

DANTE NELLE LETTERATURE STRANIERE

Dialoghi e percorsi

a cura di Emilia Perassi

in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini





DANTE NELLE LETTERATURE STRANIERE

Dialoghi e percorsi

A cura di Emilia Perassi

in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini

di/egni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2021 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 978-88-5526-542-3

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Opera calligrafica di Eyas Alshayeb presso il Centro di cultura italiana
Dante Alighieri di Amman, Giordania.

Si riporta in calligrafia araba uno dei primi versi del Canto I della Divina Commedia:
“...guardai in alto e vidi le sue spalle vestite già de’ raggi del pianeta...”.

نظرت إلى الأعلى فرأيت كلاً كشخبه مكسوين من قبل بشعاع الكوكب

n°38

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

Grafica:

Ratíl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI NOVEMBRE 2021

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Meregalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osipov - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu

Indice

<i>Introduzione</i>	13
RINO CAPUTO	
<i>Selve oscure: testimoni della Shoah nell'Inferno di Dante</i>	17
CARLO PAGETTI	
<i>Tra Juchitán e Oaxaca, sotto gli auspici di Dante</i>	33
MARIA CRISTINA SECCI	
<i>«Mon enfant à nous tous»: Dante nella poesia francese dell'estremo contemporaneo</i>	49
SILVIA RIVA	
<i>Svedesi che hanno letto Dante</i>	81
CONNY SVENSSON	
<i>Alla ricerca del sasso di Dante: la Firenze dantesca nelle memorie dei viaggiatori polacchi dell'Ottocento</i>	93
LUCA BERNARDINI	
<i>Cammei danteschi: George Eliot e la lingua della Commedia</i>	III
MARCO CANANI	

<i>James Thomson, City of Dreadful Night (1874): l'inferno dantesco nella metropoli moderna</i>	125
FRANCESCA ORESTANO	
<i>Incontro all'inferno. Strindberg e Dante</i>	143
CAMILLA STORSKOG	
<i>Dante, Beatrice e Remy De Gourmont</i>	155
MARCO MODENESI	
<i>Chi mettere all'inferno? Masters Eliot Pound</i>	179
MASSIMO BACIGALUPO	
<i>«Dante schwenkt / Den dürren hintern»: classico, poesia ed esilio in Bertolt Brecht</i>	189
MARCO CASTELLARI	
<i>Victoria Ocampo lettrice di Dante</i>	217
CAMILLA CATTARULLA	
<i>Una commedia per voci danesi. Il romanzo Komedie i Firenze di Poul Ørum</i>	231
ANDREA MEREGALLI	
<i>José Lezama Lima e Pier Paolo Pasolini: un dialogo dantesco</i>	241
FRANCESCA VALENTINI	
<i>L'itinerario borgesiano della Commedia</i>	253
PATRIZIA DI PATRE	
<i>Dante nella memoria creativa del romanzo Prilli i thyer di Ismail Kadare</i>	269
BLERINA SUTA	
<i>Grünbein e Dante sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens</i>	285
ROSALBA MALETTA	
<i>Dante vivo</i>	305
PAOLO CHERCHI	

«MON ENFANT À NOUS TOUS»¹: DANTE NELLA POESIA FRANCESE DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO

Silvia Riva

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

I. SOTTO AL SEGNO DI UNA FORMULA: L'«EXTREME-CONTEMPORAIN»

«Mio figlio di tutti noi»: espressione scorretta e paradossale, titolo di un Canto, il quinto, dedicato a Dante e contenuto nel primo tomo (ciclo) di una raccolta poetica ancora in fieri, uscita in Francia nel 2018.

Si è scelto di porre queste pagine sotto a un'epigrafe così stridente e sgraziata, perché traduce sinteticamente la presenza di Dante in due poeti dell'estremo contemporaneo francese sui quali ci si soffermerà più lungamente in queste pagine: Dominique Fourcade e Brice Bonfanti. Si tratterà qui, infatti, di declinare un'appropriazione allo stesso tempo individuale e comune (Dante mio e di tutti), figlia di un'epoca, annunciatrice di un'era: quella del moderno o dell'estremo contemporaneo, in Francia. Epoca/era precedute da un Novecento in cui la ricezione di Dante è debole e della quale si darà sinteticamente conto prima di affrontare l'intertestualità dantesca presso i due autori citati.

Ma cosa s'intende per 'estremo contemporaneo'?

Due cose principalmente. La prima, intuitiva, si riferisce a ciò che ci è più prossimo nel tempo. Nel caso specifico, ci concentreremo su opere pubblicate a partire dalla nefasta ma inaugurale data dell'11 settembre 2001. La seconda caratterizzazione, più feconda, si riferisce ad una formula epifanica, enunciata dal poeta Michel Chaillou nel saggio «L'extrême-contemporain. Journal d'une idée» e scaturita dall'accostamento inaspettato dei due termi-

¹ «Mio figlio di tutti noi» (Bonfanti 2017: 47). Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

ni durante una conversazione telefonica avvenuta verso la fine degli anni Ottanta. Ecco il racconto di come tale intuizione abbia potuto trasformarsi in categoria:

L'extrême-contemporain? Deux mots, un trait d'union, de désunion. Ce qui est extrêmement contemporain, contemporain deux fois, mille ou ce qui ne l'est plus, l'extrêmement passé, usé. Le jour passe à travers. Quel jour? Demain? Hier? La modestie d'hier par rapport à aujourd'hui. L'huis, la porte qu'à chaque instant le temps dérobe. L'extrême-contemporain? Cette notion dans ma bouche. Un ami au téléphone et subitement pour la première fois ces deux mots. Pas de pensée pour les réfléchir, les dédoubler. L'extrême? La corde tendue, ça hurle à hue et à dia. L'extrême? On pousse sa tête hors, la digression absolue, on déménage, on sort du lieu commun, on espère le paradis, on se tracasse, s'élève, ah tous ces étages, on s'insufflé, on perce le toit d'un cri, on devient cri, trait, argumentation de lignes, les gestes du présent menés à leur terme prennent des ailes, puis patatras. Dans le mot contemporain, celui d'extrême dégringole. On l'entend choir. La chute du cri en syllabes, du vers en poème, de la digression en récit, roman, du désordre en ordre, de l'excessif en audible. L'extrême-contemporain, montée, déplacement, chute. Privilégier la montée, l'alouette des choses.

L'extrême-contemporain? L'affiche à peine décollée du présent. Ça tient encore, ça résiste. On voudrait voir le dessous, poésie, fatras, substance murmurante mais le jour colle à la nuit, l'humain s'avance soudé. [...]

La rivière coulant vers la mer, mais elle le sait, le vent soufflant vers sa perte, mais il ne l'ignore pas. Extrême-contemporain, le gain d'avenir du présent.² (Chailloux 1987: 5-6)

2 «L'estremo-contemporaneo? Due parole, un trattino che unisce, che divide. Ciò che è estremamente contemporaneo, contemporaneo due volte, mille volte, o ciò che non è più contemporaneo, l'estremamente passato, consumato. La luce del giorno vi passa attraverso. Quale giorno? Domani? Ieri? La modestia di ieri in relazione all'oggi. L'uscio, la porta che il tempo in ogni momento sventa. L'estremo-contemporaneo? Un'idea nella bocca di un amico al telefono. E improvvisamente, per la prima volta, quelle due parole. Nessun bisogno di ripensarle o dividerle. Estremo? La corda tesa urla a destra e a manca. Estremo? Si alza la testa, divagazione assoluta, ci si muove, si abbandona il luogo comune, si spera nel paradiso, ci si preoccupa, si sale, ah tutti quei piani, si respira, si trafigge il tetto con un urlo, si diventa un urlo, linea, argomentazione di linee, i gesti del presente portati alla loro fine prendono ali, poi patatrac. Nella parola contemporanea, la parola 'estremo' sta cadendo a pezzi. Possiamo sentirla cadere. La caduta del grido in sillabe, del verso in poesia, della digressione in narrazione, prosa, del disordine in ordine, dell'eccessivo in udibile. L'estremo-contemporaneo, l'ascesa, lo spostamento, la caduta. Favorire l'ascesa, l'allodola delle cose. L'estremo-contemporaneo? Il cartellone si è scollato appena un poco dal presente. È ancora lì, e resiste. Vorremmo vederne il retro, la poesia, il disordine, la sostanza che sussurra, ma il giorno è attaccato alla notte, l'umano va

A settecento anni dalla morte del Sommo Poeta, nel nostro tempo di divagazione assoluta che ci spinge ad abbandonare il luogo comune, nella speranza di un paradiso cui si accede penosamente in salita quando si sa bene che si sta invece cadendo a pezzi, Dante torna timidamente tra le pagine della poesia, ma in modo, ci pare, assai diverso rispetto a quanto la letteratura francese (e in particolare la poesia) aveva fatto (o, meglio, non fatto) di lui nel Novecento. Proprio al Novecento francese è dedicato tuttavia, preliminarmente, un breve inquadramento storico-letterario, utile a cogliere, per contrasto, l'utilizzo di Dante nel nuovo millennio.

2. NOVECENTO: FRA OBLIO E PREFIGURAZIONE

Come ha opportunamente osservato Henriette Lavillain in un articolo che sintetizza la fortuna di Dante nel XX secolo in Francia e sulla scorta dell'altra grande analisi operata da Jacqueline Risset – in cui constata quanto la lettura di Dante sia stata trascurata da una «certa cultura media francese» ancora appesantita dal bagaglio voltairiano che associa sensibilità medievale e «oscurantismo» (Risset 1984: IX) –, nel XX secolo Dante è stato scalzato dal piedistallo, nonostante avesse solide soles piombate a piè di pagina (Risset 1982: 218)³.

Dapprima, scherzosamente, ma poi non più così tanto.

C'è chi ha laicamente sostenuto che l'eredità di Dante fosse legata poco più che al copricapo cinto dal serto (Jean Giono⁴); c'è chi ha fatto scendere

avanti saldato. [...] L'estremo contemporaneo? Abitare l'espressione, sedervisi, dormirci, mettersi insieme per rafforzare il trattino. L'estremo-contemporaneo, quel che cessa dell'essere per appetito di futuro, digestione di passato. Il fiume che scorre verso il mare, sapendolo; il vento che soffia verso la sua perdita, senza ignorarla. Estremo contemporaneo, il guadagno futuro del presente».

3 L'espressione appartiene a Jacqueline Risset, che ha pubblicato, fra il 1985 e il 1990, la celebre traduzione in francese dei tre canti; è proprio la poetessa-traduttrice ad aver affermato la sua intenzione di snellire la lettura della *Commedia* a partire dall'espunzione delle «semelle de plomb des bas de page» (Lavillain: 393). Le precedenti edizioni novecentesche francesi risalgono infatti al 1905, per i tipi di Flammarion; al 1912, a cura di Pier-Angelo Fiorentino e illustrata da Gustave Doré (ripubblicata nel 2006 a Évreux, da Atlas); al 1922, a cura di André Péroché; al 1947, con Alexandre Masseron, che pubblica presso Albin Michel l'*Inferno* e tre anni dopo tutta la *Commedia*. Nel 1965 esce la prima vera edizione critica a cura di André Pézard nella collana della *Pléiade* (n. 182), con un apparato di note altrettanto cospicuo di quello del Sapegno e verso cui, come vedremo, il poeta e traduttore Yves Bonnefoy sarà molto critico. Non si accennerà in queste pagine all'intertestualità dantesca nell'opera di Samuel Beckett, per il quale Dante è stato compagno di una vita di scrittura. Come è noto, Beckett offre un versante anche francese di scrittura e, ad esempio, in *Oh les beaux jours* si trovano ampi esempi di intertestualità, come ha magistralmente dimostrato Stefano Genetti nel saggio *Beckett/Bocca: «Nel loco onde parlare è duro»* (Inf. XXXII, 14) al quale si rinvia per approfondimenti.

