

CULTURA

Il 10 novembre 1891 moriva il «poeta maledetto». Il mito, l'esplosione creativa, il lungo silenzio poetico e l'avventura africana. Le radici di una nozione nuova dell'arte, un linguaggio per formulare l'inesprimibile

«Rimbaud dai lunghi capelli», un disegno di Croquis de Delhaye. Al centro, un ritratto di Rimbaud eseguito da Paul Verlaine nel 1872. In alto a destra il poeta nel 1869

Le profezie di Rimbaud

■ Come mai, uscendo dal complesso e ambiguo santuario del suo mito (ormai riconoscibile come tale perché micamente operante) Rimbaud ci venne incontro, nei primi anni Trenta, agli inizi del nostro avviamento, nella sovrana naturalezza e nella giustezza irrefutabile del suo accento? La lingua non aveva dovuto fare quel salto, sempre un po' goffo alle orecchie italiane, per trovarsi impostata liricamente.

Era bastato che le cose infantili, infantilmente vissute, incluse le prime pubertà scottose, le prime irritanti saccentose, entrassero non per vizio, ma per risentita e vindice testimonianza nel testo e lo occupassero con le loro visioni e percezioni al livello, rabbioso e beffardo come di chi deve rarsi di un torto, il torto di essere un *enfant*, il torto di essere oggetto di manipolazioni in mondo della famiglia, dai Chiesi. E soprattutto dell'offesa di una irrimediabile ortità. Il sale della situazione è che a quella infanzia narrata col cuore stesso dell'infanzia scita da un ragazzo, corrisponde un più di coscienza e un'intelligenza superadulta e immetosa. A un certo punto è chiaro che senza alcuna metafora l'infanzia è, sì, l'infanzia vera dei borghi delle Ardenne, spietatamente, senza il miele e le altre educazioni dritto elegiache, messa a fuoco; ma è nello stesso tempo l'inezia del vivere e del sentire, pra di remore e di patteggiamenti e dunque indomita e crudele. Ecco perché il linguaggio che la incide e la rappresenta è irrefutabile e semplice.

È un *primum* appennacquadrato nelle forme e nell'insuero che a scuola hann insegnato e che solo adesi sembrano convenire, ne arte e di una retorica che si passa dalla loquacità interdetta, quotidiana o scolastica, alla composizione senza perdere verve, vigore o ineritente, essendo anzi debitamente potenziato dallo stile... Questa lingua norropone, lo abbiamo già detto un diaframma tra la parola e le cose. Le cose entrano ed direttamente nel testo della poesia che la presunzione terminale dei vocaboli è tutt'altro che semplice dalle cose, e queste a loro volta sono sempre meglio penetrate nella loro sostanza. La patina detteriatrice che mette sugli oggetti e sulle varie operazioni i differenti stili una lingua di lungo passato è tutta raschiata. Essi sono quel che materiatente sono, e sono anche nudi.

C'è polemica, ibbia, furore in tutta questa *attitudine*. C'è, possiamo coglierlo, il disinganno atroce di figlio tradito dal padre e tenuto a distanza dalla madre, c'è la rabbia contro le istituzioni e la madre Francia, rappresentata dai panciuti borghesi scampati alla *Commune*, c'è l'ira contro l'idiozia degli omni e defletterati e poeti, acui si vergogna di appartenere ma c'è anche la felicità della scoperta e l'euforia del capire, a nudo, la vita non filtrata dalla ipocrisia e retorica e la letizia e l'orgoglio di inventare un nuovo stile poetico, di fronte a quale ogni altro appare greve e rituale. Induso quello del «ve» Dio-Baudelaire, troppo poco ardito e troppo poco libero d'itradurre in novità incondizionata di forme le sue grandi scoperte.

