

Le chemin que l'on n'a pas pris
Yves Bonnefoy e il "progetto" della poesia all'incrocio delle arti

Simona Pollicino*

ABSTRACT

Da sempre le arti figurative intrecciano con la parola e la scrittura un dialogo fecondo nel quale ciascuna categoria si avvale dei propri strumenti retorici. L'approccio di Yves Bonnefoy, poeta e critico, non è propriamente riconducibile al principio dell'*ekphrasis* intesa in senso classico, poiché non descrive né illustra i significati, ma intende piuttosto "mostrare", far vedere. Alle arti sorelle e ai loro sistemi di rappresentazione propri dell'ordine del "visibile" la poesia deve la capacità di restituire l'«existence effective» delle cose, che il linguaggio e i segni tendono a ottenebrare o a rimuovere. Nella sua ricerca estetica ed esistenziale, il poeta distingue un'altra direzione possibile ovvero stabilire una relazione nuova tra le parole e la realtà sensibile, un contatto con quell'*bors-texte* che va oltre i significati come pure sottende e motiva ogni aspirazione artistica.

Visual arts have always been closely and fruitfully intertwined with language and writing, each of them making use of its own rhetorical tools. The French poet and critic Yves Bonnefoy's approach is not to be considered as an example of classical *ekphrasis*, because it neither describes nor illustrates the meanings, but aims merely to "show" things. Poetry owes to the sister arts and to their systems of representation relating to the "visible" not only an unmediated relationship between man and the world but also the discovery of its «effective existence» that language and signs tend to obscure or remove. In Bonnefoy's aesthetic and existential quest, the other possible direction is to establish a new relation that goes beyond the meanings and gets to the *bors-texte*, that is what underlies and motivates every higher artistic aspiration.

* Università Roma Tre.

1. Introduzione

La riflessione sul rapporto tra la poesia e le altre arti accompagna tutta l'opera di Yves Bonnefoy e si sviluppa attraverso una insistita messa in discussione del linguaggio e dell'immagine quali strumenti di rappresentazione simbolica, «*médiateurs magiques*» della conoscenza, la cui forza illusoria si afferma in ogni ambito dell'espressione umana. Per il tramite del segno e delle immagini, siano esse retoriche o figurative¹, la logica del concetto e delle pure idee si impone nel rapporto del soggetto con la realtà e denota una tendenza all'astrazione e alla dissociazione:

L'image, qui est le dire où l'unité se fragmente, où la présence s'éteint, est donc autant que la finitude, qui par réaction la provoque, la condition la plus universelle et constante, et quand il s'agit de parler, de communiquer avec d'autres êtres, pour la transparence, pour l'avènement de l'esprit, c'est elle qui va rester le lieu obligé de l'échange, si même il faut en subir les effets de brume ou de prisme².

Pur riconoscendo il potere di fascinazione di un «monde-image» in cui risplende «l'idée d'une autre lumière», il poeta ripone fiducia in un'immagine altra che non si sostituisce alla realtà “rugosa” né promette la fuga nell'illusione metafisica. Tale concezione dialettica sembrerebbe dunque riscattare un'immagine in grado di svelare gli inganni del concetto come di ogni altra forma di rappresentazione³, purché questa

¹ È opportuno ricordare le precisazioni di Benveniste sul segno: con particolare riferimento ai sistemi semiologici non linguistici, il teorico osserva come la rappresentazione pittorica non sia assimilabile a un sistema di segni, così come l'immagine non è riconducibile alla parola, né il segno figurativo a quello verbale. Cfr. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 1998 (1971), pp. 57-58.

² Y. BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie 1972-1990*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 115.