4 «Dante, écrit Giono dans *Camargue*, n'a qu'un bonnet»: «Dante, scrive Giono in *Camargue*, ha solo un berretto» (Sacotte, 2001, citato da Lavillain 2003: 391, nota 1). Su Giono e Dante cfr. Sacotte 2003.

dall'empireo Beatrice nell'età del disincanto (Max Jacob⁵). All'insegna di una lettura questa volta cristianamente rivendicata, Paul Claudel si rifà a Dante in modo circostanziale, in occasione del sesto centenario dalla morte, dedicandogli persino un'ode. Dal punto di vista letterario, è l'amore mistico che interessa maggiormente il drammaturgo francese in quest'anno 1921, anno in cui si appresta a definire la figura di Doña Prouhèze del *Soulier de satin* (1926; *La Scarpetta di raso*; cfr. Breaumont 1956). Certamente avulsa da qualsiasi considerazione inerente alla crociana 'non poesia' dantesca – teoria anch'essa elaborata nel 1921, che ha tenuto lontane per lungo tempo l' 'impoetica' influenza dottrinale teologico-filosofica dantesca dal versante cosiddetto ' lirico ' –, la lettura claudeliana di Dante trasmessa nell' *Ode Jubilaire pour le six-centième anniversaire de Dante* è permeata di accenni all' unanimismo cristiano più vicini al personaggio di Rodrigo del *Soulier* e al Comité Français Catholique di Maurras che non a Dante⁶.

Ad un altro simposio fiorentino celebrativo partecipò il 20 aprile 1965 Saint-John Perse, con l'allocuzione *Pour Dante*. Un critico ha provocatoriamente commentato queste pagine nel saggio «*Pour Dante* o per sé?», sottolineando come Saint-John Perse, sfruttando il suo statuto di esiliato dalla Francia nazista rievocata in *Exil*, il suo considerarsi straniero nel pantheon delle lettere francesi, sommati a una coincidenza astrologica che vuole i due poeti nati sotto lo stesso segno zodiacale, si sia considerato quasi 'gemello' di Dante, assimilato a un compagno che, di volta in volta, come Virgilio o San Bernardo, indica il cammino prendendo sotto braccio il poeta francese e i lettori per farli «voir et toucher» (Perse 1965: 430).

A metà del secolo si registra un cambiamento di rotta importante, sebbene Dante rimanga comunque principio ispiratore totalmente esterno alla poesia.

5 Max Jacob, *Derniers poèmes en vers et en prose*, Paris, Gallimard, 1945.

6 Cfr. il numero pubblicato dal «Comité Français Catholique pour la célébration du sixième centenaire de la mort de Dante Alighieri», *Bulletin du Jubilé*, Paris, À l'Art Catholique, n. 2, Avril 1921, dove si legge: «La Cause au centre de l'Univers intronisée dans un Empereur visible ! / Le mariage à l'ombre de la Croix de toutes les nations avec Rome. / J'en ai assez de ces Républiques d'un jour et de tous ces tyrans l'un sur l'autre en une procession risible. / Il n'y a d'autre paix pour l'homme que dans un contrat avec tous les hommes. / Au nom de ce paradis jadis en qui nous fûmes un seul corps et un homme entier, / Qu'il y ait en ce monde quelque part un recours ouvert contre le particulier ! / Au lieu de tous ces vains tourbillons, au lieu de ces longs remous autour du crime, / Que je la sente s'éveiller enfin, la profonde respiration unanime !» (73-74). Trad. «La Causa al centro dell'Universo messa in trono da un Imperatore visibile! / Il matrimonio all'ombra della Croce di tutte le Nazioni con Roma. / Sono stanco di queste Repubbliche di un giorno e di tutti questi tiranni uno sopra l'altro in una ridicola processione. / Non c'è altra pace per l'uomo se non nel contratto con tutti gli uomini. / In nome di quel paradiso nel tempo in cui eravamo un solo corpo e un solo uomo. / Che ci sia in questo mondo da qualche parte un ricorso aperto contro l'individuo! / Invece di tutti questi vani tumulti, invece di questi lunghe rivolte non lontane dal crimine, / Fatemi sentire finalmente il risveglio del profondo respiro unanime!».

Pur inserendolo fra i suoi primi 'alleati sostanziali', René Char definisce Dante un «sensuel féodal» (Char 1983: 711)⁷. Dante è però, anche e certamente per Char, uno dei «grands astreignants» (629-745) – formula talmente difficile da rendere in italiano con una parola sola che la stessa traduttrice italiana vi ha comprensibilmente rinunciato: fra alcuni poeti e molti pittori, si può dire che Dante sia, per Char, una delle stelle fisse (*astre*) che vincolano la poesia costringendola (*contraignant*), ancora oggi, a confrontarsi con il contemporaneo, con serenità tesa, cifra della nostra povertà di moderni⁸.

Philippe Sollers, fra i primi, richiama all'importanza dell'«apoetico» nella *Commedia*. Nel saggio del 1968 *L'Écriture et l'expérience des limites*, Sollers colloca l'opera di Dante accanto a quella di Sade, Mallarmé, Artaud, Bataille e Lautréamont, tutti interpreti delle «marginalités» (Sollers 2004: 91). Dante è utile, infatti, a Sollers nell'economia di un preciso, consapevole progetto comune alla squadra di *Tel Quel*: quello di inaugurare (siamo nel 1968) una «histoire textuelle» della letteratura, in grado di superare «l'histoire expressive (chrétienne) qui croit pouvoir se passer de la profondeur écrite»⁹ (Sollers 1968a: 72). È il gesto interpretativo permesso da una lettura di testi per loro essenza *scritti* a fare di questi stessi dei Libri. In quanto Libri, essi hanno la potenzialità di sovvertire l'ordine istituito della lingua, interpellando il lettore ancora e ancora:

C'est peu dire, en effet, que de constater l'appel constant de la *Comédie* au lecteur (la formule la plus significative en est sans doute le «O tu che leggi udirai nuovo ludo» / «O toi qui lis tu entendras un jeu nouveau» / de l'Enfer). Il faut affirmer le poème entier comme tourné vers ce lieu vide qui le lit et auquel il s'adresse pour se rendre à lui-même visible.¹⁰ (Sollers 1968: 7)

Caso a sé costituiscono le riflessioni sulla *Commedia*, che egli stesso definisce fragili, di Edmond Jabès. *L'Inferno* è il principale riferimento in cui si rispecchia il dramma concentrazionario di Auschwitz che è, per il poeta, nucleo di meditazione attorno al dolore e al silenzio di dio di fronte al pianto (Jabès cita passi tratti dai Canti V e VII). Soffermarsi sulla sofferenza è più urgente che capire il Male, poiché quest'ultimo, come ormai si sa, esiste – ed è sempre chiuso in sé. Troveremo più avanti, in Fourcade, l'ascrizione della sofferenza ai temi stridenti della nostra epoca.

7 «Sensuel féodal assortit le cyprès à la chair de l'érable»: «Sensuale feudale abbina il cipresso alla carne dell'acero» (Char 2003: 85; trad. ital. a cura di Elisa Bricco).

8 Sto riferendomi, senza virgolettarli, ad alcuni concetti contenuti in «À une sérénité crispée» e in «L'Âge cassant» (Char 1983: 746-770).

9 «Storia espressiva (cristiana) che crede di poter fare a meno dell'espressione scritta».

10 «È un eufemismo, infatti, notare il costante richiamo della *Commedia* al lettore (la formula più significativa è senza dubbio «O tu che leggi udirai nuovo ludo» dell'*Inferno*). Tutta la poesia deve essere affermata come rivolta verso quel luogo vuoto che la legge e a cui si rivolge per rendersi visibile».

Scrive nelle sue note dantesche Jabès:

Nella lingua francese, in ‘rinchiudere’ [*enfermer*], in ‘recludimento’ [*enfermement*], vi è un’eco di ‘inferno’ [*enfer*].

E se l’inferno altro non fosse che la chiusura del male in se stesso?

Una parola – un mondo – rinchiuso su di sé, come il peccato?

Nella prefazione alla sua splendida traduzione dell’*Inferno* di Dante, Jacqueline Risset evoca AUSCHWITZ, questo recinto della sventura, questo spazio delimitato dell’orrore senza limiti, questo inferno, esattamente, dove il dolore non interroga il dolore altro che per rendere vana ogni interrogazione. (Jabès 2005: 9-10)

Fra i pochissimi, Jabès rivaluta infine il Purgatorio, facendone l’unico spazio di apertura della *Commedia*, lezione di pazienza nelle fasi di passaggio proprie della scrittura, alla quale l’opera di Dante anche si rivolge:

Per passare, dalle regioni maledette ed inferi al regno celeste delle anime beate, era necessario scovare un luogo neutro, approntarlo per il transito, sottrarlo al nulla.

Un passaggio. *L’umanità di un passaggio*.

Occorreva perciò uno spazio, da modellare sull’esempio della creazione del Paradiso e dell’Inferno, e che tuttavia non fosse né l’uno né l’altro in tutto, ma entrambi insieme.

Un luogo *semiaperto*; poiché è intollerabile e inaccettabile per lo spirito la chiusura completa.

Un luogo che costringesse Dio a rifare di nuovo il punto su di Sé e sulla Sua creatura.

È forse l’uomo soltanto ad essere soggetto a emozioni? E cos’è mai un’intelligenza che non abbia, almeno una volta, provato in sé un qualche tremore?

La crudeltà è cieca, ma è per noi condannata proprio in quanto tale. L’inferno e il paradiso sono anche nella scrittura.

E se il Purgatorio altro non fosse, nell’ottica dello scrittore, che l’immagine di un passaggio cruciale, da un momento vissuto del libro ad un’altra fase ancora da vivere, là stesso dove il libro si scrive? (15-16; corsivi dell’Autore)

Infine, la *Commedia* è occasione, per Jabès, di tessere una profondissima meditazione sull’amore, sul suo spazio in paradiso, sulla sua impossibilità

laddove l'umano abbia abdicato, trasformando, così, l'amore in cenere, vero e unico inferno:

Come l'Inferno e il Paradiso, la bassezza e la bellezza esistono. Il male ed il bene esistono.

Ma vi è l'amore per piangere l'uno, e per far risplendere l'altro.



L'inferno è, forse, l'impossibilità di amare.



In questo senso Aushwitz, modello contagioso, benché in un certo suo modo unico, di ciò che continua a perpetrarsi in analoghi campi di sterminio, potrebbe rappresentare, al contrario l'esempio di un amore levato contro se stesso per aver compreso, in un lampo di lucidità e di fronte alla sventura universale, che non vi era più, da nessuna parte, alcuno spazio per l'amore.

La disperazione di un amore in cenere, fra le ceneri del Paradiso.

(17)

Mirabile prefigurazione astratta di una problematica urgente e di una poetica, la materia dantesca persino in Jabès fatica a diventare però 'materia' in senso concreto, ossia minerale, pietra di costruzione di edifici altri: essa si limita a glossa, commento, «fragili riflessioni» (7), appunto, benché ricche di spunti e conoscenza.

La pubblicazione, verso la fine del XX secolo, dell'impresa traduttiva della *Commedia* da parte di Jacqueline Risset è stata di certo un impulso vivificante per i poeti francesi, impresa in cui convergono poesia, speculazione e soprattutto dialogo, nuova conversione della poesia nel nuovo millennio.

Proprio sulla necessità del dialogo in poesia¹¹ e sull'importanza della parola in sé – che diventa però, di nuovo, testimonianza di una poetica e non materia vivificata – si sofferma l'analisi contenuta nella conferenza *Dante dans les mots*, offerta da Yves Bonnefoy al Collège de France nel 2009 su sollecitazione di Carlo Ossola. Fra i maggiori poeti contemporanei francesi, Yves Bonnefoy è stato grandissimo traduttore, in particolare di Shakespeare, ma anche di Yeats e, dalla lingua italiana, di Petrarca e Leopardi. Poesia (poeticità) e traduzione sono per lui sentieri coincidenti che conducono dalla prima fase creatrice, che consiste nella capacità di cogliere il reale nella sua apertura, alla conversione della stessa in poesia, seguita, infine, dalla conversione traduttiva verso una parola propria e condivisibile, che tuttavia

11 Vedasi su questo aspetto l'intervista a Bonnefoy condotta da Michèle Finck (2013: 14).

deve superare l'ostacolo del significato, ossia della logica concettuale. Così come Bonnefoy osserva anche in una raccolta di saggi uscita nel 2013 e dedicata proprio alla traduzione, il concetto, persino quando esso è colto in maniera esatta, è sempre di ostacolo a chi deve restituirlo: solo lì comincia, infatti, il lavoro del traduttore-poeta, che deve impegnarsi in un atto creativo non dissimile da quello di chi affronti una pagina bianca, prestando attenzione a «cette matérialité sonore qui fait des mots autre chose que la vêtture d'une notion»¹² (Bonnefoy 2010: 359). La sostanza sonora restituisce quindi alla parola il suo farsi atto inaugurale:

La poésie ne *constate* pas la réalité, comme font les autres sortes de connaissance: elle *institue*, au moyen de mots rénovés, un espace social dans lequel la vie est «changée», comme a dit Rimbaud.