L'autore che nel 1871 sbiondegna dai suoi versi chiudendo le *Poesie* con i *demiers* il signore di questo mondo nel quale *tout se tient*, un universo inconfondibile con gli altri che ha succhiato e resantato. Non ha ancora scritto la *Leve du voyant*, né progettato *Michimie du verbe*, ma quelli che verranno postulati utmativi nella stagione posteriore non hanno già il loro chiar ante-fatto nel ludus ideativ e linguistico delle *poesies*? passo sciolto e talora giocherellone della sua marcia attraverso le ripugnanze, rotte dancanti,

Cent'anni fa, il 10 novembre 1891, moriva Arthur Rimbaud. Da quasi vent'anni non aveva più scritto una riga. Ma le straordinarie illuminazioni poetiche della sua adolescenza erano destinate a segnare un intero secolo di poesia. Dedichiamo a questo centenario uno scritto inedito di Mario Luzi tratto da un ampio saggio preparato per il volume delle Opere di Rimbaud per la collana «La Pléiade» di Einaudi-Gallimard.

MARIO LUZI

della sua pedinata adolescenziale non esclude che la rivoluzione sia cominciata. Per esempio *I poeti del sette anni* o *Cabaret vert* ci dicono che l'epoca della lingua vocativa o allusiva è terminata: essa continuerà e si evolverà in altri ma non in lui. Egli l'ha già ricompia materialmente di tutte le sostanze a cui si riferivano, in quanto segni, i vocaboli. Tra lingua e cosa la distanza e la corrispondenza tendono a sparire. *Le voyant* era all'opera prima di giorno.

Ventenne, accingendomi a scrivere in una fase adolescenziale della esistenza nella quale Rimbaud aveva già considerata chiusa, almeno provvisoriamente, la sua esperienza, che cosa mi colpiva di lui in pieno petto? Dal suo mito sospeso nella vaghezza della cultura e della ricerca poetica e letteraria del tempo usciva questo ragazzo di sessanta anni prima, affilato e impietoso signore, come ho detto, di un suo universo di orfanità — un deserto cosperso di alcune oasi tanto vive da non doversi più nemmeno commentare. E certo, le carenze, la difettiva temperatura di certi essenziali rapporti, altre conflittuali intollerabilità dell'ambiente, del nucleo, hanno cagionato quella irriverente orfanità; ma, come accade nelle opere destinate, attorno a quel nocciolo di strepitante dolore si addensava tutta la derelitta quantità di assenza e di angoscia da abbandonare che l'epoca soffriva. Negli schemi, nelle imprecisioni, nelle lacertanti empietà, nella cosiddetta rivoltata di Rimbaud c'è un umile, filiale sottinteso religioso che sarebbe vano cercare nella tragedia *hautaine* di Mallarmé e che Verlaine, senza curarsi di capirlo nei suoi acerbis recessi, aveva però fratramente intuito.

Questa condizione depauperata e desiderosa era anche la mia, la nostra, al momento di tentare l'avventura della poesia e della vita. Quel vero affetto che mi nacque per Arthur si intrecciò con il culto che ne avevano altri scrittori i

quali ambivano ad approfondire il problema della poesia nella modernità e il problema del linguaggio dentro quello della poesia. Quel periodo di effervescente cooperazione tra uomini molto diversi nel tema unificante del messaggio e del linguaggio poetico e che fu poi detto Ermetismo non aveva nomi esclusivi, ma Rimbaud era un sottinteso oppure un esplicito riferimento onnipresente [...].

In quel fitto discorrere sul tema della poesia e delle risposte che essa aveva dato a chi l'aveva chiamata a quell'esperto paragone di verità, Leopardi, Baudelaire, più vicini a noi i surrealisti, Ungaretti, Campana, ciascuno di Rimbaud aveva la sua immagine interna e la sua memoria operante. In nessuno degli interlocutori di quel discorso tuttavia il poeta avrebbe avuto, suppongo, quel rilievo sia pure non proclamato se non fosse stato doppiato dal profeta; se cioè dalle poesie non fosse passato alle *Illuminations* e alla *Season*. [...]

Dopo Eltembe parecchi altri critici hanno invitato il lettore a far giustizia dell'epitogo misto, dell'Africa e di altre suggestioni che contribuiscono al mito dubbio di Rimbaud: considerando tutto ciò un infortunio e restringendo ai termini letterari della vicenda. Credo che anche da noi non mancherà chi si trovava d'accordo. Landolfi o Traverso non vedrei come altrimenti avrebbero prestato attenzione (ammirando, credo di ricordare) a Rimbaud. Ma se noi accordiamo credito non solo allo straordinario episodio artistico ma alla profezia e al suo significato di rischiosa liberazione, allora l'Africa cessa di essere materia di semplice leggenda o di favoloso infortunio e diviene segno importante. Questo era da dire subito.

