spazio urbano, con riferimento a Roma antica, si veda poi I. Östenberg, S. Malmberg, J. Bjørnebye

- (edds.), *The moving city: processions, passages and promenades in ancient Rome*, London, Bloomsbury Academic 2015.
- ² L'espressione *in omnibus libellis* può riferirsi, metonimicamente, alle botteghe di librai (venditori di rotoli manoscritti) la cui esistenza al tempo di Catullo è però oggetto di discussione. Su questo punto vd. il commento di Alessandro Fo, *Gaio Valerio Catullo, Le poesie*, Einaudi, Torino 2018, p. 670.
- ³ La traduzione è di A. Fo: *Gaio Valerio Catullo, Le poesie*, cit., p. 111.
- ⁴ Vd. *supra*, nota 2.
- ⁵ Secondo Ann Kuttner, *Culture and history at Pompey's Museum*, «Transactions of the American Philological Association», 129, 1999, p. 350, il termine *ambulatio* si riferirebbe ai viali alberati del parco che abbellivano il complesso monumentale.
- ⁶ Che tale portico fosse frequentato per incontri d'amore è attestato anche in Ovidio, *Ars am.*, I 67; III 387 (per cui vd. *infra*).
- ⁷ Sull'identificazione di siti antichi con i quartieri della Roma odierna, vd. F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Roma-Bari, Laterza 2008 (nuova edizione riveduta e aggiornata, 1° ed. 1983).
- ⁸ Prop. 2, 4, 11-14. La traduzione dei passi properziani è mia.
- ⁹ Anche se, come è stato affermato, il poeta elegiaco vive una condizione disforica in cui la speranza di un amore corrisposto e paritetico si scontra con una disparità impossibile da ricomporre (M. Labate, *Sine nos cursu quo sumus ire pares: l'ideale dell'amore corrisposto nell'elegia latina*, «Dictynna», 9, 2012, p. 3).
- ¹⁰ Nella stessa poesia properziana è insistita la negazione della vita familiare: «l'amore illecito per una sola donna assorbe a tal punto il poeta da fargli esclamare che essa costituisce per lui la casa, i genitori, gli unici momenti di gioia (I, 11, 23-4)». Così P. Fedeli, *Poesia d'amore latina*, Torino-Paris, Einaudi-Gallimard 1998, pp. XXXI-XXXII.
- ¹¹ Come sostiene E. Fantham, *The image of woman in Propertius' poetry*, in Günther H. C. (ed.) *Brill's companion to Propertius*, Leiden-Boston 2006, la misoginia della società tradizionale affiora in modo costante, malgrado i tentativi di interpretare l'elegia come un genere che dà spazio alla figura femminile in chiave di 'emancipazione'. Sui temi generali dell'elegia, Gold. (ed.) *A companion to roman love elegy*, Oxford 2012.
- ¹² Prop. 2.32, 1-24.
- ¹³ Come osserva P. Fedeli, *Poesia d'amore latina*, cit., p. 709, Preneste (l'odierna Palestrina) era un luogo di culto della Fortuna Primigenia, nel cui tempio si davano responsi che venivano incisi su tavolette di legno.
- ¹⁴ Telegono, il figlio nato da Ulisse e Circe, la quale abitava sull'isola di Eea, era considerato dalla tradizione il fondatore di Tuscolo (l'attuale Frascati).
- ¹⁵ Tivoli era famosa, tra l'altro, per la presenza di un tempio dedicato a Ercole.
- ¹⁶ Marone era sacerdote di Apollo.
- ¹⁷ Sul motivo degli occhi, vd. S. Alfonso, *Rapito in estasi, in Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore*, a cura di S. Alfonso et al., Bari 1990, pp. 1-37.
- ¹⁸ Su questi rituali, si veda almeno F.H. Massa-Pairault, *Diana Nemorensis, déesse latine, déesse hellénisée*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire» 1969, Vol. 81 (2), pp. 425-471; C. M. C. Green, *Roman Religion and the Cult of Diana at Aricia*, Cambridge, Cambridge University Press 2007.
- ¹⁹ Prop. 4, 8, 75.
- ²⁰ Ov., *Ars am.*, I, 65-74. La traduzione è mia.
- ²¹ Una originale rilettura della presenza femminile anche nell'iconografia del portico di Pompeo è data da Jane De Rose Evans, *Prostitutes in the Portico of Pompey? A Reconsideration*. «Transactions of the American Philological Association» vol. 139, no. 1, 2009, pp. 123-145.
- ²² Ovidio, *Ars am.* I, 79-80. Per il commento ai versi, si veda Publius Ovidius Naso, *Ars amatoria* Book I edited with an introduction and commentary by A. S. Hollis Oxford, The Clarendon Press 1977.
- ²³ Su questo contrasto tra le attività pubbliche e quelle del tutto private, legate all'eros, si veda il commento ad loc. in Ovidio, *L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla 1991.
- ²⁴ Ovidio, *Am.* 2, 2, 3-6, trad. G. Leto, in Ovidio, *Opere* (a cura di P. Fedeli), vol. I Torino, Einaudi 1999, p. 57.
- ²⁵ Per un inquadramento dei temi di questa coppia epistolare all'interno delle *Heroides*, rimando a G. Rosati, *Ovidio. Lettere di eroine* (a cura di G. Rosati), Milano, Rizzoli 2013 (1° ed. 1989), la cui introduzione è ripresa e sviluppata in Id., *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)* «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» No. 29 (1992), pp. 71-94; sul tema dello sbocciare del desiderio in questo singolare epistolario, S. H. Lindheim, *Mail and female: epistolary narrative and desire in Ovid's Heroides*, Madison, University of Wisconsin Press 2003.
- ²⁶ Ovidio, *Her.* 21, 99-106, in: *Ovidio. Lettere di eroine*, cit. pp. 412-3.
- ²⁷ L. Fulkerson, *The ovidian heroine as author. Reading, writing and community in the Heroides*, New York-Cambridge 2005.
- ²⁸ Ov. *Rem.* 627-28, trad. C. Lazzarini.
- ²⁹ Prop. 2, 16, 34-35.
- ³⁰ Ov. *Ars am.* 1, 487-500. La traduzione è mia.
- ³¹ Si veda l'introduzione e il commento di Roy K. Gibson, *Ovidius Ars amatoria book 3*, Cambridge, Cambridge University Press 2003.
- ³² Ovidio, *Ars am.* 1, 89-100. La traduzione è mia.
- ³³ Ovidio, *Trist.* 2, 1, 285-86, trad. F. Lechi, Milano, Rizzoli 1993, p. 231.
- ³⁴ Sul culto e i riti legati a questa divinità, vd. Attilio Mastrocinque, *Bona Dea and the Cults of Roman Women. Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge, Bd 49*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2014.
- ³⁵ Ovidio, *Ars am.* 3, 297-306. La traduzione è mia.

Schegge odeporiche dell'odierna recezione di poeti latini: fra Catullo, Ovidio e Rutilio Namaziano

di Alessandro Fo

Fin dall'età arcaica la poesia latina si è rivolta con interesse al tema del viaggio. Accanto a testi molto famosi, come il frammentario *iter Siculum* di Lucilio o l'*iter Brundisinum* di Orazio (*sat.* I 5), che 'ambientano' questa linea tematica nel contenitore della satira, incontriamo occasionali stralci in scritti non specificamente consacrati al racconto di un qualche itinerario (è il caso di Catullo e Ovidio) e memorie di opere perdute come un *Hodoeporicon* di Persio (che sembra testimoniato dalla *Vita Persii*) e un *Odoiporikon* di Lattanzio (di cui riferisce San Girolamo, *De viris illustribus* 80,2). In età tardoantica spiccano la *Mosella* di Ausonio (poi imitata dal *De navigio suo* di Venanzio Fortunato) e il *De reditu* di Rutilio, ma affiorano anche poemetti che prendono spunto da un viaggio – reale, o più o meno immaginario – per perseguire obiettivi letterari e stilistici differenti ed eccentrici, come tre componimenti di Ennodio¹, o il *Propempticon* di Sidonio Apollinare². «Non possiamo affermare con cognizione di causa che tali componimenti appartengano a un genere letterario definito sia perché la nostra conoscenza di tali testi è indubbiamente parziale [...], sia perché quelli conservati di fatto appartengono formalmente a generi diversi e di conseguenza non mostrano comuni tratti letterari e analoghi orientamenti compositivi che indentifichino un complesso di fattori, formali e contenutistici, appunto identificabili con chiarezza e circoscrivibili esteticamente, che portano in altre circostanze a riconoscere un 'genere' odeporico»³. E tuttavia la pur non

ricchissima e 'frastagliata' poesia odeporica latina non cessa di affascinare poeti e narratori di oggi, che in quei lontani itinerari variamente rintracciano riflessi del proprio percorso, o pretesti per trasferire quelle voci nella modernità. Nella prima di queste direzioni ho già avuto in passato occasione di segnalare, per esempio, il regesto di viaggio di Fabio Scotto in un «Diario di Romania» che – sezione della raccolta *L'intoccabile*⁴ – non può prescindere dalla memoria della *relegatio* di Ovidio sul Mar Nero. Nella seconda, spicca l'opera di un giovane, Marco Malvestio, che, fin dalla sua raccolta d'esordio, schiera, a farsi portavoce dell'*ego*, una nutrita e varia rosa di personaggi⁵. Ne fanno parte Catullo e Ovidio, che si trapiantano così nella modernità *anche* in versione odeporica: Catullo per via del suo viaggio in Bitinia (con annessa visita alla tomba del fratello nella Troade), e Ovidio, naturalmente, a motivo della sua 'dislocazione' fra i Geti in occasione della *relegatio* in riva al Ponto.

Il Catullo vagamente odeporico entra in campo nella poesia *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor*, con la mediazione di un dipinto. Si tratta infatti del titolo che viene assegnato a un'installazione, risalente al 1994, dell'artista noto come Cy Twombly⁶. La poesia⁷ è suddivisa in tre parti, delle quali I e III fanno diretto riferimento al dipinto di Twombly – da fruire, esso stesso, in maniera 'odeporica' – e alle due poesie di viaggio di Catullo, esplicitamente citate. Il tono è sbarazzino, dissacrante (basti l'evocazione degli amici

del poeta «intenti a picnic nella caldissima Nicea»), e, secondo una cifra caratteristica di Malvestio, spiccatamente autoironico⁸. La sezione centrale ricollega ai viaggi catulliani la memoria del suo cosiddetto *Attis* (il c. 63), incrociata, per contrapporre la staticità della morte all'esplosione di vita del dipinto, con un funerale immaginato nell'Asia Minore di Attis, e, a quanto sembra, con memorie di viaggio appartenenti al patrimonio interiore dell'ego stesso.

Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor

I

In questo quadro che non ho mai visto
ma che i bene informati, che gli amici
esperti d'arte
contemporanea
mi assicurano non vada visto tutto insieme
ma un passo alla volta, come gli affreschi
di Giotto ad Assisi,
tanto ampia è la sua superficie,

c'è, come spesso in Twombly,
una vasta parte senza colore –
la noia bianca del mare aperto,
la sua funerea ricorsività,
e qui e là

poche parole scarabocchiate,
frammenti frettolosi, che grafia
e posizione rendono illeggibili,
frasi un tempo note e ora evaporate,
e che sono inghiottite, a mano a mano
che si approssimano alla costa
insieme al nostro sguardo,
dalle esplosioni paurose di colore
sul lato destro,
i grumi densissimi della primavera
di quelle terre fuori dalla Storia.

Di questo quadro, soprattutto, allarma la precisione.

II

I castrati di Attis hanno senz'altro
acconciato la salma nel migliore
dei modi, dissimulando
le frane che la morte
imprime alle pieghe del viso
con la fragorosa abbondanza dei fiori,
e hanno lavorato tanto bene

che il corpo nemmeno assomiglia
alla persona che lo occupava prima.

Il prete di Tammuz ha pronunciato
un'accurata orazione,

mentre fuori un questuante dal profondo
Oriente ci ha parlato lungamente
di reincarnazione, certo per spillarci
un'elemosina, più che per consolarci.
Le sue teorie ci imbarazzano un po',
perché non sappiamo che pensarne,
non sappiamo se per primo lui ci crede.

Le erbe intanto ci fremono intorno
nel vento già caldo di questa
primavera leggera.

Più tardi rientreremo a svuotare
le stanze degli effetti personali,
i libri, le foto, alcuni avori,
avendo cura però di conservare
pochi ricordi privati.

Le case non sono mai belle
come quando le abbandoniamo.

III

Un quadro, mi dicono ancora,
che viene dalla conflagrazione
di due passi del summenzionato
Catullo,

quarantasei e centouno:
multa per gentes e il genere muto
l'uno, *vale atque vale*,
l'altro un addio agli amici
della Frigia,
intenti a picnic nella caldissima Nicea.

È un'informazione da pedanti
che non rende più chiaro un quadro
che non necessita di spiegazioni:
ma a noi, stanchi e verbosi,
sempre più stanchi e sempre più verbosi,
non può che fare piacere.

Molte poesie della futura sezione «Ovidiana» di *Fantasima* (cfr. n. 8) si trovano anticipate nella citata antologia di Internopoesia, e fra esse è una lirica in cui nuovamente un personaggio antico, con il suo universo mentale di personaggi e di storie, viene assunto a portavoce di proiezioni sentimentali e 'spostamenti'

interiori dell'ego. L'effetto complessivo è volutamente vago e impressionistico. A contare sono il clima, il viaggio, la sospensione spazio-temporale determinata dalla somma di dislocazione, paesaggio, distanze parzialmente colmate grazie alla «segreteria telefonica» – e lo statuto di poeta-pellegrino/esule evocato dallo scrittore antico in esilio⁹, qui motorizzato e in autostrada, per un complessivo 'effetto Ransmayr'¹⁰ che ci rende anche, in certo qual modo, 'odeporici di tempo'¹¹:

Ovidio in autostrada prima di un temporale lascia un messaggio in segreteria

Vedi, nonostante tutto, qualche cosa
 c'è ancora, dentro l'aere gonfio
 di ozono che chiama il temporale,
 che devo dirti, vedi, chiara, Elena,
 Didone, Ermione, Fillide, Ipermestra,
 quello che è, non mi ricordo – chiara
 come le fronde brillanti delle viti
 che il vento agita contro i cieli acciaio,
 c'è ancora qualcosa che ti devo dare,
 quando tutto avrebbe invece suggerito
 l'esatto opposto, qui sull'asfalto lucido
 che trema sotto ai fari, ed è anche più
 di quanto mi aspettassi, non mi posso
 lamentare, anche se non sei qui,
 anche se non ci sarai più,
 perché lamentarsi non serve, e mangia via
 il tempo, e io al contrario ho ancora
 qualcosa da dirti, vedi, nonostante tutto,
 cara.

Il recente *Ad ogni umano sguardo* di Claudio Pasi dedica un'intera raccolta alla 'piccola patria' dell'auto-re (Molinella, in provincia di Bologna) e ai territori limitrofi, attraverso i secoli¹². Eventi pubblici e privati, importanti o meno, di cui resti una qualche testimonianza storica o personale, vengono ricostruiti in una lirica cristallina, polarizzata sull'endecasillabo. Si comincia con il I secolo d.C., per giungere alle soglie del Capodanno 2000; e, lungo quest'arco, 'producono' poesia di viaggio Marziale e Sidonio Apollinare. Il primo testo della raccolta, infatti, si presenta come «una possibile risposta a Marziale, *Epigrammi* III, 67, che si trovava in quell'anno dalle parti di *Forum Cornelii* (Imola); Claterna, città prima etrusca e poi romana, sorgeva nei pressi di Bologna (cfr. Strabone, *Geografia* V, 1, 11)»¹³:

La navigazione interna nell'88 d.C.

Per queste terre basse, nella nebbia
 o sotto il sole a picco, lungo prode
 inabitate e astrusi labirinti
 di canali e lagune, trasportiamo
 derrate e passeggeri da Claterna
 agli scali di Spina conficcando
 nel fondale melmoso le pagaie.

Su queste onde scorre lentamente
 tutto il tempo del mondo, e allora smettano
 di farci fretta consoli e mercanti
 o poeti venuti da lontano.
 Vanno così le nostre vite e senza
 né dolore né gioia proseguiamo,
 pigri Argonauti verso nessun dove.

A prendere la parola sono qui i lontani antenati di Claudio Pasi, barcaioli cui Marziale – poeta giunto da quelle parti dalle remote lontananze (non bastasse Roma) della natia Bilbilis in Iberia – con arguzia rinfacciava la neghittosità. Con non minore arguzia, i barcaioli ne difendono e rivendicano le profonde ragioni, riprendendo 'in chiaro' la *pointe* con cui Marziale, chiamandoli «Argonauti», giocando sul significato dell'aggettivo greco ἀργός ('scioperato, ozioso') li mutava da «equipaggio della nave Argo (Ἀργώ)» in 'pigronauti'.

Di natura più marcatamente 'odeporica' è il terzo testo della raccolta di Pasi, «libera traduzione da due *Epistulae* di Sidonio Apollinare (I, 5 e I, 8), in viaggio attraverso la pianura alla volta di Ravenna»¹⁴:

Una lettera del 467

«Candidiano saluta Sidonio.
 Per arrivare, amico, nel mio esilio
 né felice né triste, dovrai scendere
 per fiumi che costeggiano foreste
 di aceri e di querce, dove cantano
 a miriadi gli uccelli. I loro nidi
 restano in equilibrio sulle concave
 canne, sopra le punte dei giuncheti
 o dei biodi flessuosi, germoglianti
 alla rinfusa lungo le riviere
 sotto la spugna tiepida del sole.

A metà del percorso, un equipaggio
 emiliano verrà per dare il cambio
 ai rematori stanchi, e mentre rane
 saltano gracidanti nella barca
 e zanzare perforano le orecchie,
 mantenendo la rotta verso destra

continuerai il tuo viaggio. La palude
qui senza tregua rovescia le leggi
di natura: precipitano i muri
e le acque ristagnano, le torri
flottano e s'incagliano le navi,

camminano gli infermi ma si ammalano
i medici, i bagni sono freddi
e bruciano le case, i vivi assetano,
nuotano i morti, vigilano i ladri,
i potenti hanno sonno, i preti prestano
denaro a usura, i Siriani salmodiano,
i mercanti combattono ed i monaci
fanno commerci, i vecchi prediligono
il gioco della palla, i dadi i giovani,
gli eunuchi l'uso delle armi e i barbari
si dedicano alla letteratura».

Pasi rielabora qui assai liberamente quanto Sidonio racconta del proprio viaggio da Lione a Roma – passando per Ravenna – nel 467, in occasione di una ‘missione’ politico-amministrativa su cui si mantiene abbastanza riservato. Nel primo libro delle *Epistulae* egli dedica alla descrizione del viaggio soprattutto le lettere 5 (da Lione a Roma) e 9 (il soggiorno nella capitale), indirizzate a un amico di nome Herenius o Heronius. Ma su Ravenna Sidonio si sofferma, appunto, anche nella lettera 8, che ha per destinatario Candidianus. Si tratta di un episodio abbastanza studiato¹⁵. Pasi rovescia le prospettive: è Candidiano a scrivere a Sidonio, prospettandogli ciò che incontrerà lungo il cammino. Fino a «continuerai il tuo viaggio» la fonte è *ep.* I 5, 1-6; in Sidonio è infatti la lettera I 5 che sviluppa il racconto più propriamente odeporico¹⁶. Da «La palude/ qui senza tregua», Pasi innesta fedelmente nel componimento i virtuosismi con cui Sidonio intende presentare Ravenna come una sorta di paradossale ‘mondo alla rovescia’ (*ep.* I 8, 2).

I principali odeporici tardolatini si possono considerare Ausonio, con il viaggio fluviale dai dintorni di Bingen a Treviri delineato nella sua *Mosella*, e Rutilio Namaziano con il suo *De reditu*. Poco saprei citare quanto a odierne rivisitazioni della *Mosella*¹⁷. Particolare fortuna ha invece conosciuto il *De reditu* di Rutilio. Al tema ho avuto occasione di dedicare un cospicuo lavoro¹⁸, che, muovendo all'incirca dall'Ottocento, e passando per Carducci e Pascoli¹⁹, e poi Roccatagliata Ceccardi²⁰, giunge alla poesia, alla narrativa, al teatro e al cinema dei nostri giorni²¹. Ad alcuni successivi

corollari²², faccio seguire qui un breve, ma significativo aggiornamento. Sorvolando su di una simpatica «archeostoria» a fumetti²³ – e segnalando di passaggio la recente monografia di Mariagrazia Celuzza, *Sulle tracce di Rutilio Namaziano, Il De Reditu fra storia, archeologia e attualità*²⁴ –, punto sull'isola di Capraia, scorrendo dinanzi alla quale Rutilio formula un celebre attacco ai monaci che vi risiedono (I 439-48). Recenti scavi hanno consentito di identificare il probabile sito dell'insediamento, forse fra i resti di una precedente villa romana, nei pressi dell'attuale porto; e hanno portato alla luce nel 1983 una semplice sepoltura maschile risalente al V secolo (un'anfora tagliata a metà e alcune lastre di pietra proteggevano alla meglio lo scheletro), e nel 1988 i resti di un guerriero morto circa trentenne, con *spatha* a doppio taglio e un coltello, forse un caduto nella battaglia avvenuta in acque corse fra la flotta romana e quella vandala nel 456.

Questo complesso di dati ha suggerito a uno scrittore innamorato di Capraia, e appassionato cultore del suo patrimonio naturalistico e storico, Folco Giusti, un romanzo che muove dal poemetto odeporico di Rutilio e giunge fino a quella faticosa battaglia di Corsica: *L'isola dell'ultimo ritorno*, pubblicato infine, dopo dieci anni di elaborazione, nel maggio del 2020²⁵. Nel corso del viaggio, questa volta Rutilio, per informarsi sulle sorti di un giovane aristocratico che ha scelto la vita monastica²⁶, sbarca sulla Capraia, e interagisce (naturalmente non senza spunti polemici) con i monaci ivi insediati. È con lui il giovane figlio Rufio Rutilio Probo, personaggio interamente finzionale, che diverrà presto il protagonista dell'intera trama. Giusti racconta quell'approdo in Gallia Narbonese, e quell'arrivo ai patrii possedimenti, di cui la condizione mutila del poemetto ci ha privato. Rufio si fida con Giulia. Ma i tempi prevedono nuove invasioni, nuovi traumi, nuove distruzioni, e il ragazzo combatte al fianco del generale Aezio. Frattanto Giulia, in fuga con i genitori di fronte al pericolo barbarico, finisce per rifugiarsi a Cartagine, «in una bella villa su una collina vicino al porto», dove trascorre il tempo in opere di carità: «aveva fatto amicizia con alcune vergini seguaci di Demetriade, e, con loro, si occupava dei molti profughi fuggiti all'incalzare dei Vandali. Era così che le era stato affidato un piccolo orfano, un vandalo che non voleva nessuno. Aveva i capelli rossi e gli occhi azzurri e lei... lo aveva chiamato Rufio»²⁷. Ma Cartagine cade sotto i Vandali, e il Rufio figlio di Rutilio dedica la vita al tentativo di

liberare Giulia e di rintracciare questo Rufio *iunior* suo potenziale figlio adottivo. Nel corso delle sue avventure ha occasione di sottrarre alla persecuzione dei Vandali ariani un sant'uomo cattolico: un altro personaggio storico, San Mamiliano, già vescovo di Palermo, e – dopo un periodo di prigionia nella Cartagine vandala – eremita sull'isola di Montecristo²⁸. Ma presto scoprirà che l'amata ha barbaramente subito violenza e poi il martirio: infatti il personaggio di Giulia, a sua volta finzionale, è condotto a 'divenire' la Santa Giulia martire in Corsica, di controversa storia e identificazione, ma anch'essa protagonista di vicende dell'arcipelago toscano, volendo una tradizione che le sue spoglie siano state trafugate dai monaci della Gorgona, per essere quindi, in età longobarda, traslate nell'attuale Livorno (di cui è patrona), e poi a Brescia²⁹. Il racconto torna a posarsi, subito dopo la ricordata battaglia di Corsica, su Capraia, l'isola dell'ultimo *reditus*, quello di Rufio stesso. Per vie che non specifico, la modesta sepoltura scoperta nel 1983 diverrà quella di Rufio, mentre il «guerriero» destinato a essere scoperto nel 1988 altri non sarà che il suo potenziale figlio adottivo (e adottivo nipote di Rutilio), Rufio *iunior*³⁰.

A prescindere dal viaggio di Rutilio, che occorrona tutto il romanzo, l'intero racconto è una trama di 'viaggi' per terra e (soprattutto) per mare lungo le travagliate regioni di un'Europa invasa e a soqquadro. Dal malinconico e sconsolato poemetto odeporico di Rutilio scaturisce un romanzo di avventure che, con fedeltà allo spirito dell'epoca e profondo rispetto delle coordinate storiche, ci proietta a viaggiare in un mondo che, sebbene sconvolto (e forse anche proprio per questo), non cessa di esercitare fascino e presa sul nostro presente.

Postilla

Segnalo in breve due fra i casi più 'eccentrici' della fortuna di Rutilio.

Il giovane pittore di Grosseto Francesco Mori ha dipinto un *Rutilio a bocca d'Ombone*, il cui vernissage si è tenuto in una specifica cerimonia nel ridotto del Teatro degli Industri a Grosseto, il 28 Gennaio 2010. In basso a destra, con una grafia 'antichizzante', viene riportato il relativo passo del *De reditu*: I 337-48.

Il giovane classicista e musicista Luca Giarritta, dopo aver dedicato un lavoro di tesi di laurea a un

confronto fra il *De reditu* di Rutilio Namaziano e gli *Anni di pellegrinaggio* di Franz Liszt (Università di Siena, settembre 2020), ha composto un notturno ispirato a Rutilio, intitolato *Vel quia fingit amor* (secondo emistichio di I 204), la cui partitura si presenta qui di



Francesco Mori, *Rutilio a bocca d'Ombone*, olio su tela, cm 200 x 100

vel quia fingit amor

Rut. Nam. I 204

senza tempo

pp perdendosi

6

10

12

16

mp

p

pp

ppp

Partitura di Luca Giarritta, *Vel quia fingit amor*

2

3

seguito e una cui esecuzione dell'autore stesso si può ascoltare sul sito di questa rivista. Le indicazioni *Senza tempo* e *Perdendosi*, o le corone sulle pause, sono indizi che segnalano un modo di esecuzione, e intendono farsi simbolo dell'esitazione e della nostalgia di Rutilio. Il brano presenta inoltre uno schema armonico simmetrico tale che, se venisse eseguito dalla fine all'inizio, l'effetto armonico resterebbe lo stesso. Con ciò l'autore ha voluto tradurre musicalmente il senso del *respectare* di Rutilio (l. 189), del suo volgersi indietro a guardare, dal lido di Fiumicino, verso l'amata *Roma* – la cui lettura speculare è consegnata all'ultima parola del brano sull'attesa in porto, appunto quell'*amor* che spicca nell'emistichio preso a titolo.

4

Luca Giarritta
 [settembre 2020]

Note

- ¹ Si tratta dell'*Itinerarium Brigantionis castelli* (carm. 1,1 = 245 V.), dell'*Itinerarium o Itinerarium Padi* (carm. 1,5 = 423 V.) e della *Dictio Ennodii diaconi quando de Roma rediit* (carm. 1,6 = 2 V.): vd. ora Magno Felice Ennodio, *La piena del Po*, (carm. 1,5 H.), introduzione, traduzione e commento di Fabio Gasti, testo latino a fronte, Milano, La Vita Felice 2020, con breve storia dell'odeporica latina e principale bibliografia. Molte indicazioni sulla letteratura di viaggio e sulla poesia odeporica, soprattutto tardolatina, si trovano in Joëlle Soler, *Écritures du voyage. Héritages et inventions dans la littérature latine tardive*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes 2005.
- ² Vd. Sidonio Apollinare, *Carme 24. Propempticon ad libellum*, introduzione, traduzione e commento a cura di Stefania Santelia, Bari, Edipuglia 2002; Filomena Giannotti, «Affinità uditive» e preziosismi stilistici nel *Propempticon di Sidonio Apollinare* (carm. 24), in stampa negli atti dell'VIII Convegno Internazionale *Poesia greca e latina in età tardoantica e medioevale* (Campobasso, 19-21 XI 2019). Sulla fortuna odierna della persona e dell'opera di Sidonio: Filomena Giannotti, *Sidonium Reception: Late Nineteenth to Twenty-First Centuries*, in *The Edinburgh Companion to Sidonius Apollinaris*, edited by Gavin Kelly and Joop van Waarden, Edinburgh, Edinburgh University Press 2020, pp. 705-36.
- ³ Fabio Gasti, introduzione a: Magno Felice Ennodio, *La piena del Po*, cit., pp. 22-23.
- ⁴ Firenze, Passigli 2004. Vd. il mio *Tracce di Ovidio: uno sguardo alla recente poesia italiana*, in *Atti del convegno Da 'classico' a 'classico'. Paradigmi letterari tra Antico e Moderno*, (Salerno, 8-10 novembre 2007), Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Salerno 2010, pp. 45-90.
- ⁵ Ora nel secondo volume dell'antologia a cura di Giulia Martini *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, Latiano, Internopoesia 2020, alle pp. 119-32, comprensive di una breve presentazione di Alberto Comparini. A p. 124 questa nota bio-bibliografica: «Marco Malvestio (1991) si è addottorato in letteratura comparata a Padova, e lavora all'università di Toronto. Nel 2013 ha pubblicato la raccolta di versi *Depurazione delle acque* per La vita felice; ad aprile 2018 il suo poemetto *Il sogno di Pasifae* è uscito nel volume a tre *Hula Apocalisse*, per i tipi di Pufrock spa». Ha in preparazione una raccolta, al momento intitolata *Fantasima*.
- ⁶ Dell'artista americano Cy Twombly (vero nome Edwin Parker, Jr., 1928-2011) si può vedere l'opera «*Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor)* (installation view), 1994, oil, acrylic, oil stick, crayon, and graphite on three canvases 157 1/2" x 624". Courtesy the Menil Collection, Houston», in due riproduzioni al link <https://www.theparisreview.org/blog/2017/07/17/say-good-bye-catullus/>, con commento di Catherine Lacey, datato July 17, 2017.
- ⁷ Pubblicata nella citata antologia a cura di Giulia Martini (pp. 129-31), è destinata alla nuova raccolta *Fantasima*. Un'altra breve poesia ispirata al c. 63 di Catullo, *Attis la nuova discolteca*, si legge in Francesco Ottonello, *Isola aperta*, Latiano, Interno Poesia 2020, p. 56.
- ⁸ Il tono dell'intero finale, in cui si evoca la presunta pedanteria dell'ego e della sua cerchia di amici, è in linea con quello della poesia *Ovidio parla a un convegno*, pubblicata online sul sito di «Nuovi Argomenti» (<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/ovidio-parla-a-un-convegno/>), e prevista nella sezione «Ovidiana» del citato *Fantasima*.
- ⁹ Fra le altre poesie su Ovidio, segnalo *Ovidio parla ai geti* (nella ricordata antologia a p. 125) e *Ovidio, postumo* brevemente commentata anche da Roberto Batisti, *Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio*, «Ticentre» 10 (2018), pp. 181-202 (a p. 190 del § 2, a Malvestio dedicato).
- ¹⁰ Alludo alla caratteristica mescolanza di antico e moderno che si riscontra in una delle più recenti e fortunate riscritture narrative dell'esilio di Ovidio, *Die letzte Welt* di Christoph Ransmayr (Nördlingen, Greno 1988, tradotto in italiano col titolo *Il mondo estremo*, presso Leonardo Editore di Milano 1989, e poi riproposto da Feltrinelli, in varie ristampe).
- ¹¹ In questo senso vorrei ricordare alcune parole della poetessa Maria Clelia Cardona in una *Nota dell'Autrice* a p. 114 della sua raccolta *Da un millennio all'altro*, Roma, Empiria 2004 (che contiene fra l'altro una bella poesia 'ovidiana' intitolata *Tristia*; rinvio al mio studio citato a n. 4, p. 76), p. 114: «il nostro vivere quotidiano conosce anche l'esperienza del passare di continuo e in pochi secondi da un millennio all'altro, come per effetto di una illusoria ma potente macchina del tempo, capace di azzerare le distanze temporali e spaziali, creando fantasmi che vanno ad alimentare la nostra conaturata infedeltà, l'irrequietezza e instabilità con le quali ci rapportiamo alle cose, ma anche il nostro bisogno di rapimento, di incanto e di conoscenza, oltre che di previsione o progettazione del futuro. E allora: quali sono le condizioni di sopravvivenza degli "antichi" nella nostra immaginazione? Cosa accade nella mente di chi usa il computer e al tempo stesso legge testi che ci sono giunti perché trascritti sulle bende di una mummia egizia? Prevale la contiguità o il conflitto? Che ne è degli antichi frammenti di poesia sparsi per il nostro frammentato mondo? Cosa accade in noi quando lasciamo scivolare lo sguardo (e la mente) su un testo, per poi, distratti da altro, passare ad altro? E soprattutto: c'è una storia delle passioni, c'è un prima e un adesso nei rapporti umani? C'è. Ci mancherebbe altro. Però».
- ¹² Nell'opera di Claudio Pasi (1958) la lezione dei classici è molto presente. Ha pubblicato fra le altre cose *La casa che brucia* (Book 1993), *Nomi propri* (Amos Edizioni 2018) e *Periplo*, «Raccolta di frammenti da un immaginato poemetto odeporico», in esametri latini (con nove disegni di Luca Caccioni, Modena, Galleria Rossana Ferri 1994) e poi in versione italiana (in AA.VV., *Il viaggio. Alla riscoperta dell'arte e dei suoi dintorni*, Comune di Savignano sul Panaro e Provincia di Modena 1998, pp. [7-12]).
- ¹³ Claudio Pasi, *Ad ogni umano sguardo*, Torino, Aragno 2019: si tratta della prima delle *Note*, a p. 139. La poesia è a p. 19. Marziale 'critica' un gruppo di barcaioli dei corsi d'acqua contigui a Imola, prendendone in giro la fiacchezza e poltroneria (III 67, 10 – commentato oltre – suona *Non nautas puto vos, sed Argonautas*).
- ¹⁴ *Ibidem*, pp. 139 (la nota) e 21 (il testo).

- ¹⁵ Gavin Kelly, *Dating the Works of Sidonius*, in *The Edinburgh Companion* cit., pp. 166-94, ha di recente ripreso (a p. 184) l'idea già di Helga Köhler (*C. Sollius Apollinaris Sidonius Brie-fe Buch I: Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Heidelberg, Winter 1995, p. 265; cfr. anche p. 77), secondo cui, in occasione della sua edizione 'd'arte' dell'epistolario – o per lo meno dei suoi primi sette libri, attorno al 470 – Sidonio potrebbe aver ricavato due distinte lettere da una missiva a «Herenius» originariamente unitaria. Vd. anche Ralph Mathisen, *A Prosopography of Sidonius, Persons Mentioned in the Works of Sidonius (Fourth and Fifth Centuries)*, nel citato *The Edinburgh Companion*, alle pp. 76-154, per «Heronius» (p. 99) e Candidianus (p. 87), del quale ultimo scrive «A native of Cesena in northeastern Italy, but now 'in exile' in Ravenna». Oltre al ricordato commento della Köhler, la principale recente bibliografia specifica sulla lettera I 5 è fornita da Silvia Condorelli a p. 602 del suo *Sidonius Scholarship: Twentieth to Twenty-First Centuries*, nel citato *The Edinburgh Companion* (pp. 564-617).
- ¹⁶ È noto che l'inizio del resoconto del viaggio *Egresso mihi Rhodanusiae nostrae moenibus* (ep. I 5,2) evoca platealmente l'incipit dell'*Iter Brundisium* di Orazio (sat. I 5, 1) *Egressus magna me excepit Aricia Roma*. A motivo di un'ampia lacuna nell'attuale ep. I 4, più problematico è stabilire se l'attuale ep. I 5 occupasse davvero nel libro sidoniano la quinta posizione, come in quello oraziano la satira odepiorica: vd. ora Filomena Giannotti, «Affinità uditive», cit., nota 6 e contesto.
- ¹⁷ Segnalo Andrea Balbo, *Scrittori tradotti da scrittori (e disegnatori): Giuseppe Pontiggia e Leo Lionni alle prese con la Mosella di Ausonio*, in *La réception d'Ausone dans les littératures européennes*, textes réunis et édités par Étienne Wolff, Bordeaux, Ausonius éditions 2019, pp. 343-60.
- ¹⁸ Alessandro Fo, *Rutilio Namaziano e il suo viaggio: uno sguardo dalla scia*, saggio introduttivo a *Rutilio Namaziano, Il ritorno*, traduzione di Andrea Rodighiero e note di Sara Pozzato, Torino, Aragno 2010, pp. 7-204.
- ¹⁹ *Ibidem*, pp. 37-40. Vd. ora Giampiero Scafoglio, *Rutilius Namatianus après l'unification de l'Italie. Actualisation et interprétations idéologiques de l'hymne à Rome* (De reditu, 47-66), in *Rutilius Namatianus, aristocrate païen en voyage et poète*, Textes réunis et édités par Étienne Wolff, Bordeaux, Ausonius éditions 2020, pp. 365-78 – nella ridotta sezione del volume *Fortleben et éditions*, in cui vd. Luciana Furbetta, *Premier sondages et quelques réflexions pour tracer la survie de l'ouvrage de Rutilius Namatianus*, pp. 321-46. È in stampa in una miscellanea per Marisa Squillante l'importante contributo *Sidonius as a Reader of Rutilius Namatianus* di Gavin Kelly, che ringrazio per avermelo gentilmente anticipato.
- ²⁰ Vi sono più diffusamente tornato in «Credo che non le dispiacerà»: il saggio di traduzione da *Rutilio* di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, «La Riviera Ligure» 30.2 (n. 89, 2019), pp. 49-65.
- ²¹ Rinvio in particolare all'esame del film di Claudio Bondi *De reditu-Il ritorno* (2004) ivi condotto nel § 8 (pp. 111-40), con dettagliata analisi delle varie fasi della sceneggiatura di Bondi e Alessandro Ricci; cfr. anche Marco Onorato, *Il De reditu di Rutilio Namaziano dal testo allo schermo*, «Paideia» 62 (2007), pp. 531-62. Cfr. n. 24 e contesto.
- ²² *Verso una fortuna 'al quadrato': postille sulla ricezione di Rutilio Namaziano*, «Annali di Studi Umanistici» 1 (2013), pp. 175-92. Vd. anche due studi in cui Filomena Giannotti segnala recuperi da Rutilio in romanzi di Valerio Massimo Manfredi e di Giulio Castelli: *Romolo Augustolo: caduta e 'rigenerazione' di un impero tra Dürrenmatt e Manfredi*, «Invigilata lucernis» 25 (2003), pp. 281-97; *Uomini e scrittori tardoantichi nel 'Romanzo dell'Impero Romano' di Giulio Castelli*, «Annali di Studi Umanistici» 3 (2015), pp. 9-28.
- ²³ Massimo Panicucci-Elisabetta Giorgi, *C'era una villa romana*, cinque archeostorie a fumetti, pubblicate a sostegno degli scavi dell'Università di Siena in località Il Vignale vicino a Piombino, 2016 (alle pp. 26-9, tavole sul viaggio di Rutilio).
- ²⁴ Siena, Effigi 2020; nel cap. 3, indicazioni sulla fortuna dell'opera; a p. 26, n. 6, links di interviste a Bondi (cfr. sopra, n. 21). Fra gli ultimi studi su Rutilio, segnalo anche il capitolo che lo riguarda nella monografia (citata a nota 1) di Joëlle Soler, *Écritures du voyage*, pp. 255 ss.
- ²⁵ Da Primiceri Editore in Padova (532 pp.; ne segnalavo la gestazione, riportandone brevi stralci, nei miei studi ricordati alle note 18 e 22). Alla *Premessa* dell'autore (pp. 13-8) rinvio per le notizie archeologiche sopra sintetizzate (per le quali cfr. anche la citata Celuzza, pp. 51-2). Nato a Lari (Pisa) nel 1943, Folco Giusti è stato professore di zoologia presso l'Università di Siena, dove ha condotto una brillante carriera, ottenendo prestigiosi riconoscimenti. Nell'isola di Capraia ha a lungo vissuto da ragazzo, e su di essa ha scritto l'incantevole libro di racconti *Un'isola da amare, Capraia: storie di uomini e di animali*, con vedute disegnate da Cinzia Giusti Di Massa e tavole zoologiche di Rossella Faleni (Roma, Le opere e i giorni 2003; Premio Letterario «Castiglioncello-Costa degli Etruschi» 2004).
- ²⁶ Cfr. Rut. Nam. I 511-26.
- ²⁷ Cito dal cap. 8, p. 249. Demetriade è personaggio storico: vd. cap. 8, nota 9, p. 286.
- ²⁸ Vd. il cap. 9, con la relativa nota 23, a pp. 350-1.
- ²⁹ Vd. il cap. 10, con la relativa nota 12, a p. 386. Scrive Davide Puccini recensendo il romanzo sulla rivista «Xenia» anno V n. 4 (dicembre 2020), pp. 102-103: «Il sottotitolo recita 'Amore e guerra alla fine del Mondo antico' [...] Rufio e la bellissima Giulia, anch'essi promessi sposi, travolti dal fiume della Storia, non riusciranno a coronare il loro sogno d'amore come i più fortunati Renzo e Lucia».
- ³⁰ Per una singolare coincidenza, le spoglie di questo guerriero, a lungo sottratte all'isola, vi hanno fatto ritorno nell'estate del 2020, donde l'esposizione nella Chiesa di S. Antonio intitolata *Il ritorno del guerriero e altre storie d'archeologia capraiese/The Warrior is Back. Archaeological Stories from Capraia*.

Corridori e viandanti. Ritmi e stili nella poesia lirica del Cinquecento

di Giulia Puzzo

Nel terzo libro della *Retorica* Aristotele traccia due elaborazioni possibili del discorso oratorio: il primo libero e sciolto, apparentemente non sottomesso ad alcun vincolo esterno, il secondo, al contrario, scandito in un ritmo periodico che lo rende simile alla composizione poetica. La prima foggia è tuttavia poco gradevole a causa della sua informità, gli ascoltatori se ne stancano rapidamente, non trovando alcun appiglio per prevederne la fine; è quindi preferibile cadenzare il discorso, affinché coloro che lo ascoltano possano indovinarne l'andamento e memorizzarlo senza affaticarsi. Per illustrare al meglio quella che si potrebbe definire una psicologia dell'attenzione, Aristotele ricorre a un paragone tra l'ascoltatore e il corridore: chi ascolta ha bisogno di anticipare lo svolgimento e la meta dell'orazione al fine di non esserne sopraffatto, così come «i corridori, quando giungono al traguardo, sono più privi di fiato e sfiniti; ma, poiché prevedono il traguardo, non si sfiniscono prima»¹. Allo stesso modo è necessario che la 'via' dell'orazione non sia segmentata in parti troppo brevi né dilatata in periodi troppo lunghi; in caso contrario accadrebbe agli ascoltatori «di incepparsi per un ostacolo» oppure di «restare indietro, come nelle corse coloro che hanno doppiato dal lato interno la meta lasciano indietro quelli che corrono aggiogati con loro dal lato esterno»².

Pur destinata principalmente all'oratoria, questa parte del trattato aristotelico esercitò un'enorme influenza sulle teorie letterarie cinquecentesche, anche

a seguito della riscoperta della *Poetica*, nella quale Aristotele rimandava alla *Retorica* per la comprensione degli effetti che un discorso deve produrre³. Le osservazioni aristoteliche relative alla prosa oratoria vengono così assimilate dal dibattito rinascimentale sulla poesia, di cui investono anche gli aspetti più tecnici, come accade per le dispute sulla rima. All'interno della questione della lingua, nonché della più ampia *querelle des anciens et des modernes*, lo statuto della rima era divenuto problematico, essendo quest'ultima ritenuta una componente indissolubile dalla dolcezza e dalla cantabilità proprie della poesia in volgare, le quali, si pensava, rappresentavano un ostacolo insormontabile al tentativo di innalzare la poesia italiana al livello di quella antica, i cui esametri privi di rime e densi di suoni consonantici apparivano più adeguati a trattare argomenti gravi e magnifici. È un conflitto fra due prospettive egualmente autorevoli ma contrastanti: da una parte, la necessità, come quella prescritta dalla *Retorica* aristotelica, di scandire il discorso in un ritmo armonioso e misurato, facile all'ascolto e alla comprensione dei contenuti; dall'altra parte l'intento di dare vita a una poesia colta, che avesse funzioni conoscitive e morali, la cui forma fosse modellata dall'argomento e non da una struttura metrica prestabilita, per evitare di mettere in risalto la musicalità dei versi invece del loro significato⁴.

Ecco allora che la metafora della corsa o del cammino appare continuamente all'interno del dibattito let-

terario e si presta alle teorizzazioni più diverse riguardo a che cosa significhi realmente scandire il pensiero tramite le parole. Nel suo trattato *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (1563) Ruscelli prende a modello l'epica latina per ammonire gli aspiranti poeti che chiunque si fosse attenuto a una sintassi e a una distribuzione degli accenti ripetitive sarebbe stato come colui «che di verso in verso camminasse sempre ad un passo» e avrebbe reso «lo stile del componimento tanto noioso, che in niun modo l'orecchie giudiziose potrebbero sopportar d'ascoltare»⁵. La scansione monotona del dettato poetico, ossia la perfetta coincidenza della frase con il verso, rappresenta, scrive ancora Ruscelli, un 'andar di passo', un viaggio pedestre e umile a tal punto da abbassare gli effetti di grandezza provenienti dalla sonorità delle parole: «Il qual Sonetto [*Piangete donne, e con voi pianga Amore, Rvf 92*] si vede esser di stile umilissimo, non già per languidezza di lettere, essendo i versi pur composti di lettere sonanti, e di sillabe piene quasi per tutto, ma solamente per questa egual maniera di passo, non rompendo alcun verso, ma facendoli tutti andar come di trotto ad un modo»⁶. Le «orecchie giudiziose» di cui parla Ruscelli testimoniano l'intento di unire la piacevolezza dei sensi e il senso critico, ricercando un'armonia tra l'espressione musicale e quel tanto di varietà necessaria a trattenere l'attenzione dell'ascoltatore. Ruscelli è ben lontano dal mettere in discussione il sistema metrico in vigore; intende però stabilire una gerarchia formale al suo interno a beneficio dei giovani poeti moderni, per determinare le misure più adatte alla grandezza poetica. Nell'ottava egli rintraccia la struttura ideale per estendere con agio il dettato senza affaticare l'uditore, per correre avanti senza far perdere di vista il traguardo:

È dunque nella testura dell'Ottava rima la spaziosità del campo da corrersi dallo scrittore con quella maniera di passo, ch'egli vuole per l'intenzione dello stile, che si propone. [...] vi è quell'utilissima occasione di prender posa in una misura di tempo così opportuna, che non è soverchiamente corta, e per questo troppo spessa, nè soverchiamente lunga [...]. Onde con tanta leggiadria così chi legge, come chi ascolta, aspettando alla guisa che nel suono la cadenza della stanza nella sua chiusura, si rasserenano tutto quand'ella viene, prende posa con la lingua, o con l'orecchie, e sopra tutto col pensiero, del qual è proprio il sollevarsi e sospendersi, quando fa l'o-

perazion sua; e si prova effettivamente, che lo star così molto, fa stancar non solamente se stesso ma ancora il corpo nostro, che in quell'atto viene come abbandonato dagli spiriti che s'alzano a sollevare, e sostener la mente nell'operazion sua. E per questo siccome i viandanti par che non sentano noia nell'andare, quando sanno esser lor vicinissima qualche osteria, o casa da riposarsi; così il pensiero nostro nell'operazion sua di sospendersi nella considerazione o attenzione delle cose, che udiamo, par che sempre stia fresco e lieto sapendo, che nel fin d'ogni otto versi quella leggiadrissima chiusura, o cadenza armonica lo farà prender posa gioiosamente⁷.

Non bisogna, insomma, né stancare il lettore né deluderne le attese. Approfondendo il paragone aristotelico tra l'oratore e il corridore, Ruscelli propone una breve disamina sui movimenti del pensiero, seguendo una fisiologia di matrice medievale, che individuava negli spiriti, sostanze materiali ma invisibili, il veicolo dei principi vitali, della sensibilità e del movimento⁸. Stancare l'udito e stancare il corpo significa ostacolare i moti spirituali che sostengono il pensiero, impedendone le operazioni: per questa ragione, dar vita a una composizione poetica ben regolata comporta letteralmente riprodurre una forma 'a misura d'uomo', seguendo e imitando la natura sin negli aspetti elocutivi della creazione artistica. L'orizzonte di attesa, naturale e culturale, inizia dall'orecchio e fare poesia significa seguire una scansione metrica del discorso secondo misure stabilite da una ragione naturale, che accomuna il pensiero (del poeta o dell'uditore) e il corpo (il corridore).

A seconda delle posizioni più o meno radicali dei letterati cinquecenteschi, il paragone fra il poeta, l'uditore e il corridore assume aspetti di volta in volta differenti. Così Lodovico Dolce, strenuo sostenitore della regolarità metrica a tal punto da avversare l'*enjambement*, richiede che i versi abbiano un passo regolare e «senza rompimento, o trapponimento d'una sentenza nel principio, o nel mezo del seguente verso, se ne vadano di due in due, che cio par, che chieggano le orecchie di chi legge»⁹. Il passo uniforme delle rime bacciate è elogiato anche da Giraldo Cinzio nel suo *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), il quale, sebbene ammetta le variazioni sintattiche, avverte che il pensiero è tenuto a rispettare «il corso dell'orazione». Esiste uno spazio ideale per l'espressione poetica o retorica, dove i metri, le sedi degli accenti, le rime, le clausole preparano a priori l'argomento, creano luoghi,

stabiliscono legami, così che il poeta o l'oratore se vogliono esporre le proprie «sentenze» devono vigilare a non compromettere l'integrità della forma con un ritmo di pensiero a essa alieno, ad esempio contraendo o ampliando impropriamente l'andamento del discorso con la punteggiatura o l'*enjambement*¹⁰. Partigiani della perfetta corrispondenza tra la frase e il verso, oltre che del canone metrico fissato dalla tradizione petrarchista, Ruscelli, Dolce e Giraldo Cinzio non possono accettare che il «corso dell'orazione» risulti duro, acerbo, interrotto prematuramente da cesure e una punteggiatura troppo frequenti; oppure che, al contrario, l'andamento del dettato lirico perda la propria efficacia perché dilatato in un'inarcatura continua.

Anche l'*Arte poetica* (1551) di Girolamo Muzio sostiene l'importanza di far procedere insieme verso e frase, struttura e pensiero, soprattutto per ciò che riguarda le forme liriche della poesia («Più sono atti a la lira che a la tromba / I ternarii e le stanze; in quelli e in queste / Chiuder conviemmi in numerati versi / La mia sentenza, e chiuderla conviemmi / Nel fin del verso o perdo ogni vaghezza»¹¹). Non sempre, tuttavia, conviene andare dritto e a tempo. Alla poesia di argomento elevato, in particolare quella epica, compete un'andatura irregolare, ora di passo ora di corsa, ora dritta ora obliqua; essa richiede al poeta di uscire dal perimetro già tracciato del cammino abituale e di avviarsi per l'aperta campagna, allontanando l'ascoltatore dalla meta, conducendolo attraverso lunghe deviazioni ipotattiche o, al contrario, trattenendolo bruscamente con una punteggiatura inattesa:

[...] or dritto e or obliquo
Vuole esser il parlar. Dubitar vuolsi,
Negar, interrogar, chiamar altrui,
Dal lungo circoito or stia sospeso
L'animo del lettor mirando al fine.
Or chiuda un verso intera una sentenza,
Or coi punti e col senso in duo si parta.
[...] Chi col suon del suo fin cerca vaghezza,
La rima e la sentenza chiuda insieme,
E quanto può più formi i versi interi.
Ma s'alcun vuol con risonante tromba
Libero uscir a le campagne aperte,
Vada per questa via; ché questa è quella
Per cui camina ogni maggior poeta¹².

A un simile ideale di poesia le rime sono d'intralcio, poiché impongono delle soste prestabilite a un viag-

gio che intende essere ricco di novità e di imprevisti. Chiunque voglia trattare materie epiche deve adoperare uno stile che corra senza impedimenti ed evitare perciò di comporre in rima, seguendo l'esempio dell'esametro antico: «Perch'a voler che senza alcuno intoppo / Corra lo stil continuo, in quella vece / Che già gli antichi usar le sei misure, / Porrem le rime senza rime»¹³.

Al momento in cui Muzio compone i suoi ammaestramenti poetici, l'uso dei versi sciolti è una pratica ancora recente nelle consuetudini metriche cinquecentesche. Nella prima metà del secolo letterati classicisti come Gian Giorgio Trissino, Luigi Alamanni e Giovanni Rucellai si erano adoperati per un recupero della poesia antica in relazione a generi allora poco frequentati e per i quali si cercava una fondazione moderna, dalla tragedia al genere pastorale. L'introduzione degli endecasillabi sciolti nella poesia volgare risale alla *Sofonisba* del Trissino (1524), il quale alcuni anni dopo estende la sperimentazione metrica anche al poema dell'*Italia liberata dai Goti* (1548). Tanto per la tragedia quanto per l'epica, Trissino giustifica in sede teorica la sua proposta. Nella *Sesta divisione* della sua *Poetica* il poeta vicentino rivendica la maggiore somiglianza dell'endecasillabo sciolto con l'esametro epico: «in questa tale qualità di versi siamo stati imitati da molti, e diconli versi sciolti per essere liberi dal convenire accordare le ultime desinenzie, laonde sono attissimi a tutti e poemi drammatici. Questo adunque sarà il verso che secondo il parer mio allo eroico si conviene». Nei generi nobili della tragedia e dell'epica gli endecasillabi sciolti appaiono il verso più adatto, in ragione della capacità di assecondare il *carmen continuum* del dramma e della narrazione, ma anche la mimesi degli affetti e la catarsi che ne deriva: «onde la rima, che pensiero dimostra, è veramente alla compassione contraria»¹⁴.

Tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta i versi sciolti fanno la loro comparsa anche nella poesia lirica. All'interno delle sillogi polimetriche di sperimentatori quali Bernardino Rota e Bernardo Tasso gli endecasillabi sciolti iniziano a essere alternati alle strofe rimate¹⁵; Bernardo Tasso, in particolare, giustifica nella lettera prefatoria al volume delle *Rime* (1534) l'utilizzo degli endecasillabi sciolti come imitazione dell'esametro antico, il quale, pur nella sua regolarità interna, non è soggetto alla legge della rima e «di continuo camminando con egual passo, ove e quando gli piace fornisce

il suo cominciato viaggio»¹⁶. Versi sciolti, dunque, per dare maggiore continuità al pensiero e assicurare un'imitazione più efficace.

Prende invece un'altra strada la sperimentazione lirica di Torquato Tasso, le cui innovazioni non si avvalgono di una riforma del metro quanto di un sovvertimento profondo della sintassi. Come dimostrato dagli studi di Afribo, la lirica tassiana non intende rivolgersi alle «orecchie giudiziose» ma all'intelletto del pubblico, non mira alla soddisfazione delle attese ma a eccedere il tracciato, a colpire l'uditorio con la meraviglia cogliendolo di sorpresa e facendolo inciampare lì dove esso non se lo aspetta¹⁷. Sulla scorta dello pseudo-Demetrio Tasso prospetta per la poesia lirica un cammino che deve essere ora pieno di scogli, soste e impedimenti, ora vasto e senza interruzioni:

Disse Demetrio, che i lettori di Tuciddide erano simili a coloro che per aspra ed iscoscesa via caminano, che ad ora ad ora intoppiano, e sono constretti ad arrestarsi [...]. Consideri parimente in questo quaternario, che non vi è nel primo o nel secondo o nel terzo verso luogo, ove 'l lettore possa fermarsi o riposarsi [...]. Dionisio Alicarnasseo con simile comparazione ci dichiara: che, come le strade lunghe, corte ci paiano, quando spesso fra via troviamo alberghi ove fermarsi; ma le solitudini ancora nella picciolezza del camino ci dimostrano un non so che del grande e del lungo: così il trovar spesso ove fermarsi nell'orazioni, picciole e dimesse le grandi ed elevate ci rende e la lunghezza dello spazio, che tra l'uno e l'altro riposo si trova, del contrario effetto è cagione¹⁸.

E ancora:

[Dante e Della Casa] sono somiglianti a colui ch'intoppa e camina per vie aspre; ma questa asprezza sente un non so che di magnifico e di grande¹⁹.

Il corridore aristotelico deve farsi viandante – e in questa rilettura della metafora antica già si intravede la grande fortuna del mito tassiano in epoca romantica – il quale, lungi dall'individuare in anticipo la meta, si dispone all'erranza e agli inciampi di un cammino sconosciuto e difficoltoso²⁰. Vediamo allora, a conclusione di questo breve *excursus*, come Tasso avvera nella prassi la sua riflessione teorica:

Fabio, io lunge credea col basso ingegno
Sovra me stesso in voi lodando alzarmi,
Et agguagliar co' più lodati carmi
Quel valor che di fama eterna è degno.
Ma più d'appresso, hor più sublime segno
E la gloria veggio io d'imprese e d'armi,
A cui alzarsi dovrian metalli e marmi,
Non ch'umil laude. E tal s'havrebbe a sdegno.
Così maggior si scopre antica torre
Od alto monte, a chi vicino il guarda;
E poggiar non vi puote huom lento e carco.
Però si ferma al periglioso varco
Del vostro honor la penna e nol trascorre,
Già leggiera e veloce, or grave e tarda²¹.

Il sonetto è uno dei testi conclusivi del canzoniere amoroso tassiano (1591) dedicato a Fabio Gonzaga, di cui il poeta afferma voler celebrare degnamente i meriti, sebbene la sua poesia non sia in grado di innalzarsi al registro epico che il soggetto richiederebbe. Tuttavia, la tradizionale *recusatio* è smentita dagli accorgimenti stilistici del testo, che rientrano nell'ideale tassiano di stile magnifico, al quale spetta condurre il lettore attraverso un cammino tanto arduo quanto elevato. All'interno di uno schema metrico che Tasso classifica come un 'trapasso obliquo', dunque appartenente di diritto allo stile grave e magnifico della lirica²², l'andamento del dettato si svolge tra iperbati e inarcature audaci (vv. 3-4, vv. 5-6, vv. 9-10, vv. 12-3), che hanno un valore notevole nel dare risalto alla semantica del testo. Così, ad esempio, la contrapposizione tradizionale 'basso / alto' rappresenta, grazie all'inarcatura, le movenze di chi ha spiccato il volo o ancora il «periglioso varco» (sintagma che abitualmente indica la morte, ma che Tasso qui traspone per denotare il confine di una virtù eccezionale), realizza sul piano fonico e visivo l'arresto e la sospensione del canto poetico, che si teme debole di fronte all'altezza del proprio argomento. I versi sono, inoltre, intervallati da pause improvvise, le soste e gli 'intoppi' del cammino: a questo riguardo sono notevoli le cesure marcate dalla punteggiatura, in virtù della quale la sinalefe si trasforma in un concorso vocalico dissonante («Non ch'umil laude. E tal [...]», v. 8; «Od alto monte, a chi», v. 10). Anche sul piano fonosimbolico Tasso adopera elementi propri di un registro stilistico alto, servendosi di «pienezza di consonanti» nelle rime²³ e dello iato, vero e proprio pomo della discordia nel dibattito cinquecentesco sulla *gravitas* poetica, di cui Tasso so-

stiene la legittimità per lo stile lirico elevato («Fabio, io», v. 1; «veggio io», v. 6; «vostro honor», v. 11; «grave e», v. 14)²⁴. Il sonetto termina con un contrapposto lirico («leggiera e veloce» a fronte di «grave e tarda», v. 14), nel quale la piacevolezza 'umile' che Tasso attribuisce a questo tipo di figure retoriche si accompagna alla sostanza sonora e concettuale di una faticosa lentezza, in un contrasto tra una rapida corsa e un cammino a ostacoli, che insieme compongono l'immagine

dell'ideale poetico tassiano ma anche quella dell'intera parabola della sua opera.

Nella ricerca della simmetria tra intelligenza e ritmo del discorso, al corridore misurato di eredità aristotelica subentra così la figura del viandante, destinata a imporsi alcuni secoli più tardi nell'immaginario poetico europeo, simbolo di una poesia che esige per sé i percorsi scoscesi della speculazione rispetto all'itinerario retto della comunicazione.