J'insiste, car à mes yeux c'est fondamental et susceptible d'éclairer [...] l'entreprise de Dante.¹³ (359-360)

È solo per questa ragione che l'operazione linguistica dantesca parla a Bonnefoy: «la poésie a pour champ, pour unique champ de recherche, *la langue ordinaire*, la langue comme on la parle dans l'ordinaire des jours» (360). E poco oltre aggiunge: «La vérité de poésie ne se parle pas»¹⁴ (*Ibidem*), ma sussurra, quando è vero canto. Si può quasi affermare che poesia e definizione della stessa (sempre necessariamente evanescenti) coincidano nel loro momento fondativo: «Dante dans son traité de l'éloquence en langue vulgaire, parle d'une odeur, d'un parfum» (*Ibidem*).

Più che la poesia di Dante in sé, Bonnefoy è dunque interessato a Dante nelle sue parole, appunto; parole in cui crede di scorgere rinnovamento, azione, prossimità con le cose semplici e finitezza¹⁵: attraverso questa lente (che riflette la propria idea estetica) Bonnefoy legge l'impresa dantesca, risultato «d'une prise de conscience des virtualités poétiques du mot, du mot comme tel, du mot comme il permet d'être à la parole de chaque jour; et de

¹² «Tale materialità sonora fa delle parole qualcosa di molto diverso dal mero abbigliamento di una nozione».

¹³ «La poesia non *constata* la realtà, come fanno altri tipi di conoscenza: *instituisce*, per mezzo di parole rinnovate, uno spazio sociale in cui la vita viene 'cambiata', come diceva Rimbaud. / Insisto su questo punto perché secondo me è fondamentale e può far luce sull'impresa di [...] Dante». Corsivi dell'Autore.

¹⁴ «La verità della poesia non si parla».

¹⁵ Nell'analisi dell'uso della terza rima, Bonnefoy crede di ravvisare tale finitezza: «Dans le vers de Dante les formes verbales successives sont en porte-à-faux, elle sont donc la durée, où l'on boite, et non l'intemporel qui immobilise, et c'est là rendre leur dimension temporelle, à des choses que le concept privait d'être immergées dans le temps» (Bonnefoy 2010: 365); trad.: «Nel verso di Dante le forme verbali successive sono in bilico, sono dunque la durata, dove si zoppica, e non l'atemporalità che immobilizza, e questo per restituire la dimensione temporale alle cose che il concetto ha privato della possibilità di essere immerse nel tempo».

son rôle possible dans une pratique du monde et une refonte de l'esprit qui seraient poésie *rediviva*»¹⁶ (363).

In conclusione alle sue riflessioni, Bonnefoy cerca a sua volta di spiegarsi la grande assenza di Dante nella poesia francese, almeno fino alla riscoperta, episodica, avvenuta alla vigilia del romanticismo e con Victor Hugo¹⁷, in particolare: oltre ad attaccare in modo piuttosto veemente la traduzione di Pézat del 1965, che volle piegare la rima e il verso dantesco entro uno stampo rigido e artificiale, Bonnefoy osserva che Dante ha il 'torto' di aver scritto nel momento del «grand affaiblissement de la poésie»¹⁸ (361), che coincide con il «triomphe du christianisme» (362). Ma ha avuto anche il grande merito di essere stato capace, grazie all'uso della *terza rima*, di «dépass[er] d'un seul coup, [l]es mainmises de la rhétorique sur la parole»¹⁹ (365).

Dante inventore di parole e forme nuove, dunque, benché ancora medievale per Bonnefoy.

Solo nel nostro tempo più prossimo Dante entra nella poesia come protagonista, parte integrante del corpo di una scrittura estremamente contemporanea.

3. «INTÉRIEUR AVEC PRUNES DANTE»²⁰: FOURCADE E DANTE NELL'EPOCA DEL MODERNO

La persona che al telefono ha suggerito di unire il contemporaneo all'estremo si chiama Dominique Fourcade. Nato a Parigi nel 1938, per un certo tempo molto vicino a René Char, competente conoscitore della grande arte, è stato curatore di mostre importanti²¹, oltre che poeta.

Per comprendere il rapporto di Dominique Fourcade con la poesia presente e passata (non vi è differenza per lui, ma non perché, come accade

16 «Una consapevolezza della virtualità poetica della parola, della parola come tale, della parola che permette di essere parola di ogni giorno; e del suo possibile ruolo in una pratica del mondo e in una rifondazione dello spirito che ne farebbero poesia *rediviva*». Corsivo dell'Autore e in italiano nella versione originale.

17 Victor Hugo utilizza solo lacerti della *Commedia*, come accade, ad esempio, in *Notre Dame de Paris*, dove prende in prestito, per il titolo dell'episodio finale del Libro XI, cap. VII, i versi tratti dal canto XII del *Purgatorio*: «la creatura bella / biancovestito» (12, v. 88-89) che diventano, nella penna del francese, «Creatura bella bianco vestita» (in italiano nell'originale). Scriverà anche la più celebre *Après une lecture de Dante*, datata 6 agosto 1836 (raccolta poi in «Les Voix intérieures», XXVII, 1837), in cui tratta solo dell'*Inferno*.

18 Il «grande indebolimento della poesia».

19 «Superare, in un sol colpo, la manipolazione della retorica sulla parola».

20 Fourcade 2020: 137.

21 In particolare su Henri Matisse, Simon Hantai, David Smith e sulle sculture dell'epoca preistorica magdaleniana (presentate nel 2019 in una importante mostra alla Fondazione Giancarlo Ligabue di Venezia, col titolo infelice *Idoli. Il potere dell'immagine*). *magdaléniennement* è il titolo dell'ultimo libro pubblicato da Fourcade (P.O.L., 2020).

in Eliot, persista un *mýthos* o una memoria non riscattabile²²) è innanzitutto necessario citare un lungo passaggio tratto dalla lirica «avec une chistera» contenuta nella raccolta *en laisse* (2005), titoli volutamente minuscoli perché all'altezza del nostro tempo. *En laisse* costituisce una lembo di una trilogia pubblicata simultaneamente nel 2005 per i tipi di P.O.L.. «avec une chistera» è stata, in realtà, inizialmente pubblicata nell'opera collettiva *Passeurs de mémoire. De Théocrite à Alfred Jarry: la poésie toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*, e costituiva il tributo memoriale a Dante di Fourcade. Tuttavia, «avec une chistera» trova miglior collocazione nella contestualizzazione estetica della trilogia.

In questo componimento ci si interroga su quel che si può fare con una *chistera*, di cui Dante diviene metonimicamente una delle incarnazioni. Una *chistera* è, letteralmente, una protesi di vimini, di forma affusolata, un lungo guanto fissato saldamente all'avambraccio, che serve, nel gioco della pelota basca, a lanciare e riprendere una sfera che colpisce un muro e subito torna e la cui velocità può arrivare fino a 300 km all'ora. La sfera che parte in velocità dal guanto e riappare pochissimo tempo dopo, salda, in mano ad un altro giocatore è, appunto, la parola proiettile della poesia, che passa di mano in mano, nell'arte e nella lirica, come una pelota, come un colpo di fucile con ritorno di fiamma, come un corredo da sposa che si tramanda di generazione in generazione – dirà Fourcade in un altro testo capitale, *Tutto accade*.

Ecco la parte iniziale di «avec une chistera»:

Pourquoi du passé? J'imagine que tous nous nous accordons ici: il n'y a pas de poètes du passé, les poètes que nous admirons parmi ceux des temps antérieurs sont des poètes du présent le plus vivant. Sinon ils ne nous toucheraient pas. Voilà pourquoi choisir Dante ou Dickinson. Non seulement il n'y a pas d'appartenance de la poésie au passé, mais le passé lui-même n'est pas – il n'y a qu'un long présent, dont l'étrangeté nous est familière, long délit à qui il faut la poésie pour être présent. Il a constamment besoin de toute la poésie. Réciproquement la poésie meurt si elle n'est pas branchée sur la stridence de l'actuel; stridence extrémisme plénitude inacceptabilité exaltation - calme. *In lieblicher Bläue*. Seule changera la modulation par le poète, seule varie dramatiquement la forme, et même c'est elle qui donne au présent son contenu. J'ai été fou de bonheur quand j'ai lu la lettre

22 In *The Waste Land* T.S. Eliot fa del *mýthos* il paradigma del presente. Nei *Quattro quartetti*, invece, Eliot si affida più concretamente alla memoria; tuttavia, la formula che afferma «tutto il tempo è eternamente presente» è associata a un'amara constatazione: «tutto il tempo non è riscattabile» (entrambe le citazioni sono tratte dal primo dei *Quartetti*, intitolato *Burnt Norton*, dove si legge ai versi 4-5: «If all time is eternally present / All time is unredeemable»). Così non è per Fourcade, per il quale il tempo della poesia è sempre riscattabile.

de William Carlos Williams à Zukofsky [...]: 'What meeting you meant to me ... I was happy to find a link between myself and another wave of it.' Quoi 'it'? Quoi, ça? La chose même, la vibration de notre rapport à la présence enfin formulé. Si nous reculons un peu dans le temps, mais sans nous éloigner d'un pouce de nous-même, c'est cela que Whitman avait en tête quand il dit: 'I am mad for it to be in contact with me'. Sûrement. Et n'inversant qu'en apparence les rapports, je puis donc écrire à Dante, sans démesure et sans folie, combien je suis heureux de trouver à mon tour un lien entre moi et une immense vague de ça. Vague de syllabes. [...] Dante. Certains jours je n'ai que lui à qui écrire.²³ (53-55)

Dante è quindi, in prima battuta, un interlocutore contemporaneo a cui si scrive perché anche in lui vibra – così come in Hölderlin del frammento *In amabile azzurro* sopra citato, o come presso i poeti oggettivisti americani o Walt Whitman, il nostro rapporto con la presenza finalmente formulata che deve essere in fase, tuttavia, con la «stridente attualità» del nostro reale. La presenza del presente deve essere formulata – ossia resa formula, arabesco volatile – poiché non è solo forma. Deve essere capace, cioè, di colpire – e eventualmente di essere ripresa da qualcun altro con un'altra *chistera*, con un'altra protesi, ossia, per Fourcade, con e in un'altra lingua, poiché le parole sono, in fin dei conti, le protesi che ci consentono di procedere in questo mondo, in questa pagina, per lo più goffamente²⁴. Per questo Dante fa parte di un'immensa onda non ancora infranta, quella composta da tutti coloro che hanno preso la materialità della lingua e l'hanno piegata alla loro formula, costantemente innovandola e rilanciandola. E Dante è certamente uno fra i primi ad averlo tentato nella e con la sua lingua.

23 «Perché il passato? Immagino che saremo tutti d'accordo nel dire: non ci sono poeti del passato, i poeti che noi ammiriamo di più fra quelli dei tempi andati sono i poeti del presente più vivo. Altrimenti ci lascerebbero indifferenti. Ecco perché scegliere Dante o Dickinson. Non solo non vi è appartenenza della poesia al passato, ma il passato stesso non è – c'è solo un lungo presente, la cui estraneità ci è familiare, lungo delitto che serve alla poesia per essere presente. C'è costantemente bisogno di tutta la poesia. Reciprocamente, la poesia muore se non è connessa allo stridore dell'attualità; stridore estremismo pienezza inaccettabilità esaltazione – calma. *In lieblicher Bläue*. Soltanto cambierà la modulazione operata dal poeta, soltanto varia drammaticamente la forma, e addirittura è lei che dà al presente il suo contenuto. Ero pazzo di gioia quando ho letto la lettera di William Carlos Williams a Zukofsky [...]: "What meeting you meant to me ... I was happy to find a link between myself and another wave of it". Cos'è "it"? cos'è ciò? La cosa stessa. La vibrazione del nostro rapporto alla presenza, infine formulato. Se noi torniamo un po' indietro nel tempo, ma senza allontanarci di un solo centimetro da noi stessi, è ciò che Whitman aveva in mente quando diceva: "I am mad for it to be in contact with me". Ne sono certo. E invertendo solo in apparenza i rapporti, posso perciò scrivere a Dante, senza dismisura e senza follia, quanto sono felice a mia volta di trovare un legame tra lui e un'immensa onda di ciò. Onda di sillabe. [...] Dante. In certi giorni ho solo lui a cui scrivere».

24 Sul modo di procedere con protesi e goffamente, cfr. *Tutto accade* e il suo commento nella *Postfazione* della traduzione italiana a mia cura.