³ “Concetto”, “linguaggio”, “immagine” rinviano a dei sistemi di rappresentazione codificati: «Qu'est-ce que le concept, ou même simplement la notion la plus vague que nous ayons d'une chose? Ce sont essentiellement des représentations, c'est-à-dire des vues partielles, obtenues par prélèvement de certains aspects de l'objet aux dépens d'autres qui ne sont, peut-être bien, négligeables que dans cette sorte de perspective». Cfr. BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie 1972-1990*, cit., pp. 258-259. Bonnefoy riflette in particolare sul linguaggio: «Le langage m'apparaît comme un agrégat d'éléments significatifs et de notions significées que j'ai pu constater susceptibles de transformations à l'infini, disponibles pour des expérimentations presque aussi nombreuses en matière de formulation ou d'expression, mais que je vois toutes et tous implicables dans les procès de la conceptualisation, ce qui les voue à coaguler dans les systèmes de signification dont la puissance est, du coup, et malgré cette plasticité et cette richesse, limitée

ne montre plus, ne dise pas, ne suggère rien, ne soit plus la rivale illicite de ce qui est – *soit*, elle-même et tout simplement, comme les images jamais ne furent, qui se dédoublent sans fin, se déchirent, renaissent, dans l'espace de la parole, soit comme l'arbre ou la pierre sont, dans l'ignorance d'eux-mêmes⁴.

Se la parola poetica aspira colmare l'insufficienza del linguaggio ordinario, nel cui impiego si rileva uno scollamento tra l'identità della cosa e la sua rappresentazione, tra il suo essere e l'apparire verbale, l'immagine figurativa riesce a penetrare la superficie della realtà apparente e a coglierne in modo non mediato la "presenza". Muovendo da questa constatazione, Bonnefoy invita a rivalutare il linguaggio, facendone il "progetto" della poesia stessa, la cui parola dovrà liberarsi «des liens que noue la pensée conceptuelle entre les choses: un déliement qui ne sera pas une guerre contre les mots, qui peuvent rester les mêmes, mais un changement radical, de nature existentielle, dans la façon de les employer»⁵.

Ogni immagine scaturisce inevitabilmente da quella che Bonnefoy definisce «soif constante du rêve», poiché questa non preserva il poeta né l'artista dalle insidie dell'idealizzazione e dalla tentazione di un «rêve de pierre». Lo sguardo critico con il quale Bonnefoy considera gli strumenti della poesia e delle arti sorelle quali la pittura, la scultura, l'architettura, la musica è volto a riscattare l'immagine da una concezione che ne contempla il carattere immateriale e atemporale, riabilitandone per converso l'essenza immanente e finita⁶. In questa prospettiva la poesia sarà

d'une certaine manière qui me paraît dangereuse». Cfr. «Le siècle où la parole a été victime», in M. Finck, D. Lançon, M. Staiber (éds), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 482.

⁴ BONNEFOY, «L'artiste du dernier jour», *Récits en rêve*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 177.

⁵ BONNEFOY, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 165.

⁶ In un suo saggio su Giacometti il poeta osserva: «Pour l'étude comparative de la poésie la relation des poètes et des artistes est un élément de la plus grande importance, car les peintres et les sculpteurs, les musiciens et les architectes rencontrent l'objet de leur attention au point même où la prise des mots sur celui-ci s'affaiblit, sinon même cesse: ce qui permet à leur œuvre d'opérer parfois des défigements de la conscience commune dont les poètes profitent. En ces moments-là la poésie change; et sa fonction, sa nature en sont plus facilement observables, dans l'afflux, aussi bien, des réflexions théoriques de l'avant-garde. En outre, et comme en retour, certains artistes tirent avantage, c'est un fait souvent attesté, de ces discussions des poètes pour se mieux comprendre eux-mêmes, pour faire plus radicale leur recherche : d'où pour nous la possibilité d'entrevoir avec le recul, comment se sont entendues ou départagées les deux sortes de création».

l'épiphanie d'une réalité immédiate que ne peuvent donc que voiler nos représentations, dont le lieu c'est précisément cette langue au sein de laquelle nos poèmes se débattent, mais sans jamais vraiment se défaire des lectures du monde qu'elle nous impose⁷.

Sin da *L'Arrière-pays* e nel corso dell'intera sua produzione, il poeta francese assegna alle arti figurative un ruolo cruciale nella sua esperienza estetica ed esistenziale; ne sono la prova i moltissimi saggi – inclusi quelli di carattere puramente estetico – che indagano le interconnessioni tra la poesia e le altre forme di creazione artistica e riservano a quelle visuali uno spazio privilegiato. Laddove la struttura del “segno” ostacoli il processo di percezione soggettiva dell'essere e dell'essere-nel-mondo, nella visione di Bonnefoy l'arte ha il compito di restituire alla realtà dell'oggetto la sua “presenza” più profonda e autentica. Se è vero che la conoscenza del mondo passa attraverso il filtro dei segni, verbali o iconici, e della rappresentazione che i diversi codici ne restituiscono, è altrettanto vero che a questa sfuggono le «istanze»⁸ del soggetto, vale a dire i sensi attraverso i quali la realtà viene percepita al di fuori degli schemi e dei consueti canoni della *mimesis*.