Note

- ¹ Cfr. Aristotele, *Retorica* III, 9, 1409a 33-36. L'edizione da cui si cita il testo è Aristotele, *Retorica*, a cura di Armando Plebe, in Id., *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori 2008.
- ² Aristotele, *Retorica* III, 9, 1409b 18-24. Gli accorgimenti richiesti da una prosa ritmata sono gli stessi che riguardano i versi, che è possibile scandire male con l'uso di una cattiva punteggiatura, come, secondo Aristotele, accade ai giambi di Sofocle, nei quali la punteggiatura si sovrappone al metro e procede quasi in senso opposto (1409b 7-13).
- ³ «Quanto al pensiero, quello che in generale se ne dovrebbe dire sarà a suo posto nei libri della *Retorica*, perché è argomento che più direttamente appartiene a quella disciplina; qui basterà notare questo, che rientrano nel dominio del pensiero tutti quegli effetti che devono esser prodotti mediante la parola» (Aristotele, *Poetica* [19, 1456a 33-37], a cura di Manara Valgimigli, in Id., *Opere*, cit.). La riscoperta della *Poetica* nella cultura rinascimentale risale alle traduzioni latine di Giorgio Valla (1498) e di Alessandro de' Pazzi (1536), alla quale fecero seguito la traduzione in volgare di Bernardo Segni (1549) e le prime importanti edizioni commentate da Robortello (1548), Maggi e Lombardi (1550), Castelvetro (1570). Giunse così a una svolta decisiva il percorso di «letteraturizzazione della retorica» che sin dall'epoca medioevale aveva diviso la retorica dall'ambito filosofico, facendola slittare esclusivamente nell'ambito di una teoria della letteratura (Vasile Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino 1971, p. 43).
- ⁴ L'esigenza di liberare l'espressione poetica da rigidi schemi metrici o ritmici, che nel Cinquecento assume proporzioni vaste e ampia risonanza culturale, era stata esposta, del resto, anche in epoca antica. Già nel trattato dello pseudo-Longino sul *Sublime* si rifiuta il frazionamento del discorso in una scansione verbale troppo regolata, in nome degli effetti che esso deve produrre sull'ascoltatore. Torna ancora una volta l'immagine del corridore: «Giacché come, ove si leghino loro i corpi, s'impedisce lo slancio dei corridori, così anche la passione, ostacolata da congiunzioni o da altre aggiunte, protesta: perché perde la libertà della sua corsa». Il moto affettivo ha un corso ben diverso da quello lineare del pensiero individuato nella *Retorica* aristotelica; le passioni, afferma Longino, van-

no continuamente fuori strada, saltando e scivolando senza rimanere nei limiti del tracciato: «cadendo ogni momento fuori strada e anticipando nuove cose, saltano spesso ad altre argomentazioni» (Ps. Longino, *Il Sublime*, a cura di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica 2007, p. 52). Sarebbe impossibile ripercorrere qui la fortuna di questi passi longiniani, ma sembra accertato che durante il Cinquecento la diffusione del trattato fu sporadica e marginale: alle pubblicazioni del testo greco per opera di Francesco Robortello (1554) e Paolo Manuzio (1555) seguì una divulgazione modesta e solo con la traduzione francese di Nicolas Boileau (1674) il trattato cominciò a esercitare la sua eccezionale influenza sulle teorie letterarie europee. Cf. Marc Fumaroli, *Rhétorique d'école et rhétorique adulte. Remarques sur la réception européenne du traité Du Sublime au XVIe et au XVIIe siècle*, «Revue d'histoire littéraire de la France» 86 (1986), pp. 33-51.

- ⁵ Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, in Venetia, appresso Gio. Battista et Melchior Sessa Fratelli 1563, pp. 63-4.
- ⁶ *Ibidem*, p. 137.
- ⁷ *Ibidem*, pp. 98-9.
- ⁸ Per una disamina accurata dei significati del termine *spiritus* nella filosofia naturale e nella medicina cinque-seicentesca si rimanda ad Antonio Clericuzio, *Spiritus vitalis. Studio sulle teorie fisiologiche da Fernel a Boyle*, in «Nouvelles de la République des Lettres» II (1988, pp. 33-84) e Silvia Parigi, *Spiriti, effluvi, attrazioni. La fisica «curiosa» dal Rinascimento al secolo dei Lumi*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici 2011.
- ⁹ Lodovico Dolce, *I quattro libri delle Osservationi*, in Vinegia, Presso Altobello Salicato 1575, p. 236.
- ¹⁰ Giovan Battista Giraldo Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), in Id., *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati 1973, p. 158.
- ¹¹ Girolamo Muzio, *Dell'arte poetica* (1551), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza 1970, pp. 165-209, III, vv. 11-5.
- ¹² *Ibidem*, vv. 265-84.
- ¹³ *Ibidem*, vv. 19-22.
- ¹⁴ Cf. Gian Giorgio Trissino, *La quinta e la sesta divisione della poetica*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, cit.,

p. 48. Per i fautori di un ritorno al classicismo antico la rima perde, insomma, di prestigio, in quanto invenzione di origine medievale e intralcio a una poesia che intendeva modellarsi su quella classica. In verso libero sono anche le sperimentazioni di matrice ellenistica, come le *Api* di Rucellai (1541) e le egloghe dell'Alamanni (1532), che contende al Trissino il primato dell'endecasillabo sciolto. Per una ricostruzione complessiva del dibattito cinquecentesco sui versi sciolti si rimanda a Luciana Borsetto, *Tra normalizzazione e sperimentazione: appunti sulla questione del verso*, in «*Quasi un piccolo mondo*». *Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di Guido Baldassarri, Milano, Unicopli 1982, pp. 91-127; Antonio Daniele, *I confini metrici del testo. Sull'endecasillabo sciolto nel Cinquecento*, in *Teoria e analisi del testo. Atti del V convegno interuniversitario di studi* (Bressanone 1977), a cura di Daniele Goldin, Padova, CLEUP 1981, pp. 121-34; Francesco Bausi – Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere 1993 (in particolare p. 147 ss. dedicate alle innovazioni metriche di Trissino).

¹⁵ Bernardo Tasso, *I tre libri degli Amori*, Vinegia, Giolito 1555; Berardino Rota, *Egloghe pescatorie*, Napoli, Gio. Maria Scotto 1560.

¹⁶ Bernardo Tasso, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo, Torino RES 1995, vol. I, p. 9.

¹⁷ Cf. Andrea Acribo, *Gravità e piacevolezza dal Bembo al Tasso. Appunti da una querelle*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki 1999, vol. II, pp. 411-30 e Id., *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati 2001.

¹⁸ Torquato Tasso, *Lezione sopra un sonetto di monsignor della Casa*, in Id., *Prose diverse*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier 1875, vol. I, p. 126. La metafora proviene a Tasso dal *De elocutione* dello pseudo-Demetrio tradotta da Pier Vettori, il quale così commenta il testo demetriano: «Quemadmodum enim longa itinera crebra hospitium brevia faciunt: contram autem solitudines in exiguis etiam itineribus, spatiisque locorum brevibus, speciem quandam praebent longitudinis, hoc ipsum etiam in membris orationis contingat necesse est» (*Petri Victorii Commentarii in librum Demetrii Phalerei de Elocutione* [...] (1562), Florentiae, apud Philippum Iuntam 1594, p. 47). Sull'importanza dello pseudo-Demetrio per la poetica

tassiana si rimanda a Ezio Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki 1980, pp. 25-70.

¹⁹ Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza 1964, p. 204.

²⁰ È un'immagine che con la quale Tasso rappresenta le sue scelte giovanili di poetica che preludono alla composizione della *Gerusalemme*: «E benchè io non dovessi, per l'età mia giovanile, farmi guida degli altri, nondimeno, vedendo molte strade e calcate da molti, non sapeva quale eleggere; e mi fermai tra me stesso scorrendo in quel modo che fanno i viandanti ove sogliono dividersi le strade, quando non si avvengono a chi gli mostri la migliore (Torquato Tasso, *Delle differenze poetiche*, in Id., *Prose diverse*, cit., vol. II, p. 435).

²¹ Il testo è citato da Torquato Tasso, *Rime. Prima parte*, to. II. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, a cura di Vania De Maldé, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2016.

²² Cfr. la trattazione della *Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, dove Tasso attribuisce alla «maniera grave» lo schema delle terzine CDE ECD, ossia quello del presente sonetto. Lo schema, assente nel *Canzoniere* petrarchesco, è un «trapasso» introdotto nella lirica volgare da Cino da Pistoia (Torquato Tasso, *Dialoghi* a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli 1998, vol. II, p. 680).

²³ «S'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime», Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza 1964, p. 45.

²⁴ «[...] fra i Latini e fra i Greci forse si può dubitare, se si debba o schivare o fuggire il concorso delle vocali: fra noi Toscani, non già; perchè, terminando tutte le parole in vocali, necessario è che insieme s'affrontino. Solo si può rinvocare in dubbio, se sia bene che l'istesse insieme s'affrontino. Ma per quanto ho osservato nel Petrarca, ove egli cerca la gravità, molte volte suol commettere questo concorso di vocali», Torquato Tasso, *Lezione*, cit., p. 128. Per la ricostruzione del dibattito cinquecentesco sul concorso vocalico e i registri stilistici della lirica si rimanda ad Andrea Acribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, cit., pp. 76-9.

«Quel segno nel cielo». Il viaggio aerostatico come esperienza di ‘superamento’ nella poesia francese del tardo Settecento

di David Matteini

In chiusura al capitale *L'invention de la liberté 1700-1789*, Jean Starobinski si sofferma sul dipinto di Francesco Guardi del 1784 *Ascensione della mongolfiera del conte Zambecari*, affermando che la scena in esso rappresentata, «con malinconica discrezione, [...] riassume l'intera parabola del secolo». In effetti, è noto come, nel contesto culturale del tardo Illuminismo europeo, la scoperta del pallone aerostatico, il cui primo volo pubblico dei fratelli Montgolfier nei pressi del villaggio alpino di Annonay è databile al 4 giugno 1783, abbia costituito un reale smottamento epocale e mentale, «quel segno nel cielo – continua il critico ginevrino – che profetizza, più delle antiche comete, uno sconvolgimento senza ritorno¹». A partire dall'estate del 1783 e per gran parte degli ultimi due decenni del secolo², i viaggi dei primi aeronauti aprirono di fatto uno spazio pressoché infinito di orizzonti gnoseologici fino a quel momento relegati al solo ambito dell'utopia, vivificando in questo modo le volontà di conquista e scoperta degli uomini. Si trattò di un vero e proprio risveglio dell'immaginario condiviso, e l'ascensione, il viaggio verticale e aereo, diventò la forma simbolica per eccellenza di una volontà finalmente liberata dalla finitudine terrena, il definitivo slancio entusiastico di una civiltà che aveva trovato negli eroici *navigateurs aériens* i profeti di quella perfettibilità tutta umana e sociale che qualche anno più tardi Condorcet, in punto di morte, avrebbe elaborato nella sua *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. La

conquista della dimensione aerea della Natura dovette apparire come l'atto finale di un lento processo conoscitivo di autodeterminazione umana che, nell'esperienza di superamento dei limiti del possibile, mirava adesso a intervenire nel corso naturale delle cause e degli effetti, modificando, prima che l'uomo stesso, l'avvenire del mondo. La *curiosité* e l'entusiasmo suscitati da queste visioni al limite del miracoloso sembrarono garantire a chiunque, forse per la prima volta in modo tanto decisivo, la possibilità di indagare e riflettere sugli apparenti limiti della natura che la scienza era riuscita infine a varcare. Sul finire del Settecento, l'infinità dell'universo appariva alla portata di mano di ogni individuo.

Esperienza collettiva per eccellenza, i voli delle mongolfiere segnarono, in definitiva, il passaggio dal sogno alla realtà, dal mito dedalico alla concretezza prometeica, il mutamento di una condizione ontologica considerata fino a quel momento costrittiva nella sua finitezza. È attraverso la lente degli effetti psicologici causati da questo coinvolgimento pubblico senza precedenti che si disvela allora la forza mitopoietica che simili esperienze dovettero esercitare sull'immaginario. La scoperta del volo aereo suscitò il risveglio di speranze a lungo meditate e irrisolte – si pensi, ad esempio, alle numerose utopie dei cosiddetti *voyages imaginaires*, così come allo scritto di Rousseau *Le Nouveau Dédale* del 1742 o al celebre romanzo di Restif de la Bretonne del 1781 *La Découverte australe*

par un homme volant, ou *Le Dédale français*³ –, così inaugurando, nel suo enorme carico di suggestione, nuovi tipi di narrazione incentrati ora sull'elevazione dell'uomo a una comprensione superiore della sua esistenza e della Natura. Dal 1783, si assiste insomma a una vera e propria trasformazione del discorso scientifico in senso propriamente lirico, e, sulle ali dell'immaginazione speculativa, si iniziano a prospettare nuove vie per la conoscenza umana. La *vis* immaginativa e poetica innescata dalle visioni *d'en haut* si confronta adesso con l'incommensurabilità della natura e con la possibilità di superarla come erano soliti fare gli dèi dell'Antichità: «Les voyageurs aériens – scrive nel dicembre del 1783 Louis-Sébastien Mercier nel suo *Tableau de Paris* – [...] semblaient dire adieu à la terre; ceux-ci, se perdant dans les nuages, aux acclamations de leurs concitoyens, qui priaient, sanglotaient, tremblaient pour eux; enfin, ce ballon immense, déployé avec splendeur, et figurant comme un astre, ou comme le char d'un dieu qui commande aux éléments...⁴». Quest'ultima considerazione mette in evidenza un significativo aspetto che si ripresenta in numerose opere letterarie di quegli anni: sublimi nella loro separazione dall'universo mondano della contingenza ordinaria, gli eroi aerei sembrano condividere il punto di vista di Dio, andando, anzi, a rimpiazzare totalmente la sua stessa figura. Proprio come un tempo le divinità dell'Olimpo, i *savants* dei Lumi, con la loro superiore (in tutti i sensi) visione della realtà, sono riusciti finalmente a dominare la Natura. L'impossibile è diventato possibile e l'uomo è pronto a intraprendere altri 'folli voli', persino verso altri pianeti. Tuttavia, se la conquista dei cieli dovesse costituire un folto serbatoio tematico, è anche vero che, per converso, il racconto prometeico soggiacente a queste narrazioni ha svolto una non irrilevante funzione catalizzatrice di timori e inquietudini. Davanti a una realtà infinitamente malleabile, e, proprio per questo, sempre più insondabile nella sua indeterminatezza, la gioia espressa a toni alti nei confronti dell'invenzione della macchina aerostatica nascondeva nella realtà dei fatti la questione, pressante nell'imminente stagione romantica, relativa a un'onnipotenza della libertà dell'uomo che si traduce in un angoscioso smorzamento della regola, nella distruzione dei limiti conseguente a una reale crisi anarchica, sociale e morale. Sottratto alla finitudine dello spazio e del tempo, l'uomo, lasciato solo negli infiniti spazi del cielo, è in preda a un sentimento di inesprimibile inquietudine. Si tratta

di un aspetto certo non trascurabile e che, anzi, sarebbe sopravvissuto ben più a lungo degli iniziali clamori entusiastici del biennio 1783-84.

Questa paletta di emozioni e impressioni spesso tra loro discordanti è largamente testimoniata dalla cospicua quantità di scritti pubblicati negli ultimi due decenni del secolo, scritti che si situano all'incrocio tra la rappresentazione degli eventi aerostatici e il discorso che attorno alle rappresentazioni di quegli eventi ruota, vale a dire tra la descrizione particolareggiata del reale spettacolo visivo messo in scena dalle partenze dei *globes* e certi scarti propriamente filosofici, letterari e morali inerenti a questi inediti fenomeni. *Pièces* teatrali, dunque, dialoghi, romanzi, fino ad arrivare a *pamphlets* filosofici, il volo aerostatico si ascrive a un gran numero di generi narrativi di volta in volta celebrativi e critici, umoristici e pedagogici.

È tuttavia il genere poetico che si è prestato con maggior efficacia alla raffigurazione delle vicende dei *navigateurs aériens* per mezzo di un polimorfo dispiegamento metrico, linguistico e tematico che, di volta in volta a seconda delle differenti applicazioni, ha contribuito a mettere in luce il senso profondo di questi spettacoli di ascesa. Siamo dell'idea che, nel cercare di inquadrare la varietà di questi componimenti all'interno di una definizione generale che possa tener conto del loro collocamento su un omogeneo sfondo storico-letterario, sia possibile osservare la 'poesia aerea' come il crocevia di due tradizioni poetiche che, seppure distinte tra loro, trovano elementi di contatto proprio in questo peculiare genere.

In primo luogo, abbiamo la cosiddetta *poésie fugitive*, poesia di circostanza mondana molto di moda nella prima metà del Settecento e che, nella sua caratterizzazione rococò e, appunto, 'volatile' ha offerto un sostanzioso prontuario stilistico al *corpus* poetico che più ci interessa⁵. Genere in cui la natura è simbolo dei sogni di evasione del poeta – l'egloga e l'idillio d'ispirazione pastorale sono, non a caso, le forme più utilizzate –, la *poésie fugitive* si ascrive a un'affascinante concezione effimera dell'esistenza, lontana dalla pesantezza e dalla *gravitas* che caratterizzano la dimensione terrestre degli uomini e dei loro affanni, della politica e dei suoi sotterfugi. Poesia dall'apparente carattere decorativo, la *poésie fugitive* dispiega in realtà un'espressività lessicale energica, dinamica e cangiante che molto ha influenzato le successive poetiche settecentesche. Qui, l'immaginazione del poeta diventa così vettore di fugace volo, alla ricerca di sfuggevoli

piaceri e di sensibili godimenti, e, non per ultimo, nella dimensione intima di una compiacente vertigine lirica, per ritrovare infine l'essenza ultima della condizione umana. D'altra parte, come ha scritto Starobinski nell'opporsi a certi superficiali detrattori dell'estetica e della morale rococò, una più profonda comprensione delle letterature di quel periodo ci permette di considerare questa ossessiva ricerca del piacere come «una presa di possesso mediante la quale l'uomo afferma l'interesse dominante che lo porta verso le ricchezze di questo mondo. Il gusto del piacere, l'amor di sé, sono i principi primi autorizzati da una morale per la quale tutto ormai procede dall'uomo. [...] Il piacere è legato al risveglio dell'essere, è l'energia attiva attraverso cui la coscienza prende possesso di sé, si raccoglie, si vota al mondo e agli altri⁶».

La poesia aerea degli anni Ottanta del XVIII secolo diventa quindi, da un lato, vera e propria celebrazione della festa collettiva scaturita dalle visioni delle partenze degli aeronauti⁷, e, dall'altro, sulla scorta della *poésie fugitive*, occasione per scrutare, da inediti *points de vue*, le volontà liberate dello spirito umano. Non è un caso se, in esergo alla *Description des expériences de la machine aérostatique de MM. de Montgolfier* del 1783 – una delle più importanti testimonianze dei primi voli effettuati in quell'anno – l'autore Barthélemy Faujas de Saint-Fond colloca un componimento di Gudin de La Brenellerie che, a ben vedere, presenta molte caratteristiche di questo tipo di composizioni:

Montgolfier nous apprit à créer un nuage ;
 Son génie étonnant aussi hardi que sage,
 Sous un immense voile enfermant la vapeur,
 Par la capacité détruit la pesanteur.
 Notre audace bientôt en saura faire usage :
 Nous soumettrons de l'air le mobile réellement,
 Et des champs azurés le dangereux voyage
 Ne nous paraîtra plus qu'un simple amusement⁸.

Se la ricorrenza di termini appartenenti al campo semantico celeste – *nuage, air, vapeur, champs azurés* – dischiudono al lettore uno scenario degno di un affresco del Tiepolo, è altrettanto vero che questa leggerezza che «détruit la pesanteur» sembra ora garantita da una nuova esperienza odeporica che, grazie agli strumenti della tecnica e all'*audace* degli inventori⁹, dà la possibilità all'essere umano di imporre la propria volontà di potenza persino sulla Natura stessa – «nous soumettrons de l'air...». Allo stesso modo delle poesie

che nei decenni precedenti celebrarono il viaggio marittimo – si pensi alla *Colombiade* di Mme du Boccage, o al *Christophe Colomb* di Bourgeois, o, ancora, all'incompiuta *Amérique* di André Chénier – la poesia aerea si impone allora come vera e propria epopea della civilizzazione, della ragione e del progresso, andando a vivificare con nuovi elementi le antiche sfide mitologiche di Icaro e Prometeo: infine ascenso all'armonia naturale dei cieli, l'uomo 'volante' innesca una capillare impresa di demistificazione delle leggi che fino a quel momento avevano retto il mondo e le sue cosmogonie. L'entusiasmo suscitato dall'impresa conduce l'individuo ad assumere la posizione una volta occupata dagli dèi dell'Olimpo, tracciando, da una parte, la definitiva caduta delle mitologie cristiano-pagane, e, dall'altra, la nascita di un nuovo culto tutto umanistico che eleva il genio umano al ruolo di dominatore degli elementi naturali. In un'arietta anonima contenuta nella raccolta del 1784 *La Colombe de Vénus*, simile riappropriazione delle facoltà è racchiusa nel verbo, potentissimo nella sua emblematicità, *déifier*:

Grace à votre découverte
 Rivaux de Mongolfier ;
 La route est ouverte
 On peut se déifier.
 Le fier Eole soupire
 De voir les vents furibons
 Abandonner son Empire
 Et le livrer aux Bourbons¹⁰.

Il dominio della natura da parte dell'uomo che trova nei voli aerostatici il suo più alto completamento offusca così vetusti retaggi culturali di lunga durata e proietta le utopie onnicomprensive nei territori, finalmente percorribili, del reale. I nuovi scopi dell'esistente sembrano perciò suffragati da quelle finalità squisitamente 'enciclopediche' che, a metà secolo, avevano individuato nella decifrazione della creazione la loro ragion d'essere. Non più sinuosa leggerezza senza scopo come era stato il genere *fugitif*, dunque, ma levità indirizzata a una superiore comprensione del contingente. È in questo senso che va allora interpretata la seconda influenza da cui la poesia aerea trae la sua linfa, ovvero la cosiddetta *poésie descriptive*. Inaugurata dalle *Saisons* di Saint-Lambert nel 1769¹¹, si ricorderà come questo particolare genere poetico avesse introdotto nella riflessione poetologica dell'epoca la lingua del nuovo naturalismo scientifico di Buffon e Di-

derot, nel tentativo di conferire alla poesia un afflato tecnico-descrittivo che affinasse il serbatoio terminologico e semantico appartenente ai nuovi campi delle scienze naturali. Benché non sempre dal felice esito estetico, dunque, la *poésie descriptive* ha offerto alle successive generazioni di poeti e letterati gli strumenti stilistici più idonei a render conto, anche di fronte a un pubblico allargato e non specialistico, delle scoperte tecniche e naturalistiche. La sensibilità anacreontica e pastorale incontra qui l'ambizione *engagée*, pedagogica e sociale dei Lumi di rendere il mondo razionale e comprensibile da chiunque. Nella poesia aerea dedicata ai primi voli dei *globes*, gli esempi di questa nobile volgarizzazione dei saperi sono numerosi. Un esempio eloquente è costituito da *L'observatoire volant et le triomphe héroïque de la navigation aérienne* del 1784, poema in cui l'autore Arnaud de Saint-Maurice unisce a uno stile solenne ed elegiaco (non a caso l'alessandrino è, in queste composizioni, il metro preponderante) un linguaggio specializzato e scientifico che si fa al tempo stesso discorso metapoetico, teso cioè a scaturire una profonda riflessione sulla missione della nuova poesia, la quale, al pari delle recenti esperienze odeporiche celesti, si dovrà incentrare adesso sulla realizzazione dell'utopia tardo settecentesca di carpire il significato delle cose unicamente attraverso l'azione nominativa. Oltre a farsi figura simbolica di una volontà liberata da qualsiasi vincolo, l'ispirazione aerea si traduce ora in vera e propria *ars poetica*:

Quel est donc le hasard qui t'a fait découvrir
Le secret fameux dont l'homme va jouir ?
De remplir de vapeurs un Ballon élastique,
Et du gaz enflammé déployer la physique ;
Avancer à grands pas vers des mondes nouveaux,
Et porter chez les Dieux ton nom & tes travaux.
[...]
Le redoutable Gaz est un Dieu si nouveau,
Que son trône brûlant est au fond d'un réchaud.
[...]
Chacun dans son manoir, pour charmer ses vasaux,
Veut lancer dans les airs quelques petits vaisseaux ;
Veut prouver qu'il connoît la vapeur flogistique,
Pressée dans le soufflet à tuyau électrique¹².

Se il ricorso a un bagaglio lessicale così preciso risponde all'ottimistico intento di trasformare lo spazio neutro del cielo in uno spazio dominato della tecnica,

è necessario sottolineare il fatto che una simile impostazione mentale evidenzia altresì risvolti di senso opposto. Oltre a un cospicuo *corpus* di componimenti comico-parodici e satirici, infatti, il volo aerostatico ha suscitato un più sottile discorso attorno all'«inquietudine» che un'esperienza tanto sublime doveva aver inoculato negli spiriti di fine secolo. I dubbi di molti riguardo l'effettiva validità di far corrispondere l'arte della tecnica al genio della natura, di svuotare, in altre parole, la natura di ogni trascendenza per piegarla all'ambizione scientifico-prometeica dell'essere umano¹³, contribuirono a incrinare le ottimistiche visioni del progresso che i *ballons* avevano ispirato, andando a sfumare le riflessioni intorno a essi verso lidi più lirici, presagio di certe linee di pensiero che da lì a poco sarebbero divenute preponderanti nell'estetica romantica. Abbandonata la funzione analitica e oggettiva che l'esperienza visiva doveva assumere nel momento dell'osservazione scientifica (si ricorderanno qui le riflessioni, fondamentali nel corso dell'Illuminismo, di Lavoisier e Condillac¹⁴), lo sguardo del viaggiatore aereo sembra adesso indirizzato verso gli infiniti spazi che gli si parano d'innanzi, verso la contemplazione di una sfuggente felicità da ricercare nei territori insondabili del suo cuore. L'altezza dei cieli diventa così brivido lirico, «spaventosa» occasione per ritrovare, lontano dal mondo prosaico degli uomini, quell'entusiasmo poetico e soggettivo che solo un'esperienza di «superamento» può garantire. È il malinconico piacere suscitato dall'orrido delizioso, il risvolto della medaglia della fiducia illuministica nel progresso tecnico. In questa nuova prospettiva di senso che si impone sempre di più nel corso degli ultimi due decenni del secolo, il volo è dunque celebrato non solo per le sue qualità epistemologiche, ma anche per la sua capacità di sfidare ogni rappresentazione formale delle cose ordinarie e di accendere nell'osservatore l'immaginazione poetica. Abbandonata qualsiasi pretesa scientifica, l'anima poetante si lascia cullare verso i lidi dell'ispirazione. Nel capitolo dedicato alle Alpi del suo *Tableau de Paris*, Mercier si concentra esattamente su questa inedita tipologia di sguardo *d'en haut*, applicabile anche alle nuove esperienze aeree degli anni Ottanta del Settecento:

On admire, on recule d'effroi ; l'œil revient sonder le gouffre ; le pied est tremblant, et l'âme est en extase. [...] Le naturaliste et le poète y reçoivent des

leçons fécondes et des images neuves. Le globe laisse voir à nu ses entrailles, ainsi que le travail souterrain des fleuves ébauchés, qui doivent sortir de ses flancs pour arroser les royaumes et alimenter leur opulence. C'est là que l'homme est parfaitement libre, et qu'il ne pourra jamais être asservi. Le tonnerre darde sous les pieds de ces heureux républicains ses flèches enflammées. Et quand l'Europe est en feu, c'est de loin qu'ils aperçoivent la fumée des combats; la discorde sanglante des États vient expirer aux pieds de ces montagnes, qui semblent le véritable séjour du sage et du contemplateur¹⁵.

Nella pratica poetica celebrante il viaggio aereo di fine Settecento, si impone insomma uno scontro tra la faustiana *hybris* umana, desiderosa di dominare gli elementi del mondo, e la ritrovata consapevolezza dell'individuo di costituire semplicemente un minimo frammento nella misteriosa e infinita Madre Natura, di rappresentare un fuggitivo istante nella vita del mondo. Se la mongolfiera si farebbe allora immagine della «forma rischiosa dell'avvenire¹⁶», la poesia diventa il campo in cui questo simbolo ha la possibilità di dispiegare i suoi significati reconditi. Giuseppe Parini – che molto deve alla poesia francese del periodo – nel suo sonetto *Per la macchina aerostatica* dedicato all'ascensione sopra Milano del nobile Paolo Andreani nel 1784, sembra sintetizzare, nel suo tipico procedere ironico, i problematici risvolti culturali e, non per ultimo, psicologici legati all'avventura aerea.

Ecco del mondo e meraviglia e gioco,
 Farmi grande in un punto e lieve io sento;
 E col fumo nel grembo e al piede il foco
 Salgo per l'aria e mi confido al vento.

E mentre aprir novo cammino io tento
 All'uom cui l'onda e cui la terra è poco,
 Fra i ciechi moti e l'ancor dubbio evento
 Alto gridando la Natura invoco:

O Madre de le cose! Arbitrio prenda

L'uomo per me di questo aereo regno,
 Se ciò fia mai che più beato il renda.

Ma se nocer poi dee, l'audace ingegno
 Perda l'opra e i consigli; e fa ch'io splenda
 D'una stolta impotenza eterno segno¹⁷.

Il navigatore aereo è in preda a «ciechi moti», e, ospite dell'«aereo regno», è abbandonato a un «gioco» le cui regole solo la Natura, «madre de le cose», potrà suggerire e piegare a proprio piacimento. Riflesso dell'ansia dell'essere umano di ampliare i confini della propria esistenza, qui la mongolfiera, con i suoi incerti e ondeggianti movimenti, è al tempo stesso negazione e rifiuto delle verità chiare e inconfutabili di un certo razionalismo settecentesco. Adesso, nell'altitudine celeste, all'individuo non resta che gettarsi tra le braccia della fatalità e, conscio della sostanza velleitaria delle sue ambizioni, di abbandonarsi all'arbitrio dell'immensità naturale. Quasi a voler capovolgere l'intera epopea settecentesca del progresso, nel suo sonetto Parini mette così in guardia gli uomini da tutte le aporie dell'ambizione umana, sentimento infelice che, seguendo le parole di Pietro Verri, è «forse la passione più funesta insieme e la più benemerita; a lei dobbiamo la massima parte de' politici disastri e delle più grandi utili imprese¹⁸».

Non molto tempo dopo, la mongolfiera vola sui campi di battaglia. Nell'ambito della tecnica moderna, il bene e il male sono oramai difficilmente separabili, e quell'alta missione pedagogica messa in risalto dalla poesia aerea tardo settecentesca sembra ormai cedere il passo all'amara consapevolezza dell'incapacità dell'essere umano di volgere verso felici esiti le prove della sua intelligenza. Nell'esperienza di 'superamento', il viaggio aerostatico ha rappresentato l'ultimo, fuggevole istante di una civiltà sull'orlo di una crisi ontologica e antropologica senza precedenti, e la poesia che a fine Settecento ne ha tracciato il percorso si fa riflesso di questo drammatico mutamento.

Note

¹ Jean Starobinski, *L'invenzione della libertà. 1700-1789*, trad. di Manuela Busino-Maschietto, Milano, Abscondita 2008, p. 184.

² Troppo numerose le storie dell'aviazione aerostatica per essere qui riportate. Per una succinta cronologia dei princi-

pali avvenimenti di fine Settecento mi limiterò a segnalare la «Chronologie sommaire» presente in *Ballons et regards d'en haut*, «Cahiers de littérature française» n. V (2007), dir. par Michel Delon et Jean M. Goulemot, pp. 9-12. L'importante raccolta di saggi rappresenta ancora oggi una delle più aggiornate *mises en relief* dell'argomento.

³ Su questi scritti che legano insieme entusiasmo scientifico e

utopia, cfr. Joël Castonguay-Bélanger, *Les écarts de l'imagination. Pratiques et représentations de la science dans le roman au tournant des Lumières*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal 2008.

⁴ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. dir. par Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, t. II, 1994, p. 886. Nel corso della sua opera Mercier ritorna spesso sull'immagine della mongolfiera. A riguardo, cfr. il capitolo «Le Ballon-Montgolfier» in Id. *Mon bonnet de nuit*, Neuchâtel, Imprimerie de la Société typographique de Neuchâtel, t. II, 1784, pp. 351-373.

⁵ Sulla *poésie fugitive* primo settecentesca, cfr. Walter Moser, *De la signification d'une poésie insignifiante: examen de la poésie fugitive au XVIIIe siècle et de ses rapports avec la pensée sensualiste en France*, Zurich, Juris 1972, e Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion 2002.

⁶ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789*, cit., pp. 53-54.

⁷ Come ha scritto Michel Delon, «les ballons apparaissent [...], dans le ciel parisien, comme une image d'un esprit volage, les envols aérostatiques s'imposent comme un spectacle et une fête, comme un art de jouer avec le vent et la mode», cfr. Michel Delon, *Transports aériens*, in *Ballons et regards d'en haut*, cit., p. 74.

⁸ Gudin de La Brenellerie, *Montgolfier nous apprend à créer un nuage*, in Barthélemy Faujas de Saint-Fond, *Description des expériences de la machine aérostatique de MM. De Montgolfier*, Paris, Cuchet 1783, p. II.

⁹ Il tema dell'*audace* è presente in numerosi componimenti poetici dedicati al volo aerostatico. Per ragioni di spazio, non è possibile qui fare una disamina articolata di queste poesie. Se già Catriona Seth ha analizzato un cospicuo *corpus* proveniente dall'«Almanach des Muses» e dai «Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France» dell'arco temporale che va dal 1783 agli ultimi anni del secolo, nel presente saggio mi sono limitato a inquadrare pochi ma emblematici casi meno noti. Cfr. Catriona Seth, *Envols en vers*, in *Ballons et regards d'en haut*, cit. pp. 121-141.

¹⁰ Anonimo, *Le double aérostat*, in *La Colombe de Vénus ou la Beauté triomphante, seconde partie de l'«Amour dans le globe ou Almanach volant»*, Paris, Bailly 1784, p. 80.

¹¹ Sulla *poésie descriptive* si rimanda a Roger Poirier, *Jean-François de Saint-Lambert, 1716-1803: sa vie, son œuvre*, Sarreguemines, Pierron 2001.

¹² Arnaud de Saint-Maurice, *L'observatoire volant et le triomphe héroïque de la navigation aérienne*, Paris, Cussac-Samson 1784, pp. 18, 24, 36.

¹³ Si tratta soprattutto di quei poeti che dedicarono i propri versi alla morte di Pilâtre de Rozier avvenuta, si ricorderà, il 15 giugno 1785 nel tentativo di attraversare la Manica dalla Francia. Nell'«Almanach des Muses» del 1787 si ritrova, a titolo d'esempio, il seguente *Építaphe de Messieurs Pilâtre de Rozier et Romain* di Vernes le Fils: «Cy gissent qui, des airs franchissant la barrière,/ & planant sur le monde abaissé devant eux,/ du trône le plus glorieux,/ précipités dans la poussière,/ offrent de l'homme, au même instant,/ & la grandeur & le néant», in «Almanach des Muses» (1787) p. 262. Come immaginabile, l'evento segnò un punto di svolta decisivo per i dibattiti sorti intorno a queste invenzioni.

¹⁴ Posizioni avanzate in Antoine-Laurent Lavoisier, «Sur la nature de l'eau et sur les expériences par lesquelles on a prétendu prouver la possibilité de son changement en terre» (1770), in *Œuvres de Lavoisier*, Paris, Imprimerie impériale, t. II, 1862, pp. 1-28, e Étienne Bonnot de Condillac, *La Logique, ou les Premiers Développement de l'art de penser, ouvrage élémentaire, que le Conseil préposé aux Écoles palatines avoit demandé et qu'il a honoré de son approbation*, Paris, Debure 1780.

¹⁵ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, cit., pp. 500-502.

¹⁶ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789*, cit., p. 184.

¹⁷ Giuseppe Parini, *Per la macchina aerostatica*, in Id., *Opere*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, vol. 1, 1825, p. 281.

¹⁸ Pietro Verri, *Discorso sulla felicità*, in Id. *Opere filosofiche e d'economia politica*, Milano, Silvestri, vol. 1, 1818, pp. 124-125.

Mont Blanc: Shelley, il ‘viaggio verso’ e la visione eidetica

di Fausto Ciompi

«A Traveller from the cradle to the grave»
P.B. Shelley, *Prometheus Unbound*

Il ‘viaggio verso’

Per i romantici, Novalis lo chiarisce forse meglio di tutti, l'uomo non è mai di casa nel mondo. Straniero nel qui e ora («sulla punta del presente barcolliamo»)¹, il romantico è l'errante che tende asintoticamente a ricostruire la perfezione di un passato ideale (l'età dell'oro per il poeta tedesco, il paradiso perduto di miltoniana memoria per molti poeti inglesi coevi), oppure anela ad una condizione di perfezione di là da venire. La fornice romantica della *Sehnsucht* (la nostalgia indotta dal rimpianto di ciò che non è più) e dello *Streben* (la tensione verso il non ancora) è sempre spasmodicamente aperta verso i tempi dell'altrove.

Ora, a differenza del ‘ricostruttivo’ Novalis, Shelley è un poeta della prospezione, il perfetto eroe di quello che Paul Bénichou ha chiamato il ‘tempo dei profeti’². Il suo sguardo è fisso a un futuro utopico che deve inverarsi nella storia, talché al sostenitore di mille cause, dalla rivoluzione francese all'ateismo e al vegetarianesimo, nel sonetto *England in 1819* capitò persino di anticipare la visione marxiana ed engelsiana di un fantasma rivoluzionario che si aggira per l'Europa. La sua ansia di nuovo e il suo ribellismo titanico scaturiscono da una diagnosi impietosa sulla senescenza dell'Europa post-napoleonica. Lasciando l'Inghilterra nel 1818, tuttavia, Shelley non andava in cerca della repubblica ideale. Fuggiva il clima insalubre, l'orda dei creditori e le spie di un'amministrazione occhiuta. Eppure ai suoi

occhi la patria, oltre ad esercitare un'intatta attrazione affettiva, conservava una certa superiorità culturale su Francia e Svizzera³. Scegliendo l'erranza attraverso l'Europa, Shelley si condannò dunque alla solitudine di «chi non trova [nel mondo presente] quel che cerca». E si unì all'«*ecclesia pressa*» dei pochi eletti che, come i semi alati dell'*Ode to the West Wind* e i bocci nascosti di *Mont Blanc*, sognano immersi in «un sonno profetico»⁴. Intanto, al confine tra Francia e Savoia, gli confiscavano i libri per farli esaminare dalla censura.

Inevitabilmente, l'ansia del nuovo tocca anche la forma della poesia shelleyana. Ciascuno dei sei sonetti composti da Shelley è ad esempio strutturalmente diverso non solo dai modelli consolidati, petrarcheschi o elisabettiani, ma anche dagli altri esemplari del genere prodotti dal poeta⁵. In *Mont Blanc*, malgrado sia forse questa la poesia di Shelley che più dialoga con la tradizione⁶, egli rinnova invece la ‘forma ode’ alternando rima e *blank verse*, ovvero i pentametri giambici sciolti, e strutturando il testo come una sorta di dramma lirico con un allocutario non sempre identificabile. In un ininterrotto processo di autocreazione, Shelley si atteggia insomma a eterno primogenito dell'inaudito. Per lui, la poesia è viaggio infinito incontro all'alterità e al destabilizzante. Non a caso, nella prefazione a *The Revolt of Islam* paragona la formazione del poeta all'esplosione solitaria di terre remote, con il pericolo come compagno di strada. Come confessa a Peacock, quel che gli preme in quanto viaggiatore è ciò che va al di

là delle «mortal things»⁷. Ma, più che un *mental traveler* alla Blake, Shelley è un reinventore metafisico dei concreti spazi naturali, che, per usare una categoria blakeana, in prima istanza egli conosce tramite l'«occhio vegetativo». Non è quindi azzardato sostenere che egli abbia inaugurato un modo nuovo di poetare: «il poetare all'aria aperta»⁸. Con l'intermittenza causata da un'ispirazione che si ravviva e si spegne come brace (*A Defence of Poetry*), l'oltranza creativa di Shelley solleva «il velo che i viventi chiamano vita» e disocculta l'essenza celata dietro l'apparenza delle cose. Schermo ingannevole del vero (*the Whole*, l'intero; *the One*, l'uno), la natura è frammento di un tutto esploso da ri-immaginare orficamente. Certo, non mancano, anche in un poeta e viaggiatore 'assiale' come Shelley⁹, i luoghi comuni dell'odeporica romantica: l'aristocratico ellenismo, i convenzionali stupori dinanzi alle rovine (pur con risentimenti anti-imperiali) e persino il cupo necro-turismo dei satanisti da salotto. Ma i suoi viaggi sono, in più di un senso, «viaggi verso»: autentici viaggi verso luoghi concreti, che divengono metafora del romantico tendere verso l'assoluto, ma anche viaggi 'in versi', ispirati dalla poesia o essi stessi occasione di istantanea poesia *en plein air*. Ad esempio, Shelley riconosce Eschilo negli scabri pinnacoli delle Alpi ed entrambe, la suggestione poetica e la concreta esperienza dell'attraversamento delle montagne, confluiscono nel suo *Prometheus Unbound*. Analogamente, nei loro tour europei, Shelley, la futura moglie Mary Godwin e la sorellastra di lei, Claire Clairmont, ripercorrono itinerari tracciati da Rousseau, William Godwin e Tacito¹⁰. E memorie dei due viaggi, fatti (anche a piedi) nel 1814 e 1816, confluiscono poi in opere come *Alastor* (1815) e nella miscellanea *History of a Six Weeks' Tour through a part of France, Switzerland, Germany, and Holland; with Letters Descriptive of a Sail Round the Lake of Geneva and of the Glaciers of Chamouni*, pubblicata anonimamente nel 1817, e composta da un diario, quattro lettere e dall'ode *Mont Blanc*.

Tratto forse più interessante è che al febbrico contenuto di certe visioni shelleyane fa da frequente contrappeso una *sobria ebrietas* metrica e versificatoria, che ricompone la sovraccitazione del vissuto e rimanda semmai ad armonie platoniche. Beninteso, Shelley è un postplatonico che non si identifica fino in fondo coi seguaci di Platone, né con Platone stesso, almeno nell'interpretazione che di Platone ha offerto Goethe. Per Goethe, il filosofo greco si comportava

come uno 'spirito beato' («seliger Geist»)¹¹, a cui piace albergare nel mondo solo per acquisirne conoscenza: per riempirlo del proprio essere più che per esplorarlo. Per Shelley, «spirito di titano», come lo definì Carducci nelle *Odi barbare*¹², l'evoluzione dell'uomo si attua invece a seguito dello scoronamento di ogni Causa Prima teologica. L'ideale armonia preconizzata da Shelley, e qui si fa flagrante la sua distanza sia dal platonismo che da ogni religione rivelata, ha come radice l'infondazione, l'«awful doubt»¹³: ciò che, come il sublime di Burke, è *awesome*, ovvero incute solenne timore e reverenza. Al contempo, ripensando ciò che è più originario dell'origine, Shelley dichiara l'inconcepibilità del nulla. Se immaginiamo una vita dopo la morte, scrive ad esempio nel saggio *On a Future State*¹⁴, dobbiamo ammettere una nostra esistenza anche *prima* della vita, sicché il nulla diventa la possibilità del tutto, il volto invisibile dell'eterno uno. Per il seguace di Godwin, presto suggestionato dal trascendente, la vita diviene dunque viaggio, orizzontale e autoplastico, in cammino verso la comunità universale dei giusti. Risolte, più per sovversione che per conversione, le contraddizioni dell'esperienza, si potrà allora accedere all'armonia ideale: «Man, one harmonious soul of many a soul, / Whose nature is its own divine control»¹⁵.

Una delle strategie adottate da Shelley per evocare questa perfezione utopica sarà, per parafrasare il Nietzsche del *Caso Wagner*, quella di '*méditerraniser*' *le poème*. Il meridione d'Europa suscita nel poeta visioni ora serene e lievi (il bello femminile di Burke), ora immani e minacciose (il sublime mascolino di Burke, di cui la 'bellezza medusea' è una variante corrotta). Ma, in entrambi i casi, Shelley transvaluta il bello naturale attraverso un fervore di immagini che si traduce in *eide* e ipotiposi: rispettivamente le figure dell'evidenza ideale e visiva, tentativi di fulminea apprensione dell'essere e di intensificazione del modo di presentarsi degli enti. Oppure, sin dalla fase 'inglese' e nella sua intera produzione, il poeta ricorre all'effusione elencatoria del «pageant» (*The Revolt of Islam*, *Queen Mab*, *Adonais*, *The Triumph of Life*) o del «glorious train» (*Hymn to Intellectual Beauty*) o della «succession of pictures» (*Preface a The Revolt of Islam*): il corteo, la sfilata, persino il trionfo di petrarchesca memoria, o, come in *Mont Blanc*, il flusso. Associazioni di idee e immagini o filze di realtà in parata, che rimandano a una personale idea di 'immagine', che include la trita cosalità quanto l'idea astratta¹⁶. Né, per questo, la poesia di Shelley si ridu-

ce, secondo l'antico giudizio di Leavis, a ghirlanda di «poeticalities»¹⁷. A ben vedere, la ridondanza shelleyana è indice di una nuova forma di funzionalità poetica, che, in piena sintonia con la cultura eidetica romantica, rimanda in primo luogo al culto dell'indefinito.

Come interpretare, dunque, lo «splendour» del Monte Bianco nell'ode di Shelley? Se, a partire da von Balthasar, proviamo a storicizzare il rapporto fra l'Assoluto e l'enunciazione linguistica del suo splendore, osserviamo che l'arte barocca aveva inteso l'armonia del mondo come un tutt'uno con «lo splendore dell'amore di Dio rivelantesi» in una «lingua indistinguibilmente mondana e sovramondana»¹⁸, depositaria di ogni segreto, sicché gli spiriti sfuggivano ogni incontro mondano con un essere reale e comunicavano solo in Dio «quale loro sole comune»¹⁹. Alla luce divina, empirismo e illuminismo sostituiscono poi, quale principio guida, il primato dei sensi o l'autarchico sole della ragione. Per lo scettico Hume, lo splendore divino si degrada quindi allo «splendour and pomp»²⁰ della religione ridotta a superstizioso rito meccanico, lingua svilita a trito formulario. Nel secolo dei Lumi, con teorici quali Adam Smith o James Beattie²¹, si afferma infatti una concezione binaria del linguaggio che distingue nettamente tra razionalità ed errore, ascrivendo al secondo polo i fallaci trastulli della metafisica, dell'immaginazione e dello «stile splendido ed ingegnoso»²². Una nuova svolta si registra con i romantici, per i quali l'assoluto si ritrova nell'infanzia e nella natura concepita panteisticamente: lo «splendour in the grass» dell'ode *Intimations of Immortality* di Wordsworth. L'assoluto è da essi criptato nella lingua speciale degli iniziati, i poeti e i visionari: non a caso, «splendour» è, ricorda Coleridge, uno dei nomi del *sephiroth*, emanazione cabalistica di Dio²³. Quanto a Shelley, da perfetto rappresentante della «crisi romantica»²⁴, egli ritiene che la lingua ordinaria della ragionevolezza possa a malapena render conto degli enti esiliati dall'Essere. Solo la poesia attinge a forme di conoscenza superiore. Ma quando, in *Mont Blanc*, la poesia finalmente squarcia il velo delle apparenze e mostra il trono dal quale, secondo il Coleridge dell'*Hymn*, la terra innalza lodi a un benevolo *Summum Ens*²⁵, dinanzi all'ateo Shelley non si spalancano né il divino splendore barocco, né lo splendore panteistico celebrato da Wordsworth e Coleridge. A risplendere sono le inaugurate immagini del nulla, la forma più inquietante di indefinito: *Mont Blank*, «the naked countenance of earth» (v. 98). Lo splendore

enigmatico della natura rilancia l'«awful doubt» (v. 77) che regna sulla segreta essenza delle cose e sul loro rapporto con il nulla. Non solo, allora, la lingua poetica deve tentare di dire l'indicibile che le essenze e il nulla sono, ma interrogarsi sul come farne esperienza. Di qui, il rovello linguistico, il frammentismo stilistico e la moltiplicazione delle immagini: forme insistenti e, appunto, funzionali, di approssimazione a concetti sfumati e fuggevoli²⁶.

L'immagine e la voce

Malgrado la presunta iconofobia di Shelley e dei romantici («But a voice / Is wanting, the deep truth is imageless», si legge in *Prometheus Unbound*)²⁷, *Mont Blanc* si presenta come un vortice di immagini simboliche, metaimmagini e bioimmagini²⁸, intrecciate a dense riflessioni filosofiche sulla relazione mente-mondo. Dietro questo sregolato flusso di impressioni e speculazioni, si intravede però un ordine segreto, garantito anzitutto dalla struttura metrica della poesia. Il testo, suddiviso in cinque sezioni di diversa estensione, non è infatti un vero *Mont Blank*, cioè una massa confusa di versi anarimi. Dei 144 versi di cui consta la poesia, solo tre sono «versi orfani», come li avrebbe chiamati Jakobson, versi che non trovano corrispondenza in una rima prossima (si contano anche quindici distici) o dislocata in qualche remota propaggine del testo²⁹. I presunti versi sciolti sono versi segretamente rimanti: un tratto che, come ha osservato William Keach, distingue nettamente Shelley dai maestri del *blank verse*, coevi o eteroevi. Secondo Keach, questo semi-invisibile reticolo di richiami fonici rimanderebbe all'idea di lotta fra forma e nulla, la «blankness» tematizzata dalla poesia³⁰. Per altri critici, le rime mimano il rumore di fondo prodotto dal fiume Arve³¹. A mio avviso, le rime segrete di *Mont Blanc* sono dei connettori fra centro e circonferenza, un nesso sottile fra i momenti epifanici del testo e le sue periferie. Come sinapsi convulse (la plasticità della mente è un tema centrale della poesia) o come impercettibili nervature di un organismo percorso da linfa vitale (la metafora della natura come «living being»³² è altrettanto fondamentale nel testo), le rime distali richiamano l'alchemica armonia dell'Essere che si cela dietro i disordinati travagli del divenire. Sono espressione dell'analogismo romantico ed evocazioni della natura come tempio di corrispondenze segrete.

L'isotopia acustica è dunque rilevante quanto quella visiva. Anch'essa è delineata senza temperazione scalare degli estremi: al silenzio delle cime e dei deserti alpini, immersi nel sonno dell'eternità, si oppone il rombo degli abissi, percepito nel qui e ora dal poeta. In alto, regnano il silenzio e l'«old and solemn harmony» (v. 24) prodotta dalla musica eolica. In basso, nelle caverne, rimbomba l'eco assordante causata dalle acque dell'Arve. Dietro il velo delle cascate, nello spazio silente dell'eterno, si cela «some unsculptured image» (v. 27), immagini e idealtipi metafisici in attesa della voce che, umanamente, ne concretizzi le potenzialità. Non a caso, nelle caverne platoniche si insinua la strega Poesia, personificazione romantica (come successivamente il demone dei terremoti) del lato magico-demoniaco della creatività. Voce e immagini si intrecciano secondo una varia fenomenologia, finché, nella sezione finale, la rappresentazione segue pratiche prevalentemente ascetiche e bionegative: sulla cima del Monte Bianco, sede del «Power», tutto è immagine afona (il muto lampo, i venti silenziosi), tutto accade senza che un vivente veda. La neve fiocca, senza percipiente. L'Essere, *causa sui*, è. Senza bisogno di soggetti umani che ne divinino l'essenza in relazione con le semplici presenze. Ma l'ultrametafisica che sembra trionfare in questi versi vacilla nell'interrogativo finale: «And what were thou, and earth, and stars and sea / If to the human mind's imaginings / Silence and solitude were vacancy?» (vv. 142-4). Anche l'autonomia del Potere, anche l'Essere autoespresso, sono piagati dal dubbio. Ciò che, in ultima analisi, si suggerisce è che il trascendente non può essere oggettivo e autoritario. Né semplicemente coincide con un nulla che risuona da una vaghezza per la quale manca l'udito. È Essere-con, imprescindibile dal soggetto umano, nel cui seno alberga, nella cui mente si co-costruisce.

Mont Blanc, I-II. Immagini e metaimmagini del flusso

Le prime due sezioni dell'ode (I, vv. 1-11, e II, vv. 12-48) – legate dall'avverbio «Thus» e dal nesso allitterativo «raves»-«Ravine» (vv.11-12) – presentano due visioni analoghe. Esse hanno per rispettivi oggetti un paesaggio altomontano (certamente le vicinanze del Monte Bianco, ma il luogo non è nominato)³³ e la gola dell'Arve, con tanto di paesaggi circostanti. Sco-

po delle due visioni – o dell'intera ode, dacché il testo ritorna continuamente su se stesso rimodulando temi ed immagini – è illustrare la correlazione mente-mondo: il modo in cui mente e natura collaborano a costituire gli enti, e, in particolare, all'insorgere del sublime. Dico «costituire» gli enti perché quella del poeta è di fatto un'esperienza genetica, non statica. Immerso nel flusso imperituro delle cose (il flusso iletico, dicono i fenomenologi), egli esperisce «The everlasting universe of things / [that] Flows through the mind» (vv. 1-2). Da notare che l'idea di flusso è rinforzata a livello sintattico dal fatto che entrambe le sezioni risultano composte da una sola, lunghissima frase, sicché al contenuto – il *fluidum* universale – corrisponde un contenitore formale perfettamente omologo. Il *ductus* è più scorrevole nella prima sezione, punteggiata solo da virgole: qui, il flusso universale procede senza ostacolo. Nella seconda sezione, i numerosi punti e virgola introducono pause più marcate; il rapporto tra percettore e percepito si fa più pausato e intermittente («unremitting»). Ma, nell'insieme, l'estuoso passo dei versi, slogati dai continui *enjambements*, asseconda la rapidità con cui pensieri ed elementi naturali si inseguono tumultuosamente.

Ciò che il poeta percepisce non è la copia imperfetta di un archetipo dell'essere da cui gli enti discendono. Da anti-emanatista, Shelley non aderisce ad una unidirezionale logica *top down*. Al contrario, il testo individua nella mente umana («source of human thought», v. 5), la facoltà che, congiungendosi al flusso naturale, garantisce i vissuti intenzionali e la co-costruzione dell'essere. Da subito il testo introduce il motivo della segretezza, sulla cui funzionalità a livello metrico mi sono già fermato. La fonte del pensiero ha origini misteriose: esso nasce «from secret springs» (v. 4). Il motivo viene poi ripreso ai vv. 16-17, dove l'Energia creatrice («Power») si diffonde sotto forma di fiumi che scendono dai ghiacci eterni circostanti «his secret throne» (v. 17). E qui, dal possessivo «his» si desume che l'Energia, oltre che misteriosa, è maschile (come il sublime burkeano) e gelidamente inaccessibile. L'isotopia riaffiora in diversi passi, incluso il finale dell'ode, dove si legge: «The secret Strength of things / Which governs thought, and to the infinite dome / Of Heaven is as a law, inhabits thee!» (vv. 139-41). Anche il Monte Bianco è infatti abitato da una forza segreta, che raggiunge le profondità della terra e penetra l'iperuranio. Il monte buca il cielo superno con la sua cima

acuminata, mentre le acque che ruscellano dai suoi ghiacci raggiungono le caverne sotterranee e, miste al sangue di altri fiumi, sfociano negli oceani. È un continuo interscambio fra l'essere e l'essente, cui partecipano i vapori esalati dalle acque³⁴. Elevandosi verso l'alto e l'immateriale (v. 126) in forma di cerchi (segni di perfezione), essi simboleggiano l'anelito delle cose all'armonia metafisica.

La mente è invece piccola cosa se paragonata all'ambiente-processo di cui è parte costitutiva. La modestia anti-anthropocentrica ostentata nell'*incipit* dell'ode testimonia la grandiosità del sublime divenire, dinanzi al quale il poeta (la mente ruscelletto), spaura e s'inchina come al cospetto di un sacro mistero. Oltre al sentimento dell'immane e alla vertigine prodotta dal 'verticale'³⁵, l'altra caratteristica del sublime burkeano evocata sin dall'*incipit* è l'indefinito. La visione mischia infatti luce e oscurità secondo modalità incerte ed ossimoriche: «Now dark – now glittering – / now reflecting gloom – / Now lending splendour» (vv. 3-4). Versi da leggere in parallelo al passo dell'*Enquiry* burkeano, che recita: «A quick transition from light to darkness, or from darkness to light, has yet a greater effect»³⁶. Ma, al riguardo, vale la pena di richiamare anche gli esaltati accenti con cui Shelley, nella *Defence of Poetry*, ascrive alla propria arte la funzione di conciliare l'irrinconciliabile. Mente e creatività poetica sono qui proclamati onnipotenti, ma in *Mont Blanc*, dinanzi al sublime assoluto, persino il poeta-Dio recede: «Poetry [...] marries exultation and horror, grief and pleasure, eternity and change; it subdues to union under its light yoke, all irreconcilable things»³⁷.

Quanto al contenuto delle due visioni, ho osservato che esso è apparentemente analogo. Aggiungo ora che più interessanti delle analogie sono in realtà i tratti di differenziazione. La prima sezione introduce, come si dice in fenomenologia, fatti *originari*, fatti, cioè, alla cui costruzione/identificazione la mente collabora in misura ridotta: il flusso universale delle cose sovrachia la mente-ruscello, come l'universo il poeta. La seconda sezione tratta invece di fatti geneticamente *costruibili*, ovvero fatti particolari, che più direttamente dipendono dalla percezione soggettiva del poeta. Il pensiero poetante conosce co-creando. E, malgrado il poeta non sia qui un paritetico *co-operator Dei* alla Blake o alla Coleridge, il suo pensiero contribuisce sostanziosamente alla percezione/costruzione della visione, che è insieme processo cognitivo e materia:

«Some phantom, some faint image; / Till the breast from which they fled recalls them thou art there!» (vv. 48-9). Versi che colgono in presa diretta l'evoluzione di Shelley dal materialismo alla Godwin in direzione dell'eidetica romantica.

L'idea di una forza oscura che incombe su un esile soggetto umano, centrale nell'ode, emerge sin nel rapporto fra le due sezioni iniziali. Le idee generali e le metaimmagini della prima strofa concettualmente contengono e sovrastano le immagini specifiche della seconda. Ad esempio, «the river» è la metaimmagine generale della bioimmagine particolare «Arve», come si chiamano il fiume e il crepaccio osservati da Shelley nella valle di Chamonix. Ma vediamo in dettaglio. Negli *incipit* delle rispettive sezioni, il generale (la materia universale, sezione I) si contrappone allo specifico (il crepaccio dell'Arve, sezione II). Il polisillabico si contrappone al monosillabico. L'ode si apre infatti con un sintagma fra i più ricchi di sillabe dell'intero testo: «everlasting universe», la cui massività si addice all'enunciazione di concetti generalissimi quali 'eternità' ed 'universo', il *non plus ultra* in termini di tempo e spazio. Di contro, l'*incipit* della seconda sezione consta pressoché interamente di esili monosillabi, che designano gli scorci particolari di un crepaccio concreto. La concretezza fisica di questi tratti paesaggistici è inoltre marcata dai ricorrenti grafemi *u* e *v*, che, al pari di *w* e *y*, richiamano la forma della valle: «Thus, thou Ravine of Arve – dark, deep Ravine» (v. 12). Un tipo di *phanopeia* o ipotiposi, che ritroviamo in sintagmi come «many-voicèd vale» (v. 13) o «vast river», la cui matericità, nel verso 10, contrasta con l'impalpabile fonosimbolismo eolico suggerito dall'allitterazione: «Where woods and winds contend and a vast river» (v. 10).

Sempre confrontando la prima e la seconda sezione, l'eterno e l'astorico («everlasting», «for ever», vv. 1, 9) sovrastano l'istantaneo e lo storico («Now», «Children of elder time», vv. 42, 21), l'alto («mountains», «woods», «rocks», vv. 8, 10, 11) si contrappone al basso («deep Ravine», «caverns», vv. 12, 30). A livello deitico, il superno e il distante («among the mountains», «Over its rocks», vv. 8, 11) si contrappongono allo ctonio, all'orizzontale e al vicino («comes down», «these», «across the sweep», «in the still cave», vv. 16, 18, 25, 44). La mente come concetto generale («the mind», v. 2) si contrappone alla particolare mente del poeta («My own, my human mind», v. 37), il singolare («source of human thought», v. 5) si contrappone al plurale («le-

gion of wild thoughts», v. 41), l'iperonimo («woods», v. 8) all'iponimo («pines», v. 14), l'anonimo («river», v. 10) all'onimo («Arve», v. 16). A livello cromatico, il chiaro-scuro («dark», «glittering», v. 3) si contrappone inoltre al multicolore («many-coloured», «rainbows», vv. 13, 25). A livello acustico, la flebile e quasi immateriale voce del pensiero («a sound but half its own», v. 6) si contrappone al frastuono prodotto entro il crepaccio e al rimbombo altissimo delle caverne («many-voicèd», «A loud, lone sound», vv. 13, 31).