Tuttavia, ogni presente è consustanziale a un'epoca. Fourcade si occupa della nostra, una «époque-éponge» (il secondo atto della trilogia ha come titolo, sempre minuscolo, *éponges modèle 2003*). La nostra è infatti un'epoca porosa quanto una spugna, che si intride di tutto, prende la forma di quel che raccoglie e poi tutto rilascia. C'è un riferimento evidente a Francis Ponge e a quel che di lui scrisse Derrida a proposito del voler affermare la «franchise de l'éponge» nel *Partito preso delle cose*, ove «l'éponge [...] dit non. Il faut faire avec, accepter cette ambiguïté qui est celle de l'hymen, union et séparation, attraction et répulsion, démultiplication de l'écart»²⁵ (Derrida 1988: 57).

Per Fourcade, la nostra epoca poetica estrema ha avvio, in Francia, proprio con la constatazione di una separazione-cesura irrimediabile e, in particolare, con una decapitazione. In «Zone» – poema liminare di *Alcools* (1913) scritto in realtà per ultimo, Apollinaire crede di scorgere, alla fine del suo tormentato congedo dal mondo antico e dal cristianesimo di cui si dice stanco, un sole rosso al tramonto che, immergendosi all'orizzonte occidentale, gli ricorda, appunto, una testa sanguinante dal collo reciso. A questo abissarsi (e, nello stesso tempo, a questo passato che stava preludendo al primo conflitto mondiale) il poeta orfico rivolge il suo addio con parole sincopate, quasi un singhiozzo: «Adieu, adieu. / Soleil cou coupé». In *Tutto accade*, manifesto dell'ars poetica di Fourcade, si ricomincia proprio da questo ponente. Ecco il primo verso: «accade tutto, compreso che una donna ti entri nel letto col collo mozzo» (Fourcade 2012: 7). La donna spezzata è appunto l'epoca del contemporaneo sopravvissuta al tramonto, con i suoi nuovi episodi di stridente attualità dopo e con Auschwitz. Fra i molti, quelli dell'inizio del nuovo millennio: attentato alle torri gemelle di New York, trasferimenti di terroristi veri e presunti nel campo di Abu Ghraib, video-registrazioni delle decapitazioni dei prigionieri rapiti da parte dei jihadisti. Eventi a cui si associano, nella memoria visiva, immagini di crolli preceduti da tuffi senza speranza da piani altissimi, fotografie rubate all'interno dello spazio concentrazionario che testimoniano torture di torturatrici dalla sciocca innocenza colpevole, risposte ancor più feroci, disumane e affatto innocenti. I tre volumi usciti nel 2005, *éponges modèle 2003*, *sans lasso et sans flash* e *en laisse* sono altrettanti atti di un trittico senza figura centrale, atti intercambiabili pur nell'autonomia di ogni parte. Trattandosi di Dante, si potrebbe tentare un azzardo e ipotizzare che si sia al cospetto di tre canti; ma, in realtà, è uno e uno soltanto: non si va dall'inferno al paradiso. In ciascuno c'è sia inferno, sia paradiso; certamente nessun purgatorio.

Fourcade stesso illustra, in un'intervista, lo spazio che ambiva a creare attraverso questa pubblicazione simultanea, multipla e interconnessa: «ces li-

25 «La spugna [...] dice di no. Dobbiamo convivere, accettare questa ambiguità che è quella dell'imene, unione e separazione, attrazione e repulsione, moltiplicazione del divario». Corsivo dell'Autore.

vres forment à eux trois [...] un espace ouvert qui n'appartient spécifiquement à aucun d'eux, [...] un espace lui-même sans identité. On peut toujours tourner autour...»²⁶ (Valabrègue 2006: 7-8). E, sulla quarta di copertina di tutti e tre i libri, una stessa, unificante e illuminante frase-chiave interpretativa:

Pourquoi trois livres en même temps? Parce qu'ils ont été écrits simultanément, mais selon des sources d'inspirations, des tonalités et des chemins d'écriture demeurés distincts, ce qui interdisait de les réunir en une seule publication. *en laisse* est une réaction de l'écriture à des événements contemporains, notamment à la photographie d'un prisonnier irakien tenu en laisse par une soldate américaine, photographie qui colle à la peau du livre; *sans lasso et sans flash* part d'un tableau de Simon Hantai, «Écriture rose», dont le regard ne se détache ni plus ni moins que l'on se détache d'un tremplin merveilleux; tandis que l'écriture de *éponges modèle 2003* éloigne, si infimement soit-il, le mot de tout support, induisant à une sonorité et une respiration autres. Cependant les trois livres ouvrent sur le même espace-temps, ils sont dévorés d'une même époque, et leurs trames sont étroitement mêlées.²⁷

«Écriture rose», scrittura rosa matrice di *sans lasso et sans flash*, è il grande dipinto di Simon Hantai, *summa* paradigmatica del distacco dall'uni-verso religioso, distacco che è, per il poeta, alla fonte della possibilità di non farsi catturare al lazo (*sans lasso*) dal potere paralizzante dell'immagine (*flash*). Questo quadro, infatti, (color) carne che si ottiene dalla sovrapposizione di strati e strati di scrittura – tratta dai Libri sacri, dai simboli-segni dei tre monoteismi che si affacciano sul Mediterraneo (la stella, la luna, la croce) e da altre 'suole di piombo' della cultura occidentale (lacerti di Hegel, Hölderlin, Schelling, Kiekegaard, Freud, Loyola, Goethe, Heidegger²⁸) –, «ne tente rien [...] pour prendre au piège la peinture, ni l'image, ni l'œil qui la regarde; [...] rien n'est fait pour se signaler comme peinture, pour se saisir comme ima-

26 «Questi libri formano tra di loro [...] uno spazio aperto che non appartiene specificamente a nessuno di loro, [...] uno spazio esso stesso senza identità. Si può sempre tornare indietro...».

27 «Perché tre libri allo stesso tempo? Perché sono stati scritti contemporaneamente, ma secondo diverse fonti d'ispirazione, toni e percorsi di scrittura, il che ha reso impossibile riunirli in un'unica pubblicazione. *en laisse* è una reazione della scrittura a eventi contemporanei, in particolare alla fotografia di un prigioniero iracheno tenuto al guinzaglio da una soldatessa americana, fotografia che si attacca alla pelle del libro; *sans lasso et sans flash*, trae origine da un quadro di Simon Hantai, «Écriture rose», da cui lo sguardo si stacca né più né meno come farebbe da un meraviglioso trampolino; mentre la scrittura di *éponges modèle 2003* allontana la parola, per quanto in modo infinitesimale, da qualsiasi supporto, inducendo un suono e un respiro diversi. Tuttavia i tre libri si aprono sullo stesso spazio-tempo, sono divorati dallo stesso tempo, e le loro trame sono strettamente mescolate».

28 Cfr. Cixous 2005: 10.

ge, et moins encore pour allumer le spectateur»²⁹ (Fourcade 2005b: 74-75). Eppure, anche se non fa segno (non vuole essere né riflessione politica, né religiosa, né *ekphrasis* del dipinto), essa è il segnale di un pericolo. Anzi, fa segnali con torce luminose, come quando avviene un incidente grave.

Grave come un genocidio, fra il resto. In *éponges modèle 2003*, dopo una prima poesia in cui si indica l'attraversata dell'«étendue d'écriture / qui n'est pas de moi / plus excitante, plus dure [...] qui n'a pas d'auteur»³⁰ (Fourcade 2005a: 8), il poeta riprende proprio attraverso i fatti del 1994 in Rwanda il tema del «viol du féminin» (11), che è «une marque de l'époque» tanto quanto il «viol du masculin» (*Ibidem*), stupro generale e anonimo. Ed è proprio alla scrittura che, fin dall'infanzia, il poeta ha chiesto soccorso per uscire «de l'intérieur de viol, et de le mettre à plat»³¹ trascrivendolo (12). La situazione dell'epoca è riassunta con la visione di una carreggiata, con camion kamikaze, ammassi di corpi indistinti, cassonetti, cane randagio che taglia la strada all'improvviso, frenata brusca e spaventose distorsioni:

appels de phares, des camions-suicide se croisent, bourrées de lèvres, sans destination, et benne, quelque part il doit y avoir des amas, je ne comprends pas ce qui se passe, un chien traverse, pour l'éviter j'entends qu'on freine jusqu'au violet, et des dislocations affreuses.³² (59)

Questo spazio «masculin féminin» (9) ('maschinnile', 'femminio'? si potrebbero inventare altri neologismi più appropriati) in cui, cioè, tutte le identità, tutte le voci si sono confuse – torneremo su questo aggettivo usato anche da Dante –, parla della condizione del prigioniero al guinzaglio protagonista di *en laisse*. Di fronte alla situazione di quest'epoca porosa, la ricerca di «élévation» (ricerca di elevazione costante nella parte centrale del volume) coincide con l'incantesimo della scrittura: «épellation» (nominazione)³³. Vengono chiamati per nome i poeti Villon, La Fontaine e Leopardi, ma soprattutto è evocato un verso di Emily Dickinson («soft as the massacre of suns / by evening's sabres slain»³⁴), ricorrente nell'opera fourcadiana, che sarà associato al XXXI Canto dell'*Inferno*, e in cui si staglia la parola 'massacro':

29 «Non tenta nulla [...] per prendere in trappola il dipinto, o l'immagine, o l'occhio che la guarda; [...] non viene fatto nulla perché esso si segnali come dipinto, per essere colto come immagine, e ancor meno per ammaliare lo spettatore».

30 «Distesa di scrittura / che non è mia / più eccitante, più difficile [...] che non ha autore».

31 «Da dentro uno stupro e poi esporlo».

32 «Fari che lampeggiano, camion suicidi che si incrociano, ammassi di carne, senza destinazione, e cassonetti, da qualche parte ci devono essere dei blocchi, non capisco cosa succede, un cane attraversa, per evitarlo sento che frenano inchiodando, e terribili dislocazioni».

33 *Épeler* significa articolare, compitare; *épellation* può essere tradotto con ortografia, o con fare lo *spelling*.

34 Frammento n. 1127 dell'edizione a cura di Thomas H. Johnson, *The Poems of Emily Dickinson*, Cambridge, Harvard University Press, 1955.

j'épelle avec quiconque, mais souvent seul, le mot massacre,
venu de Dickinson. Ou distance, qui nous est commun à tous.
Ou, dans la brièveté d'une seconde et tu souris, proximité.³⁵ (76)

en laisse, per finire, il cui innesco è la fotografia evocata sopra, dato di realtà sbattuto in prima pagina sul *New York Times* e poi rimbalzato su tutte le testate giornalistiche del mondo: una donna, una soldatessa americana, tiene al guinzaglio un prigioniero del penitenziario di Abu Ghraib incapucciato, ridotto allo stato animale. Tortura. Ma quello che suscita al poeta non è indignazione. Ciò che lo colpisce è «cette perfection de photographie» (Valabrègue 2006: 12), la sua inevitabilità:

que le tortionnaire soit femme, l'évidence de l'innocence imbécile de sa cruauté, et plus que tout la laisse, le lien entre la soldate et le prisonnier – ce lien je savais qu'il existait bien avant la parution de cette photographie, et que jamais rien ne le trancherait, qu'il incarnait la réalité de la condition humaine [...], et qu'il induisait [...] l'interchangeabilité des rôles entre le bourreaux et la victime.³⁶ (12)

Possiamo quindi tornare alla poesia «*avec une chistera*», ora completamente inquadrata nel più ampio progetto della trilogia, e leggerne la seconda parte, in cui giunge un'ondata da Dante del XXXI Canto dell'*Inferno*, il canto dei Giganti e di Nembrod, che sconta il peccato di dismisura avendo voluto sfidare dio con la costruzione della Torre di Babele, torre della comunicazione universale.

Il soggetto è, come sempre, il presente:

Mais le présent comment le vit-on et qu'est-ce que c'est? Ces temps-ci, il a toutes les allures d'un volatile auquel on a coupé le cou, qui continue sur sa lancée dans la cour, pour une seconde ou pour toujours on ne saura jamais. Et nous qui faisons partie de lui par mimétisme, ou par destin ou par amour, nous continuons nous aussi, sous l'effet de cette même motricité de quelques secondes. Encore faut-il une grande personne pour le dire, Emily Dickinson s'impose, dans une sublime forme adulte sans date [...]: 'soft as the massacre of suns/by evening's sabres

³⁵ «Io scrivo con chiunque, ma spesso da solo, la parola massacre, che viene da Dickinson. O la distanza, che è comune a tutti noi. O, nella brevità di un secondo e mi sorridi, la vicinanza».