Nulla impedisce che i testi della *Season* e quelli delle *Illuminations* siano esauriti dall'intelligenza del lettore in se stessi, nella loro volontaria abnormità: come promesse, pedaggi, sfide destinate a spostare

il limite della conoscenza e della dicibilità. In una epoca estremamente poetica, il geniale adolescente poeta non ha rispetto da osservare e lascia libera, anzi stretta sfrontatamente le facoltà associative, le aizza contro le inerzie dell'abitudine e dell'automatica prevedibilità, riuscendo in estremo a recuperare un senso dove pareva non dovesse più esserci. Il fine sarebbe sempre, in questo caso, coerente con l'appello a nuove frontiere da attraversare, nuove e più degne azioni da compiere. Il «vecchiame poetico» che ammette con rammarico di aver fatto entrare nel suo nuovo calcolo viene via via abraso, avulso dalla allucinazione delle parole e dei drogaggi appositi. È un dominio difficile, tuttavia sempre un dominio che si apre alle future impazienze di tanta vita. E allora l'inferno e la sua stagione saranno una fase dell'avventura mentale. Tutte le incamazzioni e i fantasmi del delirio nelle sue oscillazioni febbrili avranno la paura e il

conforto di quell'alto e basso procurato dall'esperienza affrontata, voluto affrontare, non per una bravata estetica, ma per una lezione di coraggio inflitta ai chiacchieroni con disprezzo e con rabbia. Dilatazione e distruzione dell'io si confondono in quelle visioni, rimanendo inteso che «je est un autre» come sempre. Come sempre oppure al di là di una individualità assegnata? È il vecchio gioco che ha cambiato e perfino sconvolto il suo trucco o è tutta un'altra faccenda?

Lo spettatore di questo mutevole scenario esita a rendersi conto, a prendere partito. Nulla vieta che siamo introdotti in quel teatro la cui ribalta si è improvvisamente illuminata e che subito presenta le fasi più vistose e le più mostruose della *fiction*, stupefacendo il pubblico per la violenza e l'effervescenza dei gridi e delle proteste. Del resto lo spirito delle avanguardie moderne è giustappunto questo. La deliberata e coltivata incongruenza tra mo-

tivo plausibile e azione a sorpresa avrebbe, come in gran parte ha e riconosce di averlo, un singolare padriano. Non per caso dopo di lui le grandi e piccole sceneggiate, le isterie, le convulsioni, le rivolte serie e grottesche si moltiplicarono. La regola e la pratica del *déglagement* sia pure tradotta in semplice *débauche* si generalizzò a Parigi e fuori. Questo in definitiva era divenuto Rimbaud autore e Rimbaud autore del suo copione negli anni del surrealismo e adiacenti. Un *dans ex machina* beffardo, capace di tramutare in vegggenza le travolge della sua sbornia *voluta*, risolveva le ambagi e le *impasses* della poesia e delle arti esasperandone le assurdità superava poi le voragini della logica civile tenendo in mano la miccia per far saltare il sistema o semplicemente l'attentatore.

Un po' di questo Rimbaud surrealista, dispensatore di notte e di accente solarità, era filtrato anche nel nostro discorso, sarebbe difficile escluderlo. La laicità fredda e irridente che Rimbaud aveva contrapposto sappiamo bene a quali nauseanti consacrazioni era, in quegli anni durissimi estesa a significazione ontologica e funzionava da punto di possibile e per alcuni inevitabile ricordo con il marxismo. Non c'erano, è vero, titoli per una vera omologazione; ma nel campo dei precorritti si può andare abbastanza svelti e disinvolto, e Rimbaud non si sottraeva a questa disponibilità. Non si tratta di una rapina, insomma, ma di una suggestione efficace se pure resistibile come dice Brecht. Ma accanto ai testi e alle testimonianze che certo non devono in alcun modo essere scientemente falsate e sfigurate, c'è da interpretare anche il senso e il colorito di certe stagioni nelle quali i residui di altre sono immersi. Nell'epoca terminale e nazistica del fascismo, durante e dopo la guerra di Spagna, è verosimile che ci sia stata una violenta fascizzazione per nulla rigorosa e anche poco corretta di principi e di volontà non assimilabili. Il democratico, il *communist* si associavano allora con la rivolta e con la riforma senza troppi scrupoli.