La situazione è simile a quella immaginata da Coleridge in *Kubla Khan*. Anche lì, al mondo di sopra – il giardino del khan, *hortus conclusus* luminoso e 'bello', analogo allo «splendour» di *Mont Blanc* – si contrappongono gli abissi 'sublimi': le caverne di ghiaccio in cui sprofonda il fiume Alph, ipostasi dell'immaginazione romantica che attinge al razionale come al pre-conscio. In entrambe le poesie, il concetto di sprofondamento nell'inconscio è infatti iconizzato da un abisso (al «deep romantic chasm»³⁸ di Coleridge corrisponde il «deep Ravine» (v. 12) di Shelley, mentre all'Alph risponde il «majestic River» (v. 123) shelleyano e alla meravigliosa fontana di Coleridge, come segno di sintesi fra alto e basso, razionale e irrazionale, fa da riscontro l'oceano di Shelley.

Io e natura tra sonno e veglia: biopratiche di resurrezione. *Mont Blanc*, III-V

Nelle sezioni III e IV la visione si evolve proponendo una contrapposizione tra pratiche biodistruttive e pratiche bioconservative ed un'analogia basata sull'idea di *trance*, per cui in spiritata catalessi cadono prima l'io (III, v. 35) e poi la natura tutta, gli animali come i bocci vegetali (IV, v. 89).

Nella sezione III, l'io è in posizione liminare fra sonno e veglia, morte e vita. La natura serba memoria di devastanti terremoti ed il mondo è sconvolto dalla violenza interspecifica: i predatori («eagle», «wolf», vv. 68, 69) cacciano con spietata determinazione nei nevai deserti. Si giunge qui all'acme dell'ipotiposi, che crudamente esibisce le ferite inferte alla terra. Forse un antico demone dei terremoti ha un tempo impresso sulla giovane terra il marchio di una maligna demiurgia: «How hideously / Its shapes are heaped around! – rude, bare, and high, / Ghastly, and scarred, and riven» (vv. 69-71). Forse un infernale mare di fuoco,

co-originario allo splendore delle nevi, le ha cinte in un abbraccio ossimorico. Non è dato, insomma, inscrivere il paesaggio in una pacifica teodicea dello spirito o della natura. In principio, forse, erano bene e male insieme o, come direbbe Blake, stasi ed energia³⁹. La «mysterious tongue» (di nuovo il tema della segretezza) in cui si esprime la «wilderness» (v. 76) non insegna perciò che l'«awful doubt» (v. 77), o, al più, ravviva una fragile fede che riconcilia con la natura. Il Monte possiede infatti una voce in grado di revocare le leggi ingiuste che deturpano il mondo interpretato. La voce rivendica la primazia della natura, per quanto incrudelita d'epos evolutivo, sulla cultura. La quale diviene produttiva solo quando, romanticamente, è cultura del sentire e non Grande Codice fraudolentemente creato dagli uomini:

Thou hast a voice, great Mountain, to repeal
Large codes of fraud and woe; not understood
By all, but which the wise, and great, and good
Interpret, or make felt, or deeply feel (vv. 80-4).

In ogni sezione del testo, la sintassi è funzionale al contenuto. Qui, animata com'è da ben quattro frasi interrogative ed una esclamativa, essa si fa marcatamente patetica, tellurica quanto la violenza che ha sfregiato la terra costringendone gli abitanti a un'irriducibile lotta per la sopravvivenza. Il Potere crea e distrugge allo stesso tempo.

A riprova della supremazia che i ghiacci esercitano sul mondo di vita, nella sezione successiva, la quarta, la sintassi si presenta invece totalmente scevra di *exsuscitatio* patetica e di qualunque impulso esclamativo e interrogativo: il *ductus* è anch'esso costretto, se non raggelato, dalla più alta occorrenza di segni forti d'interpunzione (punti fermi e punti e virgola) all'interno dell'ode. Ora il Monte Bianco sovrasta, imperturbato, la nuda terra, uno scenario di generale assopimento, foriero di future rinascite solo grazie agli «hidden buds» (v. 89): fragili promesse, quasi ginestre leopardiane, di resistenza al deserto. Il tutto sembra illustrare le idee burkeane di sublime per *succession* e *uniformity*⁴⁰. Torna l'idea di natura predatoria. L'energia, gelidamente rattenuta, stavolta discende dalla montagna sotto forma di minacciosi ghiacciai-serpente. Il confine fra morte e vita – srotolato come una tela nella sezione precedente («unfurl'd», v. 53) – è definitivamente rimosso. Ma a prevalere sembra essere la morte. La

ferocia dei ghiacci esilia ogni forma di vita zoomorfa: «insects, beasts, and birds [...] the race of man» (vv. 115, 117-8). È una gigantomachia di essere e non essere, che, a proposito di funzionalità sintattica, culmina in una sospensione interrogativa. Il poeta si chiede se la mente sia mai in grado di contemplare la co-appartenenza di io, essere e nulla⁴¹. La vocazione d'assoluto imporrebbe all'io di rendere conto non del più o del meno, ma del tutto e del niente, senza compromessi. Ma il poeta, in piena crisi metaempirica, si ritrova

ora sbalzato fuori di sé nella mescolanza empirica, ora schiacciato nella propria interiorità dal prepotere del sublime. A ragione Weiskel e Bloom affermano che un sublime umanistico è un ossimoro⁴². L'esperienza del sublime annienta l'uomo più che esaltarne le facoltà. Shelley ci dice però che, senza l'uomo, il sublime si ridurrebbe a *blank*, nudo semblante, immagine priva di voce, archetipo disanimato. L'essere, come il nulla, come i serpenti di ghiaccio, è in cerca di qualcosa. È, romanticamente, in cerca del sentire, e del soffrire.

Note

- ¹ Novalis, *Nostalgia della morte* [Sehnsucht nach dem Tode], in *Inni alla notte*, Milano, Guanda 1980, p. 46.
- ² Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard 1977.
- ³ Sentimenti che Shelley esprime anche in alcune lettere a Thomas Love Peacock nel 1816, anno in cui, il 21 luglio, visita il Monte Bianco. Cfr. Benjamin Colbert, *Shelley's Eye: Travel Writing and Aesthetic Vision*, New York, Routledge 2016, p. 220.
- ⁴ Novalis, *Frammenti, 1085* [Fragmente], Milano, Rizzoli 1981, p. 279, trad. Ervino Pocar.
- ⁵ Anthony L. Johnson, *A Study in Romantic Form: Shelley's Ozymandias*, «Textus» 7 (1994) p. 135.
- ⁶ Christopher Hitt, *Shelley's Unwriting of Mont Blanc*, «Texas Studies in Literature and Language» 47, 2 (2005) p. 144.
- ⁷ P.B. Shelley, To T.L. Peacock, 12 July 1816, *The Letters of Percy Bysshe Shelley*: I. *Shelley in England*, ed. Frederick L. Jones, Oxford, Clarendon Press 1964, p. 354.
- ⁸ Franco Marucci, *Shelley*, in Id., *Storia della letteratura inglese. Dal 1625 al 1832. Dai metafisici ai romantici*, II, Firenze, Le Lettere 2018, p. 610. Si ricordi, per contrasto, che Coleridge scrisse l'*Hymn before Sun-rise, in the Vale of Chamouni*, ispirandosi a una poesia di Friederike Brun, *Chamonix, beyrn Sonnenaufgange* (1791). Il primo abbozzo di *Mont Blanc* aveva come sottotitolo *At Mont Pellissier*. Verosimilmente Shelley introdusse il riferimento a Chamonix per sottolineare il legame intertestuale con la poesia di Coleridge.
- ⁹ Per Karl Jaspers l'«epoca assiale» è quella in cui lo spirito fa irruzione nella storia. L'individuo assiale è il grande anticipatore dei processi spirituali di civilizzazione. Il concetto è sviluppato in Peter Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, Milano, Raffaello Cortina 2010, pp. 235-6.
- ¹⁰ Benjamin Colbert, *Shelley, Travel and Tourism*, in *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, ed. Michael O'Neil, Anthony Howe, Oxford, Oxford U.P. 2013, p. 596.
- ¹¹ Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre*, hrsg. von M. Wenzel, in *Sämtliche Werke*, Bd. 23/1, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1991, p. 618.

- ¹² Giosue Carducci, *Odi barbare*, libro II: *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*, in *Poesie*, Bologna, Zanichelli 1906, p. 917.
- ¹³ P.B. Shelley, *Mont Blanc: Lines Written in the Vale of Chamouni*, v. 77, in *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, II, ed. Donald H. Raiman, Neil Fraistat, Baltimore, The Johns Hopkins U.P. 2012, pp. 79-88.
- ¹⁴ «[I]f there are no reasons to suppose that we have existed before that period at which our existence apparently commences, then there are no grounds for supposition that we shall continue to exist after our existence has apparently ceased», P.B. Shelley, *On a Future State*, in *Shelley's Prose, or the Trumpet of a Prophecy*, ed. David L. Clark, London, Fourth Estate [1815] 1988, p. 178.
- ¹⁵ P.B. Shelley, *Prometheus Unbound*, in *Selected Poems of P.B. Shelley*, Oxford, Oxford U.P. 1935, p. 165.
- ¹⁶ William Keach, *Shelley's Style*, New York, Routledge 2016, p. 45. Nancy Moore Goslee, *Shelley's Visual Imagination*, Cambridge, Cambridge U.P. 2011, p. 60.
- ¹⁷ Frank Raymond Leavis, *Revaluation: Tradition & Development in English Poetry*, London Chatto & Windus 1953, p. 215.
- ¹⁸ Hans Urs Von Balthasar, *Gloria. Un'estetica teologica. Nello spazio della metafisica: l'Epoca moderna*, Vol. 5, Milano, Jaca Book 1991, p. 428.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 431.
- ²⁰ David Hume, *History of Great Britain: The Reigns of James I and Charles I*, Harmondsworth, Penguin [1754] 1970, p. 98.
- ²¹ «Every thing we say is either affirming or denying something», Adam Smith, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Indianapolis, IN, Liberty Press [1762-63] 1983, p. 12.
- ²² La teoria di Beattie è una condanna anticipata dello stile «unconnected» e desultorio degli scrittori alla Shelley, i quali, anziché riparare il corpo dal freddo con una funzionale veste «shaped and united», lo ammantano, a proposito di splendore, di sgargianti «splendid rags», James Beattie, *The Theory of Language*, London, Strahaan & Cadell [1774] 1788, pp. 358-9. Altrettanto ostile allo stile «Florid» e «Splendid» è Smith, p. 19.
- ²³ Su questo aspetto, cfr. Tim Fulford, *Coleridge, Kabbalah and the Book of Daniel*, in *Coleridge and the Armoury of the Human Mind: Essays on his Prose Writings*, ed. Peter J. Kitson,

Thomas N. Corns, London, Routledge 2016, p. 69.

- ²⁴ Tra le cause della crisi romantica, ricorda Todorov, spicca la fine del principio di rappresentazione e la teorizzazione di una letteratura fatta di racconti scuciti e incoerenti, governati dall'associazionismo onirico. Cfr. Tzvetan Todorov, *Teorie del simbolo*, Milano, Bompiani 1984, p. 231.
- ²⁵ «Thou kingly Spirit throned among the hills, / Thou dread ambassador from earth to Heaven», S.T. Coleridge, *Hymn before Sun-rise, in the Vale of Chamouni*, in Id., *Poems*, ed. John Beer, London, Dent 1986, p. 290.
- ²⁶ Come osserva Todorov critico di Kant, Wackenroder ecc., «l'indicibile [romantico] provoca una sovrabbondanza di parole, un'eccedenza del significato rispetto al significante», cfr. Todorov, *Teorie del simbolo*, cit., p. 248.
- ²⁷ P.B. Shelley, *Prometheus Unbound*, cit., p. 133.
- ²⁸ Utilizzo, con modifiche sostanziali, la terminologia di William John Thomas Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, ILL, The U. of Chicago P. 1994, chapt. II, intendendo per metaimmagine una *picture* o una *image* che inquadra un'altra *picture*, e per bioimmagine l'immagine concreta inquadrata.
- ²⁹ William Keach, *Shelley's Style*, New York, Routledge 2016, p. 346 e sgg.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 348.
- ³¹ John Worthen, *The Life of Percy Bysshe Shelley: A Critical Biography*, Hoboken, NJ, Wiley Blackwell 2019, p. 146.
- ³² Si veda quanto Shelley scriveva a Peacock, il 25 luglio 1816: il Monte Bianco è «a living being», e i ghiacciai sono «frozen blood forever circulated thro' his [di nuovo il possessivo al maschile] stony veins», *The Letters of Percy Bysshe Shelley*: I, cit., p. 358.
- ³³ Nelle sue note di viaggio, Shelley aveva ad esempio registrato la confluenza dell'Ugine, tributario dell'Arve, entro il fiume più grande. Da qui, la metafora del pensiero umano come flebile immissario («feeble brook») del *fluidum* universale, cfr. Michael Erkelenz, *The Poetry of Wandering: Mont Blanc in History of a Six Weeks' Tour*, «Keats-Shelley Journal», 63 (2014) p. 82. Il carattere fluido e scorrevole di questi transiti mentali sarà in seguito ribadito dalla *imagery* equorea, che percorre la poesia con lemmi quali «waves», «springs», «waterfalls», «river», «ocean».
- ³⁴ Secondo la definizione di Mitchell, che ben si attaglia a *Mont Blanc*, «The romantic image is a combination of totemism and fossilism, a dialectical figure of animation and petrification»,

William John Thomas Mitchell, *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago, The U. of Chicago P. 2005, p. 186.

- ³⁵ «A perpendicular has more force in forming the sublime, than an inclined plane», Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford U.P. [1757] 1990, p. 66.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 73.
- ³⁷ P.B. Shelley, *A Defence of Poetry*, ed. Mary Shelley, Indianapolis, IN, The Bobbs-Merrill Company [1840] 1904, p. 82.
- ³⁸ S.T. Coleridge, *Kubla Khan*, in *Poems*, cit., p. 167.
- ³⁹ «Without contraries is no progression. Attraction and repulsion, reason and energy, love and hate, are necessary to human existence. / From these contraries spring what the religious call Good and Evil. Good is the passive that obeys reason; Evil is the active springing from Energy», William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, in *The Complete Poems*, ed. W.H. Stevenson, London, Routledge 2007, p. 111. Cfr. anche Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton 1973, pp. 255-64.
- ⁴⁰ «Succession and uniformity of parts, are what constitutes the artifice of infinity», Edmund Burke, *Enquiry*, cit., p. 68.
- ⁴¹ Per Earl R. Wasserman (*Power and the Cycle of Mutability: Mont Blanc, Ode to the West Wind, The Cloud*, in *Shelley: A Critical Reading*, Baltimore, MD, The Johns Hopkins U.P. 1971, p. 238), si tratta di una domanda retorica. Ma l'interrogativo contiene un senso di autentico tremore esistenziale e potenza metafisica. Secondo Rognoni, nessuna delle grandi domande metafisiche poste dall'ode «deve trovare risposta, pena la distruzione di quell'innocenza primigenia che lo spirito umano ha riconosciuto (e proiettato) fra le nevi eterne», Francesco Rognoni, *Commenti e note a Il Monte Bianco*, in P.B. Shelley, *Opere*, Torino, Einaudi 1995, p. 1442.
- ⁴² Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge, MA, Harvard U.P. 1989, p. 117. Per una lettura di *Mont Blanc* sul versante 'materiale' e post-umanista, cfr. Betsy Bolton, *Agency from a Stone: Shelley's Posthumanist Experiments in Mont Blanc*, «Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics» VI 2016 pp. 28-47.

«Paving ground»: donna e strada nella poesia di Amy Levy

di Maria Paola Guarducci

Luglio 1802: diretti in Francia, William Wordsworth e sua sorella Dorothy sono di passaggio a Londra, città nei confronti della quale il cantore per eccellenza del paesaggio rurale ha un rapporto ambivalente¹. Dal transito del 1802 nasce un sonetto piuttosto anomalo nel canone wordsworthiano: *Composed Upon Westminster Bridge, September 3, 1802*. Qui la metropoli, già abnorme e pregna delle contraddizioni laceranti della rivoluzione industriale che ormai da decenni la attraversa e che Wordsworth stesso rielaborerà con ben altri toni nel «Book VII» del *Prelude* (1805), appare all'alba come un luogo quasi edenico, veicolo di una pace interiore che il poeta sembra non aver mai provato, nemmeno davanti alle vedute del prediletto Lake District.

Il sonetto si apre con un'iperbole secondo cui la terra non avrebbe nulla di più bello da offrire al viandante che non la vista di questa città straordinaria colta dal ponte nell'atmosfera soffusa del primo mattino che la avvolge: «this city now doth, like a garment, wear / the beauty of the morning»² (*CUWB*, 4-5). I *topoi* urbani, allineati nel sesto verso e spogliati delle loro funzioni 'diurne', sono silenziati nell'immensità di una natura che li espone all'aria tersa come fossero parte integrante di un quieto scenario campestre: «silent, bare, / Ships, towers, domes, theatres and temples lie / Open unto the fields, and to the sky» (5-7). L'io-poetante, fugace apparizione nella sestina finale nella quale un'anafora lo accosta al sole, definisce inedita la profondità

di questa calma: «Never did sun more beautifully steep / In his first splendour, valley, rock, or hill; / Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!» (11). Il flusso del Tamigi, allora il fiume più sporco e trafficato d'Europa, sembra quello di un serafico ruscello: «The river glideth at his own sweet will» (12). Il verso finale «And all that mighty heart is lying still» (14) introduce una lieve ambiguità nella doppia accezione di 'giacere/quietarsi' e 'mentire' (*lying*) relativa al cuore, ora fermo (*still*) ma altrimenti pulsante della città; è, tuttavia, suggestione troppo lieve per contrastare i toni enfatici del resto del sonetto.

In realtà, pare che i versi non riprendano una *emotion recollected in tranquility* del poeta, bensì rielaborino la descrizione del passaggio su Westminster Bridge tratta dal diario della sorella di Wordsworth³. Ciò nonostante, un eventuale osservatore in transito è concepito al maschile: «Dull would *he* be of soul who could pass by» (2, corsivo mio). Se la città 'veste', in una metafora forse femminile, l'abito della bellezza mattutina, vero è pure che sole e fiume sono personificati al maschile – tramite l'uso del possessivo *his* – così come tutti i luoghi-simbolo elencati rimandano a tipologie di potere maschile (commerciale, industriale/istituzionale, religioso, artistico). Il *lake poet*, qui fruitore insolito di un paesaggio urbano, è sedotto da una Londra 'distante' e quasi astratta; una città vuota di persone, che ancora non si è messa in moto, che non fa sfoggio del suo vigore e delle sue smanie, ignara del malessere di cui è di norma pregna esacerbato dall'incipiente, frenetica

modernità e, solo una manciata di anni prima, immortalato da William Blake nei suoi noti versi dedicati alla capitale, inclusi poi nelle *Songs of Experience* (1794).

Appare impossibile, infatti, che dieci anni dopo *London* (1793), Wordsworth possa offrire uno sguardo così pacifico sul medesimo luogo. Viene da chiedersi se quello che descrive sia lo stesso Tamigi che per il collega visionario è «chartered» (*L*, 2), così come lo sono tutte le strade che l'io-poetante percorre nella sua passeggiata nei bassifondi, più una *via crucis* da cui il viandante è emotivamente travolto, che non una spensierata *flânerie* in cui il soggetto osserva a distanza di sicurezza. Nelle rime alternate di Blake non c'è posto per la natura ma solo per i segni più tragici della cultura: un potere opprimente che risuona nelle grida e nei pianti dell'umanità, soffocata da regole e razionalismo: «In every cry of every man, / In every infant's cry of fear, / In every voice, in every ban, / The mind-forged manacles I hear» (5-8). Con i suoi torbidi simboli ecclesiastici (10), le mura dei palazzi delle autorità lordate del sangue dei soldati (11-12), i bambini cooptati per raschiare i camini delle dimore borghesi (9), l'imprecazione sguaiata di una prostituta all'ennesimo figlio indesiderato, che anticipa l'immagine finale del carro funebre/nunziale, con i cadaveri dei suoi clienti e delle loro ignare consorti morti di sifilide (14-16), la Londra di Blake è una città perduta; una Babele di immagini indecenti e suoni osceni esposti senza censura nel virulento attacco del poeta. Questa nuova Sodoma, descritta in versi duri e anafore assillanti, che non (ri) conosce pace, amore, maternità, infanzia, si staglia in posizione opposta alla città 'semi-pastorale' (ma deserta), osservata a distanza, di Wordsworth. Idilliaca quando dorme, mefitica quando è attiva e investe chi la guarda, Londra è in entrambi i casi vista da una prospettiva maschile e/o teatro di attraversamenti maschili⁴. Nel canto di Blake, la questione di genere è acuita dall'immagine accomunante donna, sessualità, degrado e malattia: la figura della prostituta denuncia, infatti, la diffusione di un commercio di corpi offerti ai desideri e alle fantasie represses di una variegata clientela maschile il cui effetto uniformante è restituire all'occhio comune la donna come iper-sessuata, reietta, infetta, mortifera, untrice.

Seppure nella loro radicale differenza, i due ritratti, quello in cui prevale il *landscape* della città-natura di Wordsworth – Vito Cavone parla di *still life*⁵ – e quello sovrappopolato della critica sociale di Blake, si interse-

cano in *Impression du matin* (1881) di Oscar Wilde. Qui il Tamigi è l'elemento centrale, colto nei colori cangianti dell'azzurro, dell'oro e del grigio che si mescolano alla nebbia gialla per produrre un effetto ovattato e pittorico dal quale, tra le silhouette delle case ancora oscure, svetta la cupola di St. Paul's, «Loomed like a bubble o'er the town» (*IM*, 8)⁶. Il silenzio della notte che si ritira, come natura impone, davanti al giorno che avanza è interrotto dal meno ameno «clang / Of waking life; the streets were stirred / With country wagons: and a bird / Flew to the glistening roofs and sang» (9-12). Il paesaggio, in cui cultura e natura convergono per un attimo nell'immagine fugace dell'uccello canterino sopra i tetti della città che diventa operativa, è disturbato dall'affacciarsi sulla scena di una figura femminile, solitaria testimonianza umana in contrasto con un panorama altrimenti spopolato: «But one pale woman all alone, / The daylight kissing her wan hair, / Loitered beneath the gas lamps' flare, / With lips of flame and heart of stone» (13-16, corsivo mio). Che la passeggiatrice dall'aspetto trasandato ma con le labbra ancora avvampate, ossimoriche rispetto al cuore pietrificato, sia lì nella penombra dopo una nottata consumata in attività analoghe a quelle della *harlot* di Blake non lascia adito a molti dubbi, sebbene le sue posture e il punto di vista di chi osserva siano differenti. Inquadrata da una prospettiva anonima, la donna di Wilde è una sagoma spettrale, inebetita e rassegnata, al contrario della figura carica di rancore e aggressiva, ben più realisticamente marcata dal vicino io-poetante blakeiano. Non sorprende troppo, comunque, che in ambito lirico maschile – ancorché presso due autori diversi come Blake e Wilde – la donna 'sola' che, in orario inconsueto, passeggia per le strade della metropoli sia una prostituita; dopotutto, in epoca vittoriana sembra che su quattro milioni di abitanti Londra ne contasse ottantamila⁷.

Blake, Wordsworth e Wilde sono tre tipologie artistiche molto dissimili qui accostate per l'estemporanea ma dialogante confluenza su Londra. Sebbene la casistica sia insufficiente per tirare somme, questi autori canonici e i loro celebri ritratti in versi della medesima città, popolata da un'umanità in crisi, deserta, o entrambe le cose, suggeriscono la problematicità di uno spazio che dà il meglio di sé quando è vuoto e in cui la donna è, semmai, comparsa a sua volta complicata e indice di degrado⁸.

Inizi del 1890: su *Woman's World*, un nuovo pe-

riodico pensato per donne borghesi e colte, esce il necrologio di Amy Levy, giovanissima scrittrice nota tra gli intellettuali londinesi dell'epoca. Il pezzo è firmato da Oscar Wilde, editore della rivista, che la ricorda come «a poet of no mean excellence»⁹. Levy non ha nemmeno compiuto ventotto anni quando si toglie la vita, il 10 settembre 1889, respirando le esalazioni del monossido di carbonio. Si lascia dietro un corpus letterario ricco che spazia dal romanzo alla poesia, dal teatro al racconto, dal saggio critico alla recensione, dalla traduzione al giornalismo, oltre che una discreta quantità di lettere ad amici e parenti.

Nell'oblio sino a qualche decennio fa, Levy è citata una sola volta da Elaine Showalter nell'edizione rivista del testo che tentava la ricostruzione di un 'canone femminile': *A Literature of Their Own*. Lì accorpata alla generazione delle «female suicide»¹⁰, più recentemente è diventata oggetto di studi che l'hanno ri-collocata in quel contesto 'vittoriano' rigido al quale mai si conformò ma che con la sua opera mise in discussione. Nata in una numerosa famiglia ebrea di estrazione borghese, Amy beneficia di un'istruzione eccellente che la porta sino a Cambridge, prima ebrea ad immatricolarsi nel college di Newnham (1879). Lascia l'università dopo due anni, senza diploma e con il sentore di essere stata discriminata ma con una raccolta di versi già all'attivo: *Xantippe and Other Verse* (1881; la poesia *Xantippe* era già uscita nel 1880), ispirata alla figura della moglie di Socrate come emblema dell'esclusione delle donne dall'istruzione e dalla storia del pensiero. La questione femminile, nodo attorno al quale ruoterà tutta la sua produzione, è già delineata in quelle prime poesie, che hanno un buon responso critico. Nel decennio che la separa dalla morte, Levy visita Germania, Francia, Italia e gira per la Gran Bretagna (Cambridge, Hastings, Brighton, ecc.), sola o in compagnia di amiche. A Londra, *single woman* economicamente indipendente, che ormai già significa *New Woman*, segue comunque la famiglia in tre diverse abitazioni il cui prestigio cala in proporzione, sembra, al declino delle finanze del padre, che pure si era costruito una solidità economica migrando in Australia per poi rientrare a Londra e metter su famiglia. L'ultima residenza dei Levy è a Bloomsbury e da qui Amy si reca spesso al vicino British Museum, nelle cui Reading Rooms, frequentate per lo più da uomini, si incontra con Eleanor Marx, Olive Schreiner, Margaret Harkness, Beatrice Potter Webb, Dollie

Maitland Radford e altre intellettuali radicali, socialiste, filantrope, femministe, riformiste, a vario titolo e con varie competenze attive nel ripensamento critico della società inglese coeva. È un decennio ricco di scambi fecondi (conosce Oscar Wilde, Thomas Hardy, Arthur Symonds, W. B. Yeats), di viaggi, scrittura e pubblicazioni; ma anche di delusioni amorose (la più cocente riguarda Vernon Lee, conosciuta a Firenze), di malevola indifferenza critica e, soprattutto, di crisi depressive legate, oltretutto, ad una sordità incipiente che sembra operare *de facto* quell'esclusione dal mondo già percepita su altri piani e in altre forme¹¹.

Autrice di due romanzi di ambientazione londinese usciti nel 1888 - *A Romance of a Shop* e *Reuben Sachs* - Levy dedica a Londra anche la sua ultima raccolta di versi *A London Plane-Tree and Other Verse*, di cui ha ultimato la correzione delle bozze poco prima di morire e che esce postuma grazie all'iniziativa di Clementina Black¹². Alcune delle poesie sono già state pubblicate singolarmente su riviste, altre sono inedite: insieme, soprattutto nella prima delle quattro sezioni, quella che presta il titolo alla raccolta, restituiscono un disegno non troppo coerente della città da cui emerge, però, il consapevole posizionamento di una *minority voice* che parla da una prospettiva scelta fuori dalle nozioni stabili di identità¹³ e in grado di riscrivere il rapporto poeta/città così rigidamente maschile come quello che abbiamo abbozzato all'inizio. La relazione di Levy con Londra è espressione della straordinaria sinergia donna/città propria degli ultimi due decenni dell'Ottocento, ma è anche il virtuoso risultato della conscia estraneità di questa raffinata scrittrice al discorso egemonico identitario nazionale che proprio nella capitale trova, in quegli anni, incarnazione estrema.

A partire dagli anni Ottanta, infatti, aumenta la presenza femminile negli spazi pubblici delle città, «valid pedestrians in the urban milieu»¹⁴, sia per le maggiori possibilità di impiego femminile e per il posticipo dell'età del matrimonio¹⁵ sia, soprattutto, per l'imporsi delle *New Women*, istruite, colte, economicamente indipendenti, *single* ed emancipate, di casa tra teatri, biblioteche, salotti privati, negozi, circoli sportivi e culturali, ecc. L'immagine non deve trarre in inganno poiché si tratta di una transizione che non manca di avere battute d'arresto e recrudescenze tali da rendere la donna 'sola per strada' ancora un s/oggetto anomalo. Media e letteratura colludono nella diffusione di associazioni che legano donna e strada in maniera negativa e una

flâneuse equivalente al *flâneur* baudelairiano è ancora improponibile; la *New Woman* esprime un afflato utopistico verso varie forme di libertà e auto-sufficienza e per questo provoca una serie di reazioni che la contrastano poiché, di fondo, è temuta da tutti¹⁶. Le donne 'nuove' però ci sono e sono urbane: si sottraggono all'idea che la loro realizzazione possa completarsi solo in ambito domestico appaiandosi formalmente a un maschio e riproducendosi. Escono di casa nonostante le notizie degli omicidi seriali di Jack The Ripper nell'East End (1888), ad esempio, siano amplificate e usate in modo strumentale sia per demonizzare un mondo 'torbido', l'East End, in cui la prostituzione è solo uno degli elementi, sia per tenere le donne 'rispettabili' sotto chiave¹⁷. 'Abitano' la città e la attraversano a tutte le ore a piedi, in carrozza o su mezzi pubblici, costituendo «a new urban vision, with woman struggling to become subject and observer rather than object and observed»¹⁸, a dispetto delle raffigurazioni manichee di 'preda' o 'predatrice' sessuale in cui le inchioda un immaginario collettivo deviato che non le contempla in giro 'non accompagnate'.

C'è un dato che, però, complica ulteriormente la presenza e il radicamento di Levy a Londra. Sebbene laica, e appartenente ad una famiglia non particolarmente osservante, Levy non può fare a meno di constatare, negli anni in cui l'immigrazione di ebrei in fuga dai pogrom dell'Europa orientale a Londra assume proporzioni e caratteristiche vistose, che esiste una 'questione ebraica' relativa allo spazio e che questa investe anche lei, malgrado sia nata e cresciuta in Inghilterra, dove i suoi antenati erano arrivati all'inizio del Settecento. La folgorazione finale – poiché il sentore della discriminazione è antico – avviene quando visita il ghetto di Firenze (1886), per Linda Hunt Beckman evento-spartiacque nel percorso artistico di Levy, la quale comprende che la propria profonda 'urbanità' si ascrive alla sua *Jewishness*, la cultura che ha reciso i rapporti con la campagna molto prima delle altre¹⁹. Nel *Wandering Jew* come soggetto inassimilabile, non appartenente a nessun luogo e perciò riconoscibile ovunque, portatore di un eccesso d'identità piuttosto che del contrario, Levy trova finalmente consonanza.

A pochi anni dalla morte, ella ritrae quindi Londra e se stessa in modo nuovo, ponendo come epigrafe della raccolta pochi versi di Austin Dobson che declinati al femminile producono un effetto straniante: «Mine is an urban muse / And bound / By some strange law to

paven ground»²⁰. La strada, il *paven ground* urbano opposto alla natura della lunga stagione poetica precedente (e per lo più maschile), è l'*humus* dell'ultima Levy e il suo camminare per la città è esperienza straordinaria, foriera di modernità e freschezza perché tutto è nuovo e speciale; tutt'altro che la *elementary form* esperienziale cittadina, descritta da Michel de Certeau²¹. Da questo punto di vista le novità apportate da Amy Levy nel testo poetico sono davvero rivoluzionarie e le posture del s/oggetto femminile inedite.

Nelle sue ultime poesie troviamo, infatti, l'io-poetante rincorrere nella massa anonima dei passanti la 'donna' amata (Vernon Lee ha solo confermato una latenza manifesta sin dai tempi del college):

What ails my senses thus to cheat?
What is it ails the place,
That all the people in the street
Should wear one woman's face?
[...]
And who cries out on crowd and mart?
Who prates of stream and sea?
The summer in the city's heart -
That is enough for me.
(*London in July*, 1-4, 13-16)

Qui la città, con gli alberi prosaicamente «dusty-brown» (5) e una mappa ingestibile espressa con allitterazioni speculari - «Various and intricate maze. / Wide waste of square and street» (9-10, corsivi miei) - in cui certamente ci si perde ma per fortuna, anche, «We twain at last may meet!» (12, corsivi miei), si configura come lo spazio del possibile incontro amoroso, strappato agli scenari romantici in cui sino ad allora veniva idealmente collocato e impiantato nella città d'estate, contesto quanto mai anomalo perché dai più disertata²².

Leggiamo le rime con cui descrive un'angosciosa camminata senza meta in pieno parossismo nervoso:

From end to end, with aimless feet,
All day long have I paced the street.
My limbs are weary, but in my breast
Stirs the goad of a mad unrest.
I would give anything to stay
The little wheel that turns in my brain;
The little wheel that turns all day,
That turns all night with might and main.
(*A March Day in London*, 7-14)

Anafore, allitterazioni, l'insistenza sul suono duro della dentale occlusiva di *turns* creano un contesto ossessivo e claustrofobico che non consente progressione. Eppure la 'marcia' termina tra i lampioni e la nebbia notturna della città, dove una donna non è bene stia da sola, ma dove 'questa' donna riguadagna invece, per il momento, la pace e la speranza cui ambiva: «The wind has fallen with the night, / And once again the town seems fair / Thwart the midst that hangs i' the air. / And o'er, at last, my spirit steals / A weary *peace*; *peace* that conceals / Within its inner depths the grain / Of *hopes* that yet shall flower again» (21-27; corsivi miei).

Dal «topmost summit» (*Ballade of an Omnibus*, 14) di un omnibus, dove non è scontato che una donna sieda per conto proprio, Levy trasforma lo sguardo peripatetico sulla città in 'esperienza' veloce, spettacolo già modernista:

The scene whereof I cannot tire,
 The human tale of love and hate,
 The city pageant, early and late
 Unfolds itself, rolls by, to be
 A pleasure deep and delicate.
 An omnibus suffices me. (19-24)²³

Dedica anche una ballata agli strilloni, nuove figure della modernità urbana; coloro che hanno inventato il sensazionalismo macabro rimodulando per i tempi a venire il rapporto tra informazione e media: «double murder in Mile End!» (*Ballade of a Special Edition*, 8, 16, 24, 28) è il grido che chiude tutte e quattro le stanze della poesia. Questi *hawkers* che percorrono in lungo e largo Londra, urlando una versione della Storia maschile e sommaria in cui la donna, se figura, è vittima, sono infatti espressione dell'aspetto pubblico che investe in Gran Bretagna il legame città/violenza e che si concretizza nel voyeurismo cinico e misogino dei tabloid locali.

Vediamo Levy raccontarsi mentre tra uno scroscio di pioggia e l'altro cammina osservando la città (*Between the Showers*), così come apparentarsi con i poeti del passato grazie alla condivisione dello spazio, cioè seguendo le loro orme, che significa, anche, inserirsi metaforicamente in una tradizione: «They trod the streets and squares where now I tread, / With weary hearts, a little while ago;» (*London Poets*, 1-2) e immaginare quella tradizione, però, superata: «they are dead» (8).

Ma è *A London Plane-Tree*, che qui riportiamo per intero, la poesia più esemplificativa della prospettiva di Levy nella/sulla sua città:

Green is the plane tree in the square,
 The other trees are brown;
 The droop and pine for country air;
 The plane-tree loves the town.

Here from my garret-pane, I mark
 The plane-tree bud and blow,
 Shed her recuperative bark,
 And spread her shade below.

Among her branches, in and out,
 The city breezes play;
 The dun fog wraps her round about;
 Above, the smoke curls grey.

Others the country take for choice,
 And hold the town in scorn;
 But she has listened to the voice
 On city breezes borne.
 (*A London Plane-Tree*)

Sebbene siamo davanti all'albero più comune a Londra²⁴, il platano di Levy si distingue per la sua eccezionalità. Declinato 'impropriamente' al femminile – *she, her* – suggerisce un immediato senso di identificazione con l'io-poetante, che compare al quinto verso nella posizione di chi osserva dietro una finestrella, troppo frequente in Levy e metafora di esclusione²⁵. Due polarità – natura (*green*) e cultura (*square*) – sono schierate in apertura e chiusura del primo verso, che presenta anche un'eloquente inversione sintattica, riproposta nella struttura del verso 13, a suggerire la possibilità di mischiare le carte in tavola complicando la comprensione immediata, senza che per questo, però, si sconvolga il senso della realtà. Alle inversioni si uniscono delle opposizioni: il platano è verde, gli altri alberi marroni; il platano ama la città, gli altri anelano l'aria campestre; il platano è a suo agio nella metropoli, gli altri in campagna. Il platano è un albero *sui generis*; è metamorfico e si rinnova cambiando continuamente la sua coriacea corteccia per sopravvivere; gioca in modo sensuale ed erotico con la brezza e la nebbia cittadine che si insinuano tra i suoi rami avvolgendolo in maniera obliqua. Persino nella *dun fog* e nel fumo grigio che sale nel cielo, questa creatura ibrida sembra

respirare e sentirsi a casa: a suo agio in ciò che normalmente rappresenta un disagio. Con il suo anomalo radicamento nelle strade della conurbazione allora più moderna ed estesa d'Europa, il platano, dapprima os-

servato a distanza e forse anche invidiato, finisce per essere lo specchio di Amy Levy; la raffigurazione della sua differenza di donna, di *queer*, di anglo-ebrea. Una 'novità', ma solo per chi si ostina a non guardare.

Note

- ¹ Sul rapporto tra Wordsworth e Londra, in particolare sul ruolo della città nel «Book VII» del *Prelude*, si vedano in particolare James A. W. Heffernan, *Wordsworth's London: The Imperial Monster*, «Studies in Romanticism», 37:3 (Fall 1998), pp. 421-43 e Vito Cavone, «London's 'hubbub': la città come opposizione all'ordine naturale nel 'Prelude' di William Wordsworth», in *Londra tra memoria letteraria e modernità. Dal Seicento ai nostri giorni*, a cura di Maristella Trulli e Luisa Pontrandolfo, Venezia, Marsilio 2006, pp. 117-32.
- ² Tutti i riferimenti alle poesie sono inseriti tra parentesi dopo la citazione: il titolo è indicato con una sigla seguita dal numero dei versi citati. Laddove non compare sigla ma solo il numero dei versi, ci si riferisce all'ultima poesia citata.
- ³ Cfr. John Mullan: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/composed-upon-westminster-bridge> [ultimo accesso 28/9/2020].
- ⁴ La stessa città di Londra, così come il Tamigi, sarebbero 'maschili', in deroga alla consuetudine per cui città e fiumi si ascrivono sin dall'antichità a divinità femminili (cfr. Peter Ackroyd, *Londra. Una biografia*, Vicenza, Neri Pozza 2013, p. 525).
- ⁵ Cfr. Vito Cavone, «London's 'hubbub'», cit., p. 118.
- ⁶ Il riferimento alla qualità pittorica dei versi di Wilde non è casuale: si vedano i tre notturni realizzati nella prima metà degli anni Settanta da James McNeill Whistler - *Nocturne: Blue and Silver - Chelsea*, *Nocturne: Blue and Gold - Old Battersea Bridge* e *Nocturne in Black and Gold - The Falling Rocket* - di cui i versi di Wilde, noto estimatore del pittore americano (i due si erano conosciuti nel 1878), qui come anche nella coeva poesia *Symphony in Yellow*, sembrano costituire la resa verbale.
- ⁷ Non è possibile ricostruire una stima coerente del numero delle prostitute a Londra, non solo per il carattere informale dell'attività, ma anche per la fluidità dei significati associati al termine *prostitute*. Per una sommaria contestualizzazione della questione in epoca vittoriana si veda comunque Judith Flanders: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/prostitution> [ultimo accesso 28/9/2020]; una sintetica ma verosimile e documentata ricostruzione dell'attività legata al sesso a pagamento dall'epoca dei romani alla contemporaneità occupa invece il trentatreesimo capitolo di Peter Ackroyd, *Londra. Una biografia*, cit., pp. 301-8.
- ⁸ Lo stesso Wilde dedica il capitolo XVI di *The Picture of Dorian Gray* (1890) al tragitto del protagonista verso le opperie dell'East End: immancabile lo sgraziato urlo femminile mentre la carrozza corre schivando varie forme di umanità reietta che le si parano davanti. Si veda anche, sempre di Wilde, la lunga poesia *The Harlot's House* (1885).
- ⁹ Oscar Wilde citato in Linda Hunt Beckman, *Amy Levy. Her Life and Letters*, Athens, Ohio UP 2000, p. 211.
- ¹⁰ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, London, Virago 1999 [1 ed. 1978], p. 194.
- ¹¹ La fonte più dettagliata e documentata sulla vita di Levy è costituita dal già citato volume di Linda Hunt Beckman, che riporta in appendice gran parte dell'epistolario della scrittrice.
- ¹² A Clementina Black, l'amica che eredita tutti i manoscritti di Levy, è dedicata la stessa raccolta.
- ¹³ Cfr. Carolyn Lake, «'All the world is blind': Unveiling Same-Sex Desire in the Poetry of Amy Levy», in *Changing the Victorian Subject*, edited by Maggie Tonkin et al., Adelaide, University of Adelaide Press 2014, p. 243.
- ¹⁴ Alex Goody, *Murder in Mile End: Amy Levy, Jewishness, and the City*, «Victorian Literature and Culture», 34:2 (2006), p. 462.
- ¹⁵ I due dati in realtà procedono assieme: le donne studiano e lavorano 'quindi' si sposano più tardi, ma anche si sposano più tardi 'quindi' hanno modo di studiare e di lavorare (cfr. Deborah L. Parsons, *Streetwalking The Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford, Oxford UP 2000, p. 82).
- ¹⁶ Cfr. Linda Hunt Beckman, *Amy Levy*, cit., p. 140 e Alex Goody, *Murder in Mile End*, cit., pp. 463, 466.
- ¹⁷ Cfr. Judith R. Walkowitz, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, Chicago, University of Chicago Press 1992, pp. 3 e 46-8.
- ¹⁸ Deborah Epstein Nord, «Neither Pairs nor Odd': Female Community in Late Nineteenth-Century London», «Signs», 15:4 (Summer 1990), p. 736.
- ¹⁹ Cfr. Linda Hunt Beckman, *Amy Levy*, cit., pp. 118 e 122-5.
- ²⁰ L'epigrafe di Dobson non compare nella versione di *A London Plane-Tree and Other Verse* disponibile online a: <http://webapp1.dlib.indiana.edu/wwwp/view?docId=VAB7098> [ultimo accesso 28/09/2020].
- ²¹ Cfr. Michel de Certeau, «Walking in the City» in *The Cultural Studies Reader*, edited by Simon During, London and New York, Routledge 1993, p. 128.
- ²² Si registra una certa resistenza critica davanti alla possibilità di considerare femminile l'io-poetante di *London in July* (cfr. Deborah Epstein Nord, cit., p. 748), sconsigliata da C. Lake («'All the world is blind'», cit.) e A. Goody (*Murder in Mile End*, cit., p. 470).
- ²³ Questa poesia ha un'epigrafe tratta dal poeta scozzese Andrew Lang (1844-1912): «To see my love suffices me» su cui è evidentemente modulato, in chiave ironica, il verso finale delle quattro ottave e della quartina conclusiva che compongono la ballata di Amy Levy.
- ²⁴ Il *London plane-tree* è il nome comune del *Platanus acerifolia*, una variante del platano molto diffusa nelle strade e piazze londinesi.
- ²⁵ Cfr. Elizabeth F. Evans, «'We Are Photographers, Not Mountebanks!': Spectacle, Commercial Space, and the New Public Woman», in *Amy Levy. Critical Essays*, edited by Naomi Hetherington and Nadia Valman, Athens, Ohio UP 2010, p. 34.

«Footfalls echo in the memory»: Literal Travelling and Metaphorical Journeying in T.S. Eliot's *Four Quartets*

by Stefano Maria Casella

1. Invitation to the journey

«Let us go then, you and I...» resonates Prufrock's invitation to his silent interlocutor in Eliot's debut poem. Since that first exhortation to make a move and venture into desolate townscapes and labyrinthine mindscapes through «indecisions...decisions and revisions» (CPP 14¹) to the laborious and painful crossing of the visionary, kaleidoscopic and semantically multifaceted *The Waste Land*, a journey through time (mythical and historical ages, seasons of the year, parts of the day), places (real, imaginary, symbolic, mythic), and literary, artistic, musical, and religious masterpieces, the poet's «footfalls» echo throughout his whole œuvre.

Four Quartets summarize and bring to completion the 'ambulatory' tendency of Eliot's poetry. From a literal and biographical perspective to a symbolic, metaphorical, and allegorical interpretation, the theme of walking (as well as journeying, voyaging, and exploring) both on foot and by various means of transportation² but, above all, in the mind and spirit, recurs constantly. This poem, like the two ones previously mentioned and together with *Ash-Wednesday*³, is the compendium of a 'journey' through historical time, geographical space as well as far beyond these two typical dimensions of reality and of human experience.

This poetic «Quadrologue»⁴ includes and fulfils several topics connected to the various literal meaning and symbolical or metaphorical interpretation of «step» (and

«foot», also in its metric and rhythmic aspects), of walking, of physically and psychologically experiencing the dimensions of space and of passage, of the relationship and interaction between man (in this case the poet Eliot) and the environment, which reveals the poet's deep interest, regard, close connection, historical knowledge, and personal and private recollections. From a spiritual and religious perspective, the metaphor of the journey – a kind of 'pilgrim's progress' shaped mainly, even though not exclusively, on the paradigm of Dante's otherworldly journey – is characterized by a progressive manifestation close to the phenomenology of mystical experience, fully realized in the final vision of *Little Gidding* V, so that the spiritual categories represent the very 'ontological' substance of the poem.

The topography itself of the four places which give the poems their titles: Burnt Norton manor in Gloucestershire; East Coker village in Somerset; the rocks of the Dry Salvages off Cape Ann in Massachusetts; and the Huntingdonshire handful of buildings (farm, stables, chapel) of Little Gidding, implies the idea of movement, of physical relocation from one place to another – and of inner transformation undergone in the process – from the autobiographical, historical, cultural, literary, artistic, creative, symbolic, spiritual and religious point of view. In a metaphorical sense, these four places represent the four cardinal points of Eliot's 'new' spiritual compass, leading him to the conclusion and fulfillment of his 'journey'.

Notwithstanding these multiple characteristics, the very topic of odeporic poetry does not seem to have drawn the attention of Eliot's critics, whereas his biographers have dealt with the poet's pleasure in walking *en passant*, merely as occasional episodes of his life⁵. On the contrary, an analysis of this theme is highly relevant and revealing, offering new original insights in the intelligence of his poetry.

2. Oximoric convergences of ways

«ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡυτή»: «the way up and the way down are one and the same»⁶. Thus reads the second epigraph of the poem⁷, a fragment from Heraclitus 'The Obscure'. Through these apparently antithetic words centered on the substantive «ὁδὸς», the theme of the 'way' is introduced; not so much in a literal interpretation, rather as a metaphor, in a psychological, initiatory, and spiritual, religious, and mystic perspective. Such levels of intelligence of the text might be fruitfully enriched and integrated by Dante's polysemy: literal, allegoric, moral, anagogic – a suitable even though not always easy hermeneutical approach to Eliot's final masterpiece.

The concept of «ὁδὸς» in the epigraph is immediately followed by another closely connected word: «foot» which, in its earliest occurrence in the poem, has to do with Eliot's biography and its 'reverberations' on the emotional, sentimental, psychological, and spiritual sphere:

Footfalls echo in the memory
 Down the passage which we did not take
 Towards the door we never opened
 Into the rose-garden. My words echo
 Thus, in your mind.
 (CPP 171).

On the one hand there is the poet with his personal history: the 'impossible romance' with Emily Hale and their 1934 visit to Burnt Norton ruined manor and rose-garden⁸; on the other hand there are the poet and his readers: Eliot's «Footfalls» and «words» «echo» not only in his own (and in Emily's) «memory» and «mind»⁹, but also, in a less private sphere, in the «mind» of his readers – past, present, and to come.

From the metric point of view, «footfalls» bears also a close relationship to the poetic unit of meas-

ure «foot», the basic element of poetry since its very origins. «Foot» then eventuates in, and implicates the phonic, rhythmic, and musical levels¹⁰. Thus, through an uninterrupted and articulated sequence of feet, accents, rhythms («the complete consort dancing together» *Little Gidding* V, CPP 197), the 'poietés' leads us from the beginning to the end of his poetic 'way'. As a literary critic, Eliot significantly discusses about «feet», «metre», and «scansion» in one of his earliest critical essays, *Reflections on Vers Libre* (1917), and returns on the same theme in *The Music of Poetry* (1942)¹¹.

There is also another fundamental element, «time», which pertains to music but is not unrelated to poetry (inasmuch poetry, in its musical qualities: rhythm, pitch, cadence, movements, is undeniably close to music, and *Four Quartets* in particular, in their title, five-parts structure, varied movements, and rhythmic effects). «Time» is one of the *Leitmotive* of the poem; it is, in fact, the very first word of *Burnt Norton*, repeated seven times in the first five lines and, being strongly accented, it literally 'beats [the] time' of the *incipit*:

Time present and time past
 Are both perhaps present in time future,
 And time future contained in time past.
 If all time is eternally present
 All time is unredeemable.
 (CPP 171).

This is evidence (among the other things) of Eliot's mastery in the use of different and varying metres to evoke emotions, feelings, and thoughts: in this sense his musical virtuosity (also, sometimes, intentionally cacophonous as in *The Waste Land*) represents a different and not less important 'declension' of his theory of the «objective correlative» applied to phonic and musical effects. To slightly modify the wording of the famous 1919 formulation, one might say that:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of *musical effects* which shall be the formula of that particular emotion; such that when the *auditory and musical effects* which ... terminate in sensory [i.e. *auditive/-ory*] experience, are given, the emotion is immediately evoked¹². (changed words in *Italics*)

The poet himself expresses a similar concept in *The Music of Poetry*: «...in a poem of any length, there must be transitions between passages of greater and less intensity, to give a rhythm of fluctuating emotion essential to the musical structure of the whole...»¹³.

3. From the early steps to the «sequela» of Dante (with mystical and alchemical echoes)

Therefore, let us «follow» not so much «the deception of the thrush» (*Burnt Norton* I, *CPP* 171), rather the poet's call and invitation – like at the beginning of *The Love Song of J. Alfred Prufrock* – to another, different, and conclusive journey through *Four Quartets*.

Where do Eliot's physical 'steps' and poetic 'feet' lead the «hypocrite lecteur»?

After the recognition of «what might have been and what has been» (*CPP* 171) with Emily Hale, and the re-visitation (through «memory and desire») of the «rose-garden» of *Burnt Norton*, the path seems to head towards two different and antithetical directions, upwards and downwards (the «ὀδὸς ἄνω κάτω» of the epigraph), both implying a spiritual and initiatory process and progress. To begin with: «We move above the moving tree / In light upon the figured leaf» (*CPP* 172). This is an allusion to one of the stages of the spiritual initiation, the «Ritual Tree Climbing» in Mircea Eliade's words, which represents one of the various steps in the initiation of the shaman¹⁴.

In parallel (but contrariwise) here is the opposite movement:

Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude
[...]
to purify the soul
Emptying the sensual with deprivation
Cleansing affection from the temporal...
(*CPP* 173, 174).

«Above» vs. «descend [lower]», «katabasis» and vs. «anabasis», way up and vs. way down: both «point to one end» (*CPP* 171) that is the same process of initiation achieved through these different modalities, both precisely analyzed by Mircea Eliade in the «Descent to the Underworld»¹⁵. These earliest examples prove that in *Four Quartets* the meaning of 'step', 'foot', 'journey'

is only partially literal: its real and deepest significance is metaphorical, allegorical, spiritual and initiatory.

In the second *Quartet*, *East Coker*, the focus shifts on past history in connection to the poet's family genealogy, namely his ancestors Sir Thomas Elyot and Andrew Eliot (XVI-XVII c.) and the homonymous Somerset village¹⁶. The 'persona' of the poet silently draws near to a real place: «...In that open field / If you do not come too close, if you do not come too close» (*CPP* 177) to contemplate a visionary scene: the ancient peasants dancing and celebrating a rural festival. In their simple dance, translated into poetic images and rhythms, physical 'feet' and metric 'feet' move, 'beat', and 'keep time' in unison:

Lifting heavy feet in clumsy shoes,
Earth feet, loam feet, lifted in country mirth
[...]
... Keeping time,
Keeping the rhythm in their dancing
As in their living in the living seasons
The time of the seasons and the constellations
The time of milking and the time of harvest
The time of the coupling of man and woman
And that of beasts. Feet rising and falling.
Eating and drinking. Dung and death.
(*CPP* 178).

Apart from the precise, rhythmic cadence of the accents falling on «feet», «time» (as with «time» in the *incipit* of *Burnt Norton* quoted above), «rising and falling. / Eating and drinking», worth considering is also the final gloomy 'diminuendo' «Dung and death», with the repetition of the dental «d» onomatopoeically echoing the very beats of a drum.

A similar cadenced beating of 'feet' echoes in the third section of the same poem, where the poet's steps head to a funeral march, a 'Totentanz' (forewarned by the drum beats of «dung and death»): «O dark dark dark. They all go into the dark, / [...] all go into the dark, / [...] And we all go with them, into the silent funeral» (*CPP* 180). «Dark» is then repeated in «And dark the Sun and Moon» and in «darkness on darkness» (*Ibid.*), suggesting again the initiatory theme and *topos* of the 'katabasis', the ritual and spiritual descent into the Underworld¹⁷.

To make a point of this concept and of its ritual significance, here is the first allusion to the Dantean theme of «the middle of the way» which, not by chance, rep-

resents the starting point of Dante's own 'katabasis'¹⁸.

In the middle, not only in the middle of the way
 But all the way, in a dark wood, in a bramble,
 On the edge of a grimpen, where is no secure fo-
 othold,
 And menaced by monsters, fancy lights,
 Risking enchantment.
 (CPP 179).

The poet's feet and steps now follow those of his greatest undisputed master, Dante Alighieri, through the 'trans-position' into English of the memorable *incipit* of the *Comedia* (*Inf.* I: 1-2). For the modern epigone the «dark wood» is no less obscure, dangerous, and threatening but, unlike Dante's journey, there is no guide for him: Eliot has neither Virgil to help, comfort, guide, and instruct him (in *Inferno* and *Purgatorio*), nor Beatrice to lead him throughout *Paradiso*, nor St. Bernard to guide him to the ultimate Empyrean vision. He must undergo his spiritual journey in the name of the 'via negationis' of the mystics (San Juan de la Cruz):

... In order to arrive there,
 To arrive where you are, to get from where you are
 not,
 You must go by a way wherein there is no ecstasy.
 In order to arrive at what you do not know
 You must go by a way which is the way of igno-
 rance.
 [...]
 In order to arrive at what you are not
 You must go through the way in which you are not.
 (CPP 181).

However, this is nothing but another 'version' of the 'katabasis', now projected and conveyed in the language, imagery, and phenomenology of Christian mysticism in its apophatic version, requiring the spiritual condition of 'askesis' and inner emptying (see *Burnt Norton's* anticipatory 'negative' sequence: «destitution... internal darkness... deprivation... Desiccation... Evacuation... Inoperancy...», CPP 174¹⁹) leading to the Christian teaching of humility: «humility is endless» (CPP 179).

The same Dantean theme (il «mezzo del cammin») returns also in the final section of *East Coker*: «So here I am, in the middle way, having had twenty years – / Twenty years largely wasted... – Trying to learn the use of words» (CPP 182); now the way is the way of words,

the hard task and mission of the poet²⁰, as emblemized by the Latin motto «Ars longa, vita brevis». Nonetheless, and for this very reason, («brevitas vitae») a new teaching is revealed to, and made his own by, the poet:

Old men ought to be explorers
 Here or there does not matter
 We must be still and still moving
 [...]
 Through the dark cold and the empty desolation,
 (CPP 182).

4. Sea voyages (and the shadow of Ulysses)

The metaphor and *topos* of the 'way' as course/ journey of the human life is now declined as unending exploration, intertextually echoing both Dante's Ulysses (*Inf.* XXVI) and the third stanza of Tennyson's *Ulysses*²¹.

Like the mythical hero, it is towards the sea and sea voyages, explorations, and not infrequently shipwrecks (metaphoric of the risks and failures of life) that the poet now heads for in the third *Quartet*, *The Dry Salvages*; from «explorers» (*East Coker* V) to «travelers» to «voyagers» it is a short step, the goal being always the same:

And the way up is the way down, the way forward
 is the way back.
 [...]
 Fare forward, travellers!
 [...]
 You are not the same people who left that station
 Or who will arrive at any terminus,
 [...]
 And on the deck of the drumming liner
 [...]
 You shall not think 'the past is finished'
 Or 'the future is before us'.
 [...]
 'Fare forward, you who think that you are voyaging;
 [...]
 Fare forward.
 O voyagers, O seamen,
 [...]

Not fare well,
 But fare forward, voyagers.
 (CPP 187, 188).
 Once again the initial – and initiatory – theme of

«ὁδὸς ἄνω κάτω» is here recalled and reaffirmed, together with the related motif of inner transformation undergone through and during the journey itself («You are not the same people who left that station / Or who will arrive at any terminus,»). All is 'sealed' by the unceasing exhortation «Fare forward» – once more echoing Ulysses' «orazion picciola» in Dante's *Inf.* XXVI, and in Tennyson's *Ulysses*: a spur to undergo new journeys and voyages of the mind.

5. Returning home and the 'end' of the journey

A 'return' to past history (not unlike that of *East Coker* I) occurs in the first movement of *Little Gidding*:

If you came this way,
Taking the route you would be likely to take
From the place you would be likely to come from,
If you came this way in may time,
[...]
If you came at night like a broken king,
If you came by day not knowing what you came for,
[...]

If you came this way,
Taking any route, starting from anywhere,
At any time or at any season,
It would always be the same:
(CPP 191, 192).

The poet's steps now lead to the Huntingdonshire small village of Little Gidding, which saw the flourishing and decline of the religious community (1625-1646) of Nicholas Ferrar and the dramatic flight of a defeated King Charles I (May 2, 1646)²². Whereas at the beginning of the second *Quartet* the historical perspective was mainly focused on personal and familiar history (Eliot's ancestors), here the emphasis is on national history, both in the dramatic events of the past (Civil War) and in the tragedy of the present (the German «Blitz»): «History is now, and England» (CPP 197). But it is for a higher purpose, the religious one, that the poet has directed his steps to Little Gidding: «You are here to kneel / Where prayer has been valid.» (CPP 192). His journey is becoming more and more a spiritual one, both in the religious 'orthodox' perspective (i.e. Christian and Anglo-Catholic) and in the less 'orthodox' and more ancestral one (i.e. ritual initiation in the classic mythic way).

In fact, after the 'pilgrimage' to the place «[w]here

prayer has been valid», the scene changes again; the modern 'wayfarer' now finds himself in [his] contemporary London (even though any precise topographical reference is omitted):

In the uncertain hour before the morning
Near the end of the interminable night
[...]
After the dark dove had passed the horizon of his homing
While the dead leaves still rattled on like tin
Over the asphalt
[...]
Between three districts whence the smoke arose
I met one walking, loitering and hurried...
(CPP 193)

It is the memorable scene of the «nekuia», the ritual meeting with the shadows of the dead, of classic myth and epics, *Odyssey* XI and *Aeneid* VI: Odysseus' and Aeneas' respective descent into the Underworld and the encounter with the 'umbræ'. The two protagonists of this episode, the poet's 'persona' and the «familiar compound ghost» meet, recognize (or half-recognize) one another, and walking together («We trod the pavement in a dead patrol.», CPP 194) talk about poetics. Then the ghost takes leave, after a final, bitter and disheartening revelation of «the gifts reserved for age» (CPP 194, 195)²³.

The long, complex, difficult journey (metaphorical, spiritual, initiatory) is approaching to its end. Its various, gradual, and preparatory stages throughout the four poems now lead to the acme of the finale, where one is reminded that:

The end is where we start from.
[...]
Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph. And any action
Is a step to the block, to the fire, down the sea's throat
Or to an illegible stone: and that is where we start.
[...]
We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
[...]
At the source of the longest river
(CPP 197).

The theme of «exploration/exploring» and of its 'end' (in its double significance of conclusion and goal/aim) are here resumed and recapitulated. The *explicit* is once more paradoxical and oximoric, echoing for the last time the message of the epigraph: the «ὁδὸς ἄνω...» is now conveyed through the metaphor of the climbing up «[a]t the source of the longest river» which also adumbrates the anagogical conclusion of the long

spiritual journey²⁴.