2. *L'alleanza della poesia e della pittura o l'invisibile che si cela nel visibile*

In un dialogo ininterrotto che interroga l'arte antica, attraversa tutto il Rinascimento e coinvolge i maggiori artisti moderni e contemporanei, il percorso di Bonnefoy critico d'arte si snoda parallelamente a quello del poeta e del critico letterario, maturando la convinzione che la poesia e le arti figurative convergano in un unico atto condiviso, attraverso cui nelle forme apparenti è possibile rintracciare la «presenza»⁹. Tra tutte le

Cfr. *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 39.

⁷ BONNEFOY, «Entretien avec Fabio Scotti», *Europe*, juin-juillet 2003, pp. 52-53.

⁸ Attingendo alla linguistica la definizione di «instances du Sujet» in rapporto a quelle dell'oggetto, S. Agosti riflette sulla possibilità di “aprire” la rappresentazione della realtà alle percezioni, alle sensazioni, alle impressioni che non rientrano in quella abituale e che inaugurano una nuova modalità di visione e di “enunciazione” del mondo racchiusa nella definizione «énonciations du visible». Cfr. S. AGOSTI, «Yves Bonnefoy et les arts plastiques», in M. Finck, D. Lançon, M. Staiber (éds), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, cit., pp. 321-330.

⁹ In alcuni pittori pur minori del Rinascimento Bonnefoy riconosce l'esempio di quella pittura che definisce “metafisica”, nella misura in cui essa, benché tutta terrena, non si

arti, diversamente dalla scrittura, la pittura favorisce un contatto con la dimensione finita e transitoria che esiste al di là del segno, delle parole, e che sottende ogni aspirazione artistica: «Peindre comme certains le font, et même aujourd'hui, prégnant à la couleur qui, dès que posée sur la toile, se lève au-delà du sens, dissipe nos souvenirs, n'est rien que soi, dirait-on. On peut penser que c'est là l'immédiat, et qu'à été déchiré le voile»¹⁰. In virtù di questo privilegio, per Bonnefoy come per gli altri scrittori che in epoche diverse hanno subito il fascino dell'arte, il gesto pittorico appare estraneo e prodigioso allo stesso tempo, l'unico in grado di restituire l'immediatezza sensibile delle cose¹¹:

Jalousie, de la part des écrivains, cet essai de régenter la peinture? Désir de détruire ce que l'on a pas, et qu'on aime trop? Espoir aussi, parfois, que l'immédiat refoulé là où il aurait son lieu propre, pressé comme le raisin dans la cuve, remonterait dans les formes et les figures pour les enivrer, les faire se couronner de pampers, les perdre; et allégerait tout autant le destin des poètes qui se liaient à ces peintres¹².

Il principio di equivalenza racchiuso nella formula *ut pictura poesis*, secondo cui poesia e pittura sarebbero «deux aspects d'un même dire», nella concezione bonnefoyana assegna alle immagini di quei «peintres de l'évidence» che hanno in comune un uso precipuo del colore (si pensi, tra gli altri, a Piero Della Francesca, Poussin, Morandi, Balthus) il potere di trasfigurare e rinnovare la realtà, per il solo fatto di trovarsi lì, «dans la paix du tableau ouvert aux rumeurs de l'arrière-monde»¹³. Lungi dal

limita alla sola dimensione sensoriale delle cose, ma vuole scrutarne il mistero che le precede: «Métaphysique, en ce sens en somme précis, a été un moment toute la peinture: et notamment à la Renaissance, quand les phénomènes d'optique ont pu sembler, pour diverses raisons de théologie et de science, le lieu où l'absolu prendrait forme». Cfr. BONNEFOY, *Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Plon, 1989, p. 35.

¹⁰ BONNEFOY, «Peinture, poésie: vertige, paix», in *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 319.