Ma chi come me aveva guardato o visto con tenerezza e meraviglia la poesia di Rimbaud entrare nelle cose fino ad annullare la distanza simbolica del linguaggio non può prendere per semplice istanza di *défi* il fatto che poi ne esca e lasci la presa, le abbandoni

per correre dietro all'avventura delle parole e alla furia delle immagini. Non è impensabile che l'insofferenza per il vecchiamo poetico portasse lì, che le punzecchiature e le truffature da *banderillero* alla vecchia e coriacea mola letteraria dovessero dar luogo a delle impennate a comando; ma difficile e sempre più irrealizzabile si presentava la reversibilità. Il feroce ludus diveniva strada facendo sempre meno ludus. «E ora posso di nuovo salutare la bellezza». Così finisce *l'Alchimie du verbe* con una frase che sembra corrispondere a quella dell'inizio della *Season*. «Un soir, j'ai assisté la Beauté sur mes genoux. Et je l'ai trouvée amère. Et je l'ai injuriée». La folle e perversa parodia sembra finita. Ma ormai è troppo tardi. Essa è sfuggita al dominio di lui che l'ha intrapresa. Tra profezia calcolata e profezia organica, che non è più possibile ritirare e che è già scritto e saputo non debba produrre effetti salvifici, c'è alla fine coincidenza e confusione. Il destino personale di Rimbaud si giocò allora, in quello scorcio del 1872.

L'orfanità e l'assenza della «*voix*» erano divenute una sola condizione universale. E lo scampo Rimbaud non l'aveva trovato nei deliri e nelle violente pratiche allucinatorie e che volevano scardinare la vecchia grammatica. Ci vollero le peripezie, duri servizi, le incredibili spedizioni a prendere le distanze, a scavare più profonda la buca, per riuscire semmai da un'altra parte. La rottura irrevocabile dell'ordine dei capitoli faceva sì che quella storia, quell'opera seminata una parte del loro contenuto e cioè un dolore che non sarebbe mai più rientrato nella tranquillità.

In un paradigma come questo tutto è opera; come Rimbaud aveva voluto portare il discorso tutto è parola e silenzio allo stesso tempo. Tutto ha diritto di risalire alle fonti. Il detto e il non detto contano ugualmente. Quanto? È impossibile fare questo calcolo dal momento che non siamo fuori causa e dunque siamo soggetti a sbagliare le operazioni. Sola scelta lecita osservare che una civiltà complessa e sovraccarica di contraddizioni si è lasciata sorprendere nelle dismisure di un giovanetto geniale; sotto i colpi delle sue intemperanze e nei suoi impossibili amori ancora una volta si è svelata senza misericordia affidandogli il privilegio durissimo della emblematicità.

tinui salti logici produttivi di senso contengono in nuce tutto il programma della poesia del Novecento: formulare l'inesprimibile.

Accanto e insieme alla sua poesia, c'è il mito di Rimbaud. La fuga e i vent'anni di silenzio dopo l'esplosione creativa, l'avventura africana sono apparsi anche come una fuga dalla poesia. C'è qui da vedere quasi un'anticipazione della *francotese* «morte dell'arte»?

No, è qualcosa di diverso e di più alto: una nozione nuova dell'arte. Perché c'è attorno a Rimbaud il mito e anche l'antimito. Per Breton il Rimbaud africano era come una marionetta svuolata dello spirito; per Tristan Tzara, era l'azione interessata, contrapposta alla poesia non-azione disinteressata e tuttavia ancora a suo modo inesauribile esplosione creativa. Lui stesso diceva di sé: «Vivo si era amputato della poesia; ma andava oltre, perché la poesia va oltre la derisione di se stessa. Come ben vide Bataille quando parlò di «odio della poesia».

Nell'interpretazione di Rimbaud ha pesato a lungo una lettura «di sinistra». Per i surrealisti si concentrava nel suo nome la folgorante scoperta del rapporto tra poesia e rivoluzione. Non solo per la contiguità temporale e spaziale con la Comune di Parigi, ma per lo spirito di rivolta che pervade tutta la sua creazione. Vale ancora?