Since this moment onwards, the poet must stop; he can only recollect a few 'flashes' of his whole journey, meditate on their spiritual significance and, Dante-like, contemplate the almost ineffable final hierophany: «When the tongues of flame are in-folded / Into the crowned knot of fire / And the fire and the rose are one.» (CPP 198).

Notes

¹ The acronym CCP followed by page number stands for T.S. Eliot, *Collected Poems and Plays*, London, Faber and Faber 1969, and will be used in the whole essay.

² See for example the «underground train» and «tube» (*East Coker* III, CPP 180), the «train» and the «drumming liner» (*The Dry Salvages* III, CPP 187, 188).

³ Also the six 'tableaux' of *Ash-Wednesday* may be interpreted as stages of an allegorical (spiritual) journey. And one cannot omit the first *Ariel Poem*, *The Journey of the Magi* (1927) with its eloquent title.

⁴ This original definition is by John Hayward in a letter to Frank Morley (both friends of Eliot's) of July 1941. See Helen Gardner, *The Composition of Four Quartets*, London, Faber and Faber 1978, p. 22, and shall be sometimes used in this essay.

⁵ The most famous episode (perfectly 'odeporic' and 'pedestrian', as well as typically ironical) is that which saw the American poet meeting his fellow countryman and friend Ezra Pound not far from Excideuil (Dordogne), as recollected by Pound himself in his obituary for T.S.E. (Westminster Abbey, February 4, 1965): «Recollections? Let some thesis-writer have the satisfaction of 'discovering' whether it was in 1920 or '21 that I went from Excideuil to meet a rucksacked Eliot. Days of walking – conversation? literary? Le papier Fayard was then the burning topic». Ezra Pound, *For T.S.E. The Sewanee Review. T.S. Eliot (1888-1965)*, Vol. LXXIV (Winter 1966), Vol. I, p. 109. On this same episode see also Richard Sieburth, ed. *A Walking Tour in Southern France. Ezra Pound among the Troubadours*, New York, New Directions 1992, p. 24, and Robert Crawford, *Young Eliot. From St. Louis to The Waste Land*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2015, p. 333. On the theme of landscape in Eliot's poetry see Nancy Duvall Hargrove, *Landscape as Symbol in the Poetry of T. S. Eliot*, Jackson, University Press of Mississippi 1978 and, *en passant*, Steve Ellis, *The English Eliot: Design, Language and Landscape in Four Quartets*, London, Routledge 1991.

⁶ See *Eraclito. Dell'Origine*, ed. by Angelo Tonelli, Milano, Feltrinelli 1993, p. 163 (Fr. 98, my translation).

⁷ On the different positioning of these two quotations (after the title *Burnt Norton*, or before the whole «quadrologue») see Helen Gardner, *The Composition of Four Quartets*, cit., p. 82 footnote.

⁸ See various biographers and critics of the poet: Peter Ackroyd, *T.S. Eliot*, London, Abacus 1985, p. 229; Lyndall Gordon, *T.S. Eliot. An Imperfect Life*, New York-London, W.W. Norton 2000, pp. 266-270; Helen Gardner, *The Composition of Four Quartets*, cit., pp. 35-37; Ronald Bush, *T.S. Eliot. A Study in Character and Style*, New York-Oxford, Oxford University Press 1983, pp. 185-187; A. David Moody, *Thomas Stearns Eliot Poet*, Cambridge, Cambridge University Press 1994, p. 162. Now these 'classic' studies are being enriched by a most recent enterprise: «Reports from the Emily Hale Archive», sponsored by the International T. S. Eliot Society and realized by professor Frances Dickey, a survey of T. S. Eliot's letters to Emily Hale collected at Princeton University Library and opened to the public at the beginning of 2020 (link: <https://tseliotociety.wildapricot.org/news>).

⁹ One cannot forget that the word «memory» recalls, in a sense, the couple «Memory and desire» of the third line of *The Waste Land* (CPP 61) and, at the same time, «memory» is the very personal and genetic source of the first *Quartet* at least for its initial images; finally, in a wider sense, «memory» is linked to the mythical Mnemosyne, mother to the Muses and therefore origin of the various arts (poetry, music, dance, etc.)

¹⁰ «Foot», *The Oxford English Dictionary*, prepared by John S. Simpson and Edmund S.C. Weiner, Oxford, Clarendon Press 1989, Vol. VI, p. 13.

¹¹ As regards the ancestral rhythmic and rhapsodic origins of poetry, see T.S. Eliot, «The Beating of a Drum» (A review of *Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama*, by Olive Mary Busby, Oxford, Oxford UP 1923, and of *The Sacred Dance: A Study in Comparative Folklore* by William Oscar Emil Oesterley, Cambridge, Cambridge UP 1923). *The Nation and the Athenaeum*, 34 (6 Oct. 1923), pp. 11-12, now in *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition. The Perfect Critic 1919-1926*, Eds. Tony Cuda and Ronald Schuchard, Baltimore, John Hopkins University Press 2014, vol. II, pp. 471-475 (abbreviated in the two following footnotes as CPTSE), and the poet's own words: «Poetry begins... with a savage beating a drum in a jungle», Idem, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), London, Faber and Faber 1964, p. 155.

¹² T.S. Eliot, *Hamlet and his Problem* (1919), CPTSE, p. 48.

¹³ T.S. Eliot, *The Music of Poetry*, CPTSE, p. 112.

¹⁴ See Mircea Eliade, *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy* (1951), Princeton and Oxford, Princeton University Press 2020,

pp. 125-127, 137, 169. On an initiatory shamanistic interpretation of Eliot's poetry see Stefano Maria Casella, *Lo sciamano e lo ierofante: T.S. Eliot ed Ezra Pound alle radici rituali della poesia* in *L'immagine dell'artista nel mondo moderno*, a cura di Edoardo Zuccato, Milano, Marcos y Marcos 2017, pp. 115-134 and, Idem, *T.S. Eliot, the shaman who dressed like a banker* in «Libere Luci», n. 15 (2015), 1, pp. 4-5 (periodico dell'Associazione culturale Arthena, Lerici-SP).

¹⁵ See Mircea Eliade, *Shamanism...*, cit., pp. 200, 308, and *passim*.

¹⁶ On the poet's ancestors Sir Thomas Elyot and Andrew Eliot see Helen Gardner, *The Composition of Four Quartets*, cit., pp. 42-43.

¹⁷ See note n. 15 on Mircea Eliade's *Shamanism*, and Michael Thurston, *The Underworld in Twentieth-Century Poetry: From Pound and Eliot to Heaney and Walcott*, New York, Palgrave Macmillan 2009, Ch. 3, *In Nekuia Begins Responsibility: «Little Gidding» and the Postwar Necromantic Tradition*, pp. 87-104. Thurston limits his analysis to the second section of *Little Gidding*, the meeting with the «familiar compound ghost», whereas the whole of Eliot's «quadrologue» are full of episodes (and/or hints) referring to mythic rituals of initiation resembling and echoing shamanic phenomenology and its transformations in more 'refined' forms developed by the most known and widespread religions (Eastern and Western as well) and by Poetry and Art in general (often as a metaphor). For wider explorations of such themes see Stefano Maria Casella, *Lo sciamano e lo ierofante*, cit. and, by the same author, «...Restoring / With a New Verse the Ancient Rhyme»: *T.S. Eliot's and Ezra Pound's Poetic Homages to Dante*, in *T. S. Eliot, Dante, and the Idea of Europe*, ed. P. Douglass, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars 2011, pp. 95-109, and *L'immaginario iniziatico e mistico nei Four Quartets di T. S. Eliot*, in *Mosaici di Orizzonti. Società, immaginari, comunicazione*, a c. di Giovanni Michele Pozzobon, Milano, Franco Angeli 2005, pp. 91-119.

¹⁸ Dante's journey to the Underworld, though shaped after the classical, mythological and ritual 'katabasis', is however dif-

ferent, being followed not only by the equally classical, mythological and ritual 'anabasis' but also by a new anagogical perspective. See Vittorio Cozzoli, *La Guida delle Guide. Dante secondo Dante*, Trieste, Battello Stampatore 2007, p. 86: «...ormai non più...nei modi dell'antica 'catabasi', ma in quelli della 'nova': infatti ora 'lo scendere' è seguito dal 'risalire'. L'antica catabasi si muta in nuova anagogia».

¹⁹ In these negative images and process, it may be recognized also an echo of the 'nigredo', the initial phase of the spiritual alchemy.

²⁰ See T.S. Eliot, *What Dante Means to me* (1950): «The whole study and practice of Dante seems to me to teach that the poet should be the servant of his language, rather than the master of it. This sense of responsibility is one of the marks of the classical poet [...] To pass on to posterity one's own language, more highly developed, more refined, and more precise than it was before one wrote it, that is the highest possible achievement of the poet as poet [...] the great master of a language should be the great servant of it». Idem, in *To Criticize the Critic and other writings*, London, Faber and Faber 1965, p. 133.

²¹ Another echo is represented by the *incipits* of Wallace Stevens's *The World as Meditation* (1952) and *The Sail of Ulysses* (1954), even though there is no direct influence between the two American poets.

²² See Helen Gardner, *The Composition of Four Quartets*, cit., pp. 58-62.

²³ On this theme see Stefano Maria Casella, *T.S. Eliot's and Ezra Pound's Poetic Homages*, cit. and, Idem, *L'immaginario iniziatico e mistico*, cit., and Michael Thurston, cit.

²⁴ See the Medieval motto: «Littera gesta docet, quid credes allegoria, / Moralia quid agas, quo tendas anagogia». *On Modern Poetry. Essays presented to Donald Davie*. Eds. Vereen Bell and Lawrence Lerner, Nashville, Vanderbilt University Press 1988, pp. 142-143. See also Dante Alighieri's definition and explanation in *Convivio*, II.i.6-8, and the entry «anagogico», *Enciclopedia Dantesca* (https://www.treccani.it/enciclopedia/anagogico_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

Jules Romains, *Un Être en marche* et ses prédécesseurs Bergson, Baudelaire, Rousseau

par Alessandra Marangoni

Paru aux éditions du Mercure de France en 1910, le volet épique d'*Un Être en marche*¹ n'a jamais fait l'objet d'une réédition pendant plus d'un siècle², l'auteur lui-même ayant choisi de rééditer, vers la fin de sa vie, uniquement le volet lyrique de l'ouvrage³ (correspondant à la deuxième partie du livre originel), à un moment où le mot *lyrique* semblait contenir, à lui seul, la poésie tout entière.

En ce bouillonnant début de siècle, le sous-titre *poème épique* est pourtant parlant. En général comme gage d'appartenance à une époque où l'adjectif *lyrique* paraît sujet à caution, après que Nietzsche a jeté le soupçon sur l'artiste subjectif (la première traduction française de *La Naissance de la tragédie*⁴ date de 1901). En particulier, en tant que définition factuelle, liée à l'action et à sa continuité dans la déambulation. *Un Être en marche* est en effet un vaste poème déambulatoire antérieur aux plus connus spécimens du genre: car ce poème de la marche est antérieur à *Zone*, poème en vers libres placé en tête d'*Alcools* (Apollinaire), et à l'autre grand poème de la déambulation dans la ville, ayant longtemps contesté à *Zone* le primat du poème déambulatoire, les *Pâques à New York* de Cendrars.

Le poème suit les déplacements d'un pensionnat de jeunes filles un jour de fête nationale: dans la rue, dans la vitesse du train, à la campagne... Seuls les êtres collectifs ont droit de cité dans ce poème que composent 1290 vers: une pension de jeunes filles, un bataillon de

soldats, un troupeau d'oies, la Ville tout entière...

Il s'agit d'un seul poème en dépit de ses dix-huit sections⁵: autant d'instantanées sur des groupes en mouvement, autant d'unanimes (dans un langage unanimiste) qui se font et se défont au hasard des rencontres. Ce qui fait d'*Un Être en marche* un poème de l'espace et un poème de l'espèce.

L'espace et son corollaire, le temps

Comme le titre l'indique, c'est la dominante de la marche qui procure sa note essentielle au poème et qui fait de cet ouvrage un poème de l'espace, où l'étendue l'emporte sur l'écoulement temporel. Âgé de 82 ans et désormais en veine de bilans, le fondateur de l'unanimisme tiendra à préciser: «*Un Être en marche* succédait à *La Vie unanime* parue en 1908. Il s'en distingue par la dose plus forte d'unanimisme pur, à tendance mystique, qu'il contient; et aussi par sa teneur exclusive au présent pur: [...] tout ce poème est directement et uniquement issu du monde tel qu'il s'imposait, au cours des journées, à la conscience d'un promeneur parisien de 1910»⁶. Enfin plongé dans le temps et docile à la diachronie de l'histoire littéraire, Romains ne manquera pas de souligner la portée polémique inhérente à l'emploi exclusif du présent de l'indicatif, une manière de tourner la page par rapport à la récente tradition romantique, parnassienne, symboliste: «nous sortions [...] d'une période où la poésie

avait fait une orgie du passé. Les romantiques avaient donné l'exemple. Les parnassiens l'avaient confirmé et aggravé. Que dire des symbolistes? Tout leur matériel, tout leur magasin d'accessoires est emprunté non seulement au passé de notre civilisation, mais à des civilisations disparues⁷. Pour peu qu'on élargisse la perspective à un niveau international, on s'aperçoit néanmoins que le présent domine un ouvrage aussi fulgurant que les *Feuilles d'herbes* de Walt Whitman, dont la première traduction française en volume date de 1908. On sait d'autre part que, dans les mêmes années, le premier groupe d'avant-garde européen renie à grande voix le passé pour se proclamer futuriste⁸.

Après la mort de Romains, la poète Marie-Claire Bancquart voudra elle aussi souligner la composante spatiale de cette œuvre: «nulle poésie peut-être n'évacue davantage le temps au profit de l'espace. [...] Jules Romains estimait avec raison qu'*Un Être en marche* était le plus long poème du présent que l'on pût citer». Et Jean d'Ormesson de conclure: «cette première moitié du XX^e siècle français a vu deux grands écrivains, l'un qui était un écrivain du temps, et c'est Proust, et l'autre qui est un écrivain de l'espace, et c'est Jules Romains»⁹.

Or l'auteur d'*Un Être en marche* a su tirer toutes les conséquences de ce choix extrême. Évacuer le temps, cela ne signifie pas seulement renoncer aux souvenirs, cela signifie surtout renoncer à ce qu'on appelle la vie intérieure, foncièrement imbue de mémoire, cela signifie encore renoncer à la psychologie au profit de la physiologie: Romains le sait qui se veut un biologiste, et un biologiste de l'espèce plutôt que de l'individu, et il le sait d'autant plus en écrivain et admirateur de Zola (en fait de physiologie, la leçon qui se dégage des romans de Zola a d'abord porté sur la poésie de Romains). Si la vie extérieure importe davantage que la vie intérieure, c'est que la vie extérieure s'annexe l'intériorité, c'est que le dehors comporte le dedans: à la profondeur succèdent l'étendue et la surface.

Or, cette perte apparente de la dimension temporelle est moins un appauvrissement qu'un approfondissement, voire un gain. Car évacuer le temps peut ouvrir la voie à un espace-temps tel que l'indique la science de ce début du XX^e siècle. En d'autres mots, on a l'impression d'assister à une spatialisation du temps, compte tenu du fait que c'est le temps – comme l'a suggéré Bergson¹⁰ – la quatrième dimension de l'espace. Et comme beaucoup de jeunes gens

assoiffés de nouveauté, Louis Farigoule (vrai nom de Jules Romains) a assisté avec une foule enthousiaste, entre ses camarades André Cuisenier et Henri Franck, aux leçons de Bergson au Collège de France¹¹.

Si la science du moment discute de relativité et en est à la continuité de l'espace-temps, si la poésie se laisse de plus en plus éblouir par la notion de simultanéité, si la fascination pour la quatrième dimension va bientôt envahir la littérature et la divulgation scientifique de la première moitié du XX^e siècle, comment imaginer que Romains, dont la formation est à la fois scientifique et philosophique¹², ne soit pas, l'un des premiers et parmi tant d'autres, attiré et capturé par cette amalgame de l'espace-temps, où ce dernier (le temps) vit et gît implicitement dans le premier (l'espace)?

C'est ainsi que le croisement et la rencontre rapide entre unanimes défie la notion cartésienne d'étendue valable pour les corps immobiles, finissant par s'en affranchir ostensiblement:

La pension s'est crue un peu la ville encore;
 Elle veut oublier qu'il gît et qu'il se tait,
 Le cadavre de l'étendue, entre elles deux. (XIII)

Ennemi du repos, un groupe de quatre cyclistes anéantit la fixité de l'espace et triomphe périodiquement de l'étendue, compte tenu de ses huit jambes en mouvement cyclique et rythmique:

Un rythme assène
 Leurs jambes nues;
 Leurs jambes dansent
 Sur l'étendue,
 Comme l'on danse
 Sur le cadavre
 De l'ennemi
 Qu'on a tué
 Et qu'on retue. (XVI)

L'académicien Jules Romains, en considérant le devenir bergsonien, la relativité d'Einstein et la quatrième dimension, aura beau contester l'artifice spéculatif de l'espace non-euclidien qui fait fi de l'expérience réelle¹³. Les nombreux «élans» de vitalité qui traversent *Un Être en marche* (le mot élan y connaît mainte occurrence) participent sans doute d'un climat culturel globalement bergsonien, même quand il s'agit d'un élan vital sujet à être transformé, par la vitesse, en simple énergie cinétique.

N'empêche que la position de Romans à 25 ans doit aussi être perçue à contre-courant par rapport à la philosophie de Bergson, à un moment où on a de plus en plus tendance, dans les revues littéraires et philosophiques, à associer le nom de Bergson à l'individualisme¹⁴ et au lyrisme¹⁵: deux prisons (notamment la première) d'où le jeune Romans est en train de s'échapper, deux faux-fuyants qu'il n'est pas prêt à ménager, lui qui a dû commencer par rejeter jusqu'à «L'individualisme du style»¹⁶, faute d'y pouvoir remédier. (Quant au lyrisme, sans y renoncer, il voudra s'aventurer vers un lyrisme collectif, si cela se peut).

Surtout, la position de Romans doit être perçue à contre-courant vis-à-vis d'un passé qui serait continuellement à la lisière et à l'affût du présent (le passé coexiste avec le présent, a dit Bergson) et sans cesse prêt à le dévorer: il se peut donc, paradoxalement, que la méthode du cinématographe soit la bonne, et non un simple pis-aller, un escamotage pour se donner l'illusion du devenir! Soit le célèbre exemple du cinématographe, que Bergson, qui en fait son cheval de bataille, avait souvent utilisé pendant ses cours au Collège de France:

Supposons qu'on veuille reproduire sur un écran une scène animée, le défilé d'un régiment par exemple. Il y aurait une première manière de s'y prendre. Ce serait de découper des figures articulées représentant les soldats, d'imprimer à chacune d'elles le mouvement de la marche, mouvement variable d'individu à individu, quoique commun à l'espèce humaine, et de projeter le tout sur l'écran. [...] il y a une seconde manière de procéder, beaucoup plus aisée en même temps que plus efficace. C'est de prendre sur le régiment qui passe une série d'instantanées, et de projeter ces instantanées sur l'écran.¹⁷

Tel est donc le défi: reconstituer la mobilité d'un régiment qui passe. Défi accepté, aurait-on envie de dire, étant donné que la quatrième section d'*Un Être en marche* met précisément en scène un bataillon, un jour de parade: «Un bataillon, / Maigre et dur, sort / Du carrefour». Quand, dans le morcellement des corps dû au mouvement, une volonté collective se fait jour avec ses instances physiologiques, c'est l'espèce qui commande, au détriment de l'individu. L'être en marche qu'est le bataillon pense alors avec son corps:

Les armes

Matent les bras, fouettent les cuisses;
 Les gamelles courbent les cous;
 Les torsos, dans les courroies noires
 Où ballottent les cartouchières,
 Se figurent pris dans l'étreinte
 De vieilles qui appuient sur eux
 Des mamelles sèches et basses. (IV)

Dans l'image, contraste et analogie avec *Bohémiens en voyage* (XIII. *Fleurs du mal*: «Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes. // Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes»). Du ralenti à l'accélééré, le pas est bref.

Pari gagné à partir du moment où le dynamisme du bataillon frôle celui de la pension qui s'élance vers le monde: c'est la rue citadine qui prend vie («La rue aime la pension de jeunes filles» III) grâce à ces groupes que la force de la jeunesse attire irrésistiblement l'un vers l'autre («La rue arrête au bord des maisons ses vieillards / En qui le temps s'allonge» III); notons au passage, ne fût-ce que pour rendre compte d'un air du temps, que la chanson italienne *Giovinezza* (jeunesse) destinée à devenir l'hymne fasciste des années Vingt, date précisément de 1909. Pendant la marche, l'être collectif qu'est le bataillon croise, alors, l'être collectif qu'est le pensionnat, dans un véritable «Baiser des nombres» (IV):

[...] il en a bien envie
 De cette bande bariolée
 Où des bouches rient et le défient (IV)

Pari gagné puisque le poète (à la différence du cinéaste imaginaire de Bergson) peut aisément reprendre au romancier – encore une fois à Zola – le stratagème de l'indirect libre collectif pour donner aux deux groupes, que le hasard et l'instinct attirent l'un vers l'autre, une pensée qui soit le fruit d'une vibration commune.

Car ce prototype de poème-déambulatoire vire vite au poème-conversation, tel que l'entendra bientôt Apollinaire, et cet être en marche, il faut le reconnaître, marche bien des fois d'un pas de devancier, capturant ça et là des bribes de conversation pour la plupart issues de la troupe de jeunes filles: plusieurs voix y sont audibles, aucune n'est identifiable (les quelques prénoms qu'on entend – Émilie, Jeanne, Berthe, Lucie – ne sont que des sons parmi d'autres). Les champs de forces que forment les groupes, dans leur interaction d'énergies, dépassant largement le plan individuel.

Un poème de l'espèce

Dans *Un Être en marche*, non seulement tout est dit au présent (*hic et nunc*), mais – fait exceptionnel – la première personne du singulier disparaît entièrement: voilà la différence capitale entre *poème épique* et *poème lyrique*, qui justifie le traitement inégal que l'auteur fera subir aux deux différents pans de son ouvrage. Dès l'indéfini du titre, ce poème épique abdique au subjectivisme.

À un niveau thématique, le motif de la jeunesse – «la sainte jeunesse» de Baudelaire¹⁸ – procure une réaction manifeste contre la sénilité décadente, dont la première personne du singulier a souvent été le signe. De plus, en abolissant le *je*, l'auteur renonce à se placer sous la tutelle d'ouvrages même novateurs comme les *Feuilles d'herbes*, où la première personne relève d'une stratégie stylistique, ou comme *Les Lauriers sont coupés*, dont le sixième chapitre constitue un vrai «poème à la gloire de la rue»¹⁹.

Dans *Un Être en marche*, *poème épique*, le *je* du poète est banni. Or la disparition élocutoire du poète laisse, pour une fois, la place et le primat non aux mots²⁰, mais aux foules, aux «jeunes foules» (xvi) rencontrées au hasard de la rue et des chemins, dans leurs ensembles mobiles et leurs rassemblements mouvants. Invisible spectateur, le marcheur, s'il en est un, se perd en tant qu'individualité dans le fleuve continu des corps, un 14 juillet, jour de parade et de fête nationale. Restent des yeux qui voient au fur et à mesure que les corps se déplacent et des oreilles qui entendent, encore que sporadiquement, quelques-uns des mots qu'on se dit. «Il écoute, pensif, marcher le genre humain»²¹ aurait-on envie de dire avec un alexandrin de Victor Hugo, l'un des poètes préférés de Romains.

Mais finalement ce protagoniste en marche est-on sûr que ce soit le poète-locuteur? Ne se peut-il pas que cet être en marche soit tour à tour le pensionnat, le bataillon, le troupeau...? N'est-ce pas là la raison de cette immanquable majuscule à Être dans la page de titre, et toujours sous la plume de l'auteur?

«En marche», disait le titre visionnaire du cinquième livre des *Contemplations*. Qu'on enlève à la marche de l'humanité, magnifiquement décrite par Hugo, son souffle temporel, et on aura le présent de l'espèce humaine, non dépourvu d'illogismes, de banalités et d'analogies avec le monde animal. Si la troupe de jeunes filles ressemble, à un moment donné, à un trou-

peau d'oies et que le troupeau est à son tour attiré par le groupe humain (viii), cela n'est pas dû à la misogynie de l'auteur, mais à son savoir relatif à l'espèce.

Un défi si ouvert à l'anthropocentrisme ambiant, pillier d'une civilisation tout entière, ne saurait que décevoir une longue et glorieuse tradition humaniste: «une poésie qui ne sonne ni ne se meut humainement», commente de manière significative Henri Ghéon, à propos d'*Un Être en marche*, dans la «Nouvelle Revue Française» du 1^{er} juin 1910.

Marcheur, flâneur et promeneur

Le grand marcheur, c'est indiscutablement Jean-Jacques Rousseau, l'infatigable promeneur. Comment oublier les mots de l'auteur des *Confessions*?

La marche a quelque chose qui avive et anime mes idées; je ne puis presque penser quand je reste en place; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit.²²

En même temps, on ne saurait exagérer l'importance de Jean-Jacques pour l'auteur des *Petits poèmes en prose*, dont l'un des titres envisagés était précisément *Le Promeneur solitaire*²³. En dépit de mainte divergence et méfiance²⁴, Baudelaire a tellement tiré profit du promeneur par excellence qu'il l'a finalement transformé en flâneur, aurait-on envie de dire d'emblée. Ce qui serait pourtant inexact d'un point de vue philologique, vu qu'aucune occurrence du mot «flâneur» ne se donne à lire dans *Les Fleurs du Mal* ni dans *Le Spleen de Paris* et que ce mot (qui semble fait pour plaire au public²⁵) ne fait montre de soi que dans *Le Peintre de la vie moderne*, essai certes fondamental et qui entretient des liens évidents avec le poème en prose *Les Foules*. Mais n'oublions pas que c'est précisément ce dernier texte du *Spleen de Paris* qui remet à l'honneur «le Promeneur solitaire et pensif»²⁶!

Bref, notre marcheur est bien de la partie et fort à son aise dans cette lignée de marcheurs que pousse «un invincible besoin de marcher»²⁷: si bien que l'unanimisme, dans ce poème cinétique qu'est *Un Être en marche* n'est, à tout prendre, que «l'élan de ceux qui vont» (xiv). Or dans cette généalogie de marcheurs quelque peu générique, force est de risquer un pas de plus en s'aventurant davantage dans les textes.

On a souvent détecté la présence ou l'ombre de

Jean-Jacques derrière les démarches et rêveries du *Rôdeur parisien* (autre titre potentiel des petits poèmes en prose)²⁸. Dans certains cas, tel celui du *Gâteau*, le philosophe des *Discours* a paru éclipser le promeneur solitaire, alors que c'est bien la *Neuvième promenade* qui procure son armature diégétique au *Gâteau*²⁹. Au sujet des *Rêveries*, il existe une idée fort répandue selon laquelle le promeneur est solitaire dans la mesure où il s'isole, en s'extasiant, au milieu de la nature: voilà qui fait de la *Cinquième promenade* un sommet lyrique. Or Jean-Jacques est également un promeneur parmi ses semblables, et dans les environs de Paris (ce qui avait échappé même à l'œil attentif de Pierre Citron³⁰). Voici enfin l'épisode qu'on dirait étayer le noyau diégétique d'*Un Être en marche*, et qui précède de quelques lignes seulement celui (situé à la Chevette) ayant procuré son étoffe narrative au *Gâteau*:

Un dimanche nous étions allés, ma femme et moi, dîner à la porte Maillot. Après le dîner nous traversâmes le bois de Boulogne jusqu'à la Muette [...] Une vingtaine de petites filles conduites par une manière de religieuse vinrent les unes s'asseoir les autres folâtrer assez près de nous [...] Ce mot répandit dans toute la troupe une joie [...] ³¹

On le voit, les principaux ingrédients du *poème épique* sont déjà là: un jour de fête, une troupe de jeunes filles menées par une gouvernante entre Paris et la campagne, la joie collective de la sortie en banlieue...

En somme, ces rares pages où Jean-Jacques se promène, au gré des souvenirs, parmi ses semblables, si elles n'ont pas échappé au Baudelaire des petits poèmes en prose, pourquoi auraient-elles échappé au Jules Romains d'*Un Être en marche*?³²

Seulement, dans son idée de marche en avant d'ascendance hugolienne, Jules Romains ne sera pas toujours prêt à renoncer à l'idée d'un progrès de l'humanité comme l'ont fait, de manière aussi systématique que répétée, et Rousseau et Baudelaire.

Essai de bilan

L'auteur d'*Un Être en marche* choisit l'espace au détriment du temps et le présent au détriment du passé. Choisir aussi résolument l'espace revient à renverser une hiérarchie implicite qui, tout au long du XIX^e

siècle, a mis l'espace au service du temps – rôle ancillaire dont s'était moqué le Laforgue des *Complaintes* (*Complainte du Temps et de sa commère l'Espace*).

Rousseau, Bergson: voilà deux géants du Temps à qui Romains paraît reprendre deux anecdotes significatives – une troupe de jeunes filles, un défilé de soldats – tout en rejetant leur assujettissement à la dimension temporelle. Deux acteurs collectifs – la pension et le bataillon – qui deviennent des emblèmes unanimistes où l'individu s'évapore (ce que ses prédécesseurs n'auraient sans doute pas voulu) au profit de l'ensemble social et de l'espèce biologique. Vaporisation du moi qu'avait pressentie Baudelaire (certaines formulations du *Spleen de Paris* en sont devenues célèbres: «le moi se perd vite», «prendre un bain de multitude»³³...), mais que Jean-Jacques Rousseau n'avait pas ignorée non plus: «Rousseau, Novalis, Baudelaire [...] se sont approchés d'une région où 'le moi se perd'», écrivait Marcel Raymond³⁴.

Reste que le rapport du marcheur urbain du XX^e s. au promeneur solitaire du XVIII^e est des plus belliques, faisant ressortir une analogie anecdotique parmi d'innombrables différences, dont la plus substantielle n'est pas la conversion de la solitude en multitude (voie qu'avait déjà magistralement indiquée Baudelaire). On dirait en effet d'*Un Être en marche*, par rapport aux *Rêveries du promeneur solitaire*, qu'il en hérite le squelette narratif de départ tout en renonçant à sa chair intime qui est faite de souvenirs et imprégnée de subjectivité. Renoncer aux souvenirs (les souvenirs peinent à disparaître, «Les petites filles se souviennent» vi), cela ne se fait pas en un jour, comme le saura l'Apollinaire de *Liens* («O sens ô sens chéris / Ennemis du souvenir / Ennemis du désir / Ennemis du regret / Ennemis des larmes / Ennemis de tout ce que j'aime encore»)³⁵.

De manière hardie, *Un Être en marche* substitue le présent au passé et, dans son panneau épique, le pluriel au singulier. Ce faisant, ce poème citadin aux acteurs collectifs abdique à la malédiction qui pèse sur la Ville au moins depuis la Bible (Cain y est un bâtisseur de villes), et dont on trouve des traces un peu partout chez Rousseau (dans l'*Émile*, dans *La Nouvelle Héloïse*...) aussi bien que dans la poésie du XIX^e siècle, y compris chez Hugo («Quelque Babel démesurée»)³⁶.

Question *urbanitas*. On se souvient que Rousseau, l'irremplaçable précurseur, s'était acharné, dès son premier *Discours sur les sciences et les arts* – une

bombe dans le panorama des Lumières – contre l'*urbanitas* si prisée de Cicéron³⁷. Quelque intempestive qu'elle soit parmi les Philosophes, l'admonestation rousseauvienne ne sera pas sans suites. Entre le XIX^e et le XX^e siècles, l'urbanité aura définitivement perdu son charme ressortissant au raffinement de la politesse: la cité devient, au passage, une *Ville tentaculaire* (Verhaeren) et une *Ville charnelle* (Marinetti).

Ainsi l'urbanité de mœurs est-elle remplacée par la vitalité et l'énergie, des prérogatives désormais inséparables de la cité moderne. Sauf que ce plein de vie et de jeunesse en mouvement débouchera bientôt, dans le monde réel et au détriment des hommes, sur le premier conflit mondial. De tels condensés poétiques conçus à l'enseigne de l'énergie collective

seront considérés, dès lors, comme trop âpres et prophétiques pour subsister, même sur papier. C'est peut-être la raison, dans le cas d'*Un Être en marche*, poème épique, d'un exil éditorial long de plus d'un siècle.

Quant au triomphe de l'espace urbain, il peut aussi s'expliquer d'un point de vue social. Romains nous en fournira une motivation explicite l'année suivante, dans *Puissances de Paris* (ses raisons ne sont pas si éloignées de celles qu'on lisait, presque deux siècles auparavant, dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* de Rousseau³⁸): «L'espace n'est à personne. Et nul être n'a réussi à s'approprier un morceau d'espace pour le saturer de son existence unique. Tout s'entrecroise, coïncide, cohabite»³⁹.

Notes

- ¹ Jules Romains, *Un Être en marche*, Paris, Mercure de France 1910 (pp. 5-83: I. Poème épique, pp. 85-106: II. Poème lyrique).
- ² Désormais dans Jules Romains, *Poèmes unanimistes* 1904-1910, Paris, «Société des Textes Français Modernes» 2020, pp. 91-138.
- ³ Suivi de poèmes beaucoup plus récents: Jules Romains, *Un Être en marche* (poème lyrique) et *Maisons*, Paris, Flammarion 1967.
- ⁴ Frédéric Nietzsche, *L'Origine de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, éd. sous la dir. Henri Albert, Paris, Mercure de France 1901, chapitre 5.
- ⁵ Nous ferons référence à ces dix-huit sections par les chiffres romains qui les distinguent.
- ⁶ Avertissement, in Jules Romains, *Un Être en marche* (poème lyrique) et *Maisons*, cit., pp. 5-6.
- ⁷ Jules Romains, *Ai-je fait ce que j'ai voulu?*, Namur, Wesmael-Charlier 1964, pp. 52-3.
- ⁸ Sur les rapports entre Romains et Marinetti avant la publication de *La Vie unanime* et avant la fondation du Futurisme, voir Alessandra Marangoni, *Le Jules Romains de Poesia (1906-1908)*, «La Revue des revues» 58 (2017) pp. 100-110.
- ⁹ Actes du Colloque *Jules Romains*, Bibliothèque Nationale 17-18 février 1978, «Cahiers Jules Romains» 3 (1979), respectivement pp. 52-3 (Bancquart) et p. 55 (d'Ormesson).
- ¹⁰ Dès son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Felix Alcan 1889.
- ¹¹ Lire Olivier Rony, *Jules Romains ou l'appel au monde*, Paris, Laffont 1993, p. 119.
- ¹² Louis Farigoule est licencié en sciences naturelles en 1908 et agrégé de philosophie en 1909.
- ¹³ Jules Romains, *Pour raison garder*, Paris, Flammarion 1960, pp. 71-98.

- ¹⁴ Georges Aimel, *Individualisme et philosophie bergsonienne*, «Revue de philosophie» XII, 1^{er} juin 1908, pp. 582-593.
- ¹⁵ Tancrède de Visan, *La philosophie de M. Bergson et le lyrisme contemporain*, «Vers et prose» XXI (1910) pp. 125-140.
- ¹⁶ Note manuscrite citée par Michel Décaudin dans sa préface à Jules Romains, *La Vie unanime*, Paris, Gallimard 1981, p. 12.
- ¹⁷ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [Paris, Felix Alcan 1907], Presses Universitaires de France 2001, p. 304.
- ¹⁸ *J'aime le souvenir de ces époques nues...*, v. 36 (*V. Fleurs du mal*).
- ¹⁹ Comme l'observe Jean-Pierre Bertrand dans sa présentation d'Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion 2001, p. 14.
- ²⁰ La référence est à la célèbre affirmation de Mallarmé: «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots» (*Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard 2003, p. 256).
- ²¹ Victor Hugo, *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, Paris, Gallimard 1966, p. 271.
- ²² Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre 4^{ème}, Paris, Gallimard 1973, p. 215.
- ²³ Cf. lettre à Arsène Houssaye du 25 décembre 1861, reproduite par Aurélia Cervoni et Andrea Schellino dans le dossier du *Spleen de Paris*, Paris, Flammarion 2017, p. 237.
- ²⁴ Divergences qu'avait bien focalisées Marc Eigeldinger dans *Baudelaire juge de Jean-Jacques*, «Études baudelairiennes» IX (1981) pp. 9-30.
- ²⁵ Surtout à partir de l'étude de Walter Benjamin sur *Paris, capitale du XIX^e siècle* (1939) et de son chapitre sur «Baudelaire et les rues de Paris».
- ²⁶ Pour un commentaire de cette définition, cf. Charles Baudelaire, *Poemetti in prosa*, a cura di Patrizio Tucci, Roma, Carocci 2019, p. 230.
- ²⁷ *Chacun sa Chimère*, *ibidem*, p. 58.
- ²⁸ Par exemple dans *Le Mauvais Vitrier* («Un autre, timide à

ce point qu'il baisse les yeux même devant les regards des hommes, à ce point qu'il lui faut rassembler toute sa pauvre volonté pour entrer dans un café») en parallèle flagrant avec *Fusées* VI («Jean-Jacques disait qu'il n'entrait dans un café qu'avec une certaine émotion. Pour une nature timide [...]»).

²⁹ Comme l'avait bien vu Jean Starobinski dès 1978: «Sur Rousseau et Baudelaire: le dédommagement et l'irréparable», in *Le Lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, à la Baconnière, pp. 47-59. Starobinski reviendra sur cette parenté thématique: lire *La Beauté du monde*, Paris, Gallimard 2016, pp. 406-417.

³⁰ «*Les Rêveries du promeneur solitaire* où il n'est pas question de Paris»: *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, t.1, Paris, Minuit 1961, p. 104.

³¹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Genève, Droz 1948, pp. 150-51.

³² Romains faillira insérer le dernier Rousseau parmi les *Saints*

de notre calendrier (Paris, Flammarion 1952, p. 90): «j'hésiterais même à en exclure le Rousseau des dernières années».

³³ Respectivement dans *Le Confiteur de l'artiste* et dans *Les Foules*.

³⁴ Introduction à Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. cit., p. xxxi.

³⁵ Poème publié en avril 1913, ensuite placé en ouverture de *Calligrammes*.

³⁶ Victor Hugo, *Soleils couchants*, xxxv *Les Feuilles d'automne* (*Les Orientales*, *Les Feuilles d'automne*, cit., p. 303).

³⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, Paris, Flammarion 1992, p. 31.

³⁸ «Vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous et que la terre n'est à personne», *ibidem*, p. 222.

³⁹ Jules Romains, *Puissances de Paris* (Paris, Figuière 1911), Paris, Gallimard 2000, p. 125.

«Au bord du chemin». Nicolas Bouvier e l'estetica della sparizione

di Luigi Marfè

«Eterni viandanti sono i giorni e i mesi, e gli anni, che vanno e vengono. Chi trascorre una vita fluttuante su una barca e chi accoglie la vecchiaia con in mano una briglia di un cavallo viaggia giorno dopo giorno e fa del viaggiare la sua dimora», ha scritto Matsuo Bashō, percorrendo a piedi il sentiero dell'Oku¹.

Immaginate nei luoghi più improbabili – sotto la neve di Tabriz, in un letto infestato d'insetti a Galle, dentro la boutique di un barbiere di Kyoto – le poesie dello svizzero Nicolas Bouvier, tra i più noti scrittori itineranti di lingua francese, devono molto a quelle di Bashō, e al loro riconoscimento del viaggio come condizione permanente dell'esistenza. La sua unica raccolta poetica, *Le Dehors et le Dedans* (1982; 1997), riunisce versi scritti nel corso di una vita da «flâneur ensorcelé», come era solito definirsi². L'analisi che segue delinea l'«estetica della sparizione» alla base di questi testi, che esplorano le corrispondenze tra il viaggio e la scrittura, sul modello di autori come Victor Segalen e Blaise Cendrars, Charles-Albert Cingria e Henri Michaux, Osip Mandel'stam e Vladimír Holan³.

«C'est la contemplation silencieuse des atlas, à plat ventre sur le tapis, entre dix et treize ans, qui donne ainsi l'envie de tout planter là»⁴, si legge nella prefazione de *L'Usage du monde* (La polvere del mondo, 1963), il primo libro di Bouvier: come ha notato Jean Starobinski, il richiamo all'«enfant, amoureux de cartes et d'estampes» baudelairiano lega mondo scritto e mondo non scritto in un circolo meta-letterario. Viag-

giare era per Bouvier una sorta di «ascesi»⁵ nomade, che esponeva ai rischi e alle rivelazioni dell'incontro con l'altro; allo stesso modo, scrivere implicava un'arte del levare che apriva il dire poetico alla voce del lontano: «Je trouve qu'entre le voyage et l'écriture il y a un point commun, pour moi très important. Dans les deux cas, il s'agit d'un exercice de disparition, d'escamotage. Parce que quand vous n'y êtes plus les choses viennent»⁶.

‘Il vuoto centrale dell'anima’

«I must be gone and live, or stay and die»: la citazione shakespeariana in esergo a *L'Usage du monde* annuncia la storia di un'erranza. Il libro racconta la prima parte dell'itinerario che fece di Bouvier uno scrittore, quando nel 1953, poco più che ventenne, partì per l'Asia, in Fiat Topolino, insieme all'amico disegnatore Thierry Vernet. *L'Usage du monde* narra l'attraversamento dei Balcani, dell'Anatolia, della Persia, e termina in Afghanistan, sul passo Khyber. Il filo del viaggio è ripreso ne *Le Poisson-scorpion* (Il pesce scorpione, 1981), che rievoca i mesi trascorsi a Ceylon, «zone de silence» in cui Bouvier si ammalò gravemente, fin quasi a impazzire, e in *Chronique japonaise* (Il suono di una mano sola, 1975), che descrive la rinascita in Giappone, dove lo scrittore rimase fino al 1956 e tornò a più riprese. Il viaggio, con la sua lentezza, consente di contemplare il trapassare dall'uno all'altro di que-

sti orienti, senza rompere la continuità del paesaggio: «J'ai mis trois ans pour gagner le Japon. J'allais plus lentement que les frères Polo»⁷.

Tutti e tre i libri intercalano nella prosa del diario di viaggio dei componimenti poetici. Bouvier reputava la poesia la forma di scrittura più adatta a cogliere la verità del viaggio, «specchio» in cui l'io può riconoscersi, che dirada l'«opacità» del mondo e lo rivela nella sua «polifonia». «Le voyage et le poème sont pour Bouvier ce que la drogue fut pour Michaux et l'érotisme pour Bataille», ha scritto in questo senso Anne-Marie Jaton, «l'accès à l'obscure et lumineuse intelligence du monde»⁸.

Il viaggio era per Bouvier una macchina del desiderio che si alimenta di spazio e incessantemente ne pretende altro. Si è spinti a partire, a suo parere, dalla necessità di colmare un «manque» esistenziale: «la vérité c'est qu'on ne sait comment nommer ce qui vous pousse. Quelque chose en vous grandit et détache les amarres, jusqu'au jour où, pas trop sûr de soi, on s'en va pour de bon». Viaggiare sarebbe in questo senso un modo per lottare contro ciò che Antonin Artaud chiamava l'«insuffisance centrale de l'âme»: «Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait»⁹.

Per raccontare queste pericolose «routes et détournements», come recita un altro suo titolo, Bouvier inserì ne *L'Usage du monde* dei versi scabri ed essenziali, che rievocano la successione di immagini incontrata dal viaggiatore. Si prenda *Novembre*, testo scritto a Tabriz, in Iran, dove Bouvier passò l'«hiver perdu» tra il 1953 e il 1954, in uno scenario «tellement chagallien et poétique»¹⁰ da sembrare sul punto di volare via:

Les grenades ouvertes qui saignent
sous une mince et pure couche de neige
le bleu des mosquées sous la neige
les camions rouillés sous la neige
les pintades blanches plus blanches encore
les longs murs roux les voix perdues
qui cheminent sous la neige
et toute la ville, jusqu'à l'énorme citadelle
s'envole dans le ciel moucheté.
C'est Zemestan, l'hiver¹¹

I versi de *L'Usage du monde* sono il primo nucleo de *Le Dehors et le Dedans*, in cui ricompaiono con

piccole varianti. L'interazione tra verso e prosa è in questo senso rivelatrice. Come ha notato Maria Teresa Giaveri, la traduttrice italiana del volume, non solo le poesie, ma anche alcune descrizioni tornano, quasi identiche, nei versi della raccolta poetica, come nel caso del primo componimento dell'opera, «Le point de non-retour», a riprova di un lavoro sulla lingua che coinvolgeva anche la prosa¹².

Le Dehors et le Dedans è il canzoniere di una vita. Dopo l'uscita nel 1982, fu ampliato in più riprese (1986, 1991, 1997), fino alla morte dell'autore. L'ultima versione comprende 44 testi, in equilibrio tra le due sezioni richiamate nel titolo: il fuori, «le dehors», del viaggio, e il dentro, «le dedans», del viaggiatore. Le poesie della prima parte seguono il viaggio dai Balcani al Giappone (1953-1956), poi successivi soggiorni nipponici, tra il 1964 e il 1970, e altri viaggi, nel Turkestan cinese (1984) e a New York (1992). I testi della seconda sezione, più malinconici e sommessi, sono invece dedicati a viaggi «verticali» nell'interiorità del poeta, concentrati, nell'ultima parte, sulla metafora baudelairiana della morte come ultimo viaggio¹³.

«Qu'ai-je à faire ici?»¹⁴, si legge in una delle poesie, *Paysage sans propriétaire*, che reitera la domanda decisiva della scrittura di viaggio contemporanea, da Rimbaud a Chatwin. Anche per Bouvier «che ci faccio qui?» era un modo obliquo, trasversale, per chiedere «chi sono io?», «chi è l'altro?», e così fare del viaggio un'esplorazione identitaria. L'incontro con l'alterità mina la consistenza dell'io; chiede di rinunciare a qualcosa di sé – «la livre de chair de Shylock», nelle parole di Bouvier¹⁵ –, che il viaggiatore cede senza esitare, per conquistare «le prix exorbitant de la beauté»¹⁶.

Il viaggio e la poesia erano per Bouvier i vettori di uno scambio tra *landscape* e *inscape*. L'esperienza del mondo entra nell'io, lo nutre, gli dà forma: «On est bien mieux relié qu'on ne le croit, mais on oublie de s'en souvenir»¹⁷. A stupire è la fiducia, ingenua e ostinata, nella scrittura poetica come tramite di un contatto. Sulla portiera sinistra della Topolino, Bouvier decise di trascrivere alcuni versi di Hâfiz, il poeta persiano:

Même si l'abri de ta nuit est peu sûr
et ton but encore lointain,
sache qu'il n'existe pas
de chemin sans terme
Ne sois pas triste¹⁸.

La poesia era il corrispettivo verbale di un talismano, che protegge il viaggiatore, ne esorcizza le paure e lo apre alla prodigalità del caso: «pendant des mois cette inscription nous servit de Sésame»¹⁹.

‘Inventari di meraviglie’

Iconografo per lavoro, fotografo per passione, Bouvier fu per tutta la vita, nelle parole di Starobinski, un «raccoglitore di immagini»²⁰. Se l’itinerario de *L’Usage du monde* è illustrato dai disegni di Vernet²¹, una fine sensibilità visiva riecheggia anche nei versi de *Le Dehors et le Dedans*, che rappresentano una serie di istantanee di paesaggi e stati d’animo: «que peut-on voir ici ?» chiede ovunque il viaggiatore.²² La poesia era fatta per Bouvier di «mots du secret, du souci et de l’ombre» che di tanto in tanto vengono a trovare il poeta, come uno sciame d’api, insieme a qualche frammento dimenticato di mondo²³.

I versi di Bouvier aggregano improvvisi «dénombrements des merveilles» intorno all’opaca luminescenza di quei piccoli «quasar» neri che sono i «caillots ensoleillés de la mémoire»²⁴. Queste fugaci apparizioni – quando «une ou deux choses viennent, des couples de mots, en quelque sorte une amorce de dictée ou une visite» – rievocano momenti di estrema allegria o profonda angoscia, presentandosi come enigmi che il poeta può decifrare solo a patto di «faire la poste entre le mots et le choses»: «C’est alors qu’il faut la poésie. Pour décrire ces états extrêmes, que ce soit l’extrême jubilation, l’extrême fraîcheur du monde ou l’extrême noirceur de ce moments où on se sent comme un forçat au fond de la mine»²⁵.

Tra il 1964 e il 1966 Bouvier si stabilì a Kyoto. Poco più tardi, avrebbe visitato il Giappone anche Roland Barthes, scoprendo le possibilità espressive dell’haiku, quale forma poetica di un’«effrazione del senso»²⁶, analoga al «satori» della filosofia zen, che si produrrebbe in quegli istanti in cui la vita non richiede altra ragion d’essere che se stessa. È questa la verità che anche Bouvier aveva scoperto lontano da casa, quando si era reso conto che «le seul fait d’être au monde/ remplissait l’horizon jusqu’aux bords»²⁷.

Le poesie di Bouvier – in termini metrici, retorici, tematici – sono distanti dalla tradizione dell’haiku. Si distendono su una misura più ampia – che gioca con i metri della tradizione e assume talvolta ritmi da fila-

strocca –, mantengono un punto di vista soggettivo e hanno spesso uno sviluppo narrativo. Nello stesso tempo, tuttavia, come nell’haiku, opera in esse una ricerca dell’essenzialità, «très visuelle, très laconique», volta a registrare quei momenti di «présence plénière», nella definizione di Kenneth White²⁸, in cui il viaggiatore si sente a casa nel mondo. «Contre le repliement du lyrisme moderne sur lui-même et sa tendance à l’hermétisme, l’écrivain cherche la simplicité pure, la parole essentielle», ha scritto Jaton, «*Le Dehors et le Dedans* présente un style ouvert et clair, discursif, linéaire, à l’image du déplacement»²⁹.

Bouvier guardava alla tradizione della poesia di viaggio in lingua francese – Segalen, Cendrars, Michaux – che nella lontananza, secondo Charles Forsdick, aveva cercato la «persistenza della diversità»³⁰. Anche lui nato in Svizzera, anche lui poeta girovago, Cendrars raccolse in *Kodak* (1924) testi che si costituivano come altrettanti esercizi di psicogeografia, in cui lo spazio si viene a comporre nella profusione disparata delle percezioni visive, «pures merveilles» che insieme incantano e feriscono lo sguardo «léger et subtil» del poeta, per cui «le seul fait d’exister est un véritable bonheur»³¹. È quello che si ritrova in poesie come *Les Indes Galantes*, scritta da Bouvier a Sholapur, nell’India centrale:

Cette route a beaucoup pour elle
dans tous les axes de la boussole
c’est l’espace et l’éternité
savanes couleur de cuir
vautours en rond dans le ciel cannelle
villages verts autour d’une flaque
dieux érectiles couverts de minium
et de papier d’argent
cités croulantes, tarabiscotées
et regards qui croisent le tien
jusqu’à l’écœurement³²

Figure della ripetizione scandiscono, a livello fonico e sintattico, la struttura iterativa del testo, in una *ekphrasis* del paesaggio che ricalca lo sguardo del viaggiatore. Il cronotopo della strada – «cette route a beaucoup pour elle» – è al centro di molti componimenti. Lo spazio del testo allude al percorso del viaggio, in cui ci sono solo «espace» ed «éternité», in cui ci si smarrisce per ritrovarsi, e non c’è altro da chiedere, se non quanto costa un mazzo di sigarette e «où irons-nous demain?»³³.

Se la poesia insegna a «épeler/ un des noms secrets du bonheur», Bouvier si concentra sui momenti in cui la vita, «si égarante et bonne», si rivela come «musique continuelle»³⁴. Come ha notato Christine Jordis, il mondo si offre al viaggiatore come una partitura musicale, a più voci, in cui non si dà «dièse» senza «bémol», né bellezza senza fragilità: «Je crois que le but principal de l'existence est de percevoir la polyphonie du monde autant que son impermanence»³⁵.

Un'ironica epistemologia del dubbio anima la raccolta; il poeta pare suggerire che per guardare ogni cosa c'è sempre più di un punto di vista, e ogni certezza è vana. Il viaggio gioca dei sottili «tiri alla Swift», come in *Emploi du temps*, quando il poeta, in luogo imprecisato della campagna giapponese, si perde in un cimitero e, insieme a una sigaretta, vede andare in fumo tutto ciò che credeva di sapere:

Sur les bornes de la rizière
il est écrit que la vie est fumée
j'en ferai ma fumée à moi
allongé au frais dans ce cimetière
entre Ayabe et Miyama
j'ai oublié dix caractères chinois³⁶.

Lo spaesamento non era per Bouvier un momento di passaggio tra una partenza e un arrivo, ma la condizione permanente di un'esistenza errante. Se le risposte all'«état de manque» giungono sempre «trop tard ou trop tôt», non resta che tenere aperte le domande, interrogare il vuoto, esplorare l'assenza: «c'est à la neige et à l'absence/ que je mendie à présent ma chaleur»³⁷.

Un 'esercizio di sparizione'

«Il y a le destin:/ Ce qui ne tremble pas en lui n'est pas solide»: questi versi di Vladimír Holan accompagnarono in Oriente Bouvier, che molti anni dopo (1994) avrebbe scritto la prefazione a una traduzione francese di *Bolest* (Dolore, 1965). A colpirlo era il modo in cui Holan allacciava lo spazio del dentro e quello del fuori: «Voici le moment où le lac gèle à partir de ses rives/ et l'homme à partir de son cœur»³⁸.

Anche per Bouvier il viaggio e la poesia erano «operazioni magiche»³⁹ a caccia di questo tremito vitale. Se di solito si associa la *Bildung* del viaggio a un processo di formazione basato sull'accumulo di conoscenze,

viceversa egli la reputava un'ascesi volta a sovvertire ogni evidenza, sfrondare il superfluo, spogliare il viaggiatore e lasciarlo solo con il suo silenzio. Solamente in questa liberazione c'è la possibilità di aprirsi a quel rilukiano *Weltinneraum* che anche per lui era l'oggetto più autentico della poesia⁴⁰.

Bouvier credeva che il viaggiatore dovesse «devenir reflet, écho, courant d'air», come la sua poesia. L'identità era per lui qualcosa che si comprende per sottrazione. «On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore», si legge in un passaggio di *Routes et Déroutes* che pare rimandare al saggio sull'esotismo di Segalen, secondo cui l'altrove non era solamente un'esperienza geografica, ma conoscitiva⁴¹. I versi de *Le Dehors et le Dedans* sono lapidari, la punteggiatura quasi assente, i legami sintattici ridotti al minimo. Come ha scritto Jacques Meunier, il viaggio e la poesia erano per Bouvier altrettante «scuole di impoverimento», tese a raggiungere l'essenziale⁴².

Dietro questa poetica dell'assottigliamento c'era un altro poeta girovago come Michaux, esploratore del «lontano interiore» e dello «spazio del dentro», che per tutta la vita cercò di dar forma a un'«estetica della sparizione», a un'idea della poesia come ostinata dissoluzione del soggetto che scrive⁴³. Bouvier amava soprattutto una poesia de *La Nuit remue* (1935):

Emportez-moi dans une caravelle,
dans une vieille et douce caravelle
dans l'étrave ou, si l'on veut, dans l'écume
et perdez-moi, au loin, au loin⁴⁴.

In questo lontano, insieme geografico e mentale, va cercata la portata metaletteraria della poesia di viaggio. La metafora nautica allude, nei versi di Michaux, a un soggetto che si scopre soltanto perdendosi, come la luna che naviga «comme une voile gonflée» nel cielo di «Hira-Mandi» di Bouvier. L'essere lontani era per entrambi «une expérience», nelle parole di Maurice Blanchot, «où il y a lieu non pas de connaître mais d'être et, plus précisément, d'éprouver le suspens de l'être»⁴⁵.

Non è un caso, del resto, che la raccolta bouvieriana si apra con *Le point de non-retour* e si chiuda con *La dernière douane*, due espressioni che intendono il viaggio come un itinerario anche nel tempo, come un percorso esistenziale. Le indicazioni di luogo e data in calce ai testi mostrano come Bouvier fosse solito ritor-

nare sui suoi versi anche a distanza di anni. La poesia – «ce chant mal assuré/ multipliant l'espace/ du jardin défraîchi» – ripete il viaggio nella memoria, lo assume su di sé, per non rimanere «sans dehors ni dedans»: se anche i versi, come Bouvier ha scritto citando Mandel'stam, sono solo «lèvres qui remuent», nondimeno serbano una traccia, ancora inquieta, dei passi mossi un tempo dal viaggiatore⁴⁶.

In *Love Song III*, ad attendere il poeta alla fine del viaggio non è un riposato porto, ma il cadere, esausto, «au bord du chemin»:

ce jour-là
 quelqu'un t'attendra au bord du chemin
 pour te dire que c'était bien ainsi
 que tu devais terminer ton voyage
 démuni
 tout à fait démuni⁴⁷

«Tout à fait démuni», il poeta cercava in una lingua altrettanto «inerte» e «spoglia» lo spazio in cui attendere, forse invano, una voce diversa dalla propria, una voce ignota, misteriosa, essenziale: «alors peut-être.../ mais que la neige tombée cette nuit/ soit aussi comme un doigt sur ta bouche». Come ha scritto Maria Teresa Giaveri, la «spoliazione» era per Bouvier uno «strumento di conoscenza», «accordo intimo con quel lento districarsi» che rende la «bellezza» nello stesso tempo «accessibile» e «commovente»⁴⁸.

Una sera, davanti a un «paysage sans propriétaire» del Giappone del Nord, Bouvier si rese conto di non

saper dire da quanto tempo ormai fosse scomparso («disparu») agli occhi del mondo. E proprio il proposito rimbaudiano di smarrirsi in uno spazio così lontano da non lasciare tracce, così desolato da ritrovarsi soli con se stessi, era alla base della poesia di Bouvier: «quarante ans, un lieu de naissance/ trois corbeaux qui volent en rond/ car j'avais même un nom/ que vous n'entendrez plus»⁴⁹.

In *Morte saison*, il viaggiatore pensa a se stesso (e alla propria poesia) come a una «boule de chardon», una «palla di cardo» che pian piano si spoglia, in una sorta di «abbandono» heideggeriano (*Gelassenheit*), fino a un passo dal perdersi, a un passo dal nulla, dove riscoprirsi più vicino all'essere:

Désormais c'est dans un autre ailleurs
 qui ne dit pas son nom
 dans d'autres souffles et d'autres plaines
 qu'il te faudra
 plus léger que boule de chardon
 disparaître en silence
 en retrouvant le vent des routes⁵⁰

Nella trama elusiva del linguaggio poetico, il silenzio si espande allora fino a diventare uno spazio da attraversare e da interrogare, «comme un signe ou comme un présage/ dont on n'est pas certain d'avoir trouvé le sens»⁵¹. È quello che accade anche ne *Le Dehors et le Dedans*, i cui versi sono scritti, con Holan, lungo la soglia mentale in cui si tiene «un pied encore dans les mots, l'autre, déjà, dans le silence»⁵².

Note

- ¹ Matsuo Bashō, *Oku no Hosomichi* (1694), tr. it. *Il sentiero dell'Oku*, in *Il romitaggio della dimora illusoria e Il sentiero dell'Oku*, a cura di Lydia Origlia, Milano, SE 1992, p. 15.
- ² Cfr. Id., *Le Dehors et le Dedans*, Genève, Zoé 1997 (1982), tr. it. *Il doppio sguardo. Le dehors et le dedans*, a cura di Luigi Marfè, Pisa, Ets 2012.
- ³ Su Bouvier, cfr. Anne-Marie Jaton, *Nicolas Bouvier. Paroles du monde, du secret et de l'ombre*, Lausanne, Presses Polytechniques Universitaires Romandes 2003; Adrien Pasquali, *Nicolas Bouvier. Un galet dans le torrent du monde*, Genève, Zoé 1996; Nadine Laporte, *Nicolas Bouvier, passeur pour notre temps*, Paris, Le Passeur 2016 e i volumi collettivi Luc Chessex et al., *Le Vent des routes. Hommages à Nicolas Bouvier*, Genève, Zoé 1993, e Christiane Albert, Nadine Laporte, Jean-Yves Pouilloux (éd.), *Autour de Nicolas Bouvier*,

Genève, Zoé 2002. Bouvier è un autore di culto in Francia e in Svizzera; in Italia ha avuto traduttori eccellenti come Beppe Sebaste e Maria Teresa Giaveri, ma vicende editoriali non sempre fortunate ne hanno frenato la ricezione. Un segnale di rinnovata attenzione nei confronti della sua opera è la recente ripubblicazione, a cura di Maria Teresa Giaveri, de *La polvere del mondo*, Milano, Feltrinelli 2020.