¹¹ Bonnefoy osserva a proposito di Baudelaire e la pittura: «Quand sa parole s'engluie dans des mensonges, des peurs, des paresse, ce dont il souffre comme d'un ternissement de l'innocence première, Baudelaire, par exemple, s'enthousiasme pour la couleur de Delacroix, "éclatante", dit-il, autant qu'"obscur", ou rapproche ses propres roses, et noirs, qu'il croit équivoques, de ceux de Manet, qui ont la limpidité des minéraux». Cfr. *Ibid.*, p. 320.

¹² *Ibid.*, p. 321.

¹³ BONNEFOY, «Un poète figuratif», in *La vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 265.

nutrirsi dell'immaginazione e dal nutrire la tentazione dell'Ideale, la pittura per Bonnefoy non mostra altro che ciò che esiste e nella materialità del colore incarna la fisicità e la pienezza della realtà sensibile. Allo stesso modo, la poesia dovrebbe essere esperita nelle situazioni quotidiane più semplici e spontanee, la cui finitudine può divenire spazio di inattese epifanie di bellezza, o come evidenzia Michel Collot: «[c]'est cet invisible inclus dans le visible qui est source d'émotion et de création»¹⁴.

I versi di *Dedham, vu de Langham*, ad esempio, condensano il senso del complesso legame tra la poesia e la pittura, come pure l'ammirazione che il poeta nutre verso l'artista¹⁵. In una sequenza di piccole tele il paesaggista Constable raffigura in momenti diversi i luoghi della sua infanzia e si serve di fuggevoli pennellate di bianco per rappresentare il riflesso della luce sull'acqua, sui campi e sulle foglie degli alberi di Dedham, il cui effetto è quello di una immagine piena e semplice che sa fondere il cielo con la terra, l'ineffabile con la materia. A scongiurare la minaccia che il visibile possa d'un tratto svanire, al poeta non resta che l'«obscurité augurale» delle parole che risuonano con la forza di una invocazione al pittore: «On pourrait croire / Que tout cela, haies, villages au loin / Rivière, va finir. Que la terre n'est pas». Là dove lo sguardo si ferma, indugiando davanti a una luce di superficie che altera le forme, interviene il gesto del pittore – «main divine» – a mostrare senza filtri e a illuminare le cose, ricongiungendosi con quel punto di trascendenza che coincide con la «musica» del paesaggio: «Et que de plénitude est dans le bruit, / Quand tu le veux, du ruisseau qui dans l'herbe / A recueilli le murmure des cloches». Se ne deduce che la percezione del suono¹⁶, poiché più im-

¹⁴ M. COLLOT, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 264.

¹⁵ «Mais tu as su mêler à ta couleur / Une sorte de sable qui du ciel / Accueille l'étincellement dans la matière»; «Tu as vaincu, d'un début de musique, / La forme qui se clôt dans toute vie»; «Tu écoutes le bruit d'abeilles des choses claires / Son gonflement parfois, cet absolu / Qui vibre dans le pré parmi les ombres, / Et tu le laisses vivre en toi, et tu t'allèges / De n'être plus hâte ni peur»; «Ô peintre, / Comme une main presse une grappe, main divine, / De toi dépend le vin; de toi, que la lumière»; «Peintre de paysage, grâce à toi / Le ciel s'est arrêté au-dessus du monde»; «Peintre, / Dès que je t'ai connu je t'ai fait confiance, / Car tu as beau rêver tes yeux sont ouverts»; «Peintre, / J'honore tes journées, qui ne sont rien / Que la tâche terrestre, délivrée / Des hâtes qui l'aveuglent. Rien que la route»; «Tu peins, il est cinq heures dans l'éternel / De la journée d'été. Et une flamme / Qui brûlait par le monde se détache / Des choses et des rêves, transmutée»; «Peintre, / L'étoile de tes tableaux est celle en plus / De l'infini qui peuple en vain le monde / Elle guide les choses vers leur vraie place». BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987, pp. 65-69.