A lungo, certo, attorno a Rimbaud si è costituito un mito rivoluzionario. Cambiare il mondo, trovare una lingua, diceva egli stesso. Già Verlaine aveva usato una formula che ebbe molta fortuna: un angelo ribelle, un angelo esiliato.

Ma ribellione letteraria e rivoluzione politica sono cose diverse. L'una non può riparsi sotto l'altra come sotto la cappella di un fungo. La rivolta di Rimbaud era, senza dubbio, una rivoluzione: ma una rivoluzione letteraria. E credo che oggi, nel discutere di queste questioni, occorra una valutazione più libera di quanto non potesse essere quella degli anni Venti del nostro secolo.



Al Museo d'Orsay le mille reliquie dell'angelo ribelle

Disegni, ritratti, manoscritti autografi, nell'importante mostra parigina per il centenario della nascita di Rimbaud che rimarrà aperta fino alla metà del gennaio prossimo. Scopo dell'iniziativa è quello di utilizzare i documenti originali esposti per ricostruire la biografia del poeta, sottraendola alle suggestioni del mito e riportandola alla concretezza delle esperienze vissute.

FABIO GAMBARO

PARIGI Tra le molte iniziative che di questi tempi intendono celebrare il centenario della morte di Arthur Rimbaud avvenuta a Marsiglia il 10 novembre 1891 — particolare attenzione merita la mostra allestita dal Museo d'Orsay di Parigi in collaborazione con il Museo Rimbaud di Charleville-Mézières, paese natale dell'autore del *Battello ebbro*. Inaugurata pochi giorni fa, l'esposizione — intitolata *Arthur Rimbaud: ritratti, disegni, manoscritti* — resterà aperta fino a metà gennaio, proponendo al pubblico materiali di grande interesse che difficilmente è possibile veder riuniti in un medesimo luogo.

Scopo della mostra è quello di utilizzare i molti documenti originali esposti per ricostruire in maniera fedele le diverse tappe che scandiscono i trentasette tumultuosi anni della vita del poeta, sottraendo l'autore di *Una stagione all'Inferno* all'aura del mito e riportandolo invece alla concretezza delle esperienze. A questo scopo contribuisce significativamente l'iconografia, gli organizzatori infatti sono riusciti a riunire una ricca e completa galleria di immagini relative a Rimbaud, anche se purtroppo essa è assai esigua rispetto a quella di altri scrittori suoi contemporanei. Si tratta di dipinti, fotografie, disegni, caricature, schizzi dovuti per lo più a pittori ed artisti suoi contemporanei, che a più riprese hanno immortalato il poeta nei diversi momenti della sua vita: è così che al visitatore è dato scoprire il viso angelico del bambino educato accanto a quello dell'adolescente ribelle, come pure l'immagine dell'exploratore coloniale che precede quella sofferente del malato morente.

La mostra è organizzata cronologicamente e divisa in tre sezioni che ripercorrono l'evoluzione della vita del poeta. Nella prima (1854-1870) — che è dedicata all'infanzia e alla giovinezza che Rimbaud trascorse nella natia Charleville — si possono vedere le sue prime composizioni in latino premiate con la pubblicazione sul *Bollettino dell'Accademia di Douai*, quando Rimbaud aveva solo quindici anni, come pure i primi versi in francese pubblicati nella *Revue pour tous* nel 1870.

Qui sono anche esposte alcune delle lettere scritte all'epoca dell'adolescenza impreciso, come quella famosa al suo amico e professore Georges Izambard in cui Rimbaud dice di intendersi ad «adoperare la libertà libera», o come quella inviata al poeta Théodore de Banville per presentargli alcune delle sue poesie. Di queste, per altro, la mostra parigina offre numerosi manoscritti originali, in cui spicca la calligrafia ordinata e minuta del poeta che riempie diligen-

temente pagine fitte di parole, quasi del tutto prive di cancellature e correzioni. Affianco alle testimonianze del percorso poetico ci sono però anche le tracce della sua irrequietezza, come ad esempio il rapporto di polizia che riferisce dell'arresto per vagabondaggio in occasione della sua prima fuga a Parigi.