³⁶ «Che il torturatore fosse una donna è la prova della sciocca innocenza della sua crudeltà e, più di ogni altra cosa, il legame tra il soldato e il prigioniero – sapevo di questo legame molto prima della pubblicazione della fotografia, e che niente l'avrebbe mai determinato, che incarnava la realtà della condizione umana [...], e che induceva [...] l'intercambiabilità dei ruoli tra il carnefice e la vittima».

slain'. D'autres disent que c'est quelque chose de bombé, un pubis de briques sanglantes, et d'autres encore: un pubis verglacé le présent. Dante, et puisqu'il est question d'être en laisse: 'Cércati al collo, e troverai la sogà/che 'l tien legato, o anima confusa'.

Fin de lecture – adieu comme si c'était pour toujours – fin de lecture-écriture, cruelle fin d'écriture tout haut tout bas [...]»³⁷
(Fourcade 2005d: 55-56)

Rileggendo il XXXI Canto, si incontrano altrettanti *topoi* che tornano in «avec une chistera» con una costruzione testuale articolatissima, anch'essa, forse non casualmente, tripartita: la confusione delle lingue (resa in «avec une chistera» 'en abyme', ossia mischiando francese e italiano), l'incapacità delle parole di significare chiaramente, la cacofonia di suoni incomprensibili, i lacci che avvinghiano coloro che peccano di tracotanza, il corno, che pende inutilmente al collo, strumento che potrebbe emettere un suono più forte di quello di Orlando a Roncisvalle, ma che non si sa/vuole usare.

E per concludere queste brevi note su Dante riattualizzato da Fourcade – poiché «*the best of old lit. is as modern as the best of the modern*»³⁸ (Fourcade 2020: 121), due osservazioni.

La prima riguarda la necessità assoluta dell'arte come necessità assoluta di mondo, affermata attraverso il rapporto con inferno e paradiso: «L'art c'est le diable, c'est incroyablement dangereux et perturbant, mais sans art on n'est pas pour autant au paradis, on est sans monde»³⁹ (Fourcade 2006: 45).

La seconda riprende il senso che Fourcade attribuisce alla frase citata in inglese poco sopra: «*the best of old lit. is as modern as the best of the modern*» e che chiarisce, fra il resto, il suo rapporto con Dante. Scritta da Lorine Niedeker in una epistola datata 7 luglio 1946 all'indirizzo del poeta ame-

37 «Ma il presente come lo si vive e cosa è? Di questi tempi, ha tutto l'aspetto di un volatile al quale si è spezzato il collo, che continua la sua traiettoria nel cortile, per un secondo o per sempre, non lo si saprà mai. E noi, che gli apparteniamo per mimetismo, o per destino o per amore, anche noi continuiamo, sotto l'impulso di quella stessa motilità di pochi secondi. E ancora ci vuole una persona grande per dirlo, Emily Dickinson s'impone, in una sublime forma adulta senza data [...] – "soft as the massacre of suns/by evening's sabres slain". Altri dicono che è qualcosa di bombato, un pube di mattoni sanguinanti, e altri ancora: un pube coperto di brina il presente. Dante, e poiché è questione di essere al laccio: "Cércati al collo, e troverai la sogà / che 'l tien legato, o anima confusa". / Fine della lettura – addio come per sempre – fine della lettura-scrittura, fine crudele della scrittura ad alta voce a voce bassa [...]».

38 «Il meglio della vecchia letteratura è tanto moderno quanto il meglio del moderno». Queste parole, e altre di Georges Batailles sulla cecità istitutiva, costituiscono l'innescio per la poesia che dà il nome alla raccolta uscita nel 2020 *magdaléniennement*. Anche in questa raccolta è citato Dante: all'interno di un titolo che potrebbe sostituire quello reale del quadro di Matisse *Intérieur aux aubergines* (1911, *Interno con melanzane*). In nome del meglio del moderno, il quadro si può ribattezzare: *Intérieur aux prunes Dante* (177). Si tornerà su questo punto.

39 «L'arte è il diavolo, è incredibilmente pericolosa e inquietante, ma senza arte non stai in paradiso, sei senza mondo».

ricano Louis Zufosky, essa diviene innesco dell'ultimo libro di Fourcade, uscito nel 2020, intitolato *magdaléniennement*. Anche in questa raccolta poetica è citato Dante attraverso un serio gioco di parole. Infatti, lo incontriamo in un ulteriore adattamento del titolo di un quadro di Matisse al quale Fourcade aveva già dedicato riflessioni capitali in *Rêver à trois aubergines* (dal titolo del dipinto del 1911 di Matisse *Intérieur aux aubergines*). Nel quadro, esempio ultramoderno di composizione fuori dagli schemi e fuori dai piani, Fourcade rileva la rivoluzione politica del pittore, innovatore nel «dessiner les contours du nouveau monde – tout faire en sorte qu'il advienne – [...] monde où il n'y aura plus d'un côté l'œuvre d'art, et de l'autre ce qui ne l'est pas»⁴⁰ (Fourcade 1974: 485). In *Intérieur aux aubergines* «les mots: pendant, avant, après n'ont ici plus de sens, ils sont remplacés par les mots: toujours, dès que l'on peut ouvrir les yeux, voici»⁴¹ (488). Quest'opera è, infine, capace di indicare che «monde physique et espace conceptuel sont un, et notre corps qui y baigne en fait partie, nous existons dans un univers organisé stellairement»⁴² (484). Così, in nome del fatto che il meglio della vecchia letteratura è moderno tanto quanto il meglio del moderno, il quadro di Matisse si può tranquillamente ribattezzare: *intérieur aux prunes Dante* (137), operazione permessa dal colore comune ai frutti e alle verdure e dall'omofonia fra *Dante* e (*les prunes*) *d'ente*: qualità detta *prunus domestica*, prugne viola – così come le melanzane del quadro – da cui si traggono le prugne secche. Prugne definite così perché frutto di innesto (*enter*, parola di origine provenzale secondo il dizionario Littré, significa proprio questo). Dante domestico, Dante innesto, Dante consolazione materialista che, così come Matisse (e forse Ponge interessato a un semplice fico⁴³), sanno organizzare

40 «Disegnare i contorni del nuovo mondo – fare in modo che accada – [...] un mondo dove non ci sarà più l'opera d'arte da una parte, e ciò che non lo è dall'altra».

41 «Le parole: durante, prima, dopo non hanno significato qui, sono sostituite dalle parole: sempre, appena si aprono gli occhi, qui».

42 «Il mondo fisico e lo spazio concettuale sono uno, e il nostro corpo ne fa parte, esistiamo in un universo organizzato in modo stellare».

43 Potrebbe forse essere una forzatura il vedere nella scelta delle prugne, per analogia, un riferimento traslato alle considerazioni contenute ne *La figue sèche* di Francis Ponge, in cui, come si legge nella potente traduzione-commento di Vittorio Sereni: «Ebbene, io, per mio conto ho trovato un fico che sarà uno degli elementi della mia Consolazione materialista. Non che nel frattempo vari tentativi non siano stati fatti in senso inverso commoventi nei loro ricordi e vestigia. Così come incontrare in campagna nel cavo di una zona boschiva una qualche chiesa o cappella romanica come un frutto caduto. L'erba, il tempo, l'oblio l'hanno resa esteriormente quasi informe ma talvolta, spalancato il portale, risplende sullo sfondo un altare scintillante. Be', il qualsivoglia fico secco, la povera borrhaccia, rustica e barocca a un tempo, certo assomiglia molto a tutto ciò con questa differenza tuttavia che a me pare anche molto più santo o se lo preferite nello stesso genere più modesta e meglio riuscita insieme. E se io, bene inteso, dispero di dire tutto di quello se il mio spirito, con gioia, lo restituisce al mio corpo, ciò non avverrà senza avergli voluto rendere di passaggio il piccolo culto a modo mio che gli tocca né più né meno interessato che non occorra» (Francis Ponge, *La figue sèche*, traduzione di Vittorio Sereni, in Sereni 1999: 345-346).

l'universo stellarmente, ricordando che mondo fisico e spazio concettuale sono tutt'uno.

4. «COMMUNE ICÔNE VIVE À VIVRE»: DANTE IN *CHANTS D'UTOPIE* DI BRICE BONFANTI

Se Fourcade parla di un'epoca, la nostra (che egli caratterizza però come 'moderna', ossia come presente e pensante in ogni epoca quando essa è 'al meglio'), Brice Bonfanti⁴⁴ in *Chants d'utopie* prefigura un'era da realizzarsi, da compiersi al futuro. Utopica, appunto.

Grande innovatore di strutture e mirabile nel lavoro sul significante sonoro, egli ha concepito un progetto di larghissimo respiro cominciato vent'anni fa (nel 2001). Mentre si scrive sta per uscire il terzo tomo (*Cycle*) di *Chants d'utopie*, ma Bonfanti ambisce a scriverne in tutto nove, ognuno dei quali conterrà a sua volta nove canti, divisi in tre libri ciascuno. Ogni canto è dedicato ad un personaggio storico di cui si esalta l'epopea; fra i molti: Gutenberg, Antônio Conselheiro, Sergéj Aleksándrovič Esénin, Voltairine de Cleyre, la Comandanta Ramona, Layla la migrante, Louis Mandrin – il Robin Hood francese –, Temistoclea di Delfi, Dante Alighieri...

Per attenerci a Dante soltanto, egli è, in prima battuta, preso a modello esattamente come 'astraignant', ossia come matrice altissima di costruzione di un'opera conclusa, che risponde a restrizioni formali generative di potenzialità enormi, ma non illimitate.

Nel canto XXIII del secondo volume/ciclo (*Chants d'utopie* 2019) – dedicato allo scrittore svedese Stig Dagerman – è contenuta la chiave alla struttura di tutto il *Grand Œuvre* (espressione che riporta alla memoria la materia alchemica, sulla quale torneremo). È questa l'autodefinizione dell'impresa monumentale *in fieri* di Bonfanti, da (ri)scrivere nella sua totalità, benché già scritta da vite e libri di altri. L'*Œuvre*, si legge nel *Chant* XXIII, sarà infatti strutturata in libri che raccontano poeticamente la vita e le opere degli

44 Italo-francese, Brice Frigau Bonfanti, nato nel 1978 nei pressi di Avignone, è autore conosciuto in circoli ristretti. È stato conservatore dell'archivio Stendhal presso la Biblioteca municipale di Grenoble, dove ha anche curato alcune mostre (*Avatars de Rousseau, Pseudo Stendhal, Ecrire & résister*) prima di dedicarsi interamente alla scrittura dell'opera *in fieri Chants d'Utopie*, il cui primo tomo (da lui chiamato *Cycle*) è uscito nel 2017 ed il secondo nel 2019 (l'uscita del terzo è prevista nell'autunno del 2021). Nel 2015 ha co-diretto, inoltre, il catalogo *Avatars de Rousseau* (con Ludovic Burel) per i tipi di Villeurbanne. Collabora con numerose riviste letterarie, fra le quali *Recours au poème, Nunc, Phoenix, Catastrophes, L'Intranquille*. Bonfanti ha eseguito alcune letture pubbliche di canti, fra l'altro a Bologna. Conosce molto bene la lingua italiana e interroga costantemente quella francese nel poetare concreto, ma anche tematicamente, come si evince dalla riflessione sulla transizione dalla lingua d'Oc al francese contenuta in «BLANCA & ARNAULTZ (1/4) qui s'asservit au joug du livre de l'Amour OCCITANIE», estratto dal terzo ciclo ancora inedito di *Chants d'utopie* (2020: 51-53).

umani liberi, voci e volti che si ammonticchiano andando verso il cielo o immergendosi nella selva più oscura.