- ⁴ Nicolas Bouvier, *L'Usage du Monde*, Genève, Droz 1963. Qui cit. da *Œuvres*, publ. sous la dir. d'Éliane Bouvier avec la coll. de Pierre Starobinski, Paris, Gallimard 2004, p. 79. Tutte le citazioni di Bouvier sono tratte da questa edizione.
- ⁵ «L'écriture est pour moi un exercice extrêmement ascétique», Id., *Routes et déroutes* (1997), in *Œuvres*, cit., p. 1300.
- ⁶ *Ibidem*, p. 1343. Cfr. anche Jean Starobinski, *Images du corps*, in Pierre Starobinski (dir.), *Le Corps, miroir du Monde. Voyage dans le musée imaginaire de Nicolas Bouvier*, Genève, Zoé 2000, p. 13: «En tout ce qu'il faisait, il aimait

aller aux gens et aux choses avec sa seule aptitude à s'émerveiller, c'est-à-dire avec ce don que possède, selon l'admirable formule de Baudelaire, l'enfant amoureux de cartes et d'estampes».

⁷ Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, cit., p. 1282. Cfr. anche Id., *Japon*, Lausanne, Rencontre 1967, poi *Chronique japonaise*, Lausanne, L'Âge d'homme 1975, tr. it. di Paola Olivi e Beppe Sebaste, *Il suono di una mano sola*, Reggio Emilia, Diabasis 1999; Id., *Le Poisson-scorpion*, Vevey, Galland 1981, tr. it. di Beppe Sebaste, *Il pesce scorpione*, Milano, Marcos y Marcos 1991. Sui dettagli del viaggio, si veda la cronologia *Vie et œuvre*, in Nicolas Bouvier, *Œuvres*, cit., pp. 1389-408.

⁸ Anne-Marie Jaton, *Nicolas Bouvier*, cit., p. 98.

⁹ Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, cit., pp. 79, 82.

¹⁰ Id., *Routes et déroutés*, cit., p. 1373.

¹¹ Id., *L'Usage du monde*, cit., p. 186; poi, con varianti minime e senza l'ultimo verso, in *Le Dehors et le Dedans*, in *Œuvres*, cit., p. 829.

¹² Cfr. Maria Teresa Giaveri, *Introduzione*, in Nicolas Bouvier, *Il doppio sguardo*, cit., pp. 9-10.

¹³ Sulle diverse edizioni, cfr. Doris Jakubec, *Un Chant de grillon*, in Nicolas Bouvier, *Le Dehors et le Dedans*, Paris, Points 2007, pp. 9-22, e Luigi Marfè, *Note ai testi*, in Nicolas Bouvier, *Il doppio sguardo*, cit., pp. 142-50.

¹⁴ Nicolas Bouvier, *Le Dehors et le Dedans*, in *Œuvres*, cit., p. 845.

¹⁵ Id., *Routes et Déroutés*, cit., p. 1300.

¹⁶ Id., *Le Dehors et le Dedans*, cit., p. 838.

¹⁷ Id., *Chronique japonaise*, in *Œuvres*, cit., p. 568.

¹⁸ Qui cit. da Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, cit., p. 261.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. Jean Starobinski, *Il pensiero di viaggiare*, in Nicolas Bouvier, *La polvere del mondo* (1963), a cura di Maria Teresa Giaveri, Reggio Emilia, Diabasis 2009, pp. 7-10.

²¹ Sul rapporto tra i due amici, cfr. Nicolas Bouvier, Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées: 1954-1964*, Genève, Zoé 2017. Altre informazioni sul viaggio si ricavano da Thierry Vernet, *Peindre, écrire chemin faisant*, Lausanne, L'Âge d'homme 2006, e Id., *Noces à Ceylan*, Lausanne, L'Âge d'homme 2009.

²² Nicolas Bouvier, *Le Dehors et le Dedans*, cit., p. 843. Su Bouvier fotografo, si rimanda a Margaret Topping, *Phototextual Journeys: Nicolas Bouvier in Asia*, in «Studies in Travel Writing», 13/4 (2009) pp. 317-34.

²³ Cfr. Id., *Le Poisson-scorpion*, in *Œuvres*, cit., p. 769: «faire pièce aux images qui venaient me trouver».

²⁴ Id., *Le Dehors et le Dedans*, cit., p. 838.

²⁵ Id., *Routes et Déroutés*, cit., pp. 1373-75.

²⁶ «L'absence' du haïku (comme on dit aussi bien d'un esprit irréel que d'un propriétaire parti en voyage) appelle la subornation, l'effraction, en un mot, la convoitise majeure, celle du sens», Roland Barthes, *L'Empire des Signes* (1970), in *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, III, Paris, Seuil 2002, p.

403. Sul Giappone, cfr. anche Nicolas Bouvier, *Le Vide et le Plein. Carnets du Japon, 1964-1970*, Paris, Hoëbeke 2004.

²⁷ Nicolas Bouvier, *Le Dehors et le Dedans*, cit., p. 832.

²⁸ Qui cit. da Christine Jordis, *Préface*, in Nicolas Bouvier, *Œuvres*, cit., p. 13.

²⁹ Anne-Marie Jaton, *Nicolas Bouvier*, cit., pp. 98-99.

³⁰ Cfr. Charles Forsdick, *Travel in Twentieth-Century French and Francophone Cultures: The Persistence of Diversity*, Oxford, Oxford UP 2005.

³¹ Blaise Cendrars, *Kodak* (1924), in Id., *Poésies complètes*, éd. Claude Leroy, I, Paris, Denoël 2005, pp. 162-3. Cendrars riprese l'ultima frase citata da Gustave Le Rouge, *Le Mystérieux Docteur Cornélius* (1913), Paris, Laffont 1986, p. 542. Per un confronto con Bouvier, si veda Anne-Marie Jaton, *Nicolas Bouvier*, cit., p. 101.

³² Nicolas Bouvier, *Le Dehors et le Dedans*, cit., p. 834.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, pp. 827, 831.

³⁵ Nicolas Bouvier, *Routes et Déroutés*, cit., p. 1306. Cfr. anche Christine Jordis, *Préface*, cit., p. 20 sgg.

³⁶ Id., *Le Dehors et le Dedans*, cit., p. 839.

³⁷ *Ibidem*, p. 840.

³⁸ Vladimir Holan, *Douleur* (1965), pref. Nicolas Bouvier, Genève, Metropolis 1994, pp. 18 (*Il y a*), 20 (*L'Aube*).

³⁹ Cfr. Anne-Marie Jaton, *Nicolas Bouvier*, cit., p. 98.

⁴⁰ Su questi temi si veda anche Italo Testa (cura), *Pensieri vian-danti*, I-III, Parma, Diabasis 2008-2010.

⁴¹ Cfr. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers* (1918), Montpellier, Fata Morgana 1978.

⁴² Nicolas Bouvier, *Routes et déroutés*, cit., p. 1341. Si vedano anche Jacques Meunier, *L'Écrivain voyageur*, in «Le Monde», 19/2/1998, p. 13, e Anne-Marie Jaton, *Nicolas Bouvier*, cit., p. 98 sgg.

⁴³ Sull'«estetica della sparizione», cfr. Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland 1980, tr. it. *Estetica della sparizione*, Napoli, Liguori 1992. Per Bouvier si veda Jean-Xavier Ridon, *Pour une poétique du voyage comme disparition*, in Christiane Albert, Nadine Laporte, Jean-Yves Pouilloux (éd.), *Autour de Nicolas Bouvier. Résonances*, cit., pp. 120-35.

⁴⁴ Henri Michaux, *La Nuit remue* (1935), in Id., *Œuvres Complètes*, éd. Raymond Bellour, Ysé Tran, I, Paris, Gallimard 1988, p. 502.

⁴⁵ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard 1971, p. 182.

⁴⁶ Nicolas Bouvier, *Le Dehors et le Dedans*, cit., pp. 857, 866-67.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 854. L'essere «démuni» è tema ricorrente anche nell'opera di Philippe Jaccottet; si veda in particolare *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard 1970.

⁴⁸ Maria Teresa Giaveri, *Introduzione*, in *Il doppio sguardo*, cit., p. 14.

⁴⁹ Nicolas Bouvier, *Le Dehors et le Dedans*, cit., p. 845.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 872.

⁵¹ *Ibidem*, p. 852.

⁵² Nicolas Bouvier, *Préface*, in Vladimir Holan, *Douleur*, cit., p. 9.

Charles Tomlinson: Converging Borders

by Marina Morbiducci

«È stato in Italia che ho scritto le mie prime vere poesie. Mi trovavo sulla riviera del Golfo di La Spezia. Qui Shelley e Byron hanno lasciato le loro tracce e qui, un secolo più tardi, ha abitato D. H. Lawrence. Ero proprio in prossimità di Fiascherino dove Lawrence e Frieda venivano nel 1913»¹.

Introduction

This paper discusses the work of Charles Tomlinson, the British poet described by Andrea Sirotti² as an author whose work has received a fair amount of attention in the past twenty years in Italy, but not as much as it deserves, considering his stature and overall output. Professor Emeritus at Bristol University, critic, translator, world-wide traveler and painter, with a refined mind and a boundless culture, Tomlinson was the recipient of major poetry awards and published more than twenty books of poetry [some of which exhibited experimental composition techniques, such as *Renga* (1971)]³. In the words of Judith P. Saunders, «[u]nsurprisingly, Tomlinson's life and career reflect the same energetic interest in cross-cultural convergence that infuses his poetry. Travel and residence abroad have played a major role in his development as a poet»⁴.

Considering his significance as a contemporary poet whose work encompasses a range of cultures, languages and aesthetic currents, Tomlinson certainly deserves critical attention, but for Italian scholars and translators there is an additional reason: his close ties to the Italian landscape and his deep and detailed knowledge, knowledge gained quite literally «in the field».

This paper aims to revisit some of the poet's main motifs that were inspired by his Italian journeys and extended stays in the country, with a threefold objec-

tive: firstly, to draw critical attention to Charles Tomlinson's poetry within the Italian academic world five years after his death; secondly, to stress the cogency of Judith P. Saunders' critical approach, which postulates the interpretive key of «border»; thirdly, to suggest a reading of Tomlinson's poem *Piazza* inspired by the notion of liminality and aporia while investigating his postmodern deconstructive procedures.

Charles Tomlinson and the Italian landscape as poetical initiation

The influence of the Italian landscape on international writers is a given for many British and American authors from different periods, but in the case of Tomlinson, in particular, his coming to Italy also coincided with his very first steps as a poet, representing a form of artistic initiation: «[h]is first extended foreign stay coincides, as he explains, with 'the experience of beginning to write poems (my first real poems) in Italy in 1950-1951'»⁵.

More specifically, Tomlinson spent his first stay in Italy at Percy Lubbock's Villa degli Scafari, near La Spezia, where he first assisted the critic as his personal secretary; when that job ended, he was then hosted in an annex on Lubbock's property by the sea. This sojourn in Liguria sparked the first glimmerings of travel poetry by Tomlinson, as the poet was strongly inspired by the contact with the local landscape. The

place where Tomlinson first lived in Italy was Fiascherino, a little village on the Ligurian coast, near Lerici, in an area universally known as the «Golfo dei Poeti». As Massimo Bacigalupo puts it,

[d]i visitatori stranieri, anglosassoni in particolare, c'è nel Golfo un flusso ininterrotto. Fra questi sono autori ed epistolografi che lasciano traccia delle loro impressioni e permettono di ricostruire l'evoluzione del viaggio e della percezione dei luoghi. [...] Il Golfo dei Poeti non si chiamerebbe così se non vi fosse stato l'incontro di luogo, scrittura e mito⁶.

What led Tomlinson to Lerici from Britain in 1951 – when he was only 24 – was precisely his interest in the places that had so greatly inspired his Romantic predecessors, as well as the bond with his American forerunners who had visited those places, from Henry James to Ezra Pound⁷.

Tomlinson devoted numerous poems to the Ligurian region, and also acknowledged strong links of comradeship with local poets, feeling indebted to them for his poetical initiation. For instance, he mentions Paolo Bertolani, from Serra di Lerici, the very first poet he met, and reports his conversations with Vittorio Sereni and Attilio Bertolucci, who used to reside in that area in the summer. Throughout his career Tomlinson expressed affection for the Italian places he visited and the poets he met:

[i]l primo vero poeta che ho conosciuto era italiano, Paolo Bertolani, che è nato e vive da sempre alla Serra di Lerici. Più tardi Vittorio Sereni e Attilio Bertolucci – ambedue avevano residenze estive nelle vicinanze – divennero miei amici. Ho avuto un carteggio con Ungaretti e anche uno con un poeta siciliano ora ingiustamente quasi dimenticato, Lucio Piccolo⁸.

Tomlinson's relationship with the Italian poets represented the first step into a borderless world of poetic collaboration.

Charles Tomlinson and the notion of «border»

In her illuminating book, Saunders suggests to investigate Tomlinson's poetry by focusing on the notion of «border»⁹ and on the liminality and porosity of margins,

meant both physically (different landscapes in different countries) but also psychologically (different perceptions and apprehension of reality). Stretching her line of interpretation, in our opinion these two levels of analysis provide the possibility of encounter between diverse entities – even if divergent – which in turn may give way to lines of signification and expression made possible by the permeability of borders assumed through the aporetic discourse. It is here that opposites meet and antinomies converge, with the poet's consciousness acting as a form of hinge axis around which the whole experience of composition rotates and from which it radiates. In the case of Tomlinson, the local element triggering the poetic process projects and expands the poet's experience into the reader's consciousness, in a sort of ripple¹⁰ effect, in which the concentric circles of meaning and references overlap. In Saunders' words:

[h]istory, mythology, literature, music, and the visual arts all provide impetus for his poetry, as does the physical world itself in both its human and nonhuman aspects. Equally passionate in his exploration of landscapes without and landscapes within, Tomlinson organizes his poems persistently around lines of demarcation: boundaries, frontiers, thresholds, frames¹¹.

We subscribe to Saunders' view when she claims that in Tomlinson's poetry the «border» theme is both an element of physical demarcation and the threshold of inner exploration, conjunction, and convergence:

[i]n any scene he likes to draw readers' attention to the point at which two realms, literal or metaphoric, intersect. His poems define what lies on either-side, investigating the implications of that contiguity and inviting a back-and-forth process of comparison and contrast. Thus a preoccupation with borders unifies his poetry both methodologically and thematically¹².

Indeed, the oxymoron that «edges are centres», as Tomlinson himself put it in his poem *The Flood* (1981)¹³, inspires his whole work. In «contrapuntal designs», «[b]orders [...] invite a mode of comprehension based on comparison and contrast, parallels and antithesis», Saunders remarks.

From the beginning of his career, Tomlinson focused his attention on the notion of «relations» and their «contraries» (as the title of his first book reads)¹⁴, where

he shows tide set against shore, glacier against rock, earth against sky, sun against cloud; he juxtaposes Spanish and English, poverty and wealth, woodslope and cornland, old gods and new. Encompassing historical, economic, and sociopolitical polarities as well as the elemental, Tomlinson's preoccupation with 'poised contraries' is neither static nor reductive¹⁵.

Antitheses and edges weave through Tomlinson's poetic thinking, in an antiphonal relationship which unleashes «energies pouring through space and time»¹⁶. In Tomlinson's oeuvre there are poems in which the earth is literally diluted and becomes water, water is sublimated in mist and vapour, light resembles fire, and solidity can easily crack apart and collapse. In his poetry, an «elemental demarcation» exists only to be overcome and negated. «Endlessly fascinated by the boundaries upon which discrete identity depends [...] Tomlinson recognizes that any line of convergence is simultaneously one of divergence»¹⁷. And vice-versa, we would add. The lines of his poetry become «a place where two territories separate as well as the place where they come together»¹⁸, resonant with «the fascinations of inside and outside», to quote Tomlinson himself¹⁹. «What is 'outside'? That / in whose creation I had no part, which enters me now / both image and other», Tomlinson says in *Renga*²⁰.

Tomlinson and the aporetic vision

It is due to his particular skill at identifying opposites, and his poetic intention of possibly reconciling them in a compact sensory and cognitive experience, that we may invoke the notion of *aporia* with regard to Tomlinson's process of composition (and therefore interpretation, for the critics).

Etymologically speaking, «*aporia*» means a lack of passage, yet it is precisely through the poetic immersion in the external entity perceived by the poet's consciousness that we are able to penetrate and absorb – in a unified form and with a simultaneous temporality – the discrepancy or, more aptly, the *différance* of the entities therein represented.

According to Derrida, «*aporia*» indicates a border, therefore a limit, but also a track which might open us up to other entities. Philosophically speaking, Derrida implies in the term an indication that the truth is,

literally, limited, constrained in its own border/s, and may provide the experience of (non-)passage, preventing us from having the possibility of any passage from one point to the other, blocking our way²¹. In this case, the impossibility of passage, of trespassing the «line», constitutes a problem. In Derrida's words, «[j]e retiens le mot de *problème* pour une autre raison: afin de le mettre en tension avec cet autre mot grec d'*aporia* [...] ce mot il devait y aller du 'ne pas savoir où aller, du non-passage, ou plutôt de l'expérience du non-passage»²². Derrida postulates that such experience of non-passage, which may be paralyzing, is not to be viewed necessarily as a form of negative separation: «devant une porte, un seuil, une frontière, une ligne, ou tout simplement le bord ou l'abord de l'autre comme tel»²³. Therefore, the negative presence of a form of separation as the one of non-passage, the existence of «border» as impediment, is transformed into a positive occasion of retrieving the etymological meaning of the term «*problema*» that «peut signifier en somme *projection* ou *protection*»²⁴. Derrida explains:

[j]'ai cédé à ce mot d'*aporie*, au pluriel, sans bien savoir où j'allais et si quelque chose se passerait, me permettant de passer avec lui, sauf à me rappeler toutefois que ce vieux terme grec et usé jusqu'à la corde, l'*aporia*, ce mot fatigué de philosophie et de logique s'était souvent imposé à moi depuis de longues années et de façon plus insistante ces derniers temps²⁵.

Derrida points out that the word «*aporie*»

apparaît en particulier dans le célèbre texte de la *Physique IV* (217b) d'Aristote. Celui-ci reconstitue l'*aporie* du temps *dia tōn exoterikōn logōn*. Le petit texte en forme de note que j'avais consacré [...] à une note de *Sein und Zeit* sur le temps, je me permets de le rappeler ici parce que [...] il traitait du présent, de la présence et de la présentation du présent, du temps, de l'être et surtout du non-être, plus précisément d'une certaine *impossibilité* comme non-viabilité, comme non-voie ou chemin barré [...]»²⁶.

Derrida also specifies that the term «*aporie*» «signifie aussi passage, traversée, endurance, épreuve du franchissement, mais peut être une traversée sans ligne et sans frontière indivisible»²⁷. According to the philosopher, there is the possibility of experiencing

the entity represented by the term «aporie» - which is pervasive in our life whenever there is a question of decision and responsibility or choice (ethical, legal, political, etc.) in front of any kind of border or division line – in a provocative and propositive way:

[p]eut-il jamais s'agir [...] de dépasser une aporie, de franchir une ligne oppositionnelle *ou bien* d'appréhender, d'endurer, de mettre autrement à l'épreuve l'expérience de l'aporie? Et s'agit-il à cet égard d'un *ou bien ou bien*? Peut-on parler et en quel sens d'une *expérience de l'aporie*? De l'aporie *come telle*? Ou inversement: une expérience est-elle possible qui ne soit pas expérience de l'aporie²⁸?

It is in this sense of aporia as paradoxical possibility of going beyond - an envisaged track to follow rather than the total impediment of passage - that we assume the Derridean concept applied to Tomlinson. For Tomlinson the border is porous and permeable, it provides access to other realities, even contrasting ones. The opposition of contraries becomes unified in the poet's consciousness, experience and poetic expression. As Derrida writes, «je me servis à un moment donné du mot d'aporie et proposai une sorte d'endurance non passive de l'aporie comme condition de la responsabilité et de la décision. Aporie plutôt qu'antinomie [...]»²⁹. In front of contrasting and/or opposite realities, Derrida invokes the notion of aporia rather than antinomy, «[l']antinomie mérite ici plutôt le nom d'aporie dans la mesure où elle [...] [est] une expérience interminable»³⁰.

In a further passage of the text Derrida adds:

dans un cas, le non-passage ressemble à une imperméabilité; il tiendrait à l'existence opaque d'une frontière infranchissable: une porte qui ne s'ouvre pas ou qui ne s'ouvre qu'à telle ou telle condition introuvable, au secret inaccessible de quelque *schibboloteth*. C'est le cas de toutes les frontières fermées (exemplairement pendant la guerre). Dans un autre cas, le non-passage, l'impasse ou l'aporie tient au fait qu'il n'y a pas de limite [...] la limite est trop poreuse, perméable, indéterminée, il n'y a plus de chez-soi ni de chez-autre [...]»³¹.

The similarity between Derrida's thought and Tomlinson's rendering of the notion of border as interpreted by Saunders is indeed remarkable. On her turn, Gra-

ziella Berto, the Italian scholar who translated and edited Derrida's work for an Italian edition, comments as follows: «Il pensiero 'secondo l'aporia' – ci dice Derrida – è un pensiero 'paziente', che, se non sa dove andare, sa però dove sostare: in quell'assenza di passaggio che nasce dallo sfilacciarsi dei confini [...]»³². Even in this formulation, the juxtaposition of Derrida's thought with Tomlinson poetic posture seems appropriate. The truth is elusive, has to do with the notion of limit, of borders, of their indeterminacy, of the impossibility of fixing them once and for all, *defining* (note the Latinate root «finis» incorporated in the verb) what is inside and what is outside, just as is the case with Tomlinson's vision.

Tomlinson conceives a permeability of perception and thinking and achieves a poetic transfer of meaning, even between contrasting elements or entities – where aporetic outcomes in the negative sense would otherwise be the only option – precisely through his conviction of the porosity of borders, which allows the reconciliation of antinomies and differences, and consequently permits the passage of the amplitude of his poetic apprehension and grasp. He wonders and wanders, he knows and transmits. By means of his mental and physical *flâneries*, the poet constructs his «edifying»³³ knowledge of the world and is even able to depict it in a geometrical guise. He does so literally step by step, as can be seen in the following poetical excerpt.

Tomlinson's *Piazza*, step by step

As an example of this reading, let's consider the poem *Piazza*³⁴, which describes the human experience of the intriguing geometric architectural pattern of Ascoli Piceno's main square:

In the piazza at Ascoli Piceno
The people walk on travertine, not asphalt -
Marble that paviours patterned into squares
Each with its slim, stone borders
In a mathematic of recession.

In these opening lines, Tomlinson underlines the dynamic quality of the enjoyment of the architectural beauty of the piazza by saying that the «people walk on travertine, not asphalt». The movement of the human body is across a marble pavement, which is cer-

tainly an occasion for a passage (if we want to keep in mind the aporetic question), but the passage has «stone borders» (in a sense, the opposite of Bauman's «liquid borders»), therefore allowing no apparent permeability, and suggesting limitations, instead.

The notion of «border» here is constituted – and its corresponding function performed – by hard and solid materials (marble, asphalt, stone). Elsewhere, as Saunders notes, the same concept of liminality is conveyed by liquid, permeable, or even vaporous elements, as in the case of the relationship between water and shore: «[a] large number of poems focuses on bodies of water and the various kinds of borders they create, e.g., between water and shore, between upper air and underwater depths»³⁵.

Borders and border-crossing give a dynamic imprinting to the poetic text, as it visualizes a physical movement in constantly trespassing across the stone edges or borders. Moreover, in this *Piazza* poem, the movement takes place in a «mathematic of recession», a sort of counter-direction, implying that the motion is backwards, whether referring to the physical movement or the historical time and/or architectural dimension³⁶.

In any case, the precious stone material of the square underscores the noble aspect of the promenade: «Marble that paviours patterned into squares». Here we are intrigued by the presence of «patterned squares», which introduce the notion of geometry, to be assumed as a degree of fixity but also as dynamic parameter where the projection of the physical motion in the real experience takes place in the discursive poetic texture, as well. Furthermore, «[o]nce perceived 'entire', the piazza is transformed from puzzle to art: the seeming 'restrictions' of its lines and borders are 'a fiction,' inviting poet and readers to linger as the 'guests of symmetry'»³⁷.

Regarding the notion of symmetry, the concept runs through Tomlinson's oeuvre. As Ruth A. Grogan writes, «the beauty of pattern, depending on both symmetry and deviations from symmetry, is a function of mutually resistant forces, of bondage and freedom»³⁸. In her view, «Tomlinson's poems are a continuous, many-faceted exploration of the mutual engagements, adaptations, and responses between mind and perceived world»³⁹. The sense of pattern recurs in Tomlinson's poetry, whether in reference to nature or human artifacts (as in the case of this poem *Piazza*): «[f]or all his imagery of patterned lines, Tomlinson knows as a

painter that there is no such thing as a line in nature; 'we say / We see there meshes of water' (*World*, p. 13; my italics), the patterns seen resulting from the collaboration of nature, the eye, and language», Grogan specifies⁴⁰.

Here in the *Piazza* we are in front of patterns created by architects, a geometry of «[m]arble that paviours patterned into squares», whereas in other poems we find, for instance, the concentric ripple pattern on water surfaces, as in *Rower*⁴¹, where Tomlinson says «It is a geometry and not / A Fantasia», even though the water is constantly «[e]xpunging the track of his [Tomlinson's] geometries», as Grogan points out⁴².

With regard to these specifically «geometrical» allusions, Caroline Rabourdin's *Sense in Translation*⁴³ comes to mind. In this work, a parallel is drawn between linguistic and geometrical translation. In her thought-provoking interpretation, Rabourdin contends that «Poincaré (1902) explains how the physical body is intrinsically related to our understanding of geometry and absolute movement and establishes that translation can only be understood through a correlative movement of the body»⁴⁴. Rabourdin also advocates Husserl's *The Origin of Geometry* (1939) as an acknowledgement of the primacy of bodily experience in understanding geometrical translation.

In the case of Tomlinson, the reference to translation is particularly appropriate since the poet was a translator of various authors himself⁴⁵, and no doubt constantly experienced translation living and writing in Italy, collaborating with Italian poets, absorbing the local idiom and spirit in a full immersion in the culture. The poem *Piazza* is part of a collection of Italian translations of Tomlinson's work, in a facing-page edition in which diverse Italian poets and critics try their hand at translating his texts⁴⁶.

Reading closely the text of *Piazza*, we note how the overall message of the poem is dedicated to all the human generations («*All the generations / Go their measured way*»), but the real persona in the poem, the one who thoroughly and physically experiences the complex design of the square, is «*that child, muffled against the cold*», who «*Has discovered the long line of stone / Slicing the centre of the expanse / And is following it*». Once again, we find geometrical allusions to the ontological apprehension of the squared pattern in the paving of the piazza, «*A border stretching out edgeways*». Here the reader meets with the enigmatic

and contradictory sense of the pattern itself: a space which allows for transition but also brings limitation, even implying elusiveness and ungraspability with its motion «stretching edgeways», once again a sort of Derridian aporia and *différance* (this latter to be interpreted implicitly as «deferral», therefore not only in terms of space but also time). The «edge» is constantly repeated, relocated, pushed forward.

Nevertheless, as the child comes to terms with the «border» or «edge»-like quality of the marble square – which encompasses presence and absence, what is simultaneously inside and outside – and as he steps onto the peculiar space where he is now playing, the poet claims that «*One day / [He] will put it all together*». That is, the child will be able to understand the complexity and contradictions of the «S/square» pattern, and will make sense of it all: «*time / That he does not know exists*» will be «teaching him / To eye it all entire».

At the end of his bodily and cognitive experience, over time, the child will comprehend that «*these leisurely restrictions are a fiction*», and that ultimately they will reveal the «real» out there, «*mapping our footfalls, / Our swung arms, our slow dance here, / For an afternoon the guests of symmetry, / Treading its stones in this theatre of chance*». «The guests of symmetry» that the marble squares represent seem to reconcile all the aporetic opposites, and the «theatre of chance» of which our existence is a mirror – in the chess game of the piazza's stone patterns – will become the wonder of life. Everything is played out on the border⁴⁷, at the «edge», and we wander, go on, proceed, somehow advance, and are thrilled, at the same time, almost like acrobats walking on a tightrope.

In the Tomlinsonian «border» theme, therefore, we can identify not so much an element of physical demarcation but rather a projective path for inner exploration, through whose agency the poet's writing achieves a high level of tension – and dis-tension – between two opposite poles, generated by the antinomy of conceptual apprehension⁴⁸. «The habit of laying one idea or thing against another in order to explore the interplay between them is as central to Tomlinson's poetics as to his personal philosophy» Saunders underlines⁴⁹. In fact, the «dynamics of counterpoint drive his work both thematically and technically [...] to the demonstration of antiphonal relationships. Diction, syntax, rhyme, stanza, line, and figurative usage [...] are influenced by this persistent interest [...]»⁵⁰.

Charles Tomlinson's language and translatorial identity

One might add that the existential difficulty of finding a way, an open path, through the modular stone pattern of the square in the above-quoted poem, along with the fact that in Tomlinson's world we are surrounded by antinomic parallel relationships, may in some way be compared to the notion of translation and the question of creating an equivalent text in the model of translatorial action. As Tomlinson himself asserts, «[i]n a curious way the business of translation and my fascination with translating re-duplicates or rather puts in a different manner this whole question of inwardness and outwardness, the self and the other. Your inner man [...] needs the challenge of other ways of doing things, of the other possibilities [...]»⁵¹. Once again, we are in front of a border – the one represented by different languages – a border, a line of separation, that has to be crossed.

Tomlinson devoted his attention to the process of translation, especially in his work *Poetry and Metamorphosis* (1983), even though, we might say, the agency of translation is constantly in action all through his production. Translation and the (co-)existence of other/s language/s is present in Tomlinson's oeuvre not only because of his travels, but also due to his frequent collaborations with international poets. His activity as literary translator is almost as significant as his creative writing. Being also a painter, Tomlinson was constantly performing in his creative mind a sort of intersemiotic⁵² translation, according to Roman Jakobson's tripartition. As Saunders also reports, Tomlinson undertook «substantial translation projects»⁵³.

From an early age the poet was fascinated by other languages. In his poem *Words and Water*, Tomlinson confesses: «I escaped through schooling [...] and simply reveled in learning languages: languages meant another world out there»⁵⁴. Saunders specifies: «He had a working knowledge of several languages besides his native English, e.g., Latin, Spanish, Italian, French, German»⁵⁵. As editor of *The Oxford Book of Verse in English Translation* (1980) «he has translated the work of Giuseppe Ungaretti, Antonio Machado, César Vallejo, Octavio Paz, and others»⁵⁶, Saunders states. She adds that Tomlinson «credits the task of translation with influencing and enriching his own development as a poet: it offers 'insights into ways of

broadening one's own scope,' (*Words and Water*, p. 29) often leading to valuable experimentation with new topics, forms, and tones»⁵⁷.

Following on this assumption, it is evident that Tomlinson found it challenging and beneficial to the poet-translator to interact with other languages, even in his own writing, as if the foreign words could exercise a sort of inner resistance in conveying the author's intentional meaning, forcing him to put what he has in mind in other words, so that the question of inwardness and outwardness becomes literally infused with dramatic tension. Furthermore,

[e]ven when working alone, Tomlinson frequently employs two or more languages within a single poem, drawing on his linguistic versatility to incorporate an apt word, or phrase, or line into a text composed principally in English. In exploring the possibilities of such simultaneous convergence and disjunction in his poetry, he is of course carrying on a tradition begun by early modernists like Pound and Eliot⁵⁸.

This compositional technique creates a sort of mosaic-like effect. Tomlinson «laces non-English vocabulary into his poems with a light and dexterous hand»⁵⁹ and

weaves foreign words and phrases into his poems with un-self-conscious seamlessness. Linking them closely by means of metre, rhyme, or syntax into the fabric of the poem [...] there is nothing elitist or flaunting in his approach, but simple delight in exercising multiple options for the expression of meaning⁶⁰.

According to Ruth Grogan, «Tomlinson's noticeable enjoyment of the Latinate register of English is not just a demonstration of erudition. Multisyllabic Latinate words give him an opportunity to play off, and weave meaningful patterns out of the aural, morphological, and etymological entanglements of syllables»⁶¹. «*And so we coincide / Against distance, wind and tide, meet / And translate our worlds to one another*»⁶², Tomlinson writes in a poem dedicated to Octavio Paz.

This linguistic counterpoint of the other language provides Tomlinson's writing with momentum, and there are also consequences for his stylistic choices. For instance, from a lexical vantage point Tomlinson privileges action words endowed with a conceptual core

meaning that conveys dynamic power⁶³ and resorts to grammatical deconstruction whenever he wants to charge the lexical item with renewed energy. From this perspective, «[d]iction, syntax, rhyme, stanza, line, and figurative usage [...] are influenced by this persistent interest» in dynamic motion, «to unleash 'the energies pouring through space and time'. (*Chance A*) [...] In the evocation of these 'energies', verbs play an insistent role»⁶⁴. Grogan adds that «Tomlinson counts on the sensitivity of his reader's ear for patterns of sound, and on his awareness of concomitant internal structures of words, of sequences of meaningful particles, morphology combined with phonology»⁶⁵.

In his choice of verbs, particularly, Tomlinson «demonstrates a persistent affinity for verbs formed by means of affixation, often inventing novel usages and employing them for maximum impact»⁶⁶. The two most frequent prefixes used are «un-» or «dis-» (with the meaning of: «to cancel») and «re-» (with the meaning of: «to reinstate»). A few examples are: «remurmur, remeasure, rerhymed» (with prefix «re-»), or «uncreate, unwind, unblended» (with prefix «un-»). These are clearly coinages, in which the morphological normative mechanism is reproduced in a creative and inventive way. «The play of prefixes [...] observed is obviously based on the diachronic axis of language as well», Grogan adds⁶⁷, since, according to Tomlinson's view, «the poet must rescue etymology»⁶⁸. His poetry also abounds with pairs like: «resolve / dissolve», or «told / retold», «shaping / unshaping», in a sort of «fugue-like rebounding of energies», as Saunders puts it⁶⁹.

In some cases, the lexical inventions that Tomlinson inserts in his poems somehow force or remold the original meaning of the verb, as in «re-form», for instance, which is used to signify «form anew» (see for instance *Crossing the Moor*, in *Jubilation*, 1995). Saunders underlines how

[i]n «The Chances of Rhyme» Tomlinson similarly chooses to hyphenate the word 're-lease,' noting immediately that he wishes readers to understand that word 'in both / Senses,' i.e. to juxtapose the ordinary meaning (to let loose) with something like its opposite (*The Way of the World*, 1969): to renew a contract or connection. The hyphen emphasizes provocatively contrapuntal implications of the homonym he has invented⁷⁰.

Here the openness to analytical deconstruction of all the linguistic levels of grammar (phonology, morphology,

syntax, and semantics) – typical of the translator's sensitiveness – emerges clearly, and the close relationship and familiarity that Tomlinson has with homophonic/synonymic terms in other languages is evident.

This excavation deep into the morphological and semantic roots of the words naturally lends itself to the work and frame of mind of the translator, who is accustomed to analyzing every single element of the poetic composition, which itself becomes a veritable «field of energy» in the Olsonian sense, each element on the page carrying a magnetic force. For Tomlinson, the process of lexical deconstruction he invites the reader to activate is part of his poetic intention: as in the poem mentioned above, he wants the reader to apprehend the verb «re-lease» in both senses, that is, with its ordinary and usual meaning, but also with an invented and deconstructed meaning: «[h]yphenation draws attention to the susceptibility of an action to redirection»⁷¹.

The use of enjambment may also have this function of alerting the readers to the process of verbal deconstruction in action, most of the time by creating an overlapping of meaning, with a sort of syntactical ambiguity or polyvalence. The violation of the usual syntactical scheme in the English language, together with a «never-before-heard term» that jumps out or «an odd or unexpected use of affixation [...] demand a moment of reflection»⁷² because these variations transcend the usual confines of meaning, or «borders» of signification. And we cannot fail to recall the reechoing Poundian motto «make it new».

Conclusions

This paper is inspired by a threefold perspective: to stir renewed scholarly interest in the poetical work of Tomlinson in the Italian academic scenario; to highlight and apply the interpretive critical view of the «border» theme provided by Judith P. Saunders, in all its declinations; to identify post-modernist stances and deconstructive patterns in action in his poetry. Additionally, we also tried to highlight some of the poet's main stylistic peculiarities.

We would like to conclude our short analysis by considering again the notion of «edge» which is so crucial in Tomlinson's oeuvre. If we can resort once more to Saunders' words, we would like to stretch the literal meaning of the pivotal term «edge» to its full metaphorical extension, as follows: «[e]very edge is in fact the central point for viewing a landscape much larger than the area it bounds [...] Tomlinson rejoices in the multiple views of the world made possible by exploration of successive boundary lines»⁷³. In Tomlinson's view, borders are not to be seen as agency of separation, but rather of fusion. Diverging lines can converge in a unified poetical apprehension of the reality surrounding us. With no pretense of being exhaustive, this article intends to offer the occasion for further critical exploration of Tomlinson's poetry, poetry beyond borders.

Notes

¹ Charles Tomlinson, *Una luce nuova*, in *Charles Tomlinson. Luoghi italiani*, a cura di Marco Fazzini, Lugo, Edizioni del Bradipo 2000, p. 7.

² Andrea Sirotti, *Vent'anni (circa) di traduzioni di poesia inglese, britannica e postcoloniale: 1995-2015*, in «Tradurre. Pratiche Teorie Strumenti», n. 10, Spring issue, 2016.

³ This collection contains a chain of poems in four languages, co-authored with Octavio Paz, Jacques Roubaud and Edoardo Sanguineti. As Judith B. Saunders explains, the «four contributors to *Renga* sought to create a Western equivalent for Japanese *kusari-renga*. This ancient Japanese form consists of a series of three- and two-line segments of prescribed asyllable count, corresponding to the 5-7-5 and 7-7 pattern of a *tanka*: [...] Tomlinson and his collaborators sought to westernize the Japanese form by creating a sequence of sonnets. [...] Every sonnet [...] is composed in four languages;

the four poets took turns composing either a quatrain or half of a sestet creating 'both sequential and cross-wise coherence'. (Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*. Fairleigh, Dickinson University Press, London, Associated University Presses 2003, p. 63).

⁴ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 59.

⁵ Richard Swigg and Charles Tomlinson, *Tomlinson at Sixty*, in *Man and Artist*. Ed. Kathleen O'Gorman, Columbia, University of Missouri Press 1971, p. 225, cit. in Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 59.

⁶ Massimo Bacigalupo, *Il Golfo inglese. Da Portovenere a Lerici*, da *Il senso del Golfo. Dalla foce della Magra alle Cinque Terre*, a cura di Rossana Piccioli e Alessandro Scansani, Reggio Emilia, Diabasis 2008, pp. 101-111, p. 103.

⁷ Regarding the bond of Tomlinson with the American poets, Michael Hennessy points out the close relationship Tomlinson had with them in his essay *Rereading Charles Tomlinson*:

- «While several critics – Brian John in particular – have documented Tomlinson's affinities with British Romantic poetry, most have explored in greater depth the decisive influence of such American poets as Wallace Stevens, Marianne Moore, and William Carlos Williams. While Tomlinson has written widely about his debt to these figures (he knew Moore and Williams personally), his American antecedents have sometimes been overemphasized, drawing attention away from what makes his poetry unique». (Michael Hennessy, *Rereading Charles Tomlinson*, «Contemporary Literature», Volume 46, No. 2, Summer 2005, pp. 346-357, p. 347). Tomlinson himself discusses his American influence in *Some Americans: A Personal Record* (Berkeley, University of California Press 1981) and in particular in his *American Essays: Making It New* (Manchester, England, Carcanet 2001).
- ⁸ Charles Tomlinson, *Una luce nuova*, in *Charles Tomlinson. Luoghi italiani*, cit., p. 7.
- ⁹ Once again we would like to quote Michael Hennessy's comment on the thematic approach (the one of «border» which we chose to follow in our analysis) provided by Judith P. Saunders: «While Saunders's thesis appears, at first glance, rather constricted, her book turns out to be a rich and expansive exploration of Tomlinson's poetry. By the end of the first chapter, which cites poetry from fifteen of Tomlinson's collections (dating from 1955 through 1999), Saunders demonstrates that her focus on 'borders' enlarges rather than restricts our appreciation of the poetry» (Michael Hennessy, *Rereading Charles Tomlinson*, cit., p. 352).
- ¹⁰ The term «ripple» frequently recurs in Tomlinson's poems, with reference to liquidity and its sense of connotative diffusiveness, key concepts in his poetry.
- ¹¹ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 1.
- ¹² Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 15. Saunders specifies: «In a review addressing Tomlinson's work prior to 1980, Valentine Cunningham explicitly mentions the poet's preoccupation with borders, observing that Tomlinson's poems 'persistently inhabit thresholds, envisage fences, walls, treelines, frontiers' [Valentine Cunningham, *Flowing Benedictions*, «English 28», No. 130 (1979), p. 88]. Clearly Tomlinson's fascination with these and a host of similar boundary-defining features of the physical landscape has continued unabated in the ensuing twenty-plus years of his career». (Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., note 1, p. 172).
- ¹³ Charles Tomlinson, *The Flood* (1981) in *The Collected Poems*. Rev. Ed., Oxford, Oxford University Press 1987.
- ¹⁴ Charles Tomlinson, *Relations and Contraries*, Aldington (Kent), Hand and Flower Press 1951.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 15.
- ¹⁸ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 16.
- ¹⁹ Charles Tomlinson, *The Poet as Painter*, in *Eden. Graphics and Poetry*, Bristol, Redcliffe 1985, p. 20.
- ²⁰ Charles Tomlinson, *Renga: A Chain of Poems*, Harmondsworth, Penguin 1979, p. 76.
- ²¹ For the following concepts drawn from Derrida's *Apories. Mourir – s'attendre aux 'limites de la vérité* (1996), I'm also making reference to the Italian version, edited and translated by Graziella Berto (*Aporie. Morire – attendersi ai 'limiti della verità*», Milano, Bompiani 1999). In this Italian edition Berto provides an introduction titled «Pensare 'secondo l'aporia'», pp. ix-xiv.
- ²² Jacques Derrida, *Apories. Mourir – s'attendre aux 'limites de la vérité*», Paris, Éditions Galilée 1996, pp. 30-31.
- ²³ *Ibidem*, p. 31.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 30.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 31-32.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 32-33.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 35.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 37.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ *Ibidem*, p. 44.
- ³² Graziella Berto, *Aporie. Morire – attendersi ai 'limiti della verità*», cit., p. xi.
- ³³ The term «edifying» is here understood in its double denotative and connotative meaning.
- ³⁴ Charles Tomlinson, *Piazza*, in *Luoghi italiani*, cit., p. 10.
- ³⁵ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 20.
- ³⁶ According to Saunders' *MLS* review of Tomlinson's *Skywriting and Other Poems*, «Tomlinson is no ordinary traveller; his observations of everyday occurrences are securely tied to sensitive familiarity with the history and culture of the places he visits. [...] In the intricately patterned marble squares that form the piazza at Ascoli Piceno in Italy, Tomlinson finds a metaphor sufficient to convey a way of life with its accumulated aesthetic traditions. 'All the generations / Go their measured way' here, each child discovering in turn how a plethora of beckoning stone pathways fits together 'in a mathematic of recession'». («Piazza»). (Judith P. Saunders, review of *Skywriting and Other Poems* by Charles Tomlinson, «*Modern Language Studies*», Vol. 35, No. 1, Spring 2005, pp. 89-90).
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ Ruth A. Grogan, *Charles Tomlinson: The Way of His World*, «Contemporary Literature», Vol. 19, No. 4, Autumn 1978, pp. 472-496, p. 476.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 478.
- ⁴¹ Charles Tomlinson, *Written on Water*, London, Oxford University Press 1972, p. 6.
- ⁴² Ruth A. Grogan, *Charles Tomlinson: The Way of His World*, cit., p. 480.
- ⁴³ Caroline Rabourdin, *Sense in translation*, New York and London, Routledge 2020.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 6.
- ⁴⁵ We can quote just a few of his books of translations, from Fyodor Tyutchev (1960) to Antonio Machado (1974), from César Vallejo (1970) to Octavio Paz (1979), and we cannot forget Tomlinson's translations of Attilio Bertolucci: *Attilio Ber-*

tolucci: *Selected Poems*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe 1993.

⁴⁶ Charles Tomlinson, *Piazza*, in *Luoghi italiani*, cit., p. 10-11.

⁴⁷ «The landscape of Tomlinson's poetry is dominated by seams, margins, furrows, edges, frontiers, rims, cracks, limits, brinks, bounds, rents, rifts, and barriers. And of the innumerable border markers commanding his attention, those in the physical universe assume primacy; they underlie the countless demarcations – concrete and abstract, literal and metaphoric – that impart to his vision of the world much of its special character». (Judith P. Saunders, cit., p. 19).

⁴⁸ «Michael Edwards points out that 'the vision of antithesis informs the whole of Tomlinson's work and leads one into the core of his imagining' (146) [...]. Michael Kirkman likewise notes how 'antitheses serve to identify the dialectic of Tomlinson's poetic thinking [...] that complex dynamic poise – the protean form, the diversified unity, the shifting coherence – which repeatedly Tomlinson discovers in his experience and exemplifies in his art'. (Michael Kirkman, *Passionate Intellect: The Poetry of Charles Tomlinson*, Liverpool, Liverpool University Press 1999, p. 90, cit. by Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 177).

⁴⁹ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 69.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 70.

⁵¹ Charles Tomlinson, in Bruce Mayer, *A Human Balance: An Interview with Charles Tomlinson*, «The Hudson Review», Vol. 43, No. 3, 1990, pp. 437-448, p. 442.

⁵² We refer to Roman Jakobson's tripartition as expressed in his seminal essay: *On Linguistic Aspects of Translation*, first published in *On Translation*, a compendium of seventeen papers edited by Reuben Arthur Brower, Cambridge, Massachusetts 1959.

⁵³ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 62.

⁵⁴ Charles Tomlinson, *Words and Water*, in Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 62.

⁵⁵ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 62.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 64.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 66.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 65.

⁶¹ Ruth A. Grogan, *Charles Tomlinson: The Way of His World*, cit., p. 486.

⁶² Charles Tomlinson, *The Door in the Wall*, Oxford, Oxford University Press 1992.

⁶³ We could consider, for instance, the poem *The Return* in which he admires an ocean view by night: «The adagio of lights is gathering / Across the sway and counter-lines as bay / And sky, contrary in motion, swerve / Against each other's patternings». Tomlinson perceives the juxtaposition of 'bay' and 'sky' not as a set pattern, but as mobile 'patternings' (to use Saunders' term) resulting from oppositional forces at play, and this is also underlined by the choice of his original -ing form.

⁶⁴ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 70.

⁶⁵ Ruth A. Grogan, *Charles Tomlinson: The Way of His World*, cit., p. 487.

⁶⁶ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 74.

⁶⁷ Ruth A. Grogan, *Charles Tomlinson: The Way of His World*, cit., p. 487.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 74.

⁷¹ Judith P. Saunders, *The Poetry of Charles Tomlinson: Border Lines*, cit., p. 75.

⁷² *Ibidem*, p. 76.

⁷³ *Ibidem*, p. 16.

Habiter le passage: petite phénoménologie du mouvement chez Jacques Réda

par Théo Soula

En qualifiant Arthur Rimbaud de «passant considérable», Mallarmé pensait sans doute d'abord à la fulgurance du poète lui-même, «éclat, lui, d'un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s'éteignant¹». Pour autant, l'expression paraît idéalement transposable à ces autres poètes qui ont fait du passage l'occasion, littéralement, d'une *sidération*, c'est-à-dire de la recherche merveilleuse et émerveillée d'une étoile, du sublime, aussi éphémère soit-il. Parmi eux, Jacques Réda, lointain descendant de «l'homme aux semelles de vent», parcourt modestement les artères de la capitale parisienne, à pied ou à solex, pour saisir poétiquement les métamorphoses permanentes d'un paysage urbain pluriséculaire. La merveille qu'il trouve parfois est intimement liée à sa mobilité. Plus encore, c'est sa mobilité même qui lui offre les conditions d'accès à la merveille, à ce qu'il appelle encore «l'apparition» ou le «centre». Pour comprendre l'intrication de ces deux aspects de la poésie lyrique de Jacques Réda, il semble nécessaire d'approcher les modalités de passage du flâneur sous trois aspects: la géographie de son déplacement - la forme qu'il prend; le positionnement éthique qui s'en dégage; la «vague phénoménologie²» de la ville qu'il en tire. Car ce qui semble sous-tendre la poétique du déplacement chez Réda, c'est bien une forme particulière de «l'habiter³» urbain qui se fonde sur la tentative paradoxale d'élire domicile dans le passage. Et cela requiert un engagement complet - physique, moral et philosophique.

Formes du passage

Sans qu'il n'en affiche clairement la prétention, Jacques Réda fait partie de ceux qui, depuis le XVIII^e siècle, portent la déambulation urbaine au rang d'art. Si la production poétique qu'il en tire participe indéniablement d'une «artialisation» du paysage urbain, la pratique même de la marche à pied est déjà un acte que l'on peut considérer comme une forme esthétique, au sens où elle résulte d'une inspiration sensible, d'une recherche du beau. Ainsi Antoine de Baecque relie-t-il, dans son *Histoire de la marche*, la dimension artistique et la dimension pratique du passage piéton: «Se promener en ville est un art qui détermine une manière particulière de marcher. C'est une question d'allure, de rythme⁴». Pour autant, la marche comporte également une dimension tout à fait pragmatique qui l'intègre à des préoccupations bien plus ordinaires: «Mais, bien sûr, s'il s'agit simplement d'aller à la poste, j'y vais à pied. C'est un de mes buts favoris de promenade⁵». C'est cette stratification des raisons de la marche qui en fonde la géographie complexe, obéissant à une sorte de dialectique qui rend le beau dépendant de l'utile, et inversement. De la même manière, la forme de l'espace urbain est indéniablement liée à la forme des flux de circulation en ville. Le sociologue italien Giampaolo Nuvolati affirme même que le flâneur, parmi d'autres usagers, est le «destinataire de la chorégraphie urbaine», mais qu'en retour, son œuvre permet la

«construction de la chorégraphie urbaine». Plus spécifiquement, son œuvre devient, pour le géographe et l'urbaniste, «un outil privilégié pour identifier les modes de déplacement et d'exploration des lieux par les individus et les rapports sociaux qui en découlent⁶». D'où la dimension littéralement géographique et sociologique de l'écriture poétique de Réda.

Qu'en est-il donc de la géographie du mouvement du flâneur dans l'espace urbain? D'un point de vue strictement lexical, on doit reconnaître une diversité de désignation telle qu'elle laisse peu de place au doute: le mouvement rédien est polymorphe et instable. Ainsi qualifie-t-il assez indifféremment ses déplacements de «flânerie», «promenade», «baguenauderie», «balade», «voyage», «course», «expéditions», «vadrouille», «gravitation», «dérivation». Loin d'inquiéter, cette indéfinition, selon Bertrand Lévy, est «ce qui rend le promeneur si attachant, cette alternance de la pensée idéale et de la pensée la plus prosaïque, cette non-spécialisation de la promenade qui n'est ni une randonnée sportive, ni une marche utilitaire, ni une promenade digestive, mais qui procède de tous les genres⁷». Le déplacement urbain du flâneur est donc forcément paradoxal, fondé sur la logique du «ni... ni», cultivant à tous égards l'indéfinition. Plus encore, le mouvement de Réda paraît obéir à des impulsions incompréhensibles par tout autre que lui, à considérer que lui-même puisse les comprendre, ce dont cet extrait pourrait même nous faire douter:

Mais le promeneur est ce mobile indéfinissable qui refuse toute spécialisation et, quoique inoffensif [...], s'expose de ce fait à mille soupçons. Capable en effet de rester planté au même endroit pendant des heures (et l'on se demande alors pourquoi), voici qu'il se rue brusquement comme s'il prenait la fuite (on en veut la raison), puis, comme s'il se jugeait hors d'atteinte, entreprend de savourer chacun de ses pas⁸.

Réda choisit ici de parler de lui-même à la troisième personne, et cette énième tendance à brouiller un peu plus les pistes. Lorsqu'il s'agit de découvrir les raisons intimes de l'orientation, il se voit comme un Autre. À la source du déplacement réside une indéfinition fondamentale, un flou originel rejoignant une certaine mystique de la poésie qui elle-même, chez Réda, «vient à pas légers⁹». Il avoue fréquemment son ignorance: «Qu'est-ce qui me convoque¹⁰?». Et cela correspond

exactement à l'attitude surréaliste: «Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera cela (?)¹¹». Au-delà de la référence surréaliste, qui a fait de la Merveille une apparition transcendante, Montaigne déjà cultivait cet art de la promenade esthétique dont une des conséquences était la sujétion absolue du mouvement au goût, au hasard et à la fantaisie du promeneur: «S'il fait laid à droite, je prends à gauche; si je me trouve mal propre à monter à cheval, je m'arrête [...] Ay-je laissé quelque chose à voir derrière moi? J'y retourne; c'est toujours mon chemin. Je ne trace aucune ligne certaine, ny droite, ny courbe¹²».

Malgré tout, on peut tenter d'émettre une hypothèse sur la forme des flâneries en se fondant sur l'idée que c'est cette instabilité même, cette sinuosité permanente qui fait système. Métaphoriquement, Julien Gracq parlait du «caractère de pelotonnement irrégulier» que prennent les circonvolutions du «vrai citadin¹³». La plupart des formes de déplacement urbain, autres que la flânerie donc, obéissent à des stratégies rationnelles basées sur un principe d'économie et d'optimisation du rapport entre le temps de trajet et le nombre de bifurcations. Globalement, l'objectif est de réduire au maximum le nombre de changement de trajectoires¹⁴. La forme du flâneur se distingue de toutes ces formes utilitaires en n'établissant aucun critère *a priori* au déplacement. La soumission du parcours à une polarisation subjective, hypersensible à toute sollicitation extérieure, et instable par définition, confirme la valorisation, plutôt que de l'efficacité, de la liberté et de l'intuition, qui se fait parfois Inspiration. À l'opposé du comportement piéton traditionnel, le comportement flâneur obéit à un régime de la complexité qui peut être vu comme une anti-stratégie de déplacement en ce qu'elle se situe en-deçà ou au-delà de la rationalité.

Éthique du passage

On le voit, l'interrogation au sujet du mouvement ne peut rester seulement de l'ordre du physique et du géographique. L'impulsion du passage provient d'un mouvement intime qui est forcément lié à la forme lyrique que prendra ensuite l'écriture. Chez Réda, l'acte de passage donne lieu à une réflexion morale

qui touche à des enjeux philosophiques et existentiels.

L'impératif du déplacement chez Réda prend d'abord une forme négative: c'est l'incapacité à se situer quelque part, à s'arrêter en un lieu défini; c'est l'inconfort quasi existentiel de la station immobile. Les lieux de repos sont pour autant légion dans la capitale, et les occasions nombreuses. Mais, face à un banc public, Réda rechigne:

J'évite cependant de m'y asseoir, sachant à quel point l'immobilité physique entraîne chez moi l'engourdissement des facultés mentales et de la sensibilité aux ondes qu'un site peut diffuser¹⁵.

Très sérieusement, Réda porte le débat sur la mobilité à un niveau spirituel: l'état d'immobilité interdirait l'accès à une certaine dimension de l'expérience paysagère. Or, le flâneur cherchant à optimiser sa disponibilité à celle-ci, il ne se trouverait finalement pas dans son milieu dans l'état de station assise ou debout. Dès lors, comme l'affirme Filippo Zanghi, «chez Réda, c'est le 'mouvement', le 'passage' qui est normal¹⁶», l'arrêt apparaissant comme une intervention, une pause. Sans en faire pour autant un sacerdoce, c'est le mouvement lui-même qui toujours interpelle le flâneur, qui le convoque:

Et si je ne peux pas me mettre en route ou bien si je dois poursuivre (en train, en autobus), je sens une infinité de routes éblouies qui me parcourent, ou m'appeler l'infini moins une de celles que le monde contient. Et mentalement ou non j'agite les bras et les jambes, comme pour partir dans tous les sens¹⁷.

La «convocation» place toujours le poète-marcheur en état de mouvement potentiel et, selon un renversement phénoménologique cher à Réda, c'est finalement le monde lui-même qui en vient à être en mouvement - ce sont bien les «routes» qui «parcourent». Le passage, le déplacement, n'est que la mise en adéquation de l'homme et du monde, le premier étant pris, sans interruption et intégralement, dans «l'universelle giration» :

L'existence en effet malaxe et lessive de la même façon [...]ar un soir de décembre si obscur qu'on ne perçoit rien du mouvement giratoire qui bouscule les nuages au-dessus de la ville, et la ville sur la terre dans l'universelle giration¹⁸.

Le poète seul perçoit, la tête dans les nuages, le sens du mouvement du monde, et active en réponse sa propre «giration». Le mouvement a ici un sens cosmique et, comme le dit Réda, «existentiel», qui tient encore de considérations relativement physiques – au sens scientifique – mais qui jouent déjà avec une forme de poésie contemplative. Ce lien entre le Tout et la partie n'est d'ailleurs pas sans rappeler un système de correspondance cosmologique dont la référence reviendra à d'autres moments de l'œuvre de Réda.

D'un point de vue plus franchement moral, le passage devient parfois, métaphoriquement, le sens même de la vie. L'éthique du passant s'affirme en effet comme le choix du fragment contre l'exhaustivité, du fugace contre le durable. Réda, en tant que passant, affiche généralement sa préférence pour ce qui passe sans s'arrêter, ouvrant la voie aux coups d'éclat, au mystère de l'apparition soudaine, au flou impressionniste du bouger. Si ce positionnement rappelle l'érotique urbain d'un Baudelaire¹⁹, la dimension amoureuse est en partie absente des recueils rédiens, au contraire des dimensions esthétique et morale. Le passage fonctionne comme une mécanique de prélèvement dans l'ensemble paysager que constitue la ville:

J'entre dans la boue livide d'un chantier qui trépide comme une drague sous ses fanaux. Pour vexer les curieux on a dressé une palissade, mais (comme toutes les palissades) avec des trous. Cependant je me contente en passant du peu qui se révèle : toujours la même excavation d'enfer, et je ne veux plus²⁰.

L'affirmation finale explicite qu'il s'agit là d'un choix conscient d'en rester au «peu» du «passage». L'assonance lie d'ailleurs symboliquement à ces deux premiers termes celui de «palissade», à savoir l'élément du mobilier urbain qui crée le voilement érotique. Le chantier devient un objet de satisfaction esthétique notamment parce qu'il est embrayé à un imaginaire infernal (l'excavation «d'enfer») dont l'apparition est permise par son escamotage partiel. S'il préfère le «peu» du «passage», c'est que Réda semble avoir une conscience aiguë et déterminante de sa propre précarité. Car «moi, dit-il, je ne fais que passer²¹». Le flâneur est aussi un être qui sait que son passage sur terre n'est que très provisoire, et que toute forme d'ambition totalisante – aussi tenace soit-elle, comme on pourrait le voir à d'autres moments – n'est qu'illu-

sion. Cette éthique de la modestie rejoint une forme de sagesse populaire que Réda relève à l'occasion d'une rencontre, fugace elle aussi, avec un camarade vélocipédiste:

Car finalement nous ne sommes, me confie ce li-vreur, que de passage et pour très peu de temps sur terre, mais trop de gens ont tendance à l'ou-blier²².

Cet autre passant, anodin, dont Réda reconnaî-tra quelques lignes plus bas qu'il lui «ressemble», est à l'évidence un double de l'auteur, à qui il confie la charge d'énoncer cette banalité qui résonne pourtant très significativement à l'échelle de l'œuvre du flâneur. Dans un autre registre, le poète évoque cette condition précaire du passant qui est en réalité une condition humaine:

*Vous qui me répétez d'identiques leçons
Et les accomplissez en lenteur et silence,
Disant au passant : « Passe ; insensiblement nous
passons,
Comme le vent qui nous effleure ou nous balance »
– Et je passe ou reviens (c'est passer autrement).
Sans geste et sans voix comme vous qui m'écou-
tez, j'écoute,
Mais bientôt n'entends plus que le gong alarmant
Qui résonne en sourdine au fond du silence. La route
Est proche. Reprenons la route qui conduit
À la rencontre inévitable de la nuit²³.*

Morceau de bravoure poétique, ce poème du pas-sage évoque donc sur un mode lyrique la vérité morale du passant: le mouvement est la manifestation d'un lien intime entre l'homme et la terre, et ne doit, ou ne peut, jamais cesser.

Phénoménologie du passage

On ne peut dès lors évoquer la question du lien entre l'homme et la terre sans penser à la valeur phénomé-nologique d'une telle réflexion. Plus spécifiquement, le courant de la géographie phénoménologique, inspiré de la philosophie, se concentre sur la liaison fonda-mentale qui existe entre l'individu et son milieu. Dans la géographie phénoménologique telle que la développe Eric Dardel, le «langage du géographe» et le «langage du poète²⁴» se rejoignent pour considérer la géographie

comme science de l'espace vécu. La géographie phé-noménologique part du principe qu'il existe une «condi-tion géographique de l'humanité. Il y a, autrement dit, une 'géographicité' de l'être humain, qui constitue le pendant de son historicité, et qui renvoie, au bout du compte, au fait métaphysique de l'existence terrestre des hommes²⁵». Toute existence est donc métaphysi-quement géographique, et toute étude des variations de la condition spatiale de l'homme est en même temps l'étude de cet espace lui-même, qui n'existe qu'en tant que milieu d'inscription de l'homme et qu'à travers la perception qu'il en a.