La seconda sezione (1871-1874) comprende il periodo parigino di Rimbaud e quello dei suoi primi viaggi in Europa, in particolare in Belgio e in Inghilterra. Sono questi gli anni della relazione con Verlaine, il quale contribuirà in maniera decisiva alla conoscenza dell'opera del giovane amico. La loro fu un'amicizia conflittuale e complicata che si concluse con un colpo di pistola sparato da Verlaine, che costò fu condannato a due anni di prigione come ricordano gli atti e i documenti del processo. Ma questi sono anche gli anni in cui nascono alcune delle sue composizioni più famose, come ad esempio dimostrano la prima edizione di *Una stagione all'Inferno* o alcuni manoscritti di *Illuminations*.

L'ultima sezione della mostra (1875-1891) raccoglie testimonianze e documenti che si riferiscono agli anni dei viaggi, prima in Europa — Rimbaud fu anche in Italia, dove in due diverse occasioni soggiornò a Milano e Roma — e poi verso paesi esotici, lontano dalla Francia e dalla poesia, a cui non a caso non dedicò più alcuna attenzione. Giunto ad Aden, in Yemen, Rimbaud si dedica al commercio per conto di una compagnia francese; poi si trasferisce ad Harar (che oggi si trova in Etiopia) dove organizza un traffico d'armi per il re Menelik; nel frattempo esplora zone sino ad allora sconosciute e scrive qualche relazione che invia alla Società geografica francese.

La vita in quelle contrade è però difficile e Rimbaud è assillato dai problemi economici, dalle difficoltà pratiche e dalle preoccupazioni per la sua salute, come ricordano le lettere inviate alla famiglia e il ritorno disperato in patria. Conclusione la mostra parigina le testimonianze dell'agonia all'ospedale di Marsiglia, dove Rimbaud passa gli ultimi giorni della sua vita, dopo che gli è stata amputata la gamba sinistra per via di un tumore: ci sono le ultime lettere, la prova del lascito al suo domestico Djami Wadai, il ritratto del poeta morente fatto dalla sorella al suo capezzale.

Insomma, il Museo d'Orsay ha raccolto quanto oggi resta, oltre alle innumerevoli edizioni delle sue opere, di un poeta ribelle che, come ha riferito il suo amico Delahaye, avrebbe voluto «bruciare il Museo del Louvre e la Biblioteca Nazionale».

«Un modello per la poesia del Novecento»

BRUNO SCHACHERL

Jacqueline Risset, che insegna letteratura francese all'Università di Roma ed è anche poeta in proprio (ha partecipato alla creazione del gruppo di *Tel Quel*, e di recente ha portato a termine una splendida traduzione moderna della *Divina Commedia*), non ha dubbi sul posto che occupa la poesia di Arthur Rimbaud nel nostro secolo. Da qui ha preso avvio l'intervista.

Sono trascorsi cent'anni dalla sua morte, quasi centotrenta dai suoi ultimi scritti.

E ancora molti lo considerano il vero archetipo della poesia del Novecento. In Francia e non solo in Francia.

Io continuo a considerare davvero stupefacente la modernità della sua opera. Soprattutto degli ultimi testi, la *Season en enfer* e le *Illuminations*. Perché distinguo due stagioni nella sua poesia: la prima, ancora sotto l'influsso di Laforgue (e a questo proposito, trovo inconcepibile l'affermazione di un poeta italiano che vorrebbe limitare

Rimbaud a quella sua adolescenza poetica), e la seconda, quella dei testi che ho indicato, e dove si esprime tutta la sua forza anticipatrice. Quella forza che ne fa, più ancora che un archetipo, un modello per tutta la creazione successiva. È un modello a mio parere ancora inarrivato, ancora oltre a tutto ciò che è nato dopo.

Per due ragioni. La prima è la straordinaria consapevolezza della sua concezione della poesia come antitesi della ispirazione incosciente.

Quando egli afferma che la poesia è pensiero cantato e capito dal cantore rovescia tutta una tradizione, per sempre. Se ne rese conto anche Mallarmé che considerò capolavori assoluti tanto il *Battello ebbro* quanto le lettere del «*Voyant*». In questo senso Rimbaud mi appare tuttora più avanti dello stesso surrealismo.

È la seconda ragione è il lavoro sul linguaggio, quello che definisce l'uso energetico della lingua. Quella continua instabilità e contraddittorietà dei legami sintattici, quei con-