Le Grand Œuvre est écrit – hors du monde, à l'intérieur du cœur
du monde, il est déjà écrit. Il ne me reste qu'à le
mettre dans le monde, et le remettre au monde.
Je vois neuf livres, blancs, neuf ennéades de chants, plat contre
plat, premier plat contre quart plat, je vois leurs dos.
Je vois neuf dos.
Neuf livres au dessus d'un seul grand arbre, qui a servi à les
former, fabriquer le carton, le papier, le support des
neufs livres formés de mots noirs.
L'arbre est vivant, autant que les neuf livres, au-dessus, sont vi-
vants. L'arbre a ressuscité, vivant de chair et d'esprit,
comme les livres de chair sont vivants par l'esprit.
Pieds nus, de blanc vêtu comme les livres⁴⁵, je m'approche de
l'arbre, portant mes livres, en offrande, les dépose
à son pied, quand les mêmes déjà sont au-dessus
de son sommet. Neuf et neuf ajoutés font dix-huit,
avec l'arbre, dix-neuf.
Et les livres du haut, jusque-là plat contre plat, montrent soudain
leur couverture, formant un arc de cercle, et de-
viennent couronne de l'arbre, couronnent l'arbre.
Les neuf livres du haut maintenant font triangle, trois côtés
de trois livres, trois pointes vides; le triangle est
vibrant, de plus en plus, lumineux, de plus en plus,
enflammé: par la pointe du haut il génère une lu-
mière verticale vers le ciel.
Alors Dante descend, par la lumière verticale, du ciel, vers
l'arbre, en vol, il me prend par la main, et il me
tire vers le ciel, au ciel, il ne me tire même pas, me
prend, tout simplement, la main, vole droit vers le
haut, et je vole aussi droit vers le haut, son visage se
tourne vers moi, son sourire vers moi, mon sourire
vers lui, et son sourire et mon sourire se sourient,
d'un amour infini d'amitié, fraternité, sororité, an-
drogynie, gémellité, de pneumatique parenté, et
son visage et son sourire sont si doux, son nez si
doux, nous montons, verticaux, en suivant l'axe ver-

45 Eco del verso «A noi venia la creatura bella, / biancovestito e ne la faccia quale / par tremolando mattutina stella», tratto dal XII Canto del *Purgatorio* (vv. 88-90), dedicato ai superbi. Questa creatura è, presso Dante, l'angelo dell'umiltà dal volto luminoso che prende lui e Virgilio fra le braccia per condurli alla II Cornice. I libri diventano quindi, in *Chants d'utopie*, angeli luminosi.

tical de la lumière généré par le sommet du flamboyant triangle aux livres, et nous montons, à la vitesse éblouissante par-delà toute vitesse, la vitesse du calme immuable, nous montons, nous montons verticaux nous montons, et soudain débouchons dans un cercle, une sphère infinie de lumière infinie.⁴⁶ (Bonfanti 2019: *Chant XXIII*, XI, 3, 164-165)

Dante è dunque principio ispiratore della struttura del *Grand Œuvre*, angelo che scende verticalmente tendendo la mano al poeta. Allacciati, spinti subito verso l'alto nella confusione d'un amore declinato in ogni forma, raggiungono il cerchio di luce infinita costituita dall'epopea libertaria formata dalla storia di tutti i personaggi protagonisti del presente, del passato, celebri e anonimi, donne e uomini, soprattutto umani.

I canti – quello appena citato s'intitola *Dans le champ d'utopie, dans le noir infini* (nel campo d'utopia, nel nero infinito) –, sono pertanto piccole epopee suggerite dai personaggi attraverso le loro parole o i loro atti – talvolta tragici –, per il tempo e il luogo in cui sono stati sulla terra (da qui l'indicazione di un luogo diverso per ogni *Chant*). Non molte pagine per ognuno, numerate in ordine non crescente, ma sparse, come rime. I canti sono sempre (in ogni raccolta poetica pubblicata finora) divisi in tre Libri e questi, sì, sono numerati in ordine crescente e progressivo. Una eccezione nel secondo *Cycle*, il secondo volume uscito nel 2019. In mezzo ai *Chants* si staglia infatti un *Bruit* (Bonfanti 2019: 209-237): un rumore, un taglio dei

46 «La Grande Opera è scritta – fuori dal mondo, dentro il cuore del mondo, è già scritta. Non mi resta che metterla nel mondo e rimetterla al mondo. / Vedo nove libri, vuoti, nove enneadi di canzoni, facciata contro facciata, in-folio contro in-quarto, vedo i loro dorsi. Vedo nove dorsi. / Nove libri sopra un unico grande albero, che è stato utilizzato per formarli, per fare il cartone, la carta, il supporto per i nove libri fatti di parole nere. / L'albero è vivo, così come sono vivi i nove libri che lo sovrastano. L'albero è risorto, vivo nella carne e nello spirito, come i libri di carne sono vivi nello spirito. / A piedi nudi, bianco vestito come lo sono i libri, mi avvicino all'albero, portando i miei libri come offerta, e li depongo ai suoi piedi, quando gli stessi sono già sopra la cima. Nove e nove aggiunti fanno diciotto, con l'albero diciannove. / E i libri superiori, fino ad allora foglio contro foglio, mostrano improvvisamente le loro copertine, formando un arco di cerchio, e diventano la corona dell'albero, coronando l'albero. / I nove libri superiori formano ora un triangolo, tre lati di tre libri, tre punti vuoti; il triangolo è vibrante, sempre più, luminoso, sempre più, infiammato: dal punto della cima si genera una luce verticale verso il cielo. / Poi Dante scende, attraverso la luce verticale, dal cielo, verso l'albero, in volo, mi prende per mano, e mi tira verso il cielo, verso il cielo, non mi tira nemmeno, semplicemente mi prende per mano, vola dritto, e anch'io volo dritto, il suo viso si volge verso di me, il suo sorriso verso di me, il mio sorriso verso di lui, e il suo sorriso e il mio sorriso sorridono verso di lui, di un amore infinito di amicizia, fraternità, sorellanza, androginia, scintillante, di pneumatica parentela, e il suo viso e il suo sorriso sono così dolci, il suo naso così dolce, saliamo, verticalmente, seguendo l'asse verticale della luce generata dal vertice del triangolo del libro fiammeggiante, e saliamo, a velocità abbagliante oltre ogni velocità, la velocità della calma immutabile, saliamo, saliamo verticalmente saliamo, e improvvisamente usciamo in un cerchio, una sfera di luce infinita».

tempi passati, si legge. Vi troviamo l'umanista Poggio Bracciolini, autore, fra l'altro, di una *Plaisanterie de l'illustre Dante* (1452) che Bonfanti pone in epigrafe⁴⁷, celebre per aver ritrovato e tramandato libri fondamentali (il *De Rerum natura* di Lucrezio, il *De Architectura* di Vitruvio, il *Pro Sexto Roscio* di Orazio e molti altri non meno importanti) che stanno al fondamento della «notre civilisation si complexe, enchevêtrée, si compliquée, si toxique, si belle» (Bonfanti 2019: 225)⁴⁸. Consultandosi con Gutenberg, Poggio decide di non tramandare ai futuri un testo del 2015 ritrovato nella biblioteca di Utopia...

Quando non si è invece nel rumore, bensì nel canto, i versi invitano il lettore a entrare con speranza nel campo/canto della poesia (*champ* e *chant* sono omofoni), anche quando l'angoscia persiste. Sulla porta di questa Utopia affatto infernale le celebri parole della *Divina Commedia* cambiano: «Oh voi che entrate nell'angoscia» abbandonate gli orpelli per guadagnare la vita:

vous qui entrez dans la détresse,
 abandonnez littéralisme, nominalisme, snobisme,
 vous qui entrez dans la détresse
 qui ne ment pas comme un confort, songe qui ment,
 qui ne se paye pas de mots, qui ne prend pas pour leur esprit le
 pied des lettres,
 vous qui entrez dans la détresse
 traduisez, et analogisez,

47 Raccolta nel volume di Poggio Bracciolini (1995: 120), faceva CXX introduce il *Bruit* (Bonfanti 2019: 210): «*Dantes poeta noster, cum exul Senis esset, et aliquando in ecclesia Minorum cubito super altare posito, cogitabundus aliquid secretius scrutaretur animo, accessit ad eum quidam, nescio quid molestius petens. Tum Antes, dic mihi, inquit, que est maxima omnium beluarum? A tille, elefas, respondit. Cui Antes: o elefas, sine me, inquit, maiora verbis tuis cogitantem, et noli esse molestus*» («Dante nostro poeta, confinato in Siena, stando una volta cogitabondo, e come pensasse alcuna cosa segreta, in su un altare in una chiesa di frati Minori; andò a lui un non so chi importunatamente e con molestia dimandandolo. Voltato verso lui, disse Dante: *Dimmi, qual è la maggior bestia al mondo? L'elefante, rispose colui. A cui Dante: O elefante, lasciami stare e non mi essere molesto, ch'io penso maggior cose delle tue ciance*»).

48 Con Poggio discetta Gutenberg (cui è dedicato l'intero *Chant* VI del secondo Libro del primo Ciclo) e entrambi discutono dell'opportunità di ripubblicare un manoscritto preistorico datato 2015 (del «calendrier mort») trovato in Utopia. Di quel testo ne erano stati pubblicati due miliardi di esemplari. Parlava di odio e sofferenze, di differenza e esclusione, insomma di tutti quei temi di risentimento in voga all'epoca. I due saggi illustri decidono di ricacciarli al loro passato: «Oh Poggio! Idée: impublier ici ces mots de là – mais: les republier là, les renvoyer dans ce passé de l'outre-hier amer et d'où: ils ménaquirent, et cependant... des ans avant leur parution prévue, plutôt que 2022: 2019; pour rire, les sortir de nos dires!» – suggerisce Gutenberg a Bracciolini (Bonfanti 2019: 236); trad. «Oh Poggio! Idea: pubblicare qui le parole di là – ma: ripubblicarle là, rinviarle in quel passato dell'oltre-ieri amaro e dolce: esse minacquero, e tuttavia... anni prima della loro pubblicazione prevista: al posto che nel 2022 nel 2019; così, per ridere, incastonandovi i nostri discorsi».

et soustrayez, soustrayez, jusqu'au Noir infini, la source unie de l'outré-vie, à ramener ici pour rendre humble la souvie, l'humilier, pour la transfigurer en vie.⁴⁹ (161)

La trasfigurazione che conduce dalla *souvie* (sottovita limitata alla sopravvivenza⁵⁰) alla vera vita è infatti il fine ultimo di questa poesia alchemica che chiama alla trasformazione.

Anche il *Chant* XXII del secondo Ciclo contiene un'interstualità dantesca dichiarata. È dedicato proprio all'azione di una donna ribelle e rivoltosa: la Comandanta Ramona, esponente di spicco dell'Esercito Zapatista di Liberazione Nazionale, morta nel 2006. Siamo nella grande storia, fatta da piccole persone caparbie, e il *Chant* è introdotto da un *Avertissement* che specifica come (non) leggere la Storia, come (non) parlare di questa donna per parlare delle donne in generale, come essere quel poeta che, per essere ammesso alla Poesia, deve indossare a sua volta un passamontagna (Bonfanti 2019: 47).

In un clima di guerriglia di liberazione, si parla della selva, che non è oscura, ma piuttosto «mère nourricière» (56), terra nutrice a cui si vuol far ritorno, inoltrandosi sempre di più, per ritrovare le proprie case e tappezzarle coi ritratti di tutti gli insorti incontrati nell'esistenza reale e letteraria, fra i quali proprio Dante:

Dans le village en coquillage, le *caracol*⁵¹, nous sommes pictocolés⁵², aucune paroi vide: illustrées toutes, toutes illustrent: nos vies sans lustre, des vies illustres
Sergueï, Dante, Antônio, Voltairine, Johann, Debôrâh, Synclétique, Elif. Fadwa, Ramona, Roberto et Laura, Stanislaw, Stig, Théocléa, Michel Eyquem, Aruru et Enkidu.

49 «Oh voi che entrate nell'angoscia, / abbandonare il letteralismo, il nominalismo, lo snobismo, / voi che entrate nell'angoscia / che non mente come un conforto, sogno che mente, / che non paga le parole, che non prende per buono il loro pensiero letterale / voi che entrate nell'angoscia / traducete, e analogate, / e sottraete, sottraete, fino all'infinito Nero, la fonte unitaria dell'aldilà, per essere riportati qui e rendere umile la sottovita, umiliandola per trasfigurarla in vita».

50 Traducendo questo neologismo con 'sottovita' – *sous/vie* – si perde purtroppo il parallelismo fonetico con *survie*, ossia 'sopravvivenza'.

51 Vi è forse qui un riferimento, non dichiarato, al tema e al titolo del film del 1993 *La Estrategia del Caracol*, del colombiano Sergio Cabrera.

52 *Pictocolés* è un neologismo da leggersi in relazione antinomica a *microchole*, dal greco *πικρός* e *χολή* (amara bile), di solito riferito a coloro che non portano mai a compimento nessun progetto grandioso. È questo il nome del re inetto che attacca invano il regno di Utopia di Grandgousier nel *Gargantua* di François Rabelais a causa di una lite fra mercanti di focacce. Gli abitanti della selva del passo del *Chant* XXII sono, al contrario, capaci strateghi. In considerazione della loro passione pittorica smisurata si è scelto di tradurre *pictocolés* con 'pittomani'.