Dans notre cas, le passage du flâneur n'est pas qu'une modalité de déplacement parmi d'autres, ou qu'une manière de parcourir l'espace, mais il modifie en profondeur les conditions d'accès au paysage et au milieu dans son ensemble. Réda développe à ce propos une réflexion particulièrement pertinente sur la vitesse de déplacement. Si le mode de déplace-ment flâneur, contraignant du point de vue de la vi-tesse, «exclut les panoramiques rapides qui, en faisant apparaître les distributions et rapports des grandes masses, ne laissent pas d'être instructifs²⁶», il laisse tout de même une marge de manœuvre décisive. À la hauteur d'une «voie privée» qu'il parcourt «assez vite», Réda explique la raison de cet empressement :

Mais c'est d'abord une question de tempérament : autant et plus qu'à de l'impatience, le mien se prête volontiers à une griserie du déplacement continu. Je passe. Et, en passant, j'aperçois beaucoup de scènes par surprise. C'est-à-dire qu'elles me sur-prennent à peine plus que je ne les surprends. Oui, tout ce qui bouge sans qu'on s'en doute, et tant qu'on n'y pose pas un regard trop appuyé, mais en glissade, afin de saisir l'objet dans son mouve-ment, juste avant qu'il ne se fige dans sa position dite normale²⁷.

Le «passage» est ici assimilé à une opération de «déplacement continu», excluant donc tout arrêt, et surtout à une forme relativement rapide du mouvement piéton. Le passant est dans ce cas celui qui, préoc-cupé par son passage, paraît ne pas prêter attention au décor. Dans le cas de Réda, il s'agit d'une forme de mise en scène, de savant stratagème destiné à «surprendre» le territoire tout autant qu'à être «surpris» par lui. Car le regard du piéton est en quelque sorte mimétique de son pas: il ne fait que «glisser». Et si le

monde s'offre au regard du *quidam* dans sa «normalité», le flâneur est celui qui cherche à observer les coulisses du paysage, son état d'impréparation, peut-être plus proche d'une forme d'authenticité phénoménale. Cette quête de la surprise du monde par le mouvement rejoint en effet la «vague phénoménologie de la ville» que Réda prétend avoir menée, et qui consiste en une remontée, qui tient sans doute de la Merveille, vers l'origine phénoménale du paysage :

La première [impression] est purement phénoménale. On ne se demande même pas ce qui se déploie ainsi tout blanc dans la verdure au flanc du coteau de Saint-Maurice : on en est comme accidenté d'émoi. La curiosité ne naît qu'ensuite, avec ses tentatives d'explication où, déjà, s'amortit l'effet du choc que dut ressentir l'homme encore mal planté sur deux jambes quand il discerna – dans un ordre sans rapport avec sa substance immédiate – l'existence incompréhensible de ce qui n'était pas lui. Assez vite, par conséquent, selon un processus déductif devenu automatique, j'avais réduit l'énigme à de plus ordinaires proportions. J'avais deviné l'hôpital sous les aqueducs et le temple²⁸.

Ce processus de mise en ordre du monde par la conscience est précisément ce que Réda tente de surprendre par le passage. C'est dans cette «première impression» que se situe le spectacle phénoménologique qui semble donner au paysage un accès privilégié, plus proche finalement d'une forme de vérité métaphysique. Ainsi de cette «voie privée», qu'il est revenu explorer à d'autres occasions mais «sans hâte». Cette revue l'a laissé insatisfait car c'est précisément «l'effraction²⁹» paysagère de la hâte qui donne accès au génie du lieu:

Eh bien, les choses apparaissent telles que d'habitude on les croit : accueillantes, mais avec cette distance, ce quant à soi dont, au précédent passage, fugitivement, j'avais déjoué le simulacre. [...] Il n'empêche qu'elle exprime une réalité mentale, rien ne prouvant au surplus qu'elle n'existe que dans

notre cerveau ; que précisément la vitesse, de temps en temps, n'assure pas une connexion entre ce qui s'y déroule à toute allure, et les opérations que le monde censément inerte effectue de son côté³⁰.

La vitesse permet de «connecter», d'embrayer deux mouvements l'un à l'autre dans une opération quasi symétrique de passage: d'un côté le mouvement du «cerveau», de l'autre celui du «monde», avant que les deux ne prennent leur aspect « normal », que le poète considère comme un immense jeu de faux-semblant.

Le flâneur est donc le poète du passage. Le mouvement chez Réda devient le moyen d'une quête de la Merveille en ce qu'il met en relation deux ordres d'existence interdépendants : celui des choses, du monde ambiant, et celui de l'être, du monde intime. Le passage devient un geste de communication. Se déplacer, c'est se mettre au rythme du monde, et entrer avec lui dans une relation d'harmonie, de juste mesure. L'accès au monde qui s'ouvre alors transforme cette recherche en une opération lyrique, éthique, métaphysique, qui ne peut se résoudre heureusement que dans une forme d'effet miroir entre le Moi et le monde. À terme, d'ailleurs, c'est la séparation même de ces deux entités qui est remise en cause. L'espoir ésotérique de rencontrer le point d'équilibre précis qui met en mouvement la Totalité et par lequel on disparaît en tant que partie:

Déjà vers le fond traversé de présences heureuses qui s'attardent, passent, reviennent, gens du soleil [...]. Je ne suis plus moi-même à présent qu'un souvenir qui divague, se perdant de rue en rue jusqu'à l'éblouissement des ponts, parmi ces passants que le soleil d'hiver imagine³¹.

Comble du paradoxe, le poète souhaite élire domicile³² dans le passage: s'immerger dans le passage, devenir soi-même un élément du brassage humain et spatial auquel il donne lieu. Ainsi le passage réunit *in fine* les êtres et les choses dans une même évanescence fondamentale, au cœur de laquelle le poète-flâneur tente de se loger.

Notes

¹ Stéphane Mallarmé, *Arthur Rimbaud*, dans *Divagations*, Eugène Fasquelle éditeur 1897, p. 80.

² Jacques Réda, *L'enveloppement et l'apparition*, «Le Visiteur», n. 6, 2000, p. 9.

³ La notion d'«habiter», définie initialement par le philosophe Martin Heidegger, désigne aujourd'hui une forme intime de

- l'appropriation de l'espace (voir, par exemple, Jean-Marc Besse, *Habiter: un monde à mon image*, Paris, Flammarion 2013). Chez Heidegger, elle est substantiellement liée à la poésie: «Le vrai habiter a lieu où sont les poètes» (Martin Heidegger, *Bâtir, habiter, penser* in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard 1958, p. 242).
- ⁴ Antoine de Baecque, *Une histoire de la marche*, Paris, Perrin 2016, p. 245.
 - ⁵ Jacques Réda, *Recommandations aux promeneurs, Attention au départ, Où, quand, comment, pourquoi?*, Paris, Gallimard, coll. Blanche 1988, p. 37.
 - ⁶ Giampaolo Nuvolati, *Le flâneur dans l'espace urbain*, «Géographie et cultures», n. 70, 1^{er} juillet 2009, p. 9 et 12.
 - ⁷ Bertrand Lévy, 'La promenade' de Robert Walser, dans Bertrand Lévy et Alexandre Gillet, *Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique*, Genève, Metropolis 2007, p. 93.
 - ⁸ Jacques Réda, *Recommandations aux promeneurs, Éloge modéré de la lenteur*, cit., p. 89.
 - ⁹ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana 1985.
 - ¹⁰ Jacques Réda, *L'incorrigible, L'Incorrigible: poésies itinérantes et familières (1988-1992), Retour aux environs*, Paris, Gallimard 1995, p. 105.
 - ¹¹ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard [1928], 1964, p. 36.
 - ¹² Montaigne, *Essais*, livre III, chap. 9, Paris, PUF 1988, p. 985.
 - ¹³ Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti 1993.
 - ¹⁴ Nous renvoyons ici aux travaux de l'équipe pluridisciplinaire MORPHOCITY, rattachée à l'UMR LAVUE, et placée sous la direction de Philippe Bonnin et Stéphane Douady. Voir, en ligne : <http://www.aus.univ-paris8.fr/spip.php?article1239>, consulté le 17/08/2020.
 - ¹⁵ Jacques Réda, *Accidents de la circulation, rue Laferrière*, Paris, Gallimard 2001, p. 46.
 - ¹⁶ Filippo Zanghi, *Zone indécise: périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion 2014, p. 74.
 - ¹⁷ Jacques Réda, *La Liberté des rues, La liberté des rues*, Paris, Gallimard 1997, p. 47.
 - ¹⁸ *Ibid.*, *L'activité du soir*, cit., p. 40.
 - ¹⁹ On pense, en particulier, au poème *À une passante*. Charles Baudelaire, *À une passante, Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1975, p. 92.
 - ²⁰ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris, Le pied furtif de l'hérétique*, Paris, Gallimard [1977], 1993, p. 13.
 - ²¹ Jacques Réda, *La Liberté des rues, Des rencontres mémorables, Échanges*, cit., p. 168.
 - ²² Jacques Réda, *Les Ruines de Paris, Dans le doux épaississement du gris*, cit., p. 59.
 - ²³ Jacques Réda, *Recommandations aux promeneurs*, cit., p. 93.
 - ²⁴ Eric Dardel, *L'Homme et la terre : nature de la réalité géographique*, Philippe Pinchemel et Jean-Marc Besse (éd.), Paris, Éd. du CTHS 1990, p. 21.
 - ²⁵ *Ibid.*, p. 69.
 - ²⁶ Jacques Réda, *Le Citadin, Automne*, Paris, Gallimard 1998, p. 38.
 - ²⁷ Jacques Réda, *La Liberté des rues, De grandes expéditions*, cit., p. 140.
 - ²⁸ Jacques Réda, *Le Citadin, Printemps*, cit., p. 102.
 - ²⁹ Jacques Réda, *La Liberté des rues, De grandes expéditions*, cit., p. 140.
 - ³⁰ *Ibid.*
 - ³¹ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris, Dans le doux épaississement du gris*, cit., p. 44.
 - ³² On se souviendra de la quête du flâneur baudelairien qui cherche à «élire domicile dans le nombre» (Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, L'Art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion 1869, p. 64).

Displacement Vector Analysis on the GO Board in *€* by Jacques Roubaud

by Olga Amarie - Dragos Amarie

Jacques Roubaud's hybrid vocation associated with creativity, science, and play is presented in *€*, a collection published in 1967.¹ We will be focusing on the scientific creativity at play, a fruitful encounter between the form of prose poetry and the displacement vector analysis (DVA) of movements on the GO board. We argue that Roubaud's creativity is a good example of poetic and cultural inventiveness with specific reference to literature, science, and games.

Roubaud, who is an Oulipian by anticipation², a 'troubadour'³, a 'pre-modernist' writer, an admirer of Dante Alighieri, offers several intertwined frameworks – scientific and literary⁴ – to understand his sonnets in *€*:

donnez moi des couleurs plus pures dans cette langue
comme des ondes qui désagrègent même le roc don-
nez moi du neuf de la vitesse dans cette langue
donnez moi des toiles mouvantes
donnez moi des graphies jamais employées (*€* p. 21)

In an interview with Jean-François Puff, Roubaud describes how poetry needs to blend with other disciplines, such as performance or computing, to survive. Furthermore, poetry and science can advance better by observing the past⁵: «Les choses nouvelles que l'on va faire ont leur germe loin en arrière. C'est un phénomène qui dépasse la question de la poésie: on le trouve en mathématiques, dans la science»⁶.

Combining innovativeness with entertainment, Roubaud uses the ancient Chinese game of GO to develop

interactive poetry. His approach is one of poetry as action in which he helps readers explore the language, reinforce scientific and gaming concepts, and develop analytical and deduction skills, while experimenting with the meaning. According to Lusson, Perec, and Roubaud in *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du GO*⁷, the game of GO, introduced in Japan by the Ambassador Kibi no Asomi Makibi, has its own secrets and mysteries, as well as captivating legends and charms (p. 22). The game of GO, also called a «Duel» (p. 22), «le Jeu des Jeux» (p. 38), can compete with the art of literature and science in terms of strategy and movement: «Pourtant le GO est un jeu de mouvement» (p. 25).

Roubaud's arrangement of sonnets reflects the movements in a GO game. They are agile in form and content, formidable to see and interpret and engage readers' many senses. Writing poetry is a practical exercise for Roubaud, inasmuch as to criticize their beauty, structure, and function: «Je regarde comment ces vers fonctionnent, et en composant ces poèmes je les critique, du point de vue de la composition du vers, du poème, de la typographie...»⁸.

Roubaud is a silent player: he juggles with vocabulary by shifting blocks of words around, he frames structures by creating diagrams and clusters, and he repeats many moves for effect: «De cette certitude, qui unit en un même instant la liberté et la contrainte, l'intuition et l'expérience, naît la panique qui est le bien-être suprême du Joueur de GO [...]»⁹. In «L'Énigme

de la signification silencieuse»¹⁰, Peter Consenstein analyzes Roubaud's silence and associates it with the rhythm¹¹. Despite his silence, disconnection from reality, or widespread panic, the poet-player builds consciously his entire interconnected structure to advance ϵ . The ludic nature of GO becomes Roubaud's structural integrity, the glue holding its parts together: «Alors il m'apparut brusquement que je devais construire mon livre sur le modèle de cette partie»¹². He writes with the awareness of movement that resembles the scope of GO: «Il n'existe qu'une seule activité à laquelle se puisse raisonnablement comparer le GO. On aura compris que c'est l'écriture»¹³.

Many literary critics emphasize the close readings of Roubaud's texts: the focus on form and constraint, space and travel, mathematics and logic, punctuation, generic ambiguity, autofiction and auto-portrait, memory, «japonisme», and comparative inquiry. However, not many scholars engage in dialogue with the complexity of displacement in ϵ . Certainly, the DVA is a new point of view to Roubaud's work. In *Jacques Roubaud: L'amour du nombre*¹⁴, Véronique Montémont's reflections on mathematical and logic symbols are intertwined with her analysis on space and permutations. She identifies several «spatialisation» techniques and metaphors in Roubaud's texts. For example, the reflection on *Signe d'appartenance* is followed directly by engaging comments on punctuation, images, calligrams, diagrams, graphs, and tables: «Le poème se parcourt, au propre comme au figuré. La dimension calligrammatique est là pour briser la linéarité, ouvrir des chemins textuels qui sont surtout des portes de lecture»¹⁵. Furthermore, Elvira Monika Laskowski-Caujolle identifies a mathematical style in Roubaud's prose: «Inspired by his reading experience of mathematical texts and by writing mathematical research papers, Roubaud creates the entire series in a style of prose that I call *mathematical style* or *mathematical prose*»¹⁶. Véronique Montémont refers to numbers as one of Roubaud's secrets: «Il est lié chez Roubaud, de manière organique, au mystère, dans la mesure où la branche des mathématiques traitant des nombres, l'arithmétique, est pour l'auteur «sentie comme une espèce mystérieuse de poésie»¹⁷.

In addition, Jacqueline Guéron acknowledges the difficulty of logic and mathematical signs (including Bourbaki signs like ϵ). In set theory, ϵ means element of, or an assembly. When Roubaud declares that he belongs to something, he means that he and his graphical

ensemble belong to the world.¹⁸ Christophe Pradeau characterizes the imbricated genre of Roubaud's texts in various ways: «Si l'œuvre se laisse définir, c'est par son allure, une certaine façon buissonnante de cheminer, de s'étoiler en pattes-d'oie, croisées des chemins»¹⁹. Alison James²⁰ offers an analysis of Roubaud's play on genre, truthfulness, and artifice. Christophe Reig deciphers Roubaud's intertextual secrets arguing that enigmas are traps that hide the inserted quotes: «Cette mobilité textuelle tend des pièges à la lecture, dont la progression ralentit, du fait des tentatives de repérage des instances énonciatives supplémentaires que sont ces citations insérées, avouées ou dissimulées»²¹.

Many scholars examine the French intertextual influence on Roubaud, while Véronique Montémont and Lucy O'Meara²² read Roubaud under a Japanese aesthetics, which goes deeper than a selective borrowing of quotes and symbols. This fascination can easily be seen in the construction of Roubaud's corpus. He uses components that are abstract in nature and shape, such as an empty-centered labyrinth, an unending loop, an eye and a circle. Nevertheless, comparative studies²³ on Roubaud and other writers may help to explain his influence, sources of inspiration, and scientific writing approach. Let's play our own game with Roubaud's stone-sonnets, because the very premise of Roubaud's text is to actively engage the audience. This essay follows the displacement vectors through chapters 2 and 4, where the grid diagrams are present, and discusses the profound process of movement, displacement, or translation²⁴ in Roubaud's ϵ through the prism of DVA, a novel approach to Roubaud's work.

In physics, a displacement vector (DV) is associated with an object in motion. It represents the shortest distance between the initial and the final positions of the object and has a direction pointing from the initial position towards the final position. Consequently, vectors are described by magnitude and direction and are represented by an arrow with its tail at the initial position (before the motion starts) and its tip at the final position (where the motion ends). The motion of an object develops in a three-dimensional (3D) physical space and a displacement is described by both the length and the direction of travel. DVs do not depend on the traveled path, time or speed of travel. Traveling from the initial to the final position in a straight line or with as many detours as one chooses would result in the same DV.

What could be the possible relationship between

physics' DV and Roubaud's artistic montage? This connection is straightforward when one realizes that the 'physical space' in Roubaud's ϵ is replaced by the 2D GO board – *the GO-space*. Roubaud, always graphical and unique in style, takes a spirited and innovative approach to writing sonnets. Thus, he goes against centuries of dogma driving this literary genre: «[...] according to Roubaud the essence of the Oulipian project is not the constraint but potentiality, which may be realized by forms as well as by constraints»²⁵. At the same time, Roubaud instructs us on how to read his poems, thus challenging the reader to travel on a certain path through the book. If there is a path, there is a DV. Jean-Jacques Thomas and Steven Wispur comment that poetry imitates spatial movement: «The spatial architecture mounted on a page, which gives the text's verbliness the appearance of an object, has taken on an ever-increasing importance in contemporary French poetry»²⁶.

Roubaud claims that ϵ is a collection of 361 visual²⁷ sonnets intrinsically interconnected with the game of GO played between Masami Shinohara and Mitsuo Takei (ϵ p. 8, p. 144). Roubaud chooses the pattern of GO-stones set at move 157 out of the 200 moves in their game (ϵ p.144). When analyzing ϵ , the reader takes a journey not only through the book, but also through the game of GO. Therefore, one must learn the mechanics of GO. The GO-space, as a 2D space, is marked with horizontal and vertical axes of coordinates. Like a Cartesian system of coordinates, the lower left corner is the origin of such system. The horizontal axis has 19 positions marked with alphabet letters from A to T (I is excluded) and the vertical axis has 19 positions marked with integer numbers from 1 to 19. When the game starts, the black stones always play first. As a result, all white stones on the board relate to odd-move numbers and all black stones relate to even-move numbers.

Any stone on the board is perceived as a handicap for the next player as it reduces choices for available positions on the board. When there is a difference in experience between players, the black-stone player can start with several preset stones on the board to offset the strength difference between players of different ranks. These are referred to as handicap stones because they bring an extra challenge for the white-stone player by allowing the first player to plan ahead of the first move. The seven unnumbered black stones on the board are this game's handicap stones (ϵ p.

144). Roubaud acknowledges: «Ce jeu est un jeu de handicap, Mitsuo Takei (noirs) ayant 7 pions noirs d'avance placés traditionnellement aux emplacements réservés à cet effet» (ϵ p. 143).

To connect to GO, Roubaud divides the sonnets into groups based on stone color. The first group has 180 sonnets as white stones and the second group has 181 sonnets as black stones (ϵ p. 7). To guide the reader through such a detailed organization of the book, Roubaud offers four dissimilar reading strategies (ϵ §0). The first method, the *Diagram Order*, suggests reading groups of poems based on the title diagrams and forgoing certain groups of poems. Each group is independent of the others, is self-contained, and is present in chapters 2 and 4 only. The second method, the *Pagination Order*, suggests reading the poems in the order presented in the book, following their succession on the page. Thus, poems are now grouped in five different chapters. The third method, the *GO Order*, suggests reading the 157 poems following the progression of moves in GO (ϵ p. 144). The fourth method, the *Random Order*, suggests reading the poems randomly, in an unrelated order (ϵ p. 9). Jean-Jacques Thomas and Steven Wispur call this method the «stochastic drift»: «As such this reading poses many problems since it reintroduces chance by allowing indetermination to enter the general economy of the numerical network»²⁸. Because ϵ has many formal properties, Jean-Jacques Poucel approaches the work from multiple directions:

Given the variety of its organizing structures, ϵ has not one center but, rather, multiple, interrelated centers. The play between the individual elements of the text and its conception as a whole, or as multiple wholes, initiates conditions of play between the exact and the general, between the linguistically precise and vague, between presence and absence, between totality (*le tout*) and nothingness, notions that are important in modern poetics generally, and in Roubaud's *Projet* more specifically²⁹.

Indeed, Katherine McDonald, who translated in English several of Roubaud's sonnets from ϵ , says that Roubaud's poetry moves in two directions at once. She identifies some formal constraints, such as the movement of white and black markers, the sonnet of sonnets, and the possibility of re-ordering poems. She finds that:

Although each poem can stand alone, the sonnet can also be read as a suite. The reader can follow the movement of thought that unfolds as the poet moves from rejection of the outside world through an interrogation of language, concluding with an acceptance of that world through the medium of his own past³⁰.

In this section, we apply Roubaud's reading strategies combined with critical thinking abilities and the eyes of a scientist, in order to reveal visual patterns that show a greater cognitive flexibility of Roubaud's book. The DVA will focus on the *Diagram Order* as it prompts

the reader to take a well-defined path through the book. In the *Diagram Order*, grid diagrams leading each subunit in chapters 2 and 4 represent the 'physical space' supporting the DVA and each subunit takes the reader on a journey on the GO board. The analysis investigates the relationship between the sequence of the sonnets as they unravel through the grid diagrams and the associated sequence of unpredictable GO-moves.

Chapters 2 and 4 are formed of subunits and each subunit consists of a certain number of sonnets. Chapter 2 has three subunits: the first one labeled 2.1 and the second and the third without numerical labels (referred to as 2.2-null and 2.4-null hereafter). There is no 2.3 subunit.

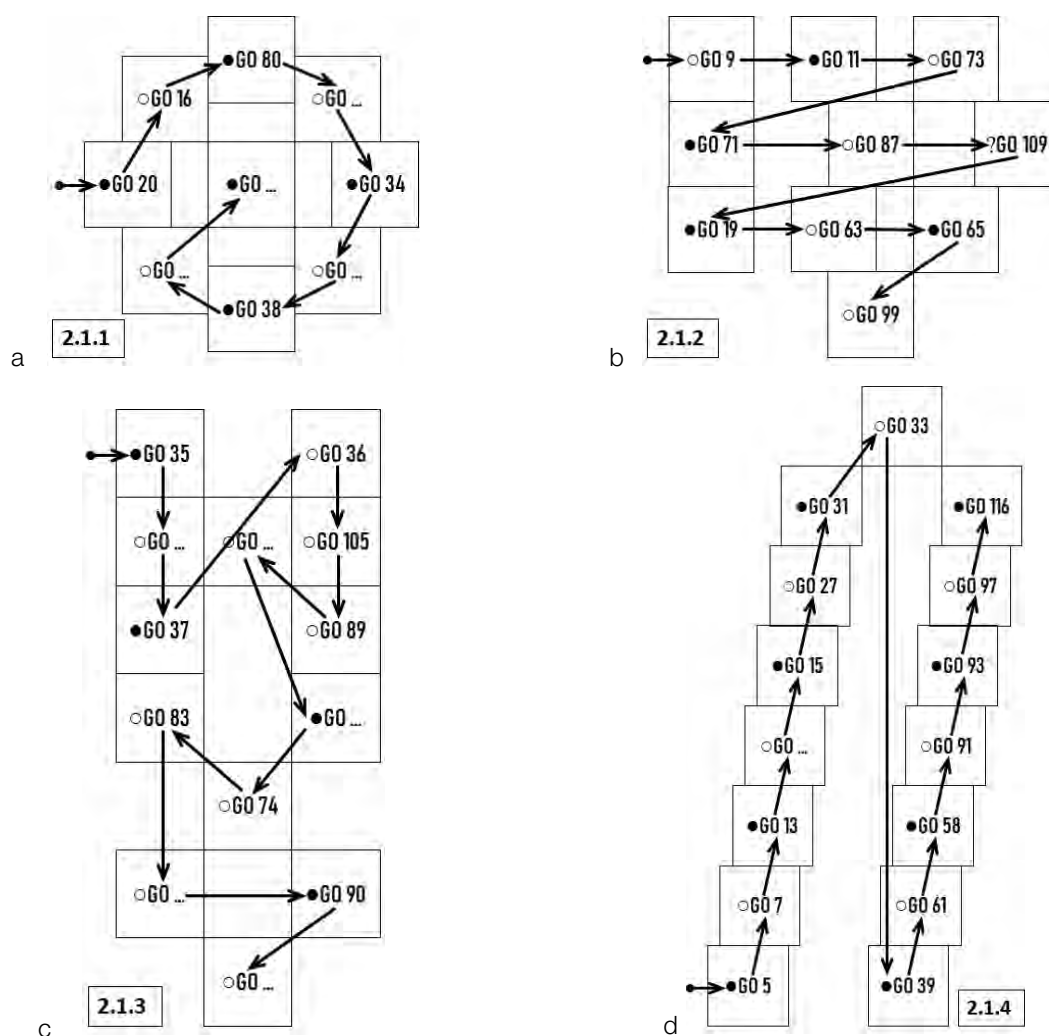


Figure 1. Displacement vectors (DVs) show reader's trajectory for diagrams in subunit 2.1: **(a)** structure 2.1.1; **(b)** structure 2.1.2; **(c)** structure 2.1.3; and **(d)** structure 2.1.4.

Subunit 2.1 is made of four grid diagrams. Figure 1 shows DVs of each grid diagram and Figure 2 shows the DVs on the GO board for the same structures. It is noteworthy that in the figures below, sonnets with-

out GO-move association are marked as «[GO...]» and sonnets without GO-stone association are marked as «? [GO #]» (e.g. «? [GO 109]» in Figure 1b). The start-

ing sonnet in each grid diagram or on the GO board is marked by an oval-tail arrow and all diagrams start on the left side of the diagram.

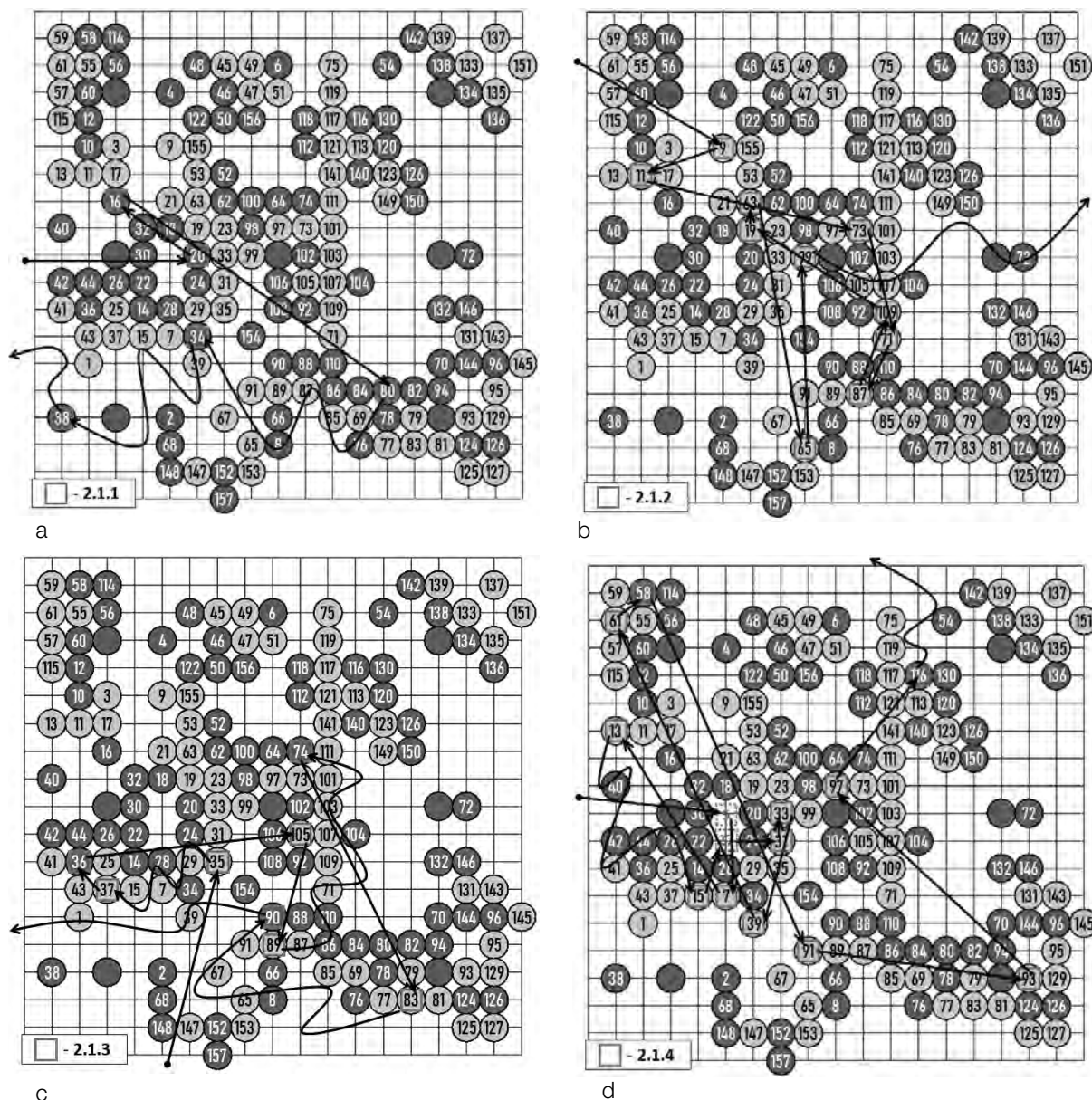


Figure 2. DVs show reader's trajectory on the GO board for diagrams in subunit 2.1: (a) structure 2.1.1; (b) structure 2.1.2; (c) structure 2.1.3; and (d) structure 2.1.4.

Structure 2.1.1 «horloge des textes» is made of 9 sonnets organized as an 'eight-hour' clock dial with only one hour-hand pointing inwards from the sonnet located at «5 o'clock» mark. This sonnet is associated

with a white stone, but no GO-move number (Figure 1a). The reading of this grid diagram starts with the sonnet associated with the 20th GO-move of the black-stone player. As such, the diagram starts at «6 o'clock» on this dial, whereas the clock hand seems to point to the sonnet «je suis revenue de la poussière orange des déserts». DVs show the circular motion on

a dial, confirming Roubaud's title selection. The central grid location, as well as, «1 o'clock» and «3 o'clock» locations have no GO-move associations, therefore the DV across the GO board is uncertain (Figure 2). While the 2.1.1 grid diagram is well defined, the movement across the GO board does not reveal the same clock dial pattern.

Structure 2.1.2 «Refuges» is made of 10 sonnets organized as a series of incremental advancements in the battlefield of love [GO87], «Amour plus Fort que la Mort», (€ p. 48) followed by abrupt and major retreats or refuges. The overall oscillation across the field ends with a settled position at sonnet [GO99] halfway between the initial [GO9] and most advanced, [GO109] positions (Figure 1b). The same vector pattern of advancement followed by retreat is visible in Figure 2b where a set of GO moves takes us downwards from [GO9] to [GO87], then up to [GO63], down to [GO65] to finally settle about the center of the GO board at [GO99].

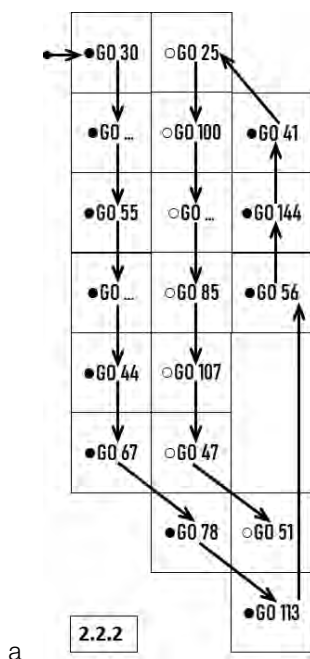
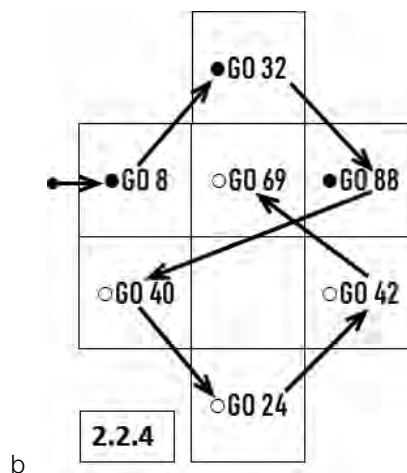


Figure 3. DVs show reader's trajectory for diagrams in subunit 2.2-null: (a) structure 2.2.2 and (b) structure 2.2.4.

The second unlabeled subunit, 2.2-null, is made of two structures – 2.2.2 and 2.2.4 (Figure 3). Structure 2.2.2 «Élégies et jardins» consists of 18 sonnets. The DVA (Figure 3a) resembles a vertical longitudinal spiral that in Roubaud's multidimensional optics is resonat-

Structure 2.1.3 «Forêt» is made of 13 sonnets organized as a wondrous nature trail in the woods. This journey starts at [GO35] and ends at an undetermined [GO...] location. Our DVA shows many possible directions of motion (Figure 1c). On the GO board, the same undefined pattern is revealed (Figure 2c).

Structure 2.1.4 «Cité» is made of 15 sonnets organized as an incremental, directional travel through a busy metropolitan area with traffic in one direction, e.g. northbound from [GO5] to [GO33] and [GO39] to [GO116]. Positions [GO33] («clef de Fontfroide», € p. 60) resemble a key connection hub between two major bus lines or a bridge across different parts of the city (Figure 1d). The idea of extensive movement is inferred from long DVs on the GO board, e.g. from [GO39] to [GO61], from [GO58] to [GO91], from [GO91] to [GO93], from [GO93] to [GO97], or from [GO97] to [GO116] (Figure 2d).

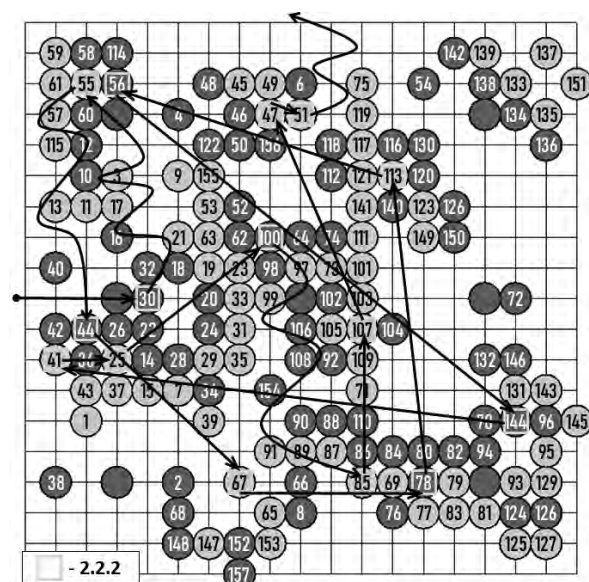


ing with either «l'œil du monde» (€ p. 68), a complex formation of whirlwinds: «les vents obligatoires et jadis dans un vent frais dans un vent vernal» (€ p. 70), or the spiral of galaxies: «les constellations étaient son délire» (€ p. 73). However, the DV pattern on the GO board is resonating with a combination of whirlwinds as the reader travels in a complete counter clockwise loop, such as from [GO55] to [GO44], [GO67], [GO78],

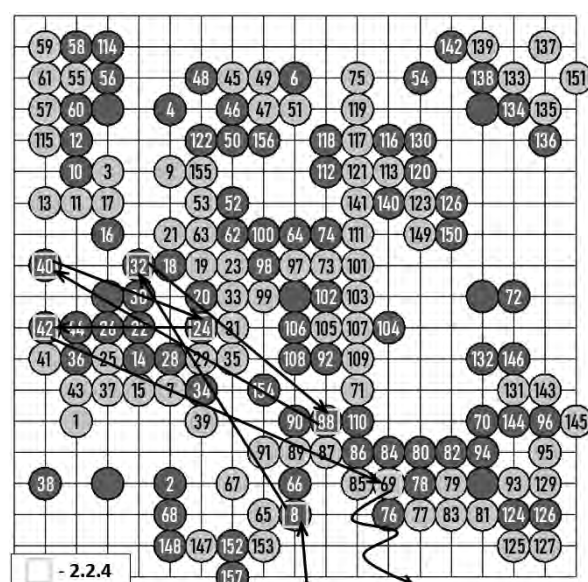
[GO113] and back to [GO56] adjacent to [GO55], followed by another clockwise loop in the middle of the board (Figure 4a).

Structure 2.2.4 «Nuit devant la nuit» consists of 7 sonnets and is the diagram of KO. By using the move of KO, a player captures his opponent's game piece and transforms the captured piece into one of his own. It is a situation where two players, alternat-

ing single stone captures, would repeat indefinitely, preventing the game from ending. After [GO69], the black-stone player could move into the empty position, the eye of the KO, thus capturing the white stone at [GO69]. Diagram DVs resemble the vertical ∞ symbol (Figure 3b) whereas the movement on the GO board is also repetitive, back and forth, like roller coaster loops.



a



b

Figure 4. DVs show reader's trajectory on the GO board for diagrams in subunit 2.2-null: **(a)** structure 2.2.2 and **(b)** structure 2.2.4.

Roubaud explains: «Ko, qui signifie «éternité» ou «infini» est, dans le jeu, une porte par où s'engouffraient tous les pions» (E p. 73). The actual KO scenario in the game of GO is presented in Figure 2d where two stones at [GO5] and [GO27] were captured under this setting.

The third unlabeled subunit, 2.4-null, is also made of two structures – 2.4.2 and 2.4.3 (Figure 5). Structure 2.4.2 «couleurs» consists of 7 sonnets interceded by squares of different colors. A DVA of the diagram (Figure 5a) presents a horizontal one-

dimensional setting of sonnets and squares. The break after the yellow square is most likely a need to fit the page. Sonnets are very color oriented, and the inserted square, while a very novel and unconventional approach to writing, destabilizes any possible vector analysis on the GO board (Figure 6a). However, the colored squares «travel» abundantly through this structure and in sonnets adjacent to colored squares (Figure 5a). For example, [GO22] uses «noir» five times, [GO101] uses «jaune» five times, [GO29] uses «blanc» eight times, all in abundant combinations with many other colors such as bleu, indigo, azure, green, red, brown, grey, violet, or gold.

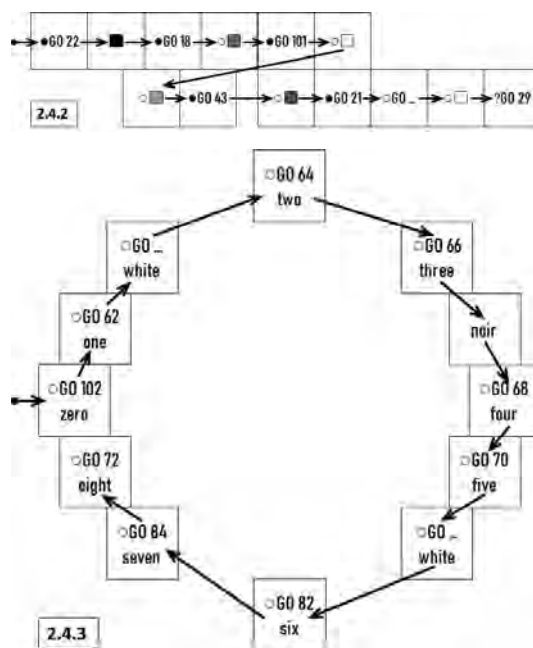
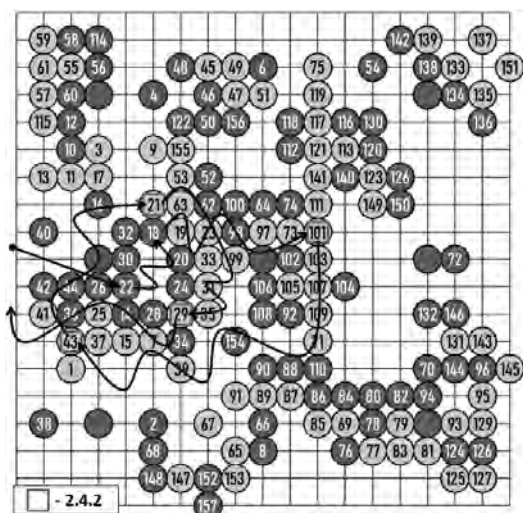


Figure 5. DVs show reader's trajectory for diagrams in subunit 2.4-null: **(a)** structure 2.4.2 and **(b)** structure 2.4.3.

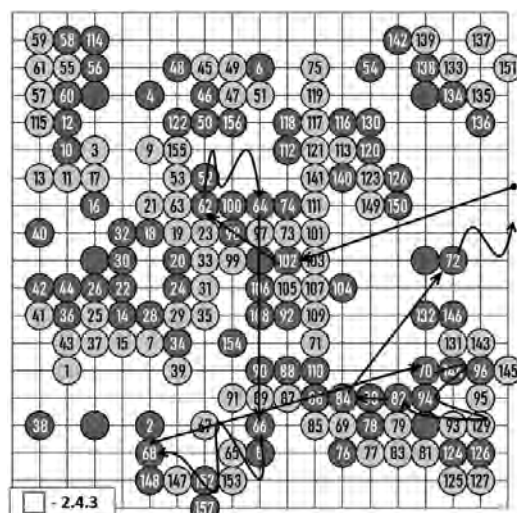
Structure 2.4.3 «vue» consists of 8 sonnets and 4 colors. The grid diagram is titled «dodécagone». Our DVA (Figure 5b) confirms the title presenting a 12-sided polygon. The colors are represented by white GO-stones, but without any association with the GO board, they seem more like place holders in the polygon structure. The vectorial path on the GO board vaguely resembles a calligraphic «2» (Figure 6b). The motif seems to follow through: there is the son-

net «deux» [GO64], then «deux hémisphères» [GO66], «deux moitiés» [GO68], coupled entities: «les cuisses [...] les seins» [GO82], «l'homme et la femme» [GO84], «les yeux» [GO72], and of course, all sonnets are associated to an even GO-move number, therefore divisible by 2.

Chapter 4 consists of three subunits – 4.1, 4.2, and 4.3-null. Subunit 4.1 has three grid diagrams, subunit 4.2 has one and subunit 4.3-null has none. Figure 7 shows DVs of these four diagrams and Figure 8 shows the DVAs on the GO board for the same structures.



a



b

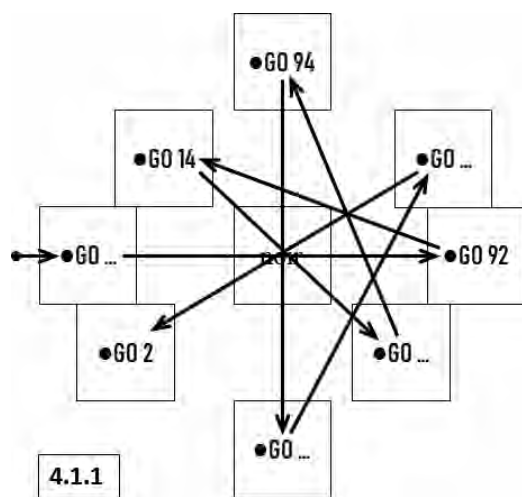
Figure 6. DVs show reader's trajectory on the GO board for diagrams in subunit 2.4-null: (a) structure 2.4.2 and (b) structure 2.4.3.

Structure 4.1.1 «*» is made of 8 sonnets organized as an asterisk or a star with a black color in the center (Figure 7a). However, DVA reveals an asymmetric geometry that seems to single out sonnet [GO2] representing Roubaud's 'reversed' lamentation for his younger brother who passed away at a young age: «Je suis mort [...] je dis adieu et toi mon frère, sans savoir! mais tu n'oublies» (E p. 105).

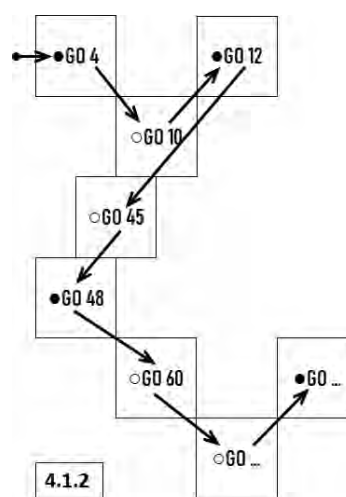
The "black" in the center is the color of mourning and most of the DVs seem to cross it or swing nearby,

as death is a central motif in 4.1.1. On the GO board nothing seems to be connected except [GO92] and [GO14] (Figure 8a). When analyzed, vectors aiming at [GO94] and [GO14] seem to avoid «black» and present a flicker of positivity: «(une marque? l'espoir?)» [GO92], «tu es sauf dans la mort» [GO14] or «[...] loyale est la survie» [GO94].

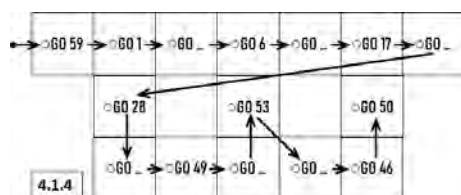
Structure 4.1.2 «gel noir» consists of 8 sonnets. Our DVA reveals the Greek letter tau, «τ» or the logic sign, to determine the quantifiers with it, the same as the title of the chapter (Figure 7b). On the GO board, the DV pattern resembles an up-side-down symbol «&».



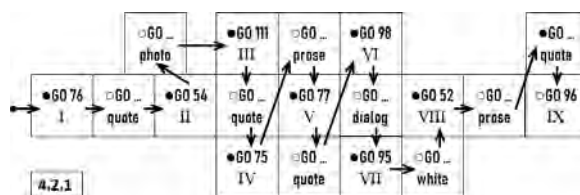
a



b



c

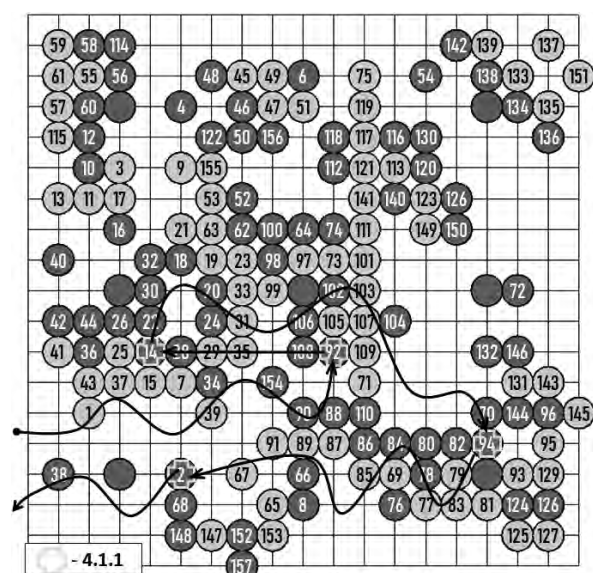


d

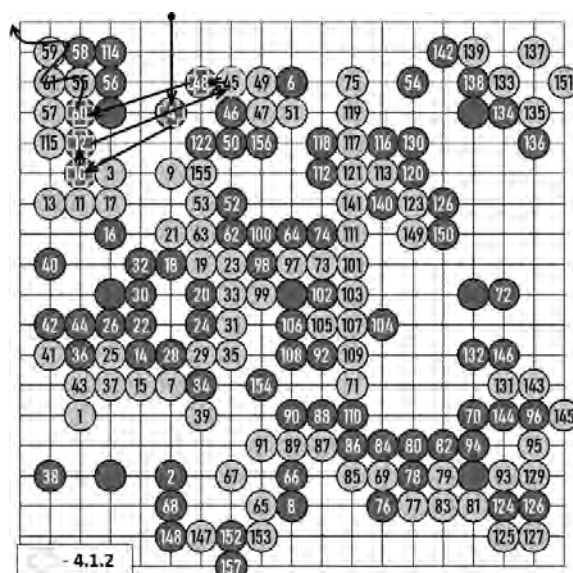
Figure 7. DVs show reader's trajectory for diagrams in chapter 4: (a) structure 4.1.1; (b) structure 4.1.2; and (c) structure 4.1.4 under subunit 4.1, and (d) structure 4.2.1 under subunit 4.2.

Structure 4.1.4 «expériences» is explicitly stated by Roubaud: «Ces pions, blancs, forment deux "yeux" ou "me"». Figure 7c shows how the DVs contour two

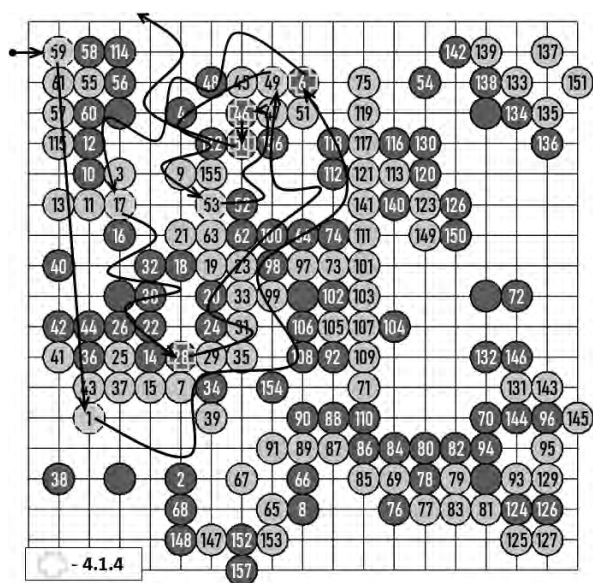
linked eyes. In GO, this setting prevents an opponent from breaking up a grouping of player's stones. The structure consists of 10 sonnets, citations, illustrations, and colors to fill in 15 positions in the two-eye diagram. The GO board pattern is undefined due to many indirect connections between the GO-stones (Figure 8c).



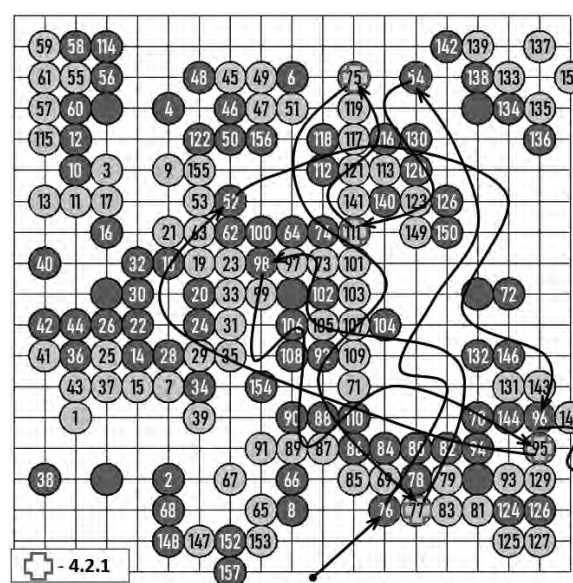
a



b



c



d

Figure 8. DVs show reader's trajectory on the GO board for diagrams in chapter 4: (a) structure 4.1.1; (b) structure 4.1.2; and (c) structure 4.1.4 under subunit 4.1, and (d) structure 4.2.1 under subunit 4.2.

The last structure, 4.2.1 «Santa Catalina island sonnets», is the most complex grid diagram in the book and was chosen to resemble the shape of the real island. Véronique Montémont points out that Santa Catalina Island sonnets do not seek to imitate the physical image of the island, but rather an imaginary one.³¹

Figure 7d shows DVs traveling from left towards right. Sonnets [GO76] and [GO96] establish a horizontal axis corresponding to an axis oriented from south-east towards north-west (SE-NW axis) on the map. The main city, Avalon, is correspondingly located after [GO76], a white-stone sonnet represented by a quote from Encyclopedia Britannica describing the island. Another major resemblance is the orientation of the DVs and the road system of the island. Travel along the island is only possible on its sides, similar to sonnets [GO111]

towards [GO98] or [GO75] towards [GO95]. There is no direct route through the middle of the island, because of the major mountain range. However, most of the connections between these two arteries are perpendicular to the SE-NW axis, similar to the zig-zag distribution of DVs from [GO111] to [GO95]. On the GO board, the travel is convoluted and the interference of the sonnets without GO-move association prevents us from finding a well-defined trajectory.

Conclusion

A displacement vector analysis of Jacques Roubaud's ϵ reveals a truly unique style of sonnet writing. It unveils a complex integration of sonnets with a journey in the GO space using prescribed grid diagrams, which results in a literary platform that allows the reader to experience movement from a completely new perspective as the story is told. The travel across the GO board landscape is a multifaceted metaphor with different meanings in each structure. Some are indicative of critical moments in Roubaud's life: the clock dial pointing to his French military service in 2.1.1 and the love's ups and downs, but a necessary retreat

in life in 2.1.2. Some focus on experiencing the surroundings as Roubaud recreates nature in 2.1.3 and traffic in the metropolitan area with unidirectional lanes and bus hubs in 2.1.4. Some create a spiral formation with multidimensional interpretations in 2.2.2 or move of KO and the vertical ∞ symbol in 2.2.4. The use of colors seems to reveal unprecedented writing structures in 2.4.2, while the dodecagonal dial translates into a hidden message revealed on the GO board as «2», the central motif in 2.4.3. Finally, the asymmetric shape of the asterisk reveals both sorrow and hope in life in 4.1.1. The contrast between the τ -shape in the grid diagram and the &-shape on the GO board is presented in 4.1.2. Structure 4.1.4 displays the shape of a two-eye diagram, while 4.2.1 reveals the St. Catalina Island geography. The displacement vector analysis opens a fascinating novel perspective on multidimensional movement in poetry. It successfully illustrates that poetry excels at using language to solve problems by applying different reading strategies, displaying greater cognitive flexibility, and developing higher-order critical thinking abilities. It is evident that ϵ is a prodigious collection of sonnets that creates a mosaic reinforcing literary, ludic, and scientific meanings.

Notes

- ¹ Jacques Roubaud, ϵ , Paris, Gallimard 1967. All quotations from ϵ come from this edition.
- ² Jacques Roubaud joins the OULIPO group in 1966, around the publication date of ϵ . «Mon entrée à l'OULIPO a décidé du reste de ma vie de jouer du langage», Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg*, Paris, Seuil 2002, p. 246.
- ³ For a discussion on this comparison see Jean-Jacques Thomas, «Swing Troubadour: Roubaud's Self-Portrait». Retrieved 6 July 2020. <http://www.dalkeyarchive.com/swing-troubadour-roubauds-self-portrait/>
- ⁴ According to François Le Lionnais, the implication of science is fundamental to the interpretation of OULIPO texts as a source of potentiality: «[...] l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo) entend le faire systématiquement et scientifiquement», in François Le Lionnais, *La LiPo* (premier manifeste), in OuLiPo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard 1973, p. 21.
- ⁵ For a nuanced account of the time aspects in Roubaud's poetry, see Elisabeth Cardonne-Arlyck, *Véracités: Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*, Paris, Belin 2009.
- ⁶ Jacques Roubaud, Jean-François Puff, *Roubaud: Jacques Roubaud / Rencontre avec Jean-François Puff*, Paris, Argol 2008, p. 59.

- ⁷ Pierre Lusson, Georges Perec, Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du GO*, Paris, Christian Bourgois 1969.
- ⁸ Jacques Roubaud, Jean-François Puff, *Roubaud: Jacques Roubaud / Rencontre avec Jean-François Puff*, cit., p. 53.
- ⁹ Pierre Lusson, Georges Perec, Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du GO*, cit., p. 40.
- ¹⁰ Peter Consenstein, «L'Énigme de la signification silencieuse» in Christelle Reggiani, Bernard Magné, *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2007, p. 211.
- ¹¹ Pierre Lusson and Jacques Roubaud developed a new reading technique called «théorie du rythme abstrait» (Abstract Rhythm Theory, ART), which has become the foundation for Roubaud's poetry.
- ¹² Jacques Roubaud, *Poésie: (récit)*, Paris, Seuil, 2009, p. 499.
- ¹³ Pierre Lusson, Georges Perec, Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du GO*, cit., p. 42.
- ¹⁴ Véronique Montémont, *Jacques Roubaud: L'amour du nombre*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 67.
- ¹⁶ Elvira Monika Laskowski-Caujolle, *Roubaud's Destruction: A Mathematician's Prose*, p. 8 in *The Great Fire of London by Jacques Roubaud*, Edited by Peter Consenstein, Retrieved 12 March 2020. <http://www.dalkeyarchive.com/product/the-great-fire-of-london-by-jacques-roubaud/>

- ¹⁷ Véronique Montémont, «JR 007 ou le secret chez Jacques Roubaud» in Christelle Reggiani, Bernard Magné, *Écrire l'énigme*, cit., p. 183.
- ¹⁸ Jacqueline Guéron, «Language and Reality in the Poetry of Jacques Roubaud: an analysis of €» in Michael Edwards, *French Poetry Now*, Vol. 3, Skye, Aquila 1975, p. 109.
- ¹⁹ Christophe Pradeau, «Le Réseau: Traboules, groupes clandestins et bifurcations dans l'œuvre de Roubaud» in Christelle Reggiani, Bernard Magné, *Écrire l'énigme*, cit., p. 165.
- ²⁰ Alison James, «Jacques Roubaud and the Ethics of Artifice» in *French Studies*, Vol. LXIII, No. I, pp. 53-65.
- ²¹ Christophe Reig, «Jacques Roubaud: énigmes du roman/romans à énigmes» in Christelle Reggiani, Bernard Magné, *Écrire l'énigme*, cit., p. 195.
- ²² Lucy O'Meara, «Jacques Roubaud's Rejection of Japoniste Influence: Tokyo infra-ordinaire» in *Questions of Influence in Modern French Literature*, Edited by Thomas Baldwin, James Fowler, and Ana de Medeiros, London, Palgrave Macmillan 2013.
- ²³ Dominique Moncond'huy conducted many comparative studies on Roubaud and Perec. See «Ouverture de la journée Perec/Roubaud – table ronde», in *Les Cahiers Roubaud*. Archives audio-visuelles, Journée d'étude Perec/Roubaud 2016. Retrieved 16 April 2020. <https://roubaud.edel.univ-poitiers.fr:443/roubaud/index.php?id=213>
- ²⁴ In physics, 'translation' means the process of moving an object from one place to another.
- ²⁵ See Chris Andrews, *Constraints, Poetry and Play in Jacques Roubaud's 'Parc sauvage'*, in «Australian Journal of French Studies», 49 (2), 2012, pp. 142-152.
- ²⁶ Jean-Jacques Thomas, Steven Winspur, *Poeticized Language: The Foundations of Contemporary French Poetry*. University Park, PA, The Pennsylvania State University Press 1999, p. 159.
- ²⁷ Pierre Garnier asserts that the function of a visual poem is to impress rather than be read in Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard 1960, p. 202.
- ²⁸ Jean-Jacques Thomas, Steven Winspur, *Poeticized Language: The Foundations of Contemporary French Poetry*, cit., p. 173.
- ²⁹ Jean-Jacques Poucel, *Jacques Roubaud and the Invention of Memory*, Chapel Hill, University of North Carolina Press 2006, p. 117.
- ³⁰ Kathryn McDonald, *€ by Jacques Roubaud*. RIF/T: An Electronic Space for Poetry, Prose, and Poetics, Editors: Kenneth Sherwood and Loss Pequeño Glazier, ISSN#: 1070-0072, Version 4.1, Spring 1995. Retrieved 3 June 2020. <http://writing.upenn.edu/epc/rift/rift04/roub0401.html>
- ³¹ Véronique Montémont, *Jacques Roubaud: L'amour du nombre*, cit., pp. 65-66.

Nathaniel Mackey's *Splay Anthem*: travelling as a «flight and fugivity»

by Giovanna Scatena

The road is a metaphor for most human pursuits as well as for life itself, and it is also a topic for memory. One can cast «a backward glance o'er travel'd roads», as Walt Whitman did, or as Bruce Chatwin wrote, paths are the *first* of our memories, even before persons or events. Such remarks may suggest roads as recovery, as routes to the past. Literal travel, by contrast, carries one away, roads link to other roads and those in turn to others: on the other hand, travel is one of the most basic and important features of human being and odeporic poetry becomes an essential aspect among a wide variety of poetic categories. The idea of travel as a connection permeate every page of Mackey's work. All his collections of poems – *Eroding Witness* (1985), *Whatsaid Serif* (1998), *Splay Anthem* (2006), *Nod House* (2011) – are made of small stanzas, unhinged from the left margin, often coupled like train cars by single words. As you read, you travel widely through geography, memory and history, but always with the sense that you're heading in one direction.