Aussitôt nés, nous imitons, pour nous trouver. Tu imites le
pire, t'empire; tu imites le mieux, t'améliores, tant
mieux. Tu colliges: germes, gemmes.
Sans la communauté sylvillisée, l'individu s'abstrait: de sa vie,
de la vie, de l'outrevie et de l'esprit — tous quatre
libres d'opérer dans la communauté sylvillisée, via
nos êtres animés.
Quand beaucoup sont ce qu'ils deviennent, nous deviendrons
ce que nous sommes. Chacun est libre d'accomplir
son germe interne: c'est la vraie hiérarchie, car c'est
l'ordre sacré, cette vraie seule liberté.
Tous y sont politiques — et certains plus que d'autres, et certains
autres à certains temps, et c'est bien. Tous y sont
poétiques — et certains plus que d'autres, et cer-
tains autres à certains temps, et c'est bien. Et tous
métaphysiques — et certains plus que d'autres, et
certains autres à certains temps, et c'est bien.
Je nous fais rire, et nous me faisons rire. Je nous fais vivre, et
nous me faisons vivre libre. Je nous collige, et nous
me colligeons. Je nous nourris, et nous me nour-
rissons. Chacun, nourrice et nourrisson de la com-
munauté.⁵³ (68)

Secondo la formula enunciata in quest'ultima riga, in tale 'comunità silvica' che è il campo/canto dell'utopia per nulla oscura ma clandestina, anche Dante diventa un neonato che ha costantemente bisogno di cibo e che costantemente ne offre.

Quest'ultima visione sovversiva del Sommo Poeta è contenuta nel *Chant V (Italie)* del *Livre 1* del primo ciclo di *Chants d'utopie*, interamente dedicato a Dante e nel quale esoterismo e *plaisanterie* si trovano riuniti in un gioco serio di rimandi, facendo del poeta fiorentino un alchimista, capace di unire

53 «Nel villaggio di conchiglie, il *caracol*, siamo pittomani, nessuna parete vuota: tutto illustrato, illustrano tutto: le nostre vite senza lustro, vite illustri / Serguei, Dante, Antônio, Voltairine, Johann, Debórâh, Santa Sinclata, Elif. Fadwa, Ramona, Roberto e Laura, Stanislaw, Stig, Teoclesta, Michel Eyquem, Aruru e Enkidu / Appena nati, imitiamo, per trovare noi stessi. Se si imita il peggio, si peggiora; se s'imita il meglio, si migliora, tanto meglio. Si raccolgono: germi, gemme. / Senza la comunità silvica, l'individuo è astratto: dalla sua vita, dalla vita, dall'al di là della vita e dallo spirito – tutti e quattro liberi di operare nella comunità silvica, attraverso i nostri esseri animati. / Quando molti sono ciò che diventano, noi diventeremo ciò che siamo. Ognuno è libero di realizzare il suo germe interno: questa è la vera gerarchia, perché questo è l'ordine sacro, questa sola vera libertà. / Tutti sono politici – alcuni più di altri, e alcuni più di altri in certi momenti, e questo è bene. Tutti sono poetici – e alcuni più di altri, e alcuni in certi momenti, e questo è un bene. E tutti metafisici – e alcuni più di altri, e altri in certi momenti, e questo è buono. / Io ci faccio ridere, e noi mi facciamo ridere. Io ci faccio vivere e noi mi facciamo vivere liberi. Io ci faccio stare insieme e noi mi stiamo insieme. Io ci nutro e noi mi nutriamo. Tutti, nutrici e nutriti della comunità».

passato e futuro per consegnarci l'utopia di un amore che è 'icona viva', alleanza con la terra, redenzione atemporale, promessa di un tempo 'poietopico' (ossia luogo di una trasformazione creatrice). Nella presentazione al *Chant*, si legge infatti: «En Utopie, dans une ville-sylve jadis rêvassée par Johann Valentin, Dante apprend la naissance de son enfant. Sa paternité est certaine, pas la maternité»⁵⁴. Il nome di Johann Valentin si riferisce alla figura di Johannes Valentin Andreae (1568-1654), teologo luterano noto per il trattato utopico *Christianopolis* (1619). Nel 1614, erano già stati pubblicati *Fama Fraternitatis Rosae Crucis* e quello che è considerato il manifesto rosacrociano: *Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz anno 1459* (1616), ossia *Le nozze alchemiche di Christian Rosenkreutz*. Associando un cliché letterario ad un'ipotesi esoterica, talvolta percorsa dalla critica⁵⁵, che vedrebbe Dante vicino ai Templari e ai cavalieri Ospitalieri, Bonfanti rende Dante testimone e padre del frutto delle nozze alchemiche. Tale frutto è l'uovo filosofale, simbolo dell'unità e della totalità del mondo. Il *Chant V* di questa specie di Paradiso molto terrestre – in cui non c'è Beatrice, ma Gemma, ricca di promesse di fiori –, sfrutta le valenze tematiche e metaforiche di tale suggestione improntata all'esoterismo.

Trascriviamo qui, commentandola, un'ampia parte del *Chant*, che trarrebbe enorme vantaggio, per la sua valenza ritmica, dall'esser recitato ad alta voce, o ascoltato nella lettura che l'autore stesso ne fa⁵⁶. In esso brilla la parola *luce*, non tradotta dall'italiano.

Dante entra dunque nel Tempio, che è tempo del presente pieno, rinnovato costantemente e rivolto al futuro, accompagnato da Gemma e Guido – forse Cavalcanti, per esserne stato amico e per essere stato condannato come eretico (*Purg.* XXIV, 49-63), o, più probabilmente, Guinizelli, per esser stato definito da Dante, sempre nel *Purgatorio*, un padre: «padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amore usar dolci e leggiadre» (*Purg.*, XXVI, 97-99). Il tono è dissacrante: c'è una reception e tutto è inizialmente piuttosto monotono nella ripetizione festiva:

Dante rentre dans le Temple hospitalier, avec Gemma et Guido.
Or, aujourd'hui personne ici: c'est jour de fête — même si
vunique jour est chaque jour le même jour qui fait retour renou-
vé en fête unique de présence et souvenance d'avenir et de passé
ressuscité. Mais le cyclique jour de fête authentifie l'arrêt enfin
du révolu et le début définitif du haut rêve voulu.

54 «A Utopia, in una città-selva un tempo sognata da Johann Valentin, Dante apprende la nascita di suo figlio. La sua paternità è certa, non la maternità».

55 In ambito francese cfr. René Guénon, *L'esotérisme de Dante*, 1925; trad. it. a cura di Pia Cillario, Milano, Adelphi (Piccola Biblioteca, 468) 2001.

56 <https://soundcloud.com/user-148560269-576311991/chant-dutopie-v-dante-alighieri-italie-chapitre-4>

Au guichet de l'accueil, personne aussi. Et derrière personne, au beau milieu du Temple, somptueux centre du lieu comme *tout... beau... milieu*, Dante voit: un minuscule et ovoïde Temple blanc.⁵⁷ (58)

La vista dell'uovo cattura l'attenzione di Dante, che rimane solo al cospetto della visione di luce.

Dante avance vers l'œuf, en se tournant vers ses amis évaporés. Il s'agenouille pour être aussi haut que l'œuf blanc — une fente indéfiniment fine y dessine une porte. Par la fente de l'œuf Dante admire son antre: le vent y souffle et y révèle toutes choses au milieu de mille voiles colorés qui les voilaient, maintenant chahutés. Et du centre du Temple ovoïde du centre du Temple hospitalier, le vent porte la luce dans Dante par flux ondulés et dissipant le mal caché dans tout recoin même celé de sa conscience, dans ses tréfonds, où le bien-être si tapi frétille et vibre.

La lumière ventée réitère sans cesse un assaut par deux mots: Ouvrir, Offrir – combinés dans un seul.

Dante arrive à ouvrir l'ouverture de l'œuf. Rapetissé, il y pénètre par l'entrée, très, très étroite: De l'extérieur, l'œuf était petit, fini, à hauteur de Dante à genoux; à l'intérieur, l'œuf blanc est grand, infini, Dante y peut être debout.

La caverne infinie de l'œuf luit sans mesure commune avec le Temple hospitalier. *La lumière y paraît intérieure, ne pas provenir d'un ailleurs, plutôt y naître et abonder, surabonder vers l'au-dehors.*⁵⁸ (58-59 ; corsivi dell'Autore)

57 «Dante entra nel Tempio ospitaliere con Gemma e Guido. Ma oggi nessuno è qui: è un giorno di festa – anche se il giorno vinicolo è ogni giorno lo stesso giorno che fa ritorno rinnovato in una festa unica di presenza e ricordo di futuro e passato risorto. Ma il ciclico giorno di festa autentica la fine definitiva del passato passato e l'inizio definitivo dell'alto sogno considerato. / Alla reception non c'è nessuno. E dietro a nessuno, in mezzo al Tempio, centro sontuoso del luogo *tutto ... bellissimo... luogo*, Dante vede: un piccolo e ovoidale Tempio bianco».

58 «Dante si muove verso l'uovo, rivolgendosi ai suoi amici evaporati. Si inginocchia per essere alto come l'uovo bianco – una fessura indefinitamente fine vi disegna una porta. Attraverso la fessura dell'uovo Dante ammira l'antro: il vento vi soffia dentro e svela tutte le cose in mezzo a mille veli colorati che le velavano, ora tutti mischiati. E dal centro del Tempio ovoidale al centro del Tempio ospitante, il vento porta la luce in Dante con flussi ondulatori, dissipando il male nascosto in ogni angolo, anche negli angoli nascosti della sua coscienza, nelle sue profondità, dove il benessere così annidato si agita e vibra. / La luce ventosa ripete costantemente un assalto con due parole: Aprire, Offrire – riunite in una sola.

Due verbi contano in questo tempo/tempio di luce: aprire e offrire, schiudersi rompendo il guscio protettivo della 'sous-vie' e darsi alla generosità del dono, affinché la luce possa espandersi straboccante tutt'intorno.

Benché immerso nell'infinito, che non può aver centro, Dante ha la visione di una volta di luce totale: vede l'infante, suo figlio, che non è ancora del tutto compiuto perché – si legge – compiendolo, lo si ucciderebbe, lo si priverebbe dei suoi possibili, poetici sviluppi:

Dante enfin voit l'enfant, inachevé. Il entend l'ordre qui coïncide à son désir et son vouloir: «Achève l'enfant». Je t'achèverai; l'achevant je mourrai; mourant je revi-vrai comme en disparaissant, on paraît autrement.

Et alors Dante lit: ce qui ne fut jamais écrit. Car il trouve le Lieu où se créent les possibles, et les possibles des possibles, ici où puisent les vivants pour infuser dans cette vie ses impossibles, et pour faire y surgir l'insurgé. *Amour tu es: commune icône vive à vivre: comme une icône vive.*

Dante fouille le passé, il remonte en arrière les strates temporelles du créé, et il en trouve le début, puis l'un salut, hors du temps fondateur du début. *Le fondement est rédempteur et futur antérieur, force œuvrant en avant dans l'histoire, tel l'enfant dans l'adulte. Avant la création, la rédemption atemporelle; dedans, continue.*⁵⁹ (59; corsivi dell'Autore)

Grazie all'amore, che è «icona viva da vivere», il tempo senza tempo si muta in redenzione continua (ciclica), interna, unica fondatrice delle origini, inaugurale, carica di promesse, come il figlio nell'adulto. Questa promessa è l'apertura del cristallo trasparente del tempo, e Dante si trova in effetti al

Dante riesce ad aprire l'apertura dell'uovo. Rapito, vi entra dall'ingresso, molto, molto stretto: Da fuori, l'uovo era piccolo, finito, all'altezza di Dante in ginocchio; dentro, l'uovo bianco è grande, infinito, Dante ci può stare in piedi.

L'infinita caverna dell'uovo brilla senza misura comune con il Tempio ospitaliere. *La luce lì sembra venire da dentro, non da qualche altra parte, ma piuttosto nascere lì e abbondare, traboccare verso l'esterno.*

59 «Dante vede finalmente il bambino, incompiuto. Sente l'ordine che coincide con il suo desiderio e la sua volontà: "Finisci il bambino". Ti completerò; completandolo morirò; morendo rivivrò, come se stessi scomparendo, apparendo come altro. / E poi Dante legge ciò che non è mai stato scritto. Perché egli trova il luogo dove si crea il possibile e il possibile del possibile, qui, dove i vivi attingono dai vivi per infondere questa vita con le sue impossibilità, e per far nascere l'insorto. *Amore sei: icona vivente per vivere: come un'icona viva.*

Dante scava nel passato, risale gli strati temporali del creato, e trova l'inizio, poi l'unica salvezza, fuori dal tempo fondante dell'inizio. *Il fondamento è redentore e futuro anteriore, forza che lavora in avanti nella storia, come il bambino nell'adulto. Prima della creazione, la redenzione è senza tempo; all'interno, continua.*

centro di una clessidra, luogo che mette in connessione il passato del basso con il futuro dell'alto.