To ride was a well gone to too often, a
 dry world we circumambulated suddenly
 awash, Anuncia's belated largesse.
 The
 road was all therewas and ride was all
 we did. Curves and bends kept at us, we
 giggled,
 giddy anyone was
 at the
 wheel¹

In discussing the kind of identity formation suggested by Chamoiseau and Confiant, the word *errancy*, linked to travel, may be useful since it retains the *error* but also the drift that more romantic and politically charged categories such as *exile* and *expatriate* do not offer². *Errancy* is also appropriate for a study of poetry, since, as Charles Bernstein writes, «poetics must necessarily involve error. Error in the sense of wandering, errantry, but also error in the sense of mistake, misperception... as projection (expression of desire unmediated by rationalized explanation): as slips, slides»³. Travel is, in fact, an expression of that perpetual displacement of meaning in which the work of Nathaniel Mackey⁴ seriality's jagged edges are employed to address those wandering, preternaturally exiled others of historical and cultural consciousness⁵. The hold of 'home' on the travellers becomes weaker, and the process of substitution and displacement that constitutes identification becomes simultaneously less stable. Increasingly, travellers live, inwardly as outwardly, in such ambiguity, in a somewhere made up of many elsewheres that Mackey has described in his collection of poems *Splay Anthem* (2006), in which he weaves together two ongoing serial poems he has been writing for over twenty years, *Song of the Andomboulou* and *Mu*:

Every arrival outrun
 by the image we had of it, begged

it be the where we'd been after, there
 there be nowhere we'd rather
 be...⁶

The world was ever after,
 elsewhere.
 Where we were they said likkle for little, lick
 ran with trickle, weird what we took it
 for... The world was ever after, elsewhere,
 no

way where we were
 was there⁷.

Dread Lakes
 alias, cavewall inside out, dotted
 bodies bespoke 'immanent elsewhere'⁸,
 half again 'all but already gone'⁹.

These poetic series, inspired both by improvisatory jazz and traditional African songs, includes various versions of many poems separated by black lines, a poetic technique intended to keep the writing open to differences even after publication. Each is the other, each is both, announcedly so in the preface of the book. By turns visibly and invisibly present, each is the other's twin or contagion, each entwines the other's crabbed advance. They have done so, unannouncedly, from the beginning, shadowed each other from the outset, having a number of things in common, most obviously music. Each was given its impetus by a piece of recorded music from which it takes its title, the Dogon *Song of the Andoumboulou*¹⁰ in one case, Don Cherry¹¹'s *Mu First Part* and *Mu Second Part* in the other. Mackey explains the overlap of the two projects in a preface - itself a virtuosic work of self-criticism. The Andoumboulou are, in the Dogon cosmology, «not simply a failed, or flawed, earlier form of human being, but a rough draft of human being, the work-inprogress we continue to be»¹². It is, Mackey notes, a funeral song that moves from song to eulogy and back, a lone voice «reciting [the deceased's] genealogy, bestowing praise, listing all the places [the deceased] set foot while alive». Ultimately it marks «the entry of the deceased into the other life, the wail of a newborn child into a terrifying world»¹³. Likewise, 'Mu' refers to the lost continent. So the meeting of these two works constitutes what Robert Duncan has called in grand seriousness, a 'world-poem'¹⁴, but a specifically utopic and prehistoric world. *Splay Anthem* is a blue

gnostic / loop, a choral return to creative origins that echoes back to the future. *Song of the Andoumboulou* is addressed to the spirits. Part of the Dogon funeral rites begins with sticks making time on a drum's head, joined in short order by alone, laconic voice – gravelly and raspy – recounting the creation of the world and the advent of human life. Other voices, likewise reticent, dry, join in, eventually build into a song, a scratchy, low-key chorus. From time to time a yodeling shriek breaks out in the background. Concerning *Mu*, it is not only music: this place-name is a two-letter nub of a word overflowing with significance. For Mackey «any longingly imagined, mourned, or remembered place, time, state or condition can be called *Mu*»¹⁵. As the poet and literary critic Norman Finkelstein has claimed,

The two series offer a productive tension, a movement between shamanic dreamtime (*altjeringa*) and what Mackey calls historical 'rendition'. The diasporic travels that regularly punctuate *Song of the Andoumboulou* poems always lead us both toward and away from the Atlantean/Utopian domain that is 'Mu'. The result is a continuous, recursive, sideways movement as the two poems veer between the extremes of catastrophic fall and ecstatic redemption, travelling through landscapes and dream scapes variously shaded by idealism and foreboding¹⁶.

'Mu' is also a Greek letter and pictogram for ocean-waves that carried slaves across the sea; 'Mu' is oblivion in Japanese *kana*, a productive 'non-being' or vacancy in Zen art, akin to the absence that haunts Mackey's arenas of discovery and dispute, and the human beings become a set of warring passions independent of time and space¹⁷. In his odeporic poetry *Splay Anthem*, Mackey records an experience of diasporic restlessness among African American subjects, a tidal ebb and flow of unrecuperating hope, a *movement the / one mooring we knew*¹⁸: his travellers are seekers, wanderers toward a utopian no-place, who move together – as 'we' and not 'I' – looking for this no-where, but carrying with them memories of the past and their movement providing occasions of transcendence. They are «a lost tribe of sorts, a band of nervous travellers, know[ing] nothing if not locality's discontent, ground gone under. Sonic semblance's age-old promise, rhyme's reason, the consolation they seek in song, accents and further aggravates movement. The songs are increasingly songs of transit»¹⁹. More than any other

contemporary poet, Mackey is deeply inspired by jazz, especially Ornette Coleman, Miles Davis, Don Cherry, and John Coltrane, all of whom informed his belief that black ontology need not be tied to testimony or narrative but can be felt through what Mackey calls 'a communication of inference'. This language is improvisatory, paratactic, his lyric strands drifting through time, place, and persona. Mackey is also inspired by an avant-garde lineage of poets ranging from William Carlos Williams to Robert Duncan, as well as by his friends, the poets Fred Moten and Ed Roberson. Mackey's poems are hypnotic praises, dirges, feverish dream songs of an unnamed diasporic voyage, songs that are always reaching for, but never arriving at, a destination. If Mackey has aimed to bring what he calls the 'sympathetic strings' of jazz into language, a richly reverberate, connotative field that is politically engaged in sophisticated ways, it was Amiri Baraka's early jazz writing that served as his point of departure. Araka, as a New York-based poet/critic in the late fifties and early sixties, was a literary pioneer in his attempts to explore the liminal space between post-bop jazz and poetry²⁰. For Mackey, Baraka's liner notes, such as for *Coltrane Live at Birdland* (1964), and his first two poetry volumes, *Preface to a Twenty Volume Suicide Note* (1961) and *The Dead Lecturer* (1964), provided stunning instances of what might be possible in jazz-inflected writing²¹. This is lyric verse that obeyed, in its most restless and hermeneutically irreducible form, what Mackey calls «an aesthetic analogous to that of music — mercurial, oblique, elliptical»²². A musically attentive 'I', pronominally expands, Whitman-like, into a 'we', who respond with a mix of emotions: personal hardship, loneliness, and nomadic survival initially register collective distress, but the arrival of Coltrane's bass clarinet, via musical flashback, provides relief in a way akin to a warm 'anabatic' wind for the previously chilly surrounding environs²³. Inspired by the recognizable, if rare, sound of Dolphy's clarinet in Coltrane's expert hands, the uprooted 'we' launch into an outpouring of hand-slapping revelry that makes them feel 'young again'. For the travelling 'we', Coltrane's music thus functions as what Wilson Harris would call a 'phantom limb'²⁴. It provides a sense of felt advance, felt recovery, a partial compensation for catastrophic severance. Yet the 'we' are also cognisant of how ephemeral, and dependent on this ameliorating impact of music, this relief will be. Reading Mackey, we join him as members of this tribe/band: our inchoate, previously unrealized sense of

existential and cosmic exile is gradually revealed to us as we experience 'the flight and fugitivity' of his haunted song. Then again, 'flight and fugitivity' remind more specifically of the plight of runaway slaves in the years before the Civil War. In Mackey's discourse, 'flight and fugitivity' are linked to a ghostly historical reference and, in this way, the conditions of diaspora, both historical (the African diaspora) and spiritual (gnosticism's view of a generale spiritual exile) come to define Mackey's poetry. Under these conditions, which he so elegantly, so urgently describes, we become strangers to ourselves; in wandering with him, we meet ghostly versions of ourselves in whom we recognizes long-suppressed truths, grounded in a history of oppression and loss but also point to gnosis, knowledge of the exile that defines our spiritual being. Mackey uses a quote referring to the followers of Simon Magnus from one of his favourite books, Jacques Lacarrière's *The Gnostics*, as a revealing epigraph to *Song of Andoumboulou*: 17: «to remove the very categories of I, Thou, He and to become We, such must be the meaning of the so-called 'mysteries of the Simonians'»²⁵. Removing pronominal categories to form a collectivity grounded in both history and myth is fundamental to Mackey's poetic and, toward this end, the poet/shaman plays all the roles at once²⁶: shamanism in tribal, oral culture; exegetical mysticism in religious, literate culture; poetry in modern, secular culture, and all call equally for initiation leading to gnosis.

Debris bumped our heads, rubble
hurt our feet. Fingerless, if not
without hands, drew back from
reaching,
Nub the new kingdom come...
[...]
Somewhere someone
chanted,
an echo we looped and relooped. Dub it
was as much as it was Nub we were
in, ersatz eternity looped and infinitum,
loop
given reverb to. Echoes flew close to the
earth, bleak reconaissance. Tape ran
away in reverse, took us with it, beginning
to be alive it seemed...²⁷

Movement and travel in Mackey's serial poems is both a compositional principle and an open set of thematized situations or scenarios. Travel is dangerous in

the poems of *Song of the Andoumboulou* where the 'we' are constantly in a state of jeopardy, determined they are to reach the utopian spaces variously signified, as we said, by and in 'Mu'. The strange sense of movement, the disruptions in space and time that we experience in reading Mackey's poems is the same in Ellen Basso's work on Kalapalo narrative performance²⁸. Indeed, according to Basso,

Kalapalo notions of time are closely connected to ideas about space, and spatial imagery in Kalapalo myths is complementary to that of time. It is constructed by means of the ubiquitous device of travelling that lends a sense of contrast between qualitatively different experiences while distinguishing between different places or sites as, on the one hand, social, predictable, and ordinary, and on the other, antisocial, magical, dangerous, and liminal. The distinction emerges from the language describing the journey, which is a way of establishing boundaries that are both geographic and psychological and that are treated less as visual objects than a spatial relations experienced through human temporal sensitivity. Travelling modes, involving active experience of time and the contrasts experienced in different places, thus serve as symbols for different consciousnesses²⁹.

In regard to Mackey's poetry, two ideas in this passage are particularly striking: that travel leads to the distinction between the «social predictable, and ordinary» and the «antisocial, magical, dangerous, and liminal», and that travel or movement through space/time is experienced as «both geographic and psychological» and produces «symbols for different consciousness». In the *Song of the Andoumboulou* and the 'Mu' poems, both places and the modes of travel between them – train, bus, boat, metro – are experienced as 'psycho-geographic'³⁰ phenomena; likewise, the situation of the travellers at any given instant can shift dramatically from safe and ordinary to dangerous and magical.

*A boat that sails to
heaven on a river that
has no end*³¹ [...]

We lay on
our backs looking out at them looking
in, cigar smoke swelling the veins of
our necks, the boat of which
they dreamt

a dreamt we beyond our
reach³²

Peru now as Paris it seemed, a
train
what it was we were on wherever it
was, a train whatever it was we
were on... In the city's insides
albeit we were in Egypt, high-breasted
Sekhmet statuesque at the metro
stop...³³

Sipped sand, so long without
water. Lone Coast elixir, mouths
drawn shut... Euthanasic lip-stitch,
loquat liqueur, Oliloquy Valley it
was
we came to next... We were
each an apocryphal Moses, feet
newly fitted with sandals, we
strolled, scrolls long thought to
be lost unrolled in front of us,
dubbed
acoustic scribbling, skanked...³⁴

As Finkelstein writes, it is arguable that everything that takes place in these poems is magical, that all movement from place to place is magical. Psychally speaking, the goal of such movement is ultimately ecstatic, however much it may be blocked or impeded by foreboding, depressive, even demonic forces³⁵. And, as Mircea Eliade observes of the shamans' cosmic travels, «only they transform a cosmotheological concept into a concrete mystical experience... In other words, for the rest of the community remains a cosmological ideogram, for the shamans and the heroes becomes a mystical itinerary»³⁶. Taken together, Mackey's two serial poems constitute such a mystical itinerary, an elaborate, endless logbook of spiritual travels that constitute a 'book'

What we rode was a book. We
fell out of it, scattered³⁷

and so, travels occur not only on the geographical and psychological levels, but on the tropological level as well. Mackey's 'lost tribe', his 'band of nervous travellers', moves from one place to another, from one psychic state to another, and from one set

of tropes to another, in an endless web or network of language:

It wasn't we were
prey,
buzzing fly, flying fish, wasn't we
were inside Ananse's web, Anuncia's
net. Web it was we were, it wasn't
we were caught. It wasn't we
were web's, we were web...³⁸

In this broader perspective, the poet imagines a purgatorial people running in place on a treadmill caused by obstinate injustices and torments. And this limbo is frequently portrayed in oceanic terms: *when adrift/off Cantaloupe Island's/lotus/coast/* history itself is unanchored and sites lap into one another like wayward waves. In the *Braid* section of *Splay Anthem*, one is *taken in by/dreams* when one is not taken in by a homeland, and so one is *never done/saying goodbye/once begun*³⁹ because existence is a matter of moment-to-moment exiles. Despite such a rapidly transformable notion of place - there is no really an answer to the cosmic question of 'here or there?' and not even that deliberately misunderstood: 'go or stay?' since home is finally impossible to locate, Mackey's response is a rejection of the choice and of the pressure to make that choice - there remains the memory of *plains we/spent millennia crossing*, and so the ancient saying 'by and by' is used as a recurring motif to portray forever-unfurling landscapes on which the good in goodbye curdles and the biding of time is a bait for new traps⁴⁰. As Mackey walks - in a verbal gait frequently pitched between stagger and sleepwalk - across these books' plains, he gestures backward to unknowable ancestors and forward to some hoped-for oasis at once. A deep dualism between «here» and «no-here» haunts much of his verses: geographic polarities swiveling on a conditional or propeling forward and drags back at once. Asked by Donahue about his perspective on home and arrival and recognition, Mackey answers that he has

repeated experiences of and senses of home, and one of the things these poems are registering is multiplicity—that home is not just the manifest geographic place that we're born to, grow up in, and in many ways want to return to. It's something

else. It's a sense of arrival, but to have that sense of arrival you have to come from some place. You lose the sense of arrival when you sit still. It's the getting home that strikes so deeply for me, that sense of having gotten home. But there's also a sense that home gets up and leaves after you've gotten there that propels the agitation and unrest that you talk about in the poems. It's as if you get there and home gets up and leaves and you have to go chase it. It keeps moving on. That's the kind of agitation and wandering spirit that runs through the poems⁴¹.

Mackey refers to a «sense of arrival» that is more important than any notion of security or belonging, and updates the Homeric Odissey so that homecoming is less linear and teleological and more flickering and beckoning⁴². For experimental diasporic writers as Mackey, the reconfiguration recreates and deconstructs historical injustices and silenced identities caused by the reality of colonization. As an interpretive art free of construction and conventionalization, experimental writing needs to reoccur and recreate. Wilson Harris calls this the unfinished genesis of the imagination: the place where artists find their unexpected, but meaningful words from an undefined language of experience and invisible memory⁴³, and in *The Womb of Space* he writes that «exile is the ground of live fossil and sensuous memory within uncertain roots that are threaded into legacies of transplantation... We begin all over again the pursuit of enduring cross-cultural spirit in arts of dialogue with unsuspected and supportive myth»⁴⁴. In Mackey, exile is a part of a relentless spiritual pursuit of remembrance and transpersonal union that simultaneously goes nowhere fast: *It wasn't / wander what we did, we circled*⁴⁵. It is the journey's feeling of ineluctable loss that pushes travellers to search an «alternate world» *walking with his house on / his head is heaven*⁴⁶. In the final section of *Splay Anthem*, the narrator and his companion arrive at a region dubbed 'Nub'. As terrestrial-astral travelers, they've traversed numerous spaces real and imagined, exterior and interior, and have now reached a devastated landscape where «debris bumped our heads, rubble / hurt our fee». In the book's helpful preface, Mackey relates Nub to current political conditions in the United States and across the globe, although many of the places his liminal figures visit

during the course of the book are equally desolate. 'Nub', moreover, metonymically describes the post-9/11 United States under President George W. Bush. As Mackey explains, it refers to the 'shrunk-en', increasingly globalized world at large ('planet Nub'), and carries overtones of ancient African civilization ('Nubia') and Harris's phantom limb ('Numb') as well. Mackey writes of his desire to cure this condition, but 'homeopathically', via his poetry's own 'recourse to echo' rather than, say, through Baraka's later, more instrumental language. Yet this desire cuts both ways: while yearning for a better future, Mackey laments poetry's limited capacity to effect

political change. The only way out of the purgatorial condition of 'andoumboulouousness', Mackey proposes, is by confronting the problem and starting all over again. And in advocating this return to first principles to achieve societal regeneration, post-bop jazz again leads the way. Mackey tells us, in his *Splay Anthem* preface, that he was thinking of Don Cherry's 'Teo-Teo-Can', the fourth track from 'Mu' Second Part, a 1969 'world music' recording that helped inspire the whole 'Mu' serial poem. In this track Cherry resorts to «a sort of coo-baby talk», which Mackey hears as a call for new beginnings.

Notes

- ¹ N. Mackey, *Song of the Andoumboulou: 51 – cargo cult* – in *Splay Anthem*, A New Directions Book, New York 2006, p. 80.
- ² P. Chamoiseau - R. Confiant, *Letters créoles: Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Hatier, Paris 1991, pp. 275-276.
- ³ C. Bernstein, *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge 1992, pp. 153-154.
- ⁴ Born in Miami in 1947 and raised in Southern California, poet, novelist, editor, and critic Nathaniel Mackey is the author of numerous books of poetry, including *Blue Fasa* (2015), *Nod House* (2011), the National Book Award-winning *Splay Anthem* (2006), *Whatsaid Serif* (1998), and *Eroding Witness* (1985), which was chosen for the National Poetry Series. He has published several book-length installments of his ongoing prose work, *From a Broken Bottle Traces of Perfume Still Emanate*, beginning with Bedouin Hornbook in 1986. Two of his poetic influences, William Carlos Williams and Charles Olson, wrote multi-volume epics devoted to a single city – Paterson and Gloucester, respectively – but Mackey, with his devotion to epochal vagrancy and transience, refuses to focus on a singular place. In his work, the 1960's Black Arts Movement rallying cry *Nation Time* is jumbled and annexed and safe harbor is always teasingly located just around the next bend in the trail.
- ⁵ A. Mossin, *Collapsed Aura: Nathaniel Mackey, Robert Duncan, and the Poetics of Discrepant Subjectivity in Song of*

the Andoumboulou, Palgrave Macmillan, New York 2010, p. 160.

- ⁶ Mackey, *Song of the Andoumboulou: 44 in Splay Anthem*, cit., p. 36.
- ⁷ Mackey, *On Antiphon Island – 'mu' twenty-eight part* – in *Splay Anthem*, cit., p. 65.
- ⁸ For Mackey, 'elsewhere' is an ever-advancing horizon, an Africa scattered and felt primarily as a mocking residue and a womb turned inside out. In an interview with Christopher Funkhouser, the poet claimed that his cadences are «cut to my voice and my sense of placement and space», and said «cuts» are sliced of history used to illuminate both incongruities and continuums. See Christopher Funkhouser, *An interview with Nathaniel Mackey*, «Callaloo» 18 (1995), p. 328.
- ⁹ Mackey, *Song of the Andoumboulou: 56*, in *Splay Anthem*, cit., p. 97.
- ¹⁰ The name of this series comes from a recording, *Les Dogon*, an ethnic group in Mali, on which an example of the referenced funeral song appears.
- ¹¹ Donald Eugene Cherry (1936 –1995) was an American jazz trumpeter. Ron Wynn, a music critic and author, writes that «[Cherry's] technique isn't always the most efficient; frequently, his rapid-fired solos contain numerous missed or muffed notes. But he's a master at exploring the trumpet and cornet's expressive, voice-like properties; he bends notes and adds slurs and smears, and his twisting solos are tightly constructed and executed regardless of their flaws». R. Wynn, *All Music Guide to Jazz*, Miller Freeman, San Francisco 1994, p. 147.

- ¹² Mackey, *Splay Anthem*, cit., p. xi.
- ¹³ *Ibidem*, p. ix.
- ¹⁴ Mossin, *Collapsed Aura: Nathaniel Mackey, Robert Duncan, and the Poetics of Discrepant Subjectivity in Song of the Andoumboulou*, Palgrave Macmillan, New York 2010, p. 170.
- ¹⁵ Mackey, *Preface*, in *Splay Anthem*, cit., p. x.
- ¹⁶ N. Finkelstein, *On Mount Vision. Forms of the sacred in contemporary American poetry*, University of Iowa Press, Iowa city 2010, p. 193.
- ¹⁷ H. Vendler, *Soul Says*, Harvard University Press, Cambridge 1995, p. 5.
- ¹⁸ Mackey, *Song of the Andoumboulou*: 46, in *Splay Anthem*, cit., p. 47.
- ¹⁹ D. Hadbawnik, *Interview with Nathaniel Mackey-Front Porch*, September 14, 2007.
- ²⁰ A. Baraka, *Class Struggle in Music*, in *The Music: Reflections on Jazz and Blues*, William Morrow New York 1987, p. 320.
- ²¹ Mackey, *The Changing Same: Black Music in the Poetry of Amiri Baraka*, in *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 40.
- ²² Mackey, *Interview by Paul Naylor*, in *Paracritical Hinge*, cit., p. 345.
- ²³ Baraka, *Coltrane Live at Birdland*, in *Black Music*, Greenwood Press, Westport 1980, p. 66.
- ²⁴ Mackey writes about Wilson Harris's 'phantom limb' figure in *Limbo, Dislocation, Phantom Limb: Wilson Harris and the Caribbean Occasion*, in «Criticism» 22, no. 1 (Winter 1980).
- ²⁵ P. Naylor, *Poetic Investigations: Singing the Holes in History*, Northwestern UP, Evanston 1999, p. 340.
- ²⁶ Finkelstein, *On Mount Vision*, cit., p. 185.
- ²⁷ Mackey, *Song of the Andoumboulou*: 58, in *Splay Anthem*, cit., p. 109.
- ²⁸ Mackey quotes Ellen B. Basso's study of Kalapalo myth and ritual performance, *A Musical View of the Universe*, as an epigraph to *Whatsaid Serif*: «in order for the story to be told at all, it must be received by a responder or 'what-sayer', who is a crucial actor in the situation. The what-sayer may be someone who asked to be given the narrative or the recipient of a story that exemplifies explanatory principles needing clarification during the course of some other discussion; the person serving as what-sayer can change during the course of a telling» (Basso 15). Thus the stranger in *Andoumboulou*: 18 simply repeats the word 'So' as he confronts the poet, whereas later, in *Andoumboulou*: 20, the two change places: «I was the whatsayer. / Whatever he said I would / say so what» (*Whatsaid Serif* 22). Mackey elaborates on what saying in his interview with Paul Naylor: «'Whatsaidness' ups the ante on witness, not wanting to adibe by simple oppositions between narrativity and reflexivity, espressivism and constructivism. The what-sayer is the recipient of the narrative and a co-producer of the narrative, a weave or tangle of roles the Kalapalo, I think, usefully acknowledge» (*Paracritical Hinge*, cit., p. 399.).
- ²⁹ E. B. Basso, *A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, p. 125.
- ³⁰ Psychogeography, as the term suggests, is the intersection of psychology and geography. It focuses on our psychological experiences of the city, and reveals or illuminates forgotten, discarded, or marginalised aspects of the urban environment. Both the theory and practice of psychogeography have been around since 1955, when French theorist Guy Debord coined the term. Psychogeographers idolise the *flâneur*, a figure conceived in 19th-century France by Charles Baudelaire and popularised in academia by Walter Benjamin in the 20th century. A romantic stroller, the *flâneur* wandered about the streets, with no clear purpose other than to wander. In his book *London Orbital*, Iain Sinclair describes a walk around the M25 and the 'unloved outskirts of the city'. He observes: «I had to walk around London's orbital motorway; not on it, but within what the Highways Agency calls the 'acoustic footprints'. The soundstream. Road has replaced river. The M25 does the job of the weary Thames, shifting contraband, legal and illegal cargoes, offering a picturesque backdrop to piracy of every stamp». Sinclair describes his walk as having a 'ritual purpose' to «exorcise the unthinking malignancy of the Dome, to celebrate the sprawl of London». He also describes walking as a virtue. Self sees walking as «a means of dissolving the mechanised matrix which compresses the space-time continuum». He describes the solitary walker as «an insurgent against the contemporary world, an ambulatory time traveller». Psychogeography is therefore useful in showing that walking is not only an art form in itself. It is also crucial in understanding the complication between the histories and myths of urban landscapes. I. Sinclair, *London Orbital: A Walk Around The M25*, Penguin, London 2003.
- ³¹ Mackey, *Beginning with lines by Anwar Naguib – 'mu' sixteenth part* – in *Splay Anthem*, cit., p. 8.
- ³² *Ibidem*, p. 12.
- ³³ Mackey, *Song of the Andoumboulou*: 42, cit., p. 32.
- ³⁴ Mackey, *Go left out of Shantiville – 'mu' twenty-second part* – in *Splay Anthem*, cit., pp. 34-35.
- ³⁵ Finkelstein, *On Mount Vision*, cit., p. 194.
- ³⁶ M. Eliade, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton UP, Princeton 1992, p. 76.
- ³⁷ Mackey, *Song of the Andoumboulou*: 42, cit., p. 29.
- ³⁸ Mackey, *Song of the Andoumboulou*: 56, in *Splay Anthem*, cit., p. 95.
- ³⁹ Mackey, *Andoumboulouous Brush – 'mu' fifteenth part* – in *Splay Anthem*, cit., p. 6.
- ⁴⁰ Mackey, *Blue Fasa*, New Directions, New York 2015, pp. 3,

14.

⁴¹ See Mackey's interview *Epic World* with Joseph Donahue, <https://www.poetryfoundation.org/articles/70116/epic-world>.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ W. Harris, *Selected Essays: The Unfinished Genesis of the Imagination*, Routledge, London 1999, p. 211.

⁴⁴ Harris, *The Womb of Space: The Cross-cultural Imagination*, Greenwood, Westport 1983, p. xx.

⁴⁵ Mackey, *Song of the Andoumboulou: 60*, in *Splay Anthem*, cit., p. 124.

⁴⁶ Ch. Olson, *The Songs of Maximus: Song 1*, in *The Maximus Poems*, University of California Press, Berkeley 1987, p. 78.

«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 inconfondibile. 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'infèrnal 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 pregresso 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 métempsychose. 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 rétrocede 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 una 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, inferi. 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 incide 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/f/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 épauler 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 cercatore, 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 costituisce una traccia dell'origine, di cui non svela però il segreto. Lungi dal saziare 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», Anaïs 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 testimoniarebbe, 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.

«I was the world in which I walked». *Flânerie* in Durs Grünbein, Guido Mazzoni, Pierre Alféri

di Alberto Comparini

Uno dei tratti caratteristici della poesia contemporanea è il recupero dello spazio – urbano e/o naturale – quale luogo privilegiato per la riflessione intorno allo statuto conoscitivo del soggetto lirico e del suo complesso e multiforme rapporto con il mondo. Come scrive Roger Gilbert in *Walks in the World* (1991), «[l]ike walks, poems can be seen as exploratory movements that remain uncommitted to any particular goal or outcome beyond movement itself. Both walk and poem therefore offer especially pure instances of the aesthetic, conceived as the negation of practical or end-directed activity»¹. Benché l'analisi di Gilbert abbia come centro di indagine la poesia americana, essa dispiega una traiettoria critica che abbraccia uno spettro sovranazionale ampio, e che muove in particolare da una riconfigurazione in chiave postmoderna della 'flânerie' urbana di derivazione benjaminiana e, dunque, da una ri-lettura 'sociale' (ma non per questo allegorica) del soggetto lirico nei territori della poesia: *dove* e *come* si colloca, allora, l'io nel suo moto conoscitivo (o descrittivo) della realtà, quando l'attraversamento degli spazi «cease[s] to be wholly cognitive» e «become[s] instead a process of wandering as wayward and impulsive as the walk itself»²?

Nell'itinerario poetico della postmodernità, l'idea di flânerie è connessa alla dimensione dello spazio urbano come luogo da attraversare («lo sguardo [del flâneur] si inoltra nella città: nei luoghi consacrati, alla vita, al lavoro, al consumo. Nel centro e in periferia»³)

per determinare le forme del pensiero e della poesia, ed assurge a paradigma conoscitivo del mondo⁴: «the postmodern flâneur», scrive Aimée Boutin, «has become a tool for conceptualizing urban mobility and encounters, and a symbol of self-conscious awareness of urban experience»⁵. Se, allora, la città, nella sua polisemia urbana, si presenta come snodo conoscitivo del flâneur, una corretta lettura della sua manifestazione empirica (flânerie) negli spazi della poesia comporta un ripensamento dei rapporti tra la postura ontologicamente errante del soggetto lirico e gli spazi metropolitani dell'età postmoderna.

Da un punto di vista metodologico, il mio esame delle posture e delle forme dell'io in raccolte di versi che presentano una dimensione esplorativa, a livello spaziale, del mondo, sarà di tipo fenomenologico (Maurice Merleau-Ponty) e terrà conto del legame che il testo poetico istituisce tra corpo e soggetto:

habemus ideam veram, nous tenons une vérité, cette épreuve de la vérité ne serait savoir absolu que si nous pouvions en thématiser tous les motifs, c'est-à-dire si nous cessions d'être situés. La possession effective de l'idée vraie ne nous donne donc aucun droit d'affirmer un lieu intelligible de pensée adéquate et de productivité absolue, elle fonde seulement une 'téléologie' de la conscience qui, avec ce premier instrument, en forgera de plus parfaits, avec ceux-ci de plus parfaits, et ainsi sans fin⁶.

Secondo il filosofo francese, uno dei modi privilegiati per comprendere l'idea di mondo dell'io è di pensare al soggetto come un corpo (fisico e mentale) che prende fenomenologicamente forma e coscienza di sé attraverso e nello spazio⁷. Una fenomenologia delle percezione degli spazi ci permette in questo senso di legare il «moto accelerato del flâneur»⁸ all'esperienza del soggetto lirico attraverso la nozione di *être situé* – in particolare nelle forme liriche di area (neo)modernista⁹, dove essere situato nel mondo significa avere un orientamento, una presa di coscienza fisica, del proprio corpo. Il mondo dell'io può così essere ricondotto a una dimensione corporale-percettiva, al modo in cui l'io-soggetto si sente e vive nel mondo in quanto corpo concreto, in quanto *situé et situant*, sicché l'esperienza del flâneur diventa espressione di una postura dinamica del corpo del soggetto e dell'irriducibilità dell'esperienza soggettiva dell'io, tesa all'esplorazione degli spazi e degli ambienti del mondo¹⁰.

Il filo rosso che lega, sul piano testuale e metodologico, il rapporto tra *flânerie* accelerata e poesia lirica è un'idea di soggetto performativo ed enunciativo di matrice fenomenologica¹¹, che risente in particolare della lezione estetica di Wallace Stevens – e, *ça va sans dire*, della scuola fenomenologica tedesca e francese –, cioè di un'idea di mondo (lirico) per la quale l'io è lo spazio (naturale, urbano, metropolitano) in cui egli cammina, e ciò che vede, ode e sente nasce solamente dal sé («I was the world in which I walked, and what I saw / Or heard or felt came not but from myself»)¹². Per far emergere questa dimensione fenomenologica del flâneur, si procederà per via induttiva, prendendo come casi esemplari una serie di raccolte che esprimono questa postura accelerata dell'io negli spazi metropolitani del contemporaneo: in sillogi come *Strophen für übermorgen* (2007) di Durs Grünbein, *La pura superficie* (2017) di Guido Mazzoni e *divers chaos* (2020) di Pierre Alféri – che, nella loro diversità, sono espressione dello *spatial turn* che caratterizza buona parte della produzione in versi della generazione di poeti nata negli anni Sessanta –, il soggetto lirico conosce le cose in quanto appartiene (o non appartiene) a determinati luoghi urbani e/o metropolitani dell'esistenza, che ne de-limitano i movimenti, la velocità (meccanica, costantemente accelerata) con cui si muove e, infine, la possibilità di poter conoscere realmente il mondo¹³. In questo senso, la metropolitana, le strade, le piazze, gli aeroporti, i treni e, più in generale, i non-luoghi di-

ventano espressione di un nomadismo poetico che la poesia contemporanea tenta di intercettare attraverso forme plurali, che vanno dal verso classico a quello libero fino alla prosa, e che l'io, nella sua veste di soggetto egocentrico narcisista – secondo la lezione di Charles Taylor in *Sources of the Self* (1992) –, incarna: l'io diventa soggetto epistemologico nella misura in cui incorpora, attraverso l'esperienza accelerata di una situazione mondana, i dati sensibili che il corpo percepisce ed elabora quando si colloca fisicamente nello spazio, sicché egli può finalmente accedere a una dimensione fenomenologicamente irriducibile del processo di creazione e di ricerca della verità – e in un certo senso anche della poesia stessa.

Le *Strophen für übermorgen* di Grünbein si aprono all'insegna di questa problematica corporale: nel primo testo della raccolta, *Spruchtafelchen*, il corpo («der Körper») è un cruento errore («Blutiger Irrtum»), un tradimento («Verrat») che si ritorce continuamente contro il soggetto («gegen dich»), a tal punto che l'io non si riconosce più in quanto tale («Überall Nicht-Ich») ed è ridotto a vivere in un mondo senza sponda («Welt ohne Rand»), fatto di arcaiche parole («Uralter Worte») che trasformano l'io in un soggetto fugace («flüchtig») e indeterminato («Einer von vielen hier»)¹⁴. Le strofe che seguono questa scoperta negativa dell'io – e dunque del corpo – rappresentano un tentativo da parte di Grünbein di recuperare una dimensione situazionale del soggetto a partire dai dati dell'esperienza che l'io può attingere unicamente dal mondo, e che riportano il soggetto conoscente a una condizione epistemica e fenomenologicamente totale: come leggiamo nella cruciale *Vocis imago*¹⁵, la familiarità dell'ambiente viene così legata alla capacità dell'io di riconoscere sensazioni di varia natura (dal ricordo dell'infanzia al rumore della pioggia) e di ricondurle a un'eco fresca («frisches Echo»), a una originaria (primitiva) debolezza umana («in Urmensch-Schwäche») che ritorna nel tempo presente grazie all'attività percettiva del soggetto, cioè quando il ritmo dell'esistenza può essere nuovamente regolato dall'alternanza di cultura e natura, di parole e gocce («Als die Worte mit den Tropfen tauschten»)¹⁶.

Seguendo questa direzione situazionale, l'attraversamento dell'area metropolitana di Berlino (ma anche di Parigi e Mosca), non può che essere un evento transitorio in *Transiträume*,¹⁷ di cui l'io intercetta solamente le impressioni fisiche che derivano dal suo moto *nella*

città: in *Transit Berlin*, benché l'uomo della metropoli («Der Großstadtmenchen») avverta un'idea di familiarità tra le «nuove» strade berlinesi – «das familiäre All» («quel familiare tutto») –, il passato storico – «Man ahnt die Achse noch» («si sente ancora l'asse») – e il presente urbano – «Die meisten Sünden [...] aus Stahlbeton und Glas» («la maggior parte dei misfatti [...] di cemento e vetro») – mostrano al soggetto conoscente («Er kennt», «Der Kenner») una realtà priva di futuro, o meglio, un insieme di possibilità future («jede Zukunft») che lasciano la città, e con essa l'io, fredda («kalt»), rovinata («ruinierte»)¹⁸. Simili condizioni conoscitive sono ravvisabili anche nei non-luoghi di *Von den Flughäfen*, dove ogni cosa è in continuo movimento («Alles war Transit, / Transfer») e fluttua («schwebt») nello spazio¹⁹, oppure tra le tredici stanze dell'eponimo *Strophen für übermorgen*, dove l'io, nelle vesti di testimone non richiesto («Ich bin der Zeuge, nach dem keiner fragt»)²⁰, di narratore e filosofo («Und der Erzähler, der müde Philosoph»)²¹, di disertore (Ein Diserteur»)²² e straniero («Ein Fremder hier, mir selber fremd»)²³, vive la propria esistenza in un non-tempo – giovedì 40 aprile («Es ist der vierzigste April, ein Donnerstag»)²⁴.

Ma, si chiede ancora Grünbein, *Was ich bin?*²⁵ Cosa permette all'io di riconoscersi come identico a se stesso nella continua metamorfosi del tempo e degli spazi delle aree metropolitane? «Dann bewohnt es die Welt, wird selber Welt, ist sich selbst / Mehr als genug»: l'io che qui dice io («Das Ich, das hier ich sagt») *abita il mondo, diventa il mondo, basta abbondantemente a se stesso* perché attraversa i suoi spazi («durch die Welt»)²⁶; lo spazio metropolitano diventa così la sede privilegiata del *flâneur* per una riconfigurazione del concetto di identità lirica e dell'esistenza, anche quando la poesia tende, pur nella sua individualità monadica, a *essere con gli altri*, a raccontare, rimanendo alle soglie della superficie (dell'io), i destini generali di «persone sconosciute», come accade ne *La pura superficie* di Guido Mazzoni²⁷.

Nella seconda raccolta del poeta italiano, gli «strati profondi di una storia impersonale» sono ricostruiti (o riscritti?) a partire dai dati dell'esperienza che l'io incontra nel suo incessante moto fisico (e *non* fisico) tra le cose del mondo: «Ho scritto un testo che non tende a nulla. Vuole solo esserci, come tutti. / Ho scritto un testo che rimane in superficie»²⁸. Rispetto all'esperienza estetica de *I mondi* (2010), alla monadica esperienza della «vita» e della «solitudine»²⁹, l'io evade dal sé

lirico – sul piano performativo e soggettivo –, a tal punto che l'io empirico osserva la propria dimensione lirica dentro il testo. «Sono quello che vedete»³⁰, leggiamo in *Eigentlich*, per poi giungere a una maggiore conoscenza del mondo attraverso le «immagini [che sono] fuori di noi» e alla moltitudine di figure che lo abitano: a Roma – dove si svolge (in)direttamente l'esperienza de *La pura superficie* –, «nell'atrio di Termini, sono corpi e vene varicose»³¹; a Genova, dove «una massa di persone guarda gli scontri come a teatro»³²; in una città americana, i cui spazi sono scanditi dalla presenza di un grattacielo e di un bambino; a Croydon, dove si verifica una frattura tra la grammatica, «l'immagine di sé» e quella del «mondo esterno», e che il linguaggio non sembra essere in grado di recuperare. Ma sullo sfondo, o meglio, sulla superficie della raccolta, si materializzano senza soluzione di continuità anche spazi urbani senza nome che offrono all'io un luogo di riflessione – ora saggistico, ora narrativo, ma non necessariamente anti-lirico (al massimo, post-poetico, per dirla con Gleize)³³ – intorno alle strutture relazionali che danno forma e coscienza all'io: attraversando questi spazi, il soggetto de *La pura superficie* – nelle vesti di autore, narratore, personaggio, io-soggetto – interroga il mondo a partire da una fenomenologia del quotidiano («Per questo gli oggetti sembrano così presenti, / mostrano la propria storia, un pezzo solido di mondo»)³⁴, il cui orizzonte abbraccia una visione estremamente metafisica della realtà e della conoscenza, nella misura in cui egli problematizza i rapporti fra essere e coscienza: «l'idea che possa esistere qualcosa / come ciò che i segni possa, esistere e qualcosa / cercano in questa frase di esprimere»³⁵.

Che cos'è, allora, il mondo? Che cos'è l'io? Chi sono gli altri? Quali sono le condizioni della conoscenza? All'interno della raccolta, queste domande fuoriescono da una dimensione strettamente individuale del discorso letterario e attraverso la superficie delle cose assumono un significato plurale, venendo inserite all'interno di una finestra temporale storica che accoglie in sé eventi che vanno dalla guerra in Siria al G8 fino alla caduta delle Twin Towers, nonché gli accidenti storici – in senso aristotelico – propri dell'io, come «l'angoscia che provi al risveglio»³⁶, «i ricordi d'infanzia»³⁷, «la propria vita che esiste e scivola»³⁸, il «ricordo / di se stesso come essere illeggibile, come personaggio-/che-dice-io dieci anni fa, / vent'anni fa, in queste stesse strade».³⁹

L'esperienza lirica, dunque, mostra una realtà che è tanto plurale quanto transtorica, e che attraverso il prisma monadico che Mazzoni chiama soggetto («Chi dice io fa eccezione, è l'unico / che esista veramente, è il soggetto»⁴⁰) prende forma e consistenza *negli* spazi di vita quotidiana attraverso strutture verbali che accolgono sia il discorso personale (dell'io empirico) che quello impersonale (dell'inconscio), e che il soggetto organizza, «abitando un io vagamente falso che si è costruito nel corso del tempo»⁴¹, alternando la dimensione autobiografica alla riflessione saggistica, le riscritture (in versi e in prosa) di esperienze oniriche a quelle (psico)analitiche. Rispetto agli spazi transitori metropolitani di Grünbein, i luoghi di Mazzoni restituiscono un'esperienza fisica, diretta, del mondo, ma secondo una dinamica relazionale che potremmo definire di 'confine': tra l'io (psichico e materiale) e il mondo (psichico e materiale) esiste una linea di demarcazione che separa lo spazio della coscienza da quello della realtà, una «linea di sutura che si apre ogni giorno quando lo sguardo esce dagli occhi e scopre il corpo [...], la propria vita che esiste e scivola, ogni giorno, sulla pura superficie»⁴². Del resto, questa dimensione fluida dei confini tra io e non-io, psiche e mondo, spazio e tempo, emerge già alle soglie del testo, quando Mazzoni mette come epigrafe un celebre passo del diario di Kafka del 16 dicembre 1911: «Da tutte le cose mi separa uno spazio cavo che non mi affretto a delimitare».

La fluidità tra mente e corpo che caratterizza l'esperienza dell'io tra le aree metropolitane dell'Europa occidentale assume sfumature ancora più caotiche ed eterogenee a livello formale ed estetico nell'ultima raccolta di versi di Pierre Alféri, dove i confini tra conscio e inconscio vengono annullati all'insegna dell'esperienza totale *de la rue*, i cui vicoli ciechi sono attraversati da anomalie razionali («sommets / d'animaux rationnels»), frazioni non intere («non-entiers fraction»), irriducibili agli schemi della ragione⁴³. Nella prima sezione, il caos dell'io («mon malaise»)⁴⁴ implode progressivamente tra le metamorfiche strade di Parigi («vers des métamorphoses du vide»⁴⁵) di fronte ai 'passanti' metropolitani («noire en bloc / baskets jean parka / foulard et lunettes /est l'élégance même»)⁴⁶, fino a espandersi nelle successive stazioni poetiche sotto forme diverse, che vanno dai distici alle terzine, dall'uso di colonne a proposizioni testuali-visive che producono incroci di lettura differenti in base alle scelte del lettore, dalle illu-

strazioni dell'autore (salvo una vignetta della botanica Anna Atkins) a forme chiuse classicheggianti, fino a testi in francese accompagnati dalla traduzione inglese, e che nella loro totalità tendono a formare un campo di forze in presenza, una costellazione di caos che l'io tenta di controllare attraversando le strade parigine e la complessa fenomenologia metropolitana della capitale francese. Persone, oggetti, edifici, mobili, malattie, aiuole, morti, animali: tutto il mondo conoscibile sul piano sensoriale rientra nella coscienza dell'io, il cui ritmo (statico o dinamico) determina la forma degli oggetti che incontra o osserva secondo uno schema che, per citare Derrida (e dunque il padre dell'autore, «je n'oublie pas la carte / postale de mon père»)⁴⁷, è archi-scritturale, cioè l'idea di una scrittura originaria che preceda la parola: «Cette archi-écriture, bien que le concept en soit appelé par les thèmes de l'"arbitraire du signe" et de la différence, ne peut pas, ne pourra jamais être reconnue comme *objet* d'une science. Elle est cela même qui ne peut se laisser réduire à la forme de la *présence*».⁴⁸

Dal punto di vista testuale, questa appropriazione corporale del mondo da parte del soggetto si verifica in termini di 'dissolvenza', grazie soprattutto alla contaminazione tra testo e immagini: a partire dall'esperienza urbana del mondo dell'io, le figurazioni grafiche – in particolare nelle seconda (*algologie*) e nell'ottava (*sonet*) sezione – mirano a produrre un effetto caotico che, da un lato, riflette mimeticamente la pluralità, incontrollabile, del mondo e, dall'altro, mostra come la percezione degli eventi *attraverso* il corpo unisca il ritmo verbale (parola) a quello plastico (immagine), sicché movimento e immobilità diventano espressione della postura dell'io, come questi volesse «jouer au bord / du sens en barres / encore un peu avant / d'être acculé à dire / ceci cela / et le tourment le jugement»⁴⁹. Il caos è così legato alla contingenza del mondo, alla sua gratuità (banale) che si manifesta agli occhi del soggetto tra le aree metropolitane «mondialisées»⁵⁰ («entre les deux proues de paris»⁵¹), riporta il piano della conoscenza nella sua dimensione materiale, urbana: «pourtant c'est ici / que nous nous croisons / alors c'est d'ici / qu'il nous faut parler / alors c'est ici / qu'il nous faut parler»⁵².

Si tratta di una condizione ontologicamente imposta dalle attuali condizioni sociale, politiche ed economiche che, in città come Parigi («nous habitons disney / son univers impitoyable- / ment fluide»)⁵³, determina-

no il modo in cui osserviamo e giudichiamo il mondo e coloro che lo abitano («l'homme qui a disparu»),⁵⁴ e a cui l'io oppone una r-esistenza poetica attraverso una ricercata simmetria tra spazio e pensiero, tra parola e disegno, tra moto e stasi, in modo tale che la diversità di cui la realtà è espressione converga nell'infinito potere conoscitivo dell'io. Ciò deriva proprio dalla possibilità da parte del soggetto di poter attraversare costantemente il mondo urbano e di poter cogliere, in un preciso istante, la molteplicità fenomenologica dell'esistenza: «couleurs / de sensations imaginées / déclenchées par des mots précis / l'instant peut disposer».⁵⁵ Intercettando, nella sua dimensione puramente attimale, la «vie» delle «formes des formes»,⁵⁶ l'io registra voci, distanze fisiche, suoni, rumore, odori, messaggi, che, grazie alla velocità che caratterizza la liquidità postmoderna delle aree metropolitane, rispecchiano mimeticamente la pluralità immaginativa del mondo (la «mémoire échec / de la connexion»)⁵⁷ che il soggetto esperisce quotidianamente.

Alcune (brevi) considerazioni finali. Le traiettorie liriche di Grünbein (transitoria), Mazzoni (epistemica) e Alféri (caotica) dispiegano una visione del mondo che tenta di ristabilire una forma di abitazione origi-

naria delle città da parte dei corpi che le attraversano secondo uno sguardo antropologico: *I was the world in which I walked*, come scrive Stevens in *Tea at the Palaz of Hoon* (1921). Nei testi presi in esame – ma il discorso, soprattutto per Grünbein e Alféri, è facilmente estendibile anche alle raccolte precedenti (si pensi, a titolo puramente esemplificativo, a *Falten und Falten* del 1994 e a *Sentimentale journée* del 1997) – la riconfigurazione dell'io come flâneur, come categoria sociale che, sul piano lirico, attraversa gli spazi del proprio microcosmo (Berlino, Roma, Parigi), esprime una tendenza conoscitiva della poesia contemporanea che aspira a risolvere il dualismo cartesiano tra mente e corpo, e che trova nella liquidità mobile degli spazi metropolitani la sede ideale per una riappropriazione corporale degli stati mentali – e che allo stesso tempo comporta un ripensamento mentale degli atti corporali che l'io compie quando abita gli spazi urbani. Così facendo, la poesia può infine diventare garante di uno spazio conoscitivo, dove il soggetto e il mondo possono recuperare un rapporto dialettico, la cui sintesi porta a sua volta a una rinnovata forma di consapevolezza del nostro «esserci ancora / di stare insieme qui», anche quando «le parole non contano».⁵⁸

Note

- 1 R. Gilbert, *Walks in the World. Representation and Experience in Modern American Poetry*, Princeton, Princeton University Press 1991, p. 3.
- 2 *Ibidem*, p. 11.
- 3 G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, FUP 2013, p. 101.
- 4 Cfr. *The Flâneur*, a cura di K. Tester, Londra, Routledge 1994.
- 5 A. Boutin, *Rethinking the Flâneur. Flânerie and the Senses*, «Dix-Neuf», XVI, 2, luglio 2012, pp. 124-132, p. 130.
- 6 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Parigi, Gallimard 1945, p. 456.
- 7 A riguardo, si veda A. Dufourcq, *Merleau-Ponty. Une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht, Springer 2012.
- 8 Cfr. P. Laviolette, *Extreme Landscapes of Leisure. Not a Hazardous Sport*, Londra, Routledge 2011, pp. 161-179.
- 9 Cfr. almeno A. Mellors, *Late Modernist Poetics*, Manchester, Manchester University Press 2005; M. Detloff, *The Persistence of Modernism*, Cambridge, CUP 2009; M. Latham, *A Poetic of Postmodernism and Neomodernism*, Londra, Palgrave Macmillan 2015; N. Pollard, *Poetry, Publishing, and Visual Culture from Late Modernism to the Twenty-First Century*, Oxford, OUP 2020.
- 10 Su questa declinazione epistemica, in chiave letteraria, della fenomenologia di Merleau-Ponty, si rimanda all'imprescindibile

Understanding Merleau-Ponty, Understanding Modernism, a cura di A. Mildenberg, Londra, Bloomsbury 2018 (in particolare Part II. *Merleau-Ponty, Aesthetics, and the Lived Body*).

- 11 Cfr. M. Carbery, *Phenomenology and the Late Twentieth-Century American Long Poem*, Londra, Palgrave Macmillan 2019.
- 12 W. Stevens, *Collected Poems and Prose*, a cura di F. Kermode e J. Richardson, New York, Library of America 1997, p. 51.
- 13 Simili condizioni estetiche e conoscitive si verificano anche nel dominio della cosiddetta *Naturlyrik* (e anche nella *Naturgedicht*), ma secondo posture liriche e/o poetiche che riguardano, in particolare, lo statuto etico del soggetto, cioè il suo modo di essere nei confronti del mondo naturale. Per una discussione teorica dei rapporti tra *Lyrik* e *Natur*, si veda il saggio introduttivo di E. Zemanek, A. Rauscher, *Das ökologische Potenzial der Naturlyrik. Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen*, in *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, a cura di E. Zemanek, Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht 2018, pp. 91-118.
- 14 D. Grünbein, *Strophen für übermorgen*, Francoforte, Suhrkamp 2007, p. 9. D'ora in poi, *SfÜ*.
- 15 *Ibidem*, p. 35.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Cfr. almeno H. Ahrend, «Tanz zwischen sämtlichen Stühlen» *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk*

Durs Grünbeins, Würzburg, Königshausen & Neumann 2010;
Durs Grünbein. *A Companion*, a cura di M. Eskin, K. Leeder, Karen, C. Young, Christopher, Berlino, De Gruyter 2013;
Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein, a cura di D. Vecchiato, Milano, Mimesis 2019.

¹⁸ *StÜ*, p. 93.

¹⁹ *Ibidem*, p. 63.

²⁰ *Ibidem*, p. 67.

²¹ *Ibidem*.

²² *StÜ*, p. 69.

²³ *Ibidem*, p. 71.

²⁴ *Ibidem*, p. 67.

²⁵ *StÜ*, p. 114.

²⁶ *Ibidem*, p. 147.

²⁷ Sulla poesia di Mazzoni, si vedano le importanti considerazioni di L. Marchese, «*La pura superficie*» e *la traslazione*, «L'U-lisse» XXI, 2018, pp. 317-329.

²⁸ G. Mazzoni, *La pura superficie*, Roma, Donzelli 2017, p. 1. D'ora in poi, *PS*.

²⁹ Mazzoni, *I mondi*, Roma, Donzelli 2010, p. 65, p. 66.

³⁰ *PS*, p. 74.

³¹ *Ibidem*, p. 59.

³² *Ibidem*, p. 66.

³³ La «*prose en prose comme poésie après la poésie*», J.-M. Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Parigi, Seuil 1992, p. 228.

³⁴ *PS*, p. 31.

³⁵ *Ibidem*, p. 75.

³⁶ *Ibidem*, p. 32.

³⁷ *Ibidem*, p. 17.

³⁸ *Ibidem*, p. 44.

³⁹ *Ibidem*, p. 58.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 75.

⁴¹ *Ibidem*, p. 63.

⁴² *Ibidem*, p. 44.

⁴³ P. Alféri, *divers chaos*, Parigi, P.O.L. 2020, p. 8. D'ora in poi, *dc*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 264. Cfr. J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Parigi, Flammarion 1980.

⁴⁸ Derrida, *De la grammatologie*, Parigi, Les éditions de Minuit 1967, p. 83.

⁴⁹ *dc*, p. 57.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 148.

⁵¹ *Ibidem*, p. 97.

⁵² *Ibidem*, p. 25.

⁵³ *Ibidem*, p. 28.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 158.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 214.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 215.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 266.

⁵⁸ *PS*, p. 78.

Tradursi in cammino. Camminare tra i fenomeni, tradurre mondi

di Italo Testa

*esce dalla stanza, un giorno, scivola sulla superficie
delle cose, sul volto del mondo.
cammina, attraversa un paesaggio, una teoria di versi*

I

In my room, the world is beyond my understanding;
But when I walk I see that it consists of three or four
hills and a cloud.

II

From my balcony, I survey the yellow air,
Reading where I have written,
«The spring is like a belle undressing.»

III

The gold tree is blue,
The singer has pulled his cloak over his head.
The moon is in the folds of the cloak.

*prova a tradurre la prima strofa, di Of the Surface
of Things (1919), pubblicato in Harmonium (1923), il
primo libro di Wallace Stevens:*

Nella mia stanza, il mondo non si lascia comprendere;
Ma quando cammino vedo che è fatto di due o tre
colline e di una nuvola.

Camminando, la composizione del mondo si manifesta, articola, definisce. Quanto si sottrae alla comprensione, si fa ora un ordine evidente, una trama spaziale di cose, bordi, superfici, dettagli. E l'indeterminatezza

dell'esperienza, il suo tratto vago, sfuggente, prende forma, si traduce nel numero, nella trama visibile delle cose.

*formula ipotesi sul domani, sulla polvere, insegue le
erbe vaganti, si lascia afferrare.*

Se il ritmo dei passi, la loro successione nel tempo, collegasse la mente con il mondo. Quasi il muoversi nello spazio, con il corpo, ci mettesse in relazione a quel mondo da cui fuggiamo, cui andiamo incontro. Le cose non sarebbero semplicemente là. Ci attenderebbero, ma il fuori, il mondo che ci aspetta, sarebbe nel passaggio dalla stanza al cammino. Una dialettica inconclusa, tra interno e esterno, ci offre quelle tre, quattro nuvole, quella collina.

Seguendo queste oscillazioni, John Keats avrebbe intrapreso nel giugno-agosto del 1818 un viaggio a piedi nel Nord dell'Inghilterra e della Scozia con l'amico Charles Brown, sulle tracce del «Mondo, o lo spazio materiale dove si incontrano la Mente e il cuore»¹. Da quel viaggio a piedi, vissuto come «un prologo alla vita»², Keats si riprometteva di «ricavare più esperienza» e insieme di arricchire le proprie «capacità in poesia»³: «imparerò di qui la poesia ... vivrò tutto nell'occhio»⁴.

cammina, fa tre quattro passi, scompare.

Camminare per il mondo, attraversare lo spazio materiale dove prende forma la vita individuale, quell'esperienza incarnata che nutre il cuore e la sua intelligenza

delle cose. La poesia odoeporica sembra continuamente mettere a fuoco un processo senza nome che Gustave Roud, nel suo *Petit traité de la marche en plaine*, descrive come «lo scambio con il mondo come una operazione mai sospesa», uno scambio in cui qualcosa è «una volta per tutte incorporato al paesaggio e a noi stessi»⁵. Quest'incarnazione, nel camminare, l'incorporazione nella carne, nel ritmo del piede, di scansione regolata del movimento, rende il corpo capace di avvertire i differenti ritmi del mondo. Il ritmo del ramo che nel telaio della finestra di una caserma la giovane recluta vede inclinarsi, alzarsi, abbassarsi, fremere.

Realizzare un'apprensione del mondo con il corpo e del corpo con il mondo, una sensibilità alle somiglianze e dissomiglianze dei ritmi differenziati dell'accadere, che si avvicini al nucleo della libertà ritmica della poesia, di un'espressione che cerca e rinnova la sua misura nel contatto protratto con i fenomeni.

ogni fenomeno è sereno.

Oppure, nel ritmo di un processo che si mantiene aperto, in una sospensione protratta:

L'albero dorato è blu,
Il cantante si è avvolto il mantello sulla testa.
La luna è nelle pieghe del mantello.

Nelle pieghe del mantello, i fenomeni tornano a sfocarsi. Ogni contenuto concreto del mondo, ogni individuo determinato appare come una periferia indefinita. Sono le «prove del cuore», il passo che mantiene aperta l'indeterminatezza. Keats, nel periodo del suo viaggio, scriveva ai suoi interlocutori di una ripetizione su una tonalità più alta, di una «dilatazione dell'esperienza». Dove in gioco è un di più, un'intensificazione, ma insieme un'espansione che dilata i fenomeni, li scontorna, procede su margini indistinti, dal carattere non definito. *L'albero dorato è blu.*

I camminatori attraversano questo spazio di indeterminazione, esplorano una «condizione di potenzialità» che, come sostiene Rebecca Solnit, intercetta uno stato liminale, sospeso tra noto e ignoto, stato passato e identità futura⁶. Il nostro diventar altro, ciò che stiamo divenendo. In una soglia tra mondi, quasi il rovesciamento della definizione di Stevens dell'immaginazione quale «potere della mente sulla potenzialità delle cose»⁷. Invertendosi nel passaggio, in uno scambio non regimentato, nel potere delle cose sulla potenzialità delle menti.

Lo spazio, la grandezza delle montagne e delle cascate si possono immaginare anche prima di vederle; ma l'espressione o tono intellettuale sorpassa ogni immaginazione e vince ogni ricordo⁸.

Camminare nello spazio, *earthworks* iscritti nel paesaggio, come *Spiral Jetty*, il vortice di roccia frantumata installato sul fondo del Salt Lake dello Utah. In *A Sedimentation of the Mind* Robert Smithson scriveva che negli *earthworks* si esprimerebbe uno stato costante di erosione tra mente e paesaggio, dove materia e mente si confondono indefinitamente⁹. Nei suoi saggi ibridi, insieme resoconti di viaggio, manifesti teorici, documentazioni, prosecuzioni delle opere, Smithson parla a questo proposito di un'oscillazione tra differenziazione ordinaria dell'esperienza, e dedifferenziazione oceanica. Una dialettica che procede in direzione inversa rispetto ai processi irreversibili di differenziazione, li annulla, ripristina potenziali di differenziazione ulteriore¹⁰.

prova a chiudere gli occhi, se puoi, ad avanzare verso un punto qualunque:

Ciò che la poesia di viaggio sempre di nuovo cerca di esprimere, lo *scambio* di Roud, nel linguaggio di Smithson «il ritmo della dedifferenziazione»: una forma di «decreazione», riconfigurazione produttiva di uno stato entropico in una condizione estatica, apertura di mondi. «Noi partecipiamo alla creazione del mondo decreando noi stessi»¹¹, così Simone Weil nei *Quaderni*.

Mi feci lo zaino: calzini, borraccia, matite, tre taccuini vuoti. Non portai mappe. Non so leggerle – perché sigillare l'acqua che scorre? Dopo tutto, l'unica regola del viaggio è: non tornare come sei partito. Torna diverso¹².

Il ritmo sui ci si lascia oscillare Anne Carson, in *Types of Water*, nel diario di viaggio del suo pellegrinaggio sul *Cammino di Compostela*, registrando lo sfarsi della persona che era, di una fase della vita.

Fai un passo avanti. Tremi nella luce. Nulla viene lasciato in te tranne il desiderio di quella perfetta economia d'azione, che esaurisce interamente il cuore, senza residuo, senza errore: *Camino*¹³.

Le prove del cuore che i camminatori affrontano riguardano lo sfarsi di ciò che siamo, oscillano sul ritmo della

decreazione, «undoing of the creature in us – that creature enclosed in self and defined by self»¹⁴. Nel resoconto dei poeti che si sono messi in viaggio, che hanno seguito le tracce dei camminatori, il ritmo della dedifferenziazione richiede l'esperienza di una forma di ricettività. «Mai mi sono così completamente dimenticato della mia statura, vivo tutto nell'occhio»¹⁵, scriveva Keats al fratello nel giugno del 1818, iniziando il diario del suo viaggio a piedi, quel preludio alla vita che avrebbe voluto condurre. Quella vita umana compiuta di cui, nella lettera del febbraio dello stesso anno a John Hamilton Reynolds, Keats scriveva:

apriamo piuttosto i petali come fa il fiore e facciamo-
ci passivi e ricettivi, attendiamo pazienti che Apollo
ci faccia fiorire imparando da ogni nobile insetto che
ci farà l'onore di venirci a trovare¹⁶.

Un meditazione sulla vita, sul mondo, e sulla poesia, il cui tono è consonante con le riflessioni di Roud, quando notava come, in una lunga giornata di cammino, l'assoggettamento del corpo ad uno sforzo ritmico prolungato produca una soluzione di continuità dell'esperienza. Il ritmo protratto, ipnotico dei passi, pari all'«ossessione di una frase continua», genera uno stato estatico, di ricettività pura, di sensibilità quasi materiale, in cui il nostro sé, il nostro specchio intimo, è come allentato, la coscienza di sé coagulata, decreata, e le cose proiettano direttamente la loro ombra sulla nostra immaginazione.

Le matin, quand l'homme et ses souvenirs ne se sont pas réveillés en même temps, ou bien encore au cours d'une longue journée de marche sur les routes, entre l'âme et le corps assujettis à son desport rythmique, se produit une solution de continuité. Une espèce d'hypnose «ouverte» s'établit, un état de réceptivité pure fort singulier. Le langage en nous prend une valeur moins d'expression que de signe; les mots fortuits qui montent à la surface de l'esprit, le refrain, l'obsession d'une phrase continuelle forment une espèce d'incantation qui finit par coaguler la conscience, cependant que notre miroir intime est laissé, par rapport aux choses du dehors, dans un état de sensibilité presque matérielle. Leur ombre se projette directement sur notre imagination et vire sur son iridescence. Nous sommes mis en communication¹⁷.

Siamo messi in comunicazione. Il contatto sensibile con le cose là fuori riguarda una condizione potenziale, in cui la ricettività è uno stato di fuoriuscita da sé, che

più avanti Round chiamerà anche «contagio obliquo», accennando a un'esperienza di dedifferenziazione temporale – «il tempo divenuto reversibile»¹⁸. Non si tratta solo del fatto che camminando, in un sentiero collinare, nella folla anonima, nella città di notte, incontrando un mondo fatto di estranei, di vite altrui, disfiamo noi stessi e, come nota Virginia Woolf in *Passeggiando per le strade di Londra*, «ci togliamo di dosso la consueta personalità». La poesia del camminare parla spesso di questo processo di trasformazione, di liberazione di sé, e dal sé, una rigorosa spersonalizzazione in cui

quella specie di conchiglia che la nostra persona ha secreto per alloggiarsi, per avere una forma propria e diversa da quella altrui, viene infranta, e di tutte quelle rughe e asperità rimane solo l'ostrica centrale della percezione, un enorme occhio¹⁹.

Il viaggio per le strade dell'Inghilterra e della Scozia di Keats era un approssimarsi a quell'ostrica centrale della percezione – «vivo tutto nell'occhio» – la dilatazione dell'esperienza in quell'occhio enorme. Quando i confini tra sé e il mondo s'allentano, la nostra pelle non separa ma è una presa sensibile sulla materia estesa, mutevole, sulla materia sognante. Non è l'io isolato ad abitare quell'occhio, imprigionato nel cristallino. La dilatazione ci dice di un'esperienza possibile in cui non siamo incatenati ad una mente sola, dove la mente paesaggio si estende indefinitamente.

o quella cartolina, che hai scritto a Stefano, camminando in un giorno di sole a Milano, in Piazzale Corvetto.

anch'io attraversato dalla gente
 dalla loro esistenza
in un mattino senza sole
la curva della sopraelevata taglia la piazza
 entro nella vita anonima
sono all'esterno, nei passanti
che entrano e escono dai grandi magazzini
 provo a non essere più nessuno
come è sempre stato
 come deve essere
il traffico scorre senza verso
 orientamento
il mondo si disperde ovunque.

Virginia Woolf parla delle escursioni notturne sulle strade di Londra, del contatto con le vite degli altri

che incrociamo per via, come di una messa in comunicazione in cui «ognuna di queste vite si era lasciata penetrare un poco, abbastanza da darci l'illusione che non siamo incatenati ad una mente sola, bensì possiamo assumere brevemente, per qualche minuto, i corpi e le menti altrui»²⁰. Se c'è qualcosa cui la *poésie viatique* si approssima indefinitamente, è questa sensazione che non siamo monadi, che i nostri mondi si incrociano in innumerevoli punti, si confondono, nell'unico flusso della vita comune.

e vorrebbero solo camminare, nella distanza spiccare come minuscoli punti, sparire beati.

Verso la foce, registra Gianni Celati, «ci hanno mescolato le anime e ormai abbiamo tutti gli stessi pensieri»²¹. Quanto sembra impossibile nella nostra stanze, la distanza apparentemente incolmabile in cui crediamo di vivere isolati gli uni dagli altri, si rivela, in quegli istanti, un'illusione tenace, ma aggirabile. Di quell'apparente impossibilità ragionava Keats, riflettendo sull'idea stessa della poesia, sulla sua promessa di immanente di felicità:

Ma così varie sono le Menti dei Mortali e dedicata a viaggi così diversi, che l'idea di una comunanza di gusti e di una affinità tra due e tre persone sembra dapprima del tutto impossibile. La mente di un uomo può andare assolutamente per conto suo, incrociarsi con quella di un altro in innumerevoli punti, e riconoscersi alla fine del viaggio. Un Vecchio e un fanciullo parlano insieme, l'Uomo riprende la sua strada e il fanciullo rimane a pensare²².

In quel riconoscersi nel viaggio, entrare a far parte dell'«umanità» come «una grande democratica Foresta di Alberi», Keats esprime l'utopia viandante cui la poesia si approssima indefinitamente. Il flusso anonimo dei camminatori e delle camminatrici, dilatandosi nel mondo, risalendo la corrente temporale, accade ovunque, nella confluenza delle generazioni, in quel «vasto esercito repubblicano di anonimi pedoni» tra le cui fila Virginia Woolf si confondeva:

Non appena usciamo di casa una bella sera, fra le quattro e le sei, ci togliamo di dosso la consueta personalità, la sola che i nostri amici conoscano, per diventare membri di quel vasto esercito repubblicano di pedoni, la cui compagnia è così piacevole dopo la solitudine della propria stanza²³.

È un percorso di straniamento, che richiede l'esercizio di una *negative capability*, di quell'arte trasformativa di «being at home in the unknown», «being at home with being lost», di cui parla, con espressione esatta, Rebecca Solnit in *A Field Guide to Getting Lost*²⁴. Perché lasciare la porta aperta all'ignoto diventare qualcun'altra, è fare l'esperienza dell'estensione dei limiti del sé in territori sconosciuti, un'incorporazione in un paesaggio ibrido, poroso, che può essere attraversato in innumerevoli direzioni, i cui confini si spostano indefinitamente.

E i pensieri, là fuori, imbattersi nel paesaggio, leggerli nell'aria. «Anche i pensieri», scrive Gianni Celati in *Verso la foce*, «sono fenomeni esterni in cui ci si imbatte, come un taglio di luce sul muro, o l'ombra delle nuvole»²⁵.

ora fai tre, quattro passi. guardati intorno, misura le apparenze, riprova.

Dalla loggia, osservando l'aria gialla,
Leggo ciò che ho scritto,
«La primavera è una bellezza che si spoglia».

prova a tradurre. A camminare tra i fenomeni

Ne *Il compito del traduttore* Walter Benjamin esplora l'ipotesi che la relazione tra originale e traduzione sia un rapporto vitale, di trasformazione, non una mera relazione tra significati.

prova a riformulare l'ipotesi di Benjamin:

Se la traduzione manifestasse l'affinità delle molteplici lingue, della miriade di menti, della pluralità dei mondi, il loro crescere e maturare nel seme di una lingua più alta, rispetto a cui ogni lingua storica, ogni corpo singolare, ogni mente individuale sarebbe inadeguata. Se i camminatori, come traduttori di esperienze, attraversassero i fenomeni quali frammenti di una lingua più profonda, di un mondo più ampio²⁶.

e quei pensieri viandanti, gli sconfinamenti tra le lingue. non era forse questo che ti chiedeva Franco, ieri, al telefono? il contagio delle menti. la traduzione dei mondi. non era forse questo che avevi promesso, incautamente, di scrivere?

Se camminare, viaggiare negli spazi aperti, fossero mezzi per attraversare questo paesaggio in movimento, per esplorare i confini della nostra esperienza, aprirsi alle molteplicità che l'attraversano, incarnando, facendo accadere un mondo comune. Allora la *poésie viatique* avrebbe a che fare con quanto Eric Auerbach indicava come «l'attimo qualunque della vita dei diversi uomini sulla terra», quei momenti di straniamento, quei severi esercizi di spersonalizzazione che ci forniscono un accesso non intenzionale, ma preciso, a ciò che accade ovunque, ai tratti elementari, comuni a tutti, di «una vita comune degli uomini sulla terra»²⁷.

*abbiamo provato ogni giorno
come non ci riuscisse più di vivere
guardavano senza guardare
guardavano il cielo
il vento
pieno dei suoi accadimenti*

perché abituarsi al male?

*o non faremo nulla
cominceremo a vivere come tutti*

volevano essere felici subito
pronti a disperdersi nel mondo.

Cadences, rythme: du mouvement en poésie

par Jean-Charles Vegliante

Depuis longtemps, le rythme de la marche ne nous porte plus.
(A. Emaz, *Poème du mur*)

À propos d'une réécriture par Seamus Heaney de l'épisode dantien de Charon au *crossing* des âmes (*Enf.* iii), dans son *Seeing Things* (1991), il m'avait semblé possible de rapprocher la cadence très particulière des vers anglais de certaines expériences de poètes marcheurs (en particulier italiens), peut-être entraînés par le rythme des pas jusqu'à «una scansione legata al camminamento, o passeggio, a volte con lapis e taccuino alla mano, nel caso di autori quali Piero Jahier, Attilio Bertolucci a Casarola, o Dino Campana, eterno viandante»¹; expériences dont il subsiste quelques (rares) témoignages d'auteur. J'avais là (pardon pour l'autocitation) une hypothèse qu'il n'a pas été possible d'étayer alors, en l'absence de corpus suffisant, même si la régularité rythmique du poète-traducteur anglais (métriquement contrainte dans ses « tétramètres et pentamètres iambiques ou mixtes », selon son propre traducteur français Patrick Hersant²) y épouse assez strictement le mouvement et l'allure de la marche. Ou d'un certain type de marche, tel au fond que je l'ai imaginée pour ma part, d'après ma propre pratique : ce qui fait, sans doute, trop d'impressions et de suppositions pour accorder une valeur scientifique à cette note, même si la traductibilité de ce mouvement serait en soi un début de preuve suffisante. Je tente quand même de nouveau l'aventure, à partir de mes expériences d'écriture et de déambulation, saisies du moins avec le maximum de distance possible, à défaut d'une illusoire neutralité. Il m'apparaît, pour commen-

cer, que lors de lectures à voix haute, les gestes corporels (y compris parfois les battements de pieds, sorte d'ersatz d'une marche véritable) ne suivent que très rarement la scansion rigoureuse, scolaire si l'on veut, au métronome, des vers prononcés. Comme s'il y avait réellement – et tel est le cas, je pense – une marge, un interstice, un certain jeu introduit entre le mètre-rythme et la cadence plus souple, ou modulable, du discours poétique sous-jacent, composite, complexe, ancré dans une langue qui resterait celle du quotidien. Plus proche en cela des modulations – surtout syntaxiques – de la prose, avec des amplifications çà et là expressives. Or, chez certains écrivains tels que Campana, la cadence en question semble a priori épouser d'assez près le découpage des unités syntaxiques et prosodiques de cette langue ; par exemple, le début de *La Verna* (*diario*), effectivement écrit après une randonnée dans le célèbre massif toscan :

- Io per il viale dei tigli / andavo intanto / difeso dagli incanti // mentre tu sorgevi e sparivi / dolce amica luna, // solitario e fumigante vapore / sui barbari recessi. // E non guardai più / la tua strana faccia // ma volli andare / ancora a lungo pel viale // se udissi la tua rossa aurora / nel sospiro della vita notturna delle selve.

(en première approximation, deux phrases pour six enjambées – trois chacune –, avec un nombre variable de positions fortes à chaque pas). La suite de ces mo-

ments soulignés serait: 5 (ou 4 si on laisse le *lo* initial en anacrouse), 3, 3 ; 2, 3, 5, en une sorte d'intensité oscillante mais relativement régulière, et quasiment spéculaire autour du moment où le marcheur cesse de regarder en l'air et se concentre sur une perception plus intérieure de « la vie nocturne des forêts ». Ce que les Allemands nommaient *Wanderung*, peut-être, avant la mode relative du nomade *wanderer* contemporain. Au passage, par contraste, je remarque la monotonie bien moins accordée aux pas fluctuants de la «tiritera» pavésienne (le célèbre incipit: «Camminiamo una sera sul fianco di un colle, // in silenzio... » etc. / *mari del sud*), très systématique. Deuxième remarque, qui sera à reprendre plus tard sans doute: dans un cas comme dans l'autre, les petites cellules rythmiques – composantes de segments plus vastes, qui peuvent (ou non) être des vers – ne dépassent pas les trois positions (chez Pavese, uniformément des anapestes comme l'on sait), pour des segments allant de 2 à 5 accents dominants. Lorsque ces segments coïncident avec des vers, comme chez Pavese – et en fait dans l'immense majorité des cas, aussi bien traditionnels que modernes et contemporains, y compris bonne part des vers libres –, on parlera avec Fortini de séquences isochrones entre les bornes des positions accentuées ou très marquées: ictus (ou «*accenti forti*»)³.

Parenthèse: ni Campana, ni Pavese, à mon sens (ni Hölderlin avant eux), n'ont cherché là une quelconque mimèse d'un cheminement «réel», et les enjambées dont j'ai avancé l'image n'ont de réalité que textuelle, au même titre que dans ces vers de Dante souvent cités: «*ripresi via per la piaggia diserta, / sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso*»⁴. Le texte n'imité pas la marche – d'ailleurs sujette ici à des interprétations diverses –, il est lui-même une marche, il va de l'avant, déambule, ou revient périodiquement sur soi; il ressassé ou parcourt des espaces infinis; il se déploie sur la page, à jamais immobile⁵ ; il demande à être prolongé, revivifié, re-parcouru par nos lectures – et bien sûr par de vraies traductions-textes.

S'il est permis ici de parler de soi, j'ai souvent pensé néanmoins que l'amont de certaines cadences récurrentes – leur *substance de l'expression*, en somme, avant toute mise en mots – correspondait bien, par unités successives, aux souvenirs (corporels) d'enjambées concrètement accomplies lors de marches un tant soit peu soutenues (sans être du tout sportives, en ce qui me concerne). Y compris en rêve. Il m'a

semblé que je réglais souvent ma respiration sur le rythme de mes pas, suivant le rapport de plusieurs inspirations ou expirations tous les deux pas. Ou encore, à cadence soutenue, deux inspirations et trois expirations (toujours tous les deux pas). Donc une sorte de proportion permanente de 2/3, selon une cadence de cellules isochrones à deux ou trois positions (soit: iambes/trochées ou anapestes/dactyles), chaque cellule reposant forcément sur un ictus ou accent fort... ce qui correspondrait effectivement à ma façon de scander les vers, en italien bien sûr mais aussi en français (par exemple: «Une voix sourd dans le noir et c'est la même », début d'un sonnet, comme *anapeste, trochée, iambe* ; *iambe, iambe* ; ou encore, en italien, en un vers double : «L'età che avanza è un arbitro ≠ implacabile cane», comme *iambe, iambe, iambe* [proparoxyton]; *anapeste, anapeste*). Les mêmes, par segments isochrones, devenant plus simplement: «Une voix sourd / dans le noir et c'est la même» (4 double, noté 4'), «L'età che avanza è un arbitro / implacabile cane» (4' également). D'un terme linguistique, il m'a semblé voir là un possible gain d'économie.

Deuxième parenthèse: ce type de lecture ne contredit absolument pas, mais prétend au contraire intégrer l'analyse métrico-rythmique traditionnelle (nous aurions là en effet un hendécasyllabe de 3-7-11, tel que je les ai proposés dans ma traduction de *La Comédie*, et un *doppio settenario* de 4-6 / 3-6, de type pour moi quasimodien⁶), éventuellement de façon plus simple ou mieux, je l'ai dit, «économique». Les segments isochrones peuvent aider à analyser en effet des textes très variés, par genre et par époque. Le passage concerné dans la réécriture anglaise de l'épisode de Charon se lit de la façon suivante (où les *groupes* sont séparés par une barre oblique, les propositions ou *segments* par une double barre):

- Ed ecco verso noi / venir per nave, // un vecchio, / bianco per antico pelo, // gridando: / ...

> 3, 3...

[où, bien entendu, un *segment* = un vers]

Et, de façon identique dans deux langues cette fois, pour des auteurs plus proches de nous peut-être, lesquels d'ailleurs se connaissaient, Ungaretti et Apollinaire:

- Chi trasmigrato / da contrade battute dal sole // dove le donne / nascondono polpe ubertose // e calmo come reminiscenza / arriva ogni urlo,

> 4, 4, 4' [double]

- Tu en as assez de vivre / dans l'antiquité grecque et romaine // ... > 4'
- etc. (voir *supra*, note 1).

La lecture par segments isochrones – ou parfois *anisochrones* mais réguliers – rejoint bien souvent l'exécution déclamée (en mode récitatif), suivant les inflexions expressives du parler commun, par exemple dans des formes de poésie dites populaires; mais elle n'est pas incompatible non plus avec la cantilène marquée de vers qui se calquent consciemment sur la métrique quantitative antique, comme le vers sapphique de Pascoli, en revanche «savant». Mettons :

- Splende al plenilunio l'orto; il melo
trema appena d'un tremolio d'argento...
- Nei lontani monti color di cielo
sibila il vento.

(Solon, PC, 40-44).

Simplement – et c'est une différence de taille avec la scansion habituelle de nos vers romans traditionnels – il convient alors de compter *toutes* les positions du vers, y compris les finales non accentuées (ici, les 11^{èmes} et la 5^{ème} de l'adonien final); d'où l'intérêt d'une exécution particulière, récitative ou cantilénée, seule susceptible de rendre compte en italien des trochées terminaux⁷. Grand marcheur, Pascoli n'a sans doute pas uniquement calculé la suite de «pieds» classiques à sa table de travail (à l'une de ses trois tables de travail, pour être exact), suivant la correspondance de longues-fortes et brèves-faibles que nous connaissons: + - / + - / + - - / + - / + - en l'occurrence ; mais peut-être aussi suivant des segments vocaux couplés au rythme des pas, du type

- Splende al plenilunio / l'orto; / il melo // trema appena / d'un tremolio d'argento... // Nei lontani monti / color di cielo // sibila il vento.

> 4, 4', 4', 2

[où l'on notera, au passage, le léger forçage sur la position centrale du v. 2, non éligible à ictus dans une exécution traditionnelle : cela fut du reste reproché à Pascoli par plusieurs métriciens, contemporains et postérieurs].

Si cela peut avoir une quelconque pertinence, je remarque après coup une certaine proximité rythmique entre le passage choisi de Dante et celui de Campa-

na (*Inf.* iii, *La Verna*), alors que tous les autres extraits reposent sur des segments pairs, voire assez souvent symétriques (doubles). Même en éliminant les exemples français, culturellement plus enclins aux ensembles pairs par tradition (6-4, 6-6, etc.), il y aurait peut-être là des parentés, et en tout cas une tendance typologique, un tropisme (culturel) qu'il vaudrait la peine de vérifier, sur des corpus évidemment bien plus étendus que le maigre échantillonnage présent. Une influence diffuse de littératures voisines (française en l'occurrence, voire arabo-andalouse chez Quasimodo) ne serait pas à exclure, dans un cadre architextuel très vaste, mouvant dans les mémoires, de difficile documentation philologique.

Sur deux échantillons on ne peut plus divers, très éloignés même par contenu et poétique, des points de comparaison peuvent de la sorte être mis en évidence: les débuts de *Laborintus* 8 de Sanguineti (1956) et de *Paura prima* de Sereni (1981) – vers libres là, vers tout juste «libérés» ici, selon la formule proposée par Mengaldo à propos des influences françaises en Italie – s'articulent tous deux sur des segments de 2, 3 et 4 groupes majoritairement, parfois 5 chez Sanguineti (plus proche en cela de Pavese ?), alors que la typographie fait apparaître des vers très longs chez lui (jusqu'à 25 positions), assez courts chez Sereni. À titre, là encore, de simples exemples:

- ritorna mia luna / in alternative di pienezza e di esiguità
mia luna al bivio / e lingua di luna
cronometro sepolto / e Sinus Roris / e salmodia li-tania ombra
ferro di cavallo e margherita / e mammella malata e nausea
(vedo i miei pesci morire / sopra gli scogli delle tue ciglia)
e disavventura e ostacolo / passo doppio epidemia / chorus e mese di aprile
[...]

> 5, 2, 5, 4', 4', 4 ...

- Ogni angolo o vicolo / ogni momento è buono
per il killer / che muove alla mia volta
notte e giorno / da anni.
Sparami sparami – / gli dico
offrendomi alla mira
di fronte / di fianco / di spalle
[...]

> 4', 3, 2, 2, 2, 3 ...

Au passage, on notera sur un tout autre plan la

concentration de sons liquides (latéraux) autour de *luna* chez Sanguineti, fricatifs (labiaux) à proximité de *offrendomi* chez Sereni⁸, deux mots-clé donc : comme si le niveau phonique jouait le même rôle, en le redoublant, que celui du rythme. Ce rôle, auxiliaire de la fonction poétique, serait bien de nouveau non pas imitatif (les latérales n'étant pas plus associées à la lune – *the moon*, *der Mond*, *al-qamar*... – que les fricatives au redouté «*far fuori*» serénien), mais évocateur, correspondant, de façon similaire, d'une présence matérielle, référentielle, que tout corps vivant (et pensant) a un jour ressentie et assimilée en tant que souvenir corporel plus ou moins conscient.

Avant d'essayer de conclure, ces quelques analyses ont permis de dégager, sur des modes de versification différents – que les segments y correspondissent ou non à des vers –, un certain nombre de régularités qui, à partir des battements du cœur ou des successions de pas, ne devraient pas être absolument arbitraires ou étrangères aux rythmes vitaux (corporels) de chacun⁹. Il est devenu par ailleurs assez banal de rattacher la «voix» ou le «souffle» d'un poète à une expression de son corps, ou du «corps» en général (si cela a un sens), mais encore faut-il le montrer sur pièces, à savoir sur des textes. Au risque de me répéter, je crois que cela ne sera possible – en toute hypothèse – qu'en s'appuyant sur des corpus plus larges et variés, donc vraisemblablement à travers des recherches collectives en équipe, sans commune mesure avec la brève exploration esquissée ici. La scansion par segments, où les groupes semblent correspondre à peu près aux «pieds» classiques (mais, on l'a vu avec Pascoli, non sans quelques points de friction lorsque la convention a manifestement fait violence à la cadence «naturelle» ou populaire de la langue¹⁰), cette lecture par ictus forts permet de suivre de plus près l'adéquation du mètre – en tout cas lorsqu'il réussit à épouser le rythme sous-jacent du discours en vers – aux mouvements internes et externes de notre «machine à vivre» selon la belle formule valéryenne. Elle autorise en tout cas une sorte de compromis entre les approximations (et parfois les dictats) d'un rythme pur, difficilement formalisable en soi, et la règle stricte d'une métrique exclusivement syllabique (ou syllabique-accentuelle) ; autrement dit, entre la prosodie de la langue (omniprésente) et la pure institution (socialisée) du mètre. En ce qui me concerne, je l'ai dit, elle souligne assez

fidèlement ce que je crois être la cadence spontanée et intériorisée de la marche : deux et trois respirations sur deux pas, d'où le jeu absolument constant entre deux et trois positions par «pied»¹¹. Plus généralement, avec ses oscillations et ses jeux en relative liberté, elle peut épouser le flux ou «fluement» du *rhythmos* primitif, à mi-chemin entre nature et culture¹². À partir de là, le système de chaque langue, dans sa propre structure (de moins en moins isolée en monade, il est vrai), impose et dispose absolument, ne laissant au sujet écrivant que peu d'espace de liberté : ce qui explique, troisième et dernière parenthèse, que la «machine à vivre» (que l'on suppose *grosso modo* identique pour tous les humains) ne se traduise pas selon le *même* rythme dans toutes les langues – pourtant proches – telles que celles envisagées ici¹³. A fortiori selon une même métrique transposable, institution sociale et académique s'il en fut (ce qui n'est pas sans conséquences pour la traduction de vers réglés ; voire pour l'axiome dominant du «rendre des vers par des vers»¹⁴, avant toute autre considération poétique et culturelle). Ainsi le rythme sous-jacent, du moins, conserve-t-il une sorte de lien, ou du moins une «correspondance» non conventionnelle avec la *physis* du vécu, ou ressenti comme tel. Cette sorte de lien constitue du reste une dimension de la langue incarnée (parole, discours, texte) à laquelle la pratique traductive peut donner accès fugitivement¹⁵, en substituant la primauté textuelle à toute illusion de «vérité» référentielle. L'effet-traduction met à nu le fameux «effet de réel», indispensable à notre adhésion de lecteurs. Car, encore une fois, il n'y a pas de mimétisme absolu – sauf dans des jeux fort restreints d'onomatopées et de bruitages textuels (pensons à certain Futurisme) –, mais bien des tentatives (diverses) de produire un effet donné par le truchement de mots : de signes arbitraires, donc, en tel ou tel système linguistique. C'est le texte et lui seulement qui «est», dans son espace propre, corps et marche ; et *corps qui marche*. Ou éventuellement qui danse, comme Valéry encore le prétendait de la poésie ; ce qu'Ungaretti a *traduit* magnifiquement de la façon suivante :

Che cosa sono dunque i ritmi del verso? Sono gli spettri d'un corpo che accompagna danzando il grido d'un'anima.¹⁶

Et voilà notre conclusion: le texte marche et danse, non *en réalité* bien sûr mais spectralement, et rend sensible par ses propres moyens (poétiques) l'essence même de notre présence (concrète, vécue, mouvante) au monde dans lequel nous nous trouvons au moment où nous lisons, déclamons, ou traduisons. Ce qui rend infiniment toujours possible la traduction, certes, mais

aussi des formes nouvelles de réalisme non illusoire, d'un réalisme habité en poésie.

Autrement dit, très simplement, dans les mots qui « font » eux-mêmes une certaine image du réel : puissance du poëin « si che dal fatto il dir non sia diverso », pour « que fait et dire soient même chose » : (Enfer xxxii, 12). Comment mieux dire ?

Notes

- ¹ «Brevissima riflessione sul perdurare della forma in poesia (Inf. iii, 82-85)», in *Dante* xv, 2018, p. 46.
- ² Voir *Traduire-écrire. Culture, poétiques, anthropologie* (éd. A. Bernadet - Ph. Payen), Lyon, ENS 2014, p. 314. L'incipit de *The Crossing* : «And there in a boat that came heading towards us».
- ³ Cf. ses deux essais fondamentaux *Metrica e libertà* [1957] et *Verso libero e metrica nuova* [1958], dans *Saggi italiani*, i, Milan, Garzanti 1987, pp. 325 et 340.
- ⁴ *Inf.* i, 29-30 (ma traduction: «je repris mes pas sur la pente déserte, / m'assurant toujours sur le pied le plus bas»).
- ⁵ Pas davantage les diverses versions de *L'Homme qui marche* de Giacometti n'imitent une personne en mouvement, mais donnent à voir et à ressentir l'espace où marcher s'origine, comme «essence de la marche » si l'on préfère, non réaliste mais «arrachée au monde environnant» (Jean Soldini).
- ⁶ Voir : «Quasimodo (et Cielo d'Alcamo), hypothèse andalouse», dans «Stilistica e Metrica Italiana» xvi, 2016, p. 297-323 (aperçu provisoire en ligne : http://circe.univ-paris3.fr/Quasimodo_hypothese.pdf). Les deux vers donnés en exemple sont tirés respectivement de *Sonnez sonnets* et de *Altre variazioni italiane* (inédits en volume).
- ⁷ J'ai développé plus longuement cela dans <http://circe.univ-paris3.fr/ED122-Traduire%20la%20forme.pdf> (pp. 6-7).
- ⁸ Le vers 7, immédiatement successif, est encore plus caractéristique : «facciamola finita fammi fuori».
- ⁹ Il serait difficile de ne pas songer à Paul Valéry invoquant l'antériorité d'un « certain rythme » pour la naissance du *Cimetière marin*, ou rapportant l'anecdote suivante: «J'étais sorti de chez moi pour me délasser, par la marche et les regards variés qu'elle entraîne, de quelque besogne ennuyeuse. Comme je suivais la rue que j'habite, je fus tout à coup saisi par un rythme qui s'imposait à moi, et qui me donna bientôt l'impression d'un fonctionnement étranger. Comme si quelqu'un se servait de ma machine à vivre». (*Poésie et pensée abstraite*, dans *Variété* v, Paris, Gallimard 1944, p. 139). Cf. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k939073k/f151.image> (consulté le 19 août 2020).

- ¹⁰ On connaît la fréquence des prétendues «licences» poétiques, quelle que soit la méthode d'analyse privilégiée. Plus la contrainte formelle est forte, plus ces exceptions risquent d'interférer avec la rigueur souhaitable du système. Il me semble que l'approche fortinienne par pics rythmiques des ictus, pour le moins, diminue le recours à de telles exceptions.
- ¹¹ Nul besoin, je pense, d'insister sur le fait qu'une seule position ne saurait constituer «rythme»; et que quatre positions, en l'absence de valeur quantitative dans les langues modernes envisagées, peut toujours se ramener à deux fois deux. D'où les choix de trochée/iambe et dactyle/anapeste exclusivement, sans conservatisme, dans une lecture de type classique ; et des segments isochrones de 2 à 5 ictus (plusieurs positions faibles étant alors assimilables à une forte) suivant le modèle suggéré par Fortini.
- ¹² Cf. le désormais classique essai d'Émile Benveniste: *La notion de 'rythme' dans son expression linguistique* [1951], *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard 1966, p. 325 sqq.
- ¹³ Par l'absurde, si tel était le cas, il n'y aurait plus – de proche en proche – que des variantes d'une seule et unique langue universelle, et par définition plus de traduction, ni relative ni «radicale».
- ¹⁴ Que, pour ma part, j'essaie toutefois de respecter, dans les quelques langues européennes que je connais et pratique.
- ¹⁵ J'ai essayé d'en saisir (fugitivement) quelque chose, à la suite de l'essai classique de Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers*, dans mon *Traduire, troisième dimension de la langue*, oct. 2018, pré-publication sur: <http://viceversaonline.ca/2018/10/traduire-troisieme-dimension-de-la-langue/>.
- ¹⁶ Giuseppe Ungaretti, *Poesia e civiltà* [1933-36], dans *Saggi e interventi* (éd. M. Diacono - L. Rebay), Milan, Mondadori 1974, p. 319. Un texte, comme souvent entre le *Porto Sepolto* et *Sentimento del Tempo*, d'abord conçu et esquissé en français. Voir, y compris pour la lecture par segments, mon essai *Giuseppe Ungaretti: Per una nuova lettura metrico-ritmica della transizione italo-francese tra L'Allegria e Sentimento del Tempo (1918-1920)*, SPCT 97, ott. 2018, pp. 191-210.

Un pied contre mon cœur...

par Jean-Michel Maulpoix

À l'instar d'Orphée parcourant inlassablement les campagnes thraces en léchant sa blessure après la mort d'Eurydice, le poète est un homme en marche. Une forme d'errance douloureuse lui est attachée. Pourquoi ? Parce qu'il est de passage : passant et passager de son trajet terrestre, le voici comme jeté en avant par une perte qui lui enjoint d'aller toujours plus avant. Et de même qu'il arrive qu'il compte les « pieds » de ses vers, il traverse ce monde à pas comptés. Cherchant à s'orienter, en chemin dans sa propre vie comme dans sa propre langue, il questionne une double ignorance : celle de sa provenance et de sa destination. Il connaît pourtant le sens de sa vie : il sait qu'il va mourir. Ainsi que l'écrivait Rilke, il est « le bon élève de la mort ».

*

« Tu as bien fait de partir Arthur Rimbaud » clame René Char dans un poème de *La Fontaine narrative* où il célèbre la dynamique insurrectionnelle du jeune poète ardennais qui, à peine engagé dans la poésie, la quitte comme pour n'en retenir que la force d'arrachement. Plaçant Rimbaud au rang de ceux qu'il appelle « les grands astreignants », René Char reconnaît en lui mieux qu'un modèle, une sorte de lointain frère taciturne. Et parmi les traits qu'il partage avec lui, il y a évidemment la puissance de révolte, mais également le goût de la marche, du vagabondage et plus largement de « l'en allée ». « Aller me suffit » affirme-t-il. L'un et l'autre de

ces traits se conjoignent à travers le motif de l'éveil ou du départ par exemple. Comme Rimbaud, René Char est un « matinal » : attentif à l'éveil du monde sensible, il attache à la poésie l'idée d'un trajet inaugural.

*

Le poète est aussi bien celui qui se retourne mélancoliquement vers le temps perdu que celui qui se porte en avant : toujours plus ou moins sur le départ, en instance ou en marche, il appelle et réclame du futur. Recherchée dans l'écriture est-il sensation plus vive que celle du commencement : premiers mots, première fois, fraîcheur d'une sensation d'enfance que voudrait reproduire le toucher de la plume sur la page.

C'est Paul Celan s'exclamant « la poésie va plus avant »... C'est René Char affirmant que la poésie lance des « salves d'avenir », qu'il existe « une sorte d'homme toujours en avance sur ses excréments », et que la « date incendiaire du poète » est la rapidité. La poésie précède, alimente et dynamise l'action : « La poésie entraînera à vue l'action, se plaçant en avant d'elle », ou « La poésie, sur-cerveau de l'action, telle la pensée qui commande au corps de l'univers, comme l'imagination visionnaire fournit l'image de ce qui sera à l'esprit forger qui la sollicite. De là, l'en avant. » Ou encore : « La poésie est une tête chercheuse. L'action est son corps. »

Le poète russe Ossip Mandelstam parle quant à lui de la poésie comme d'un « appareil à capter l'avenir ».

Sa capacité prophétique est directement tributaire de sa puissance d'arrachement, dans l'entre-deux de la marche et de l'envol. Dans son *Entretien sur Dante*, il définit par ailleurs la marche comme le principe de la prosodie :

*L'Enfer et surtout le Purgatoire sont une célébration de la marche de l'homme, de la mesure et du rythme des pas, du pied, de sa forme. Le pas, associé au souffle et imprégné de pensée, est pour Dante le principe de la prosodie*¹.

*

Le pas du funambule

A la manière du funambule, le poète marche sur une corde. Cette corde, ce sont les vers. Il y essaie des pas de danse, comme pour s'alléger de son poids terrestre, ou pour oublier que des ailes lui manquent. Il va sur un fil, risquant à tout moment de trop en faire et de chuter : dans le ridicule, dans l'emphase, dans le lyrisme entendu comme une « affectation déplacée », proie de son vertige et risée de la foule. Paul Valéry écrit à ce propos dans ses *Cahiers* :

*Celui qui écrit en vers danse sur la corde. Il marche, sourit, salue, et ceci n'a rien d'extraordinaire jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que cet homme si simple et si aisé fait tout cela sur un fil de la grosseur d'un doigt*².

N'est-il pas opportun de rappeler ici que ce poète qui marche sur une corde est lui-même parfois représenté tel un instrument à cordes ? Écrivant cela, je songe notamment à ce que notait Schelling après avoir revu pour la dernière fois Hölderlin, en 1803 : « cet instrument à cordes si fines a été détruit à jamais ». Plus la corde est fine, plus aigües et subtiles sont les sonorités qu'elle est à même de rendre, et plus elle est tendue et fragile ! N'est-ce pas le corps de chair réel du poète qui s'amincit ainsi à l'extrême et se résorbe tout entier dans cette corde donnant à entendre l'acoustique de la destinée et où se résume et s'abrège son trajet terrestre ?

*

Notes

¹ Ossip Mandelstam, *Entretien sur Dante*, Lausanne, L'Âge d'homme 1977, p. 16.

Un pied contre mon cœur

Curieuse posture recroquevillée que celle d'Arthur Rimbaud, à l'automne 1870, tirant sur les lacets de ses souliers au bord d'un chemin dans le sonnet *Ma bohème* :

*Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !*

Étrange, n'est-ce pas, ce pied contre le cœur ! La posture serait grotesque si elle n'était touchante, fœtale quasiment, et témoignant une fois de plus de l'espèce d'abandon dont l'adolescent effaré doit s'accommoder. En manque de mère, en manque d'amour, orphelin, « blessé » au cœur, comme ses souliers.... C'est le soir, les ombres s'allongent ; il a seize ans à peine... Il a beaucoup marché et ses pieds lui font mal.... C'est pourtant avec force que son écriture affirme la puissance de traction (élastique) propre à la langue : « Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant de la pensée et tirant. »

Comment Rimbaud qui s'en allait dans ses souliers blessés finira-t-il sur la plage armoricaine avec des membres de fer ?

Imaginer un pas qui serait patience : une certaine allure de langue et de pensée, capable d'intérioriser la « réalité rugueuse »

*

Mais la question revient, inévitable, lancinante : où conduisent-ils, ces pas, que le poète fait sur la terre. Paul Celan, dans *Le Méridien* semble apporter une réponse :

*- Il s'agit là d'une sortie hors de l'humain, de se transporter dans un domaine qui tourne vers l'humain sa face étrange*³.

L'art, ajoute-t-il plus loin, exige « une certaine distance, un certain chemin ». Il en va de même pour la poésie qui « elle aussi, brûle nos étapes » et va plus loin que l'art dans la voie qui est la sienne. Elle se projette dans l'inconnu, elle « prend les devants », elle s'expose.

² Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1974, T.2, p. 1093.

³ Paul Celan, *Le Méridien et autres proses*, éditions du Seuil 2002, p. 67.

‘Hodoporique’? Ressource du chemin...

par Michel Deguy

Thesis ; arsis. Poser ; lever : le pied. Il y a plus de trois cents types de « pieds » dans le *De Musica* d’Augustin – où il ne s’agit pas de musique, mais de *musaïcité*, ou musicalité de la langue, et de régulariser le chaos psychique de l’être parlant dans la répétition scandée de la différence du même. Conventionnellement la différence princeps est celle de la brève et de la longue : une longue vaut deux brèves.

La cellule minimale de la différence rythmique, ou « pied », peut s’écrire (...//u/--//...) : soit de la différence brève/longue, ou longue/brève, autour de la marque minimale d’une pause qui va distinguer la répétition de la différence.

La syllabe est l’unité de temps minimale. L’animal ne s’ennuie pas, puisqu’il ne parle pas. L’humain compte le temps pour s’« occuper ». Et comme l’invention est rarissime (l’*ingenium* ; et parfois un « génie »), le sujet loquace n’a que la répétition pour « faire passer » le temps le long du temps : c’est l’*oraison*, le par-cœur de la prière, le « moulin » à pénitences : le chapelet – perdu.

Maintenant cette considération « quantitative » est à rapprocher de tout ce qui, dans la Vie, *accompagne*

la vie, c’est-à-dire conspire homologiquement au sens insensé de « tout » : la musique, par exemple, *accompagne* le sens de la vie, qui accompagne la musique. Ainsi le chemin-de-pensée, ou cheminement pensif, n’est pas une métaphore. Nous pensons en cheminant. « *Homo viator* ». Exode vers une terre promise, à-venir, « messianique » disent certains, qui n’arrive à arriver ou arrive de ne pas arriver (Derrida).

La séquence langagière intérieure est muette – silencieuse. Ambroise évêque de Milan lisait sans remuer les lèvres. Augustin en fut tout renversé – converti.

La « représentation » – comme la nomme la philosophie pour des siècles – peut être « logique » au sens d’une phrase grammatologique du « Je-pense » (Kant).

Ou...rien qu’un battement ; la « batterie » sur la table.

La batterie (tambourin, cymbale, caisse claire...) a joué un rôle dans ma vie dès l’âge de dix ans. Bat-tant des doigts sur la planche, ce battement fait « entendre » en ossature sans chair une *mélodie* que personne ne peut reconnaître. Un « bolero » perpétuel insonore de fond...

Abstracts



TOMMASO GENNARO

«Molto lontano dentro di me». Verso i confini dell'universo interiore

(Università di Roma La Sapienza)
 toomyafro@hotmail.it

This essay examines the relationship between self-exploration – intended as a journey in its own inwardness – and the narration in verses of this voyage. Through an analysis of some of the most influential masterpieces of Western culture, from Dante's *Commedia* and Petrarca's *Canzoniere*, two steps of fundamental importance for the history of the walk-in-the-self, to Pessoa's *Livro do Desassossego*, the author proceeds along a double line of inquiry: on one hand, points out the «ambulatory nature» of poetry (the fact that the versification has a rhythm strictly connected to that of the steps), and on the other shows how during the Modern Age the prose has supplanted the poetry as the most appropriate form to narrate the journey on foot towards the mankind's inner world.

DONATELLA PULIGA

L'eros in cammino. Su alcune modalità della passeggiata d'amore nella poesia latina

(Università di Siena)
 donatella.puliga@unisi.it

The erotic-amorous purpose of the walk in ancient Rome is a particularly interesting aspect for a study on walking. Investigating in this direction allows us to backdate – in a certain sense – the origins of odoeporic poetry, fixing at least significant precedents in the Latin elegy. The places of the Roman *urbanitas* were recognized as being particularly suitable for the deployment of precise seductive strategies. Seeing to be seen was the game of the *display* that took place precisely through walking through the spaces dedicated to love. Starting with some Catullian verses, which already offer at least one piece of the path par excellence of the erotic walk, some elegies by Propertius are then investigated: here the *ambulatio* becomes a topical moment of falling in love and a scenario of seduction. Precisely in the walk,

which takes place in an external space compared to that of the house, the most engaging experiences in an erotic sense could find fertile ground. On the other hand, the walk also constitutes a danger for the lover in the throes of desire, because it can offer the *domina* an opportunity for new encounters, and, therefore, can be a favourable terrain for betrayal. Even in Ovid's didactic formulation, the *spatiari* scenario profoundly influences the success of the seduction practice, acting as a viaticum for love. But there are – and they are not few – unrequited loves, or loves that have ended: how to avoid being tormented, in this case, by the sting of memory? The remedy to heal the burning wounds suggested by Ovid is to avoid walking where the beloved usually goes too. The walk, therefore, reveals its function as a place of memory, but with a negative value: it does not help to recover serenity after the trauma of exclusion and loss. And ultimately it reveals itself as an activity in which nature and culture entertain a dense, uninterrupted dialogue.

ALESSANDRO FO

Schegge odeporiche dell'odierna recezione di poeti latini: fra Catullo, Ovidio e Rutilio Namaziano

(Università di Siena)
 alessandro.fo@unisi.it

Odoeporic poetry never ceases to fascinate. Today's poets and novelists tend to use those ancient stories as mirrors for personal events: this is what happens for Fabio Scotto's Romanian journey in the land of Ovid's exile (*L'intoccabile*, Passigli 2004). Or they put on the mask of those ancient poets and transfer their voices into modernity, mixing them with their own: this is what happens with Catullus and Ovid in the poems by the young Marco Malvestio (now in *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90* vol. 2, edited by Giulia Martini, Internopoesia 2020). Martialis and Sidonius Apollinaris 'produce' travel poetry within Claudio Pasi's verses (*Ad ogni umano sguardo*, Aragno 2019). Among odoeporic Latin poets, Rutilius Namatianus' *De reditu* has been a great source of inspiration, and several new works should be added to its

already conspicuous reception. The most recent one is a vast novel (*L'isola dell'ultimo ritorno*, Primiceri Editore 2020) by Folco Giusti. After finding Capraia mentioned in the poem *De reditu*, Giusti manages to create an adventurous love story that begins with Rutilius' move to Gallia Narbonensis and, after the tormented years of the Vandalic war, ends with a peculiar return to the island of Capraia – the return of his son. Rutilius' son is a fictional character, and his story is merged both with Rutilius' and with other events unrelated to the poem, i.e. the martyrdom of Saint Julia and the fate of a warrior whose remains have been recently unearthed by excavation campaigns on the island. Transposed into a movie at the beginning of the 2000s (*De reditu-Il ritorno*, by Claudio Bondi, 2004), Rutilius' odoeporic poem continues to inspire new adventures, and of course new returns.

GIULIA PUZZO

Corridori e viandanti. Ritmi e stili nella poesia lirica del Cinquecento

(Scuola Normale Superiore)

giulia.puzzo@sns.it

In order to illustrate the inner workings of audience perception, Aristotle compares the one who listens to the one who runs: the listener needs to grasp speech's purpose, just as those who run need to foresee the finish line. This essay aims to study the development of the Aristotelian comparison between listening, thinking and running within the sixteenth-century literary theories, whose debate on lyric poetry and rhyme's use was deeply influenced by Aristotelian thoughts. After examining some key passages of Renaissance literary theories, among which those of Girolamo Ruscelli, Giraldi Cinzio and Girolamo Muzio, the essay focuses on the path that leads to Torquato Tasso's poetic novelty. His lyric poetry is indeed the peak of a cultural change, during which Aristotelian runner turns into a wanderer, which represents the search for an increasingly difficult and well-read poetry. At the conclusion of the essay, the sonnet *Fabio, io lunge credea col basso ingegno* is analysed as an example of Tasso's poetic innovations.

DAVID MATTEINI

(Università di Siena)

david.matteini@unisi.it

«Quel segno nel cielo». Il viaggio aerostatico come esperienza di 'superamento' nella poesia francese del tardo Settecento

This essay analyzes the cultural significance of the first balloon trips of the late Eighteenth century through the investigation of some of the poems that celebrated these extraordinary events. The aim of the article is to investigate this poetic genre – a predominantly French genre – both from a formal-lexical point of view, and

from a wider historical-cultural point of view. The analysis of some examples of this peculiar type of composition will allow us to outline a more organic picture of the complexity covered by these new journeys.

FAUSTO CIOMPI

Mont Blanc: Shelley, il 'viaggio verso' e la visione eidetica

(Università di Pisa)

fausto.ciompi@unipi.it

In *Mont Blanc*, P.B. Shelley's ode that originally appeared in the miscellany *History of a Six Weeks' Tour* (1817), the travelling poet revives the experience of contemplating the Alps' snowy peak and blends it with cultural experiences ranging from Burke's theories on the sublime to Coleridge's naturalist poetry. This essay focuses on the relationship between rhyme and blank verse, sound and sight, things and ideas, colour and absence of colour, closeness to and distance from the source of thought and of natural elements, regarding all of the above binaries as complex expressions of Shelley's taste for romantic indeterminacy. Poetic indeterminacy is, for Shelley, the analogous of epistemological uncertainty, which induces him to replace God with the «awful doubt» as the *summum Ens* that governs nature and human understanding. At the end of his physical and mental journey, Shelley does acknowledge he has been travelling towards transcendence, which, once explored, paradoxically reveals its lack of foundation.

MARIA PAOLA GUARDUCCI

«Paving ground»: donna e strada nella poesia di Amy Levy

(Università Roma Tre)

mariapaola.guarducci@uniroma3.it

The aim of this article is to contextualise some poems on London by Anglo-Jewish, feminist, *queer* poet Amy Levy (1861-1889). Featuring in the collection titled *A London Plane-Tree and Other Verse* (1889), which came out right after Levy's suicide, the poems lay the ground for the representation of a *flâneuse*, a particularly original one in the English literary scenario of the time. These are the years when London was offering new chances to the *New Women*, and Levy took the opportunity to locate the female subject outside the house, where it had so far played the part of its angel. Born and raised in an intellectual, lay and progressive surrounding, Levy developed a particular relationship with issues of femininity, reflected upon the bond between women and the city, also drawing from the tradition of the 'Wandering Jew', with whom she partially shared the perception of her own otherness. Levy's *flâneuse* in London is a ground-breaking exception in the poetical tradition established by canonical writers such as Blake, Words-

worth, and Wilde because she does not fit the typical Manichean representations of women of the time, as either sexual preys or sexual predators.

STEFANO MARIA CASELLA

«Footfalls echo in the memory»: Literal Traveling and Metaphorical Journeying in T.S. Eliot's *Four Quartets*

(Università IULM, Milano)
stefano.casella@iulm.it

T.S. Eliot's final masterpiece *Four Quartets* (1936-1942), set in various geographical places in Great Britain (*Burnt Norton*, *East Coker* and *Little Gidding*) and the USA (*The Dry Salvages*) represents the four cardinal points of the poet's internal bearings, being at the same time the «summa» of his personal and familiar, sentimental, intellectual, and spiritual biography.

The various physical steps and chronological moments of the poet's visits to such places are evidence of the odeporic-ambulatory tendency of Eliot's poetry in its literal, symbolic, and metaphoric interpretation. This quadripartite poetic sequence enacts a precise and unique journey to discover — or re-discover — the literary and intertextual, historical and philosophical, religious-mystical, and initiatory (as well as stylistic and formal, rhythmic and metric) aspects of the poet's experience «qua homine» and «qua poeta», culminating in the final epiphanic Dantean vision of «the fire and the rose».

ALESSANDRA MARANGONI

Jules Romains, *Un Être en marche* et ses pré-décèsseurs Bergson, Baudelaire, Rousseau

(Università di Padova)
alessandra.marangoni@unipd.it

Un Être en marche, poème épique is a wide poem by Jules Romains, the founder of Unanimism, first published in 1910 by Mercure de France. It can be said an ambulatory poem, that is a kind of poem which was to become popular in France a few years later thanks to Cendrars (*Pâques à New York*) and Apollinaire (*Zone*). Moreover, as it tells urban and suburban walking and travelling, it stands mainly for a Space poetry against the traditional hegemony of Time. While illustrating Unanimism, this poem gives voice and shape to collective heroes — both human and zoological groups — by using the present tenses throughout its 1290 lines. This paper finds out a relevant number of textual affinities with some important prose writings by Rousseau and Baudelaire, thus showing a thematic continuity from *Promeneur* to *Marcheur*. This kinetic poem is finally considered in its dissenting views toward Bergson, whose teaching was very popular among young poets at the beginning of Twentieth Century.

LUIGI MARFÈ

«Au bord du chemin». Nicolas Bouvier e l'estetica della sparizione

(Università di Padova)
luigi.marfe@unipd.it

Throughout his life, traveller, poet and iconographer Nicolas Bouvier was—in the words of Jean Starobinski—a «collector of images». This article outlines the aesthetics of disappearance of *Le Dehors et le Dedans* (1998), his only book of poetry. In the wake of poets such as Victor Segalen, Blaise Cendrars, Henri Michaux and Vladimír Holan, Bouvier explored the relationship between travel and writing. For him, both travel and writing were ascetic experiences, a sort of existential dispossession to make room for the voice of poetry. As Anne-Marie Jaton pointed out, his poems are made of «words of secrecy, anxiety and shadow» that visit the poet from time to time. In the elusiveness of his verses, silence expands, becoming a space to cross and question.

MARINA MORBIDUCCI

Charles Tomlinson: converging borders

(Sapienza Università, Roma)
marina.morbiducci@uniroma1.it

This paper discusses the work of Charles Tomlinson, Professor Emeritus at Bristol University, critic, translator, world-wide traveler and painter, author of more than twenty books of poetry showing «energetic interest in cross-cultural convergence» where «[t]ravel and residence abroad have played a major role in his development as a poet». (Saunders 2003). Considering his significance as a contemporary poet whose work encompasses a range of cultures, languages and aesthetic currents, Tomlinson certainly deserves critical attention, but for Italian scholars there is an additional reason: his close ties to the Italian landscape and his detailed knowledge of it, literally «in the field».

This paper aims at investigating Charles Tomlinson's poetry from a threefold perspective revolving around the notion of «border»: firstly, from a geographical point of view, with reference to the intimate relationship that the poet had with the Italian landscape which provided a genuine source of inspiration throughout his career; secondly, from a critical vantage point, drawing on the interpretive stance postulated by Judith P. Saunders who assumes the concept of «border» as central in his oeuvre; thirdly, from a textual point of view, suggesting a post-modern reading of Tomlinson's poetry framed into the aporetic discourse.

The poem *Piazza*, presented in the paper, is analysed through this triple deconstructive filter, bringing

together diverse issues connected to the question of «border» experienced as unifying rather than dividing agent of demarcation. In Tomlinson's work opposites meet and lines of difference converge: the poet's consciousness acts as a form of hinge around which the whole experience of poetic composition rotates and expands, in a sort of ripple effect. In this dialectic interplay of counterpunal forces, endlessly fascinated by the notion of «inside» and «outside», the notion of border well represents, in Tomlinson's view, this cosmos characterized by «spectacular diversity» (as Tomlinson himself pointed out in *The Poet as Painter*, 1985).

THÉO SOULA

Habiter le passage : petite phénoménologie du mouvement chez Jacques Réda

(Université Toulouse II-Jean-Jaurès)

tsoula@ocourriel.fr

Jacques Réda is a french *flâneur* and poet who is seen as one of the most eminent specialists of the urban displacement as a form of art. Thereby the movement is a way of living and writing, and wandering the streets of Paris triggers the poet's artistic inspiration. In this contribution, we analyse the different dimensions of such a manifestation in the late XXth century poetical tradition. After describing the global form of the displacement in Reda's works, we dwell on the ethical side of this practice that develops into in a way a philosophy of humbleness and discretion. Consequently, it seems interesting to consider it from the point of view of the phenomenology: exploring the urban landscape becomes, in Reda's eyes and words, a mean to experience the phenomenological miracle of the «apparition», in which the poetical mystery also lies.

DRAGOS AND OLGA AMARIE

Displacement Vector Analysis on the GO Board in € by Jacques Roubaud

(Georgia Southern University)

damarie@georgiasouthern.edu

oamarie@georgiasouthern.edu

Jacques Roubaud's € is a collection of 361 sonnets where the author develops new sonnet forms. The poetic expression is merged with a stumbling metrics imposed by a prescribed game match of GO that instills both a dysfunctional and a critical viatic platform through different features that experience movement. Our displacement vector analysis follows the sonnet reader on the journey across the GO board as Roubaud assigns 157 of his poems to moves in the GO game played by Masami Shinohara and Mitsuo Takei in April 1965. The travel across the GO board land-

scape is a multifaceted metaphor of changing sonnet writing and breaking away from tradition. In physics, a displacement vector is the shortest path from the initial to the final position. However, our analysis follows the path and grid diagrams (chapters two and four) of Roubaud's sonnets through the prism of groups of GO movements, thus bringing new dimensions to the concept of movement. This analysis parallels the travels of the sonnet storyline with the movements on the GO board. It does so by following the grid diagrams and their displacements associated with the GO-moves and GO-patterns of stones. Through concrete examples and diagrams from Roubaud's sonnet theory, this article will uncover hidden sonnet movements to provide a unique interpretation of the potential of €.

GIOVANNA SCATENA

Nathaniel Mackey's *Splay Anthem*: travelling as a «flight and fugitivity»

(Università telematica «Guglielmo Marconi» Roma)

giovanna.scatena@gmail.com

Travel is one of the most basic and important features of human beings. And, as a universal human value, odeporic poetry becomes an essential topic among a wide variety of poetic categories. In his work, *Splay Anthem* (2006), African-American poet Nathaniel Mackey (1947 -) weaves together two ongoing serial poems he has been writing for over twenty years, *Song of the Andoumboulou* and *Mu*. This article considers, in a broader perspective, Nathaniel Mackey's odeporic poetry experience in which travel leads to the distinction between the «social, predictable, and ordinary» and the «antisocial, magical, dangerous, and liminal», and it can be defined as a movement through space/time, experienced as «both geographic and psychological» producing «symbols for different consciousnesses». In the *Song of Andoumboulou* and the *Mu* poems, both places and the modes of travel between them – train, bus, boat – are experienced, to coin a word, as «psychogeographic» phenomena; likewise, the situation of the travellers at any given instant can shift dramatically from safe and ordinary to dangerous and magical. His travellers are never tourists: often they are seekers, wanderers toward a utopian no-place, who move together (as «we» and not «I»), looking for this no-place, but carrying with them memories of the past and their movement providing occasions for transcendence. As Mackey described in his introduction to *Splay Anthem*, there is «a lost tribe of sorts, a band of nervous travelers, know[ing] nothing if not locality's discontent, ground gone under».

MARIA CHIARA BRANDOLINI

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

(Università degli Studi di Firenze)

mariachiara.brandolini@unifi.it

This study aims to investigate the poetic walking of *Pour trouver les enfers* by Pascal Quignard. Following a path leading to the underworld, this orphic walk, literary and musical at once, will be outlined as the interval in which is inscribed the fragmented, troubled and troubling movement of an adventure that will eventually be described as 'erratic'. Set between two indefinite ends swept by the *wandering shades* (*ombres errantes*), we will point out how the reader finds himself in movement along ways that are endlessly and variously walkable, thus welcoming the free course of *mind wandering* and the aoristic presence of the *jadis*. We will then see that *Pour trouver les enfers*, animated by an unoriented and idiorrhymic wanderlust characterised by a fragmented (*démembrée*) and free form, follows a rhythm stressed by the pace of the *voyeur* and of his *curiositas*. Finally, we will show how the author identifies himself with Orpheus and Acteon, at once. To this purpose, we will examine the tracks left by Acteon when fleeing his dogs, tracks that can be found in Petrarch and Maurice

Scève's works too, and that, along with the movement of the waves – eternally flowing –, are sudden manifestations of the pulsional rhythm of Quignard's writing.

ALBERTO COMPARINI

«I was the world in which I walked». *Flânerie* in Durs Grünbein, Guido Mazzoni, Pierre Alféri

(Università di Trento)

alberto.comparini@unitn.it

The article takes on the relationship between poetry, space and *flânerie* in contemporary lyric poetry from a phenomenological perspective by focusing on three of the most significant collections of poetry of the 21st century: *Strophen für übermorgen* (2007) by Durs Grünbein; *La pura superficie* (2017) by Guido Mazzoni, *divers chaos* (2020) by Pierre Alféri. The essay has two main goals: on the one hand, to verify on a textual level the forms and the idea of space that the lyrical self experiences; on the other, to develop a phenomenological understanding of the world the lyrical self goes through as a *flâneur*. Finally, the essay attempts to lay out a theoretical model through close reading of poems in order to address the forms of *flânerie* in postmodern lyric poetry from a broader and a comparative perspective.

Scrittori latini dell'Europa medievale

Coordinatore scientifico **Francesco Stella**



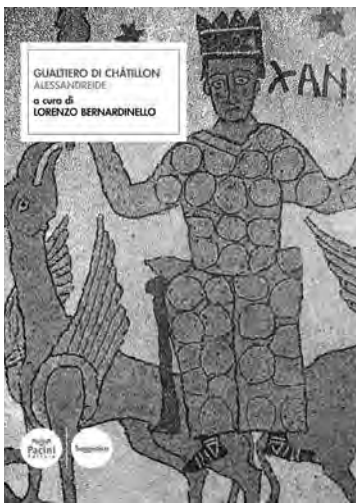
La collana **SCRITTORI LATINI DELL'EUROPA MEDIEVALE**, lanciata nel 2009 come progetto del programma europeo Cultura 2007-2013, propone al pubblico, agli insegnanti e agli studiosi opere di autori importanti del medioevo latino mai tradotte prima in italiano, con originale a fronte criticamente riveduto, ampia introduzione e adeguate note esplicative. Si dischiude così alla conoscenza dei lettori italiani un patri-

monio di conoscenze storiche, scientifiche e geografiche, documentazione inedita, narrazioni istituzionali e individuali, meditazioni religiose e parodie goliardiche, creatività poetica e invenzione fantastica finora difficilmente accessibili, presentati con particolare attenzione alla comprensibilità del testo e alle relazioni con la cultura europea moderna e contemporanea.

Ultimi volumi pubblicati



**Abbone di Saint-Germain.
L'assedio di Parigi**
Donatella Manzoli (a cura di)



**Gualtiero di Châtillon
Alessandreide**
Lorenzo Bernardinello (a cura di)



**Concilium Romaricimontis
Donne a dibattito
sull'amante migliore**
Irene Spagnolo (a cura di)

Di prossima pubblicazione

Quilichino di Spoleto, *Alessandreide*, a cura di Lorenzo Bernardinello
Vita della regina Matilde, a cura di Chiara Stedile