Questa strana clessidra dal perimetro temporale è circondata da una seconda, a base infinita, che consente al poeta di ampliare l'angolo di visione del suo tempo e incamminarsi verso un tempo altro, 'poietopico', luogo dell'infinità della *poiesis* (ποίησις):

Puis du centre, Dante perçoit le sablier enveloppé par un autre
à la base circulaire infinie. *Ah mais: et si, à partir du
seul centre d'ici maintenant j'élargis l'angle vu de mon
temps?*

Ce qu'il fait, sort hors du périmètre temporel du sablier le premier vu, et pénètre une marge invisible, visible imaginalement, du temps poïétopique, sablier élargi des possibles. Du point qu'il mire où tous temps sont présents, il voit les contingences avant leur existence.⁶⁰ (60; corsivi dell'Autore)

Uscendo dal perimetro temporale, Dante giunge infine alla pienezza compiuta.

La parola *plérophorie*, dal greco *πλεροο*, usata appena sotto, comporta infatti completezza, abbondanza, realizzazione:

[...] À l'or Dante aboutit, il aboutit à la plérophorie de la sphère infinie dont le centre est partout. Et sur un point de la surface de la sphère, obtient, enfin: l'enfant don vertical.

Et Dante rejoint Gemma. Si Beatrix est génitrice, c'est avec Gemma, gemme de terre, qu'il œuvre, et qu'il peut élever son enfant à nous tous.⁶¹ (*Ibidem*)

Si noti che *πλεροο* è termine corrente nei Vangeli. In quello di Matteo (1: 22-23), si legge: «Tutto questo avvenne perché si adempisse ciò che era stato detto dal Signore per mezzo del profeta / *Ecco, la vergine concepirà e partorerà un figlio che sarà chiamato Emmanuele*, che significa *Dio con noi*». La parte

60 «Poi, dal centro, Dante percepisce la clessidra avvolta da un'altra di base circolare infinita. *Ah ma: e se, dal solo centro del qui e ora allargo l'angolo visto dal mio tempo?* / Lo fa, esce dal perimetro temporale della clessidra visto per primo e penetra in un margine invisibile, immaginabilmente visibile, del tempo poietopico, della clessidra allargata delle possibilità. Dal punto focale in cui tutti i tempi sono presenti, egli vede le contingenze ancor prima della loro esistenza». Corsivi dell'Autore.

61 «[...] All'oro Dante conduce, giungendo alla pleroforia della sfera infinita il cui centro è ovunque. E su un punto della superficie della sfera, ottiene, infine: il bambino dono verticale. / E Dante si unisce a Gemma. Se Beatrice è una progenitrice, è con Gemma, gemma della terra, che lavora, e che può far crescere il suo bambino di tutti noi».

finale di questo quinto *Chant*, che conclude anche il primo Libro del primo ciclo, sembra pertanto riecheggiare parole di annunciazione laiche: Dante, insieme alla e sulla terra, ci indica che suo figlio, la poesia della libertà, è con noi e che ogni suo figlio è di tutti. Starà al poeta dell'oggi (ri)aprire le pagine di ogni epopea di questa utopica, storica poesia corale, e offrircela ciclicamente nel *Grand Œuvre* della vita.

* * *

In un mirabile saggio di Vittorio Sereni su *Il lavoro del poeta*, si legge alla fine: «Conclusioni? Nessuna. Avevo premesso che era mia intenzione rimanere in un ambito descrittivo, e questo ho cercato di fare valendomi, magari troppo, di citazioni» (Sereni 1999: 350). E poi aggiunge che la sua analisi (nello specifico, del cantiere di scrittura su *La figue* di Ponge, altro frutto semplice come le prugne *d'ente*/Dante) potrebbe portare ad alcune considerazioni circa la simbiosi tra critico e poeta, a volte presenti nel poeta stesso: «sicché – aggiunge Sereni rimandando, ma stravolgendola, alla già citata distinzione di Croce fra 'poetico' e 'non poetico' – non più è da parlare di "artifex additus artificii" quanto piuttosto di "semiologus additus poetae" con curiosi effetti pendolari di "ars combinatoria" tra critici e poeti e vice-versa» (*Ibidem*).

Gli autori qui descritti, che levano la loro voce dall'estremo contemporaneo, lasciano e trovano segni di continuità col passato e per il futuro, di cui Dante è talvolta frutto, talaltra angelo. La combinatoria è certamente qui principio di arte continua, e, si potrebbe azzardare, visto il nostro tempo, anch'essa 'pendolare', sul cui convoglio si entra qualche volta col passamontagna, altre volte, come danzatori, in collant⁶².

62 Mi riferisco all'espressione di Dominique Fourcade contenuta nel volume collaborativo *MW*, dove si legge che la danza nel moderno, cioè la sua poesia e la sua arte, inizia quando nel 1911, per una rappresentazione di *Giselle* al teatro Mariinskij di Sanpietroburgo, Vaslav Nijinsky si rifiutò di indossare sopra il collant il vestito di scena. Quando il corpo stesso diventa costume, «devient dans toutes ses formules possibles le plan même de la danse [della poesia e dell'arte] et la totalité de son visuel» (2001: 54); trad. «diventa, in tutte le forme possibili, il piano stesso della danza e la totalità del visibile».

Bibliografia

- Aa. Vv. 2005, *Passeurs de mémoire. De Théocrite à Alfred Jarry: la poésie toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, «Poésie».
- Beaumont E., 1954, *The Theme of Beatrice in the Pieces of Claudel*, London, Rockliff.
- Beckett S., 1977, *Collected Poems*, a cura di Seán Lawlor e John Pilling, New York, Grove.
- Bonfanti B., 2017, *Chants d'utopie, premier cycle*, Paris, Éditions Sens & Tonka.
- , 2019, *Chants d'utopie, deuxième cycle*, Paris, Éditions Sens & Tonka.
- , 2020, «BLANCA & ARNAULTZ (1/4) qui s'asservit au joug du livre de l'Amour OCCITANIE», in *Catastrophes* n. 26, Octobre-Novembre: 51-53.
<https://revuecatastrophes.files.wordpress.com/2020/09/catastrophes-26-1.pdf>
 (consultazione: 30/01/2021).
- Bonnefoy Y., 2010, «Dante et les mots», *Lettere Italiane*, 62.3: 357-374.
- , 2013, *L'Autre Langue à portée de voix*, Paris, Seuil.
- Bracciolini P., 1995, *Liber Facietiarum*, Milano, La Spiga.
- Chaillou M., 1987, *L'extrême-contemporain, journal d'une idée*, «Po&sie», 41: 5-6.
- Char R., 1983a, *Page d'ascendants pour l'an 1964*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*: 711-712; 2003, *Alleati sostanziali e «grandi astreignants» o la Conversazione sovrana*. Testo francese a fronte, trad. a cura di Elisa Bricco, Genova, San Marco dei Giustiniani, *I fuoricollana*: 85-86.
- , 1983b, «À une sérénité crispée», «L'Âge cassant», *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*: 746-770.
- Cixous H., 2005, *Le Tablier de Simon Hantaï - Annagrammes*, Paris, Galilée.
- Claudel P., 1950, *Ode Jubilaire pour le six-centième anniversaire de Dante (1921)*, in «Feuilles de Saints», *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, t. II: 165-181.
- Derrida J., 1988, *Signéponge*, Paris, Seuil, *Fiction & Cie*.
- Dickinson E., 1955, *The Poems of Emily Dickinson*, a cura di Thomas H. Johnson Cambridge, Harvard University Press.
- Finck M., 2013, «Entretien avec Yves Bonnefoy: La poésie et le besoin de dialogue», in M. Finck-P. Werly. *Yves Bonnefoy: poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg: 5-29.
- Fourcade D., 1974, *Rêver à trois aubergines...*, in «Henri Matisse», *Critique*, 324, Paris, Minuit: 467-489.
- , 2005a, *sans lasso et sans flash*, Paris, P.O.L.
- , 2005b, *éponges modèle 2003*, Paris, P.O.L.
- , 2005c, *en laisse*, Paris, P.O.L.
- , 2005d, «avec une chistera», in ID., *en laisse*, Paris, P.O.L.: 53-57.
- , 2006, *David Smith jusqu'en 1952, une lecture*, in (a cura di) D. e C. Gimenez-D. Fourcade-A. Hindry-E. Krauss Rosalind, *David Smith. Catalogue de l'exposition organisée par la Solomon R. Guggenheim Foundation*, in collaborazione con il Centre Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou.

- , 2012, *Tutto accade*, traduzione e postfazione a cura di Silvia Riva, Milano, La Vita felice.
- , 2020, *magdaléniennement*, Paris, P.O.L.
- Genetti S., 2014, *Beckett/Bocca: Nel loco onde parlare è duro (Inf. XXXII, 14)*, in (a cura di) L. Nissim-A. Preda, *Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto: 241-257.
- Jabès E., 1991, *L'enfer de Dante*, postfazione a cura di Antonio Prete, Paris, Fata Morgana; ²2005, *L'inferno di Dante e Pages nouvelles*, traduzioni di Gianni D'Elia e Attilio Lolini (note di Antonio Prete e Ginevra Bompiani), Brescia, L'obliquo.
- Jacob M., 1945, *Derniers poèmes en vers et en prose*, Paris, Gallimard.
- Levillain H. (a cura di), 2001, *Dante et ses lecteurs: du Moyen âge au XX^e siècle*. Actes du Colloque *Identités, représentations, échanges* (Université de Caen, 5-6 mai 2000), Poitiers, La Licorne, «Langues, littératures: Maison des sciences de l'homme et de la société».
- , 2003, *Dante: une poétique pour le XX^e siècle*, «Revue de littérature comparée», 308.4: 391-402.
- Perse S.-J., 1965, *Introduction à un poème sur Dante*, in *Accompagnements (1921), Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»: 429-430.
- , 1972, *Discours de Florence. Pour Dante*, in S.-J. Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»: 449-459.
- Peschechera V., 1967, “*Pour Dante*” o per sé. Osservazioni sull'Allocuzione Fiorentina di Saint-John Perse, in «Studi di Letteratura francese», Leo S. Olschki Editore, I.I: 163-174.
- Ponge F., 1960, *La figue (sèche)*, in «Tel Quel», 1; poi in Id., 1999, «*Comment une figue de paroles et pourquoi*», Id., *Œuvres complètes*, a cura di Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II: 759-891.
- Rancé D., 2009, “*Trois livres simultanés*” de Dominique Fourcade pour une exceptionnelle triangulation poétique, «French Forum», 34.1 (Winter): 85-96.
- Risset J., 1984, *Dante scrittore*, trad. di Marina Galletti con la collaborazione dell'autrice, Milano, Mondadori, «Passaggi».
- Sacotte M., 2001, *Comme dit l'autre (ou Giono et la référence à Dante)*, in Henriette Levillain (a cura di), *Dante et ses lecteurs: du Moyen âge au XX^e siècle*. Actes du Colloque *Identités, représentations, échanges* (Université de Caen, 5-6 mai 2000), Poitiers, La Licorne, «Langues, littératures: Maison des sciences de l'homme et de la société»: 153-164.
- , 2003, *Enfers et damnations*, in Jean-François Durand e Jean-Yves Laurichesse, *Giono dans sa culture*, Perpignan, Presses universitaires de la Méditerranée: 211-225.
- Sereni V., 1999, *Il lavoro del poeta*, in «Poetische», 3: 330-351; poi in Id., *Poesie e prose*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 2013: 1126-1143.
- Sofer J., 1961, «Dante und Claudel», in *Zeitschrift Für Französische Sprache Und Literatur*, 71.3-4: 231-244.
- Sollers P., 1968a, *Écriture et révolution*, in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.

- , 1968b, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil.
- , 2004, *Philippe Sollers. Entretien avec Irène Salas*, in M. Dambre-A. Mura-Brunel-B. Blanckeman, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle: 81-97.
- Valabrègue F.-Fourcade D., 2006, *Un entretien*, in «Dossier Dominique Fourcade», *Cahier critique de poésie*, n. 11, Centre National de Poésie Marseille, Éditions Farrago: 5-18.
- Waternaux I.-Monnier, M.-Fourcade, D., 2001, *MW*, Paris, P.O.L.