¹⁶ A proposito della dimensione dell'ascolto in Bonnefoy si vedano gli illuminanti studi di M. FINCK tra i quali «Yves Bonnefoy et Yeats: *The Lake Isle of Innisfree* et la musique

mediata, anticipa quella dello sguardo. La musica è per Bonnefoy esperienza dell'unità, dal momento che i suoni sono insiti negli elementi della natura e ne testimoniano l'autenticità e l'evidenza che il pittore esprime nella pennellata di colore¹⁷. Dal canto suo, il poeta dispone del verso quale strumento per affrancarsi dai processi di significazione, «troubler le cours de la parole», e guidare all'ascolto «du son sous la notion». È così la parola può riappropriarsi del «bruit» del mondo, un suono non più vincolato al senso né alla prosodia della lingua¹⁸.

Superare il livello dei segni significa allora porsi all'ascolto delle sollecitazioni del mondo e partecipare a quel moto degli elementi di bachelardiana memoria per giungere fino alle “profondità” del fatto cosmico¹⁹. L'atto poetico e quello pittorico si riconoscono in questo fine comune e assolvono la loro funzione nello spazio della parola. Laddove l'immagine poetica può soltanto evocare l'*envers des choses* senza per questo restituirne appieno la densità, quella pittorica compensa cogliendone la presenza e la qualità sensoriale, o quello che il poeta definisce «surcroît de la chose sur la notion»²⁰. Sulla tela, come nel testo poetico, ogni cosa concorre a

du paysage», in D. Lançon (éds), *Yves Bonnefoy et le XIXe siècle. Vocation et filiation*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2001, pp. 255-285. Sull'argomento si rinvia inoltre alla più ampia riflessione di M. Collot sul paesaggio nella poesia francese contemporanea e in particolare ai saggi «Paysage et musicalité», *Les Carnets du paysage*, Actes Sud/ École Nationale Supérieure du Paysage, 2015, e «La “langue-peinture”»: du Bouchet, Jaccottet, Bonnefoy», *Esprit*, juillet 1995, n° 213, pp. 138-141.

¹⁷ Sulla funzione del colore si consideri ancora una volta il punto di vista di Benveniste, secondo il quale anch'esso, come l'immagine figurativa, non è assimilabile né paragonabile al sistema di segni verbali significanti. Cfr. ID., *op. cit.*, p. 56.

¹⁸ BONNEFOY, *L'alliance de la poésie et de musique*, Paris, Galilée, 2007, pp. 18-23.

¹⁹ Cfr. BONNEFOY, «La belle Dorothee ou poésie et peinture», *L'année Baudelaire*, n° 6, p. 115. La lezione di Bachelard è di ispirazione per Bonnefoy: «Aucun art n'est plus directement créateur, manifestement créateur, que la peinture. Pour un grand peintre, méditant sur la puissance de son art, la couleur est une force créante. Il sait bien que la couleur travaille la matière, qu'elle est une véritable activité de la matière, que la couleur vit d'un constant échange de forces entre la matière et la lumière». G. BACHELARD, «Le peintre sollicité par les éléments», *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 2002 (1970), p. 38. Così si esprime Bonnefoy sul colore: «La couleur peut exprimer quelque chose, un sentiment par exemple, ce sera non signifié, mais en tant que couleur, en tant que signifiant de ce signifié, elle a une richesse sensible qui porte à tout autre chose que ce que la parole de l'œuvre peut avoir dire». Cfr. *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, cit., p. 110; e ancora «c'est, en effet, la couleur – pensée par nous comme un jeu de différences, à la façon de la gamme des sons – qui a le plus la capacité de se décomposer en nuances que rien ne délimite, autrement dit de pénétrer l'infini dans la chose et de le montrer dans le tableau». Cfr. *L'Inachevable 1990-2010*, cit., p. 513.

²⁰ *Ibid.*, p. 459.

suscitare l'emozione di fronte al mondo, grazie alla consonanza di ciascuno dei diversi ordini con l'intimo sentire di colui che lo abita²¹. In questa «région frontière» poesia e pittura s'incontrano, suggellando un rapporto di complicità fatto di immagine, parola, suono. Sul modello della pittura la poesia può dunque aspirare a oltrepassare il limite imposto dalle immagini e demandare anche a un solo «début de musique» il compito di restituire la verità del paesaggio²². Lo rimarca il poeta:

En somme, on n'écrit pas tant sur des peintres qu'on ne travaille sur la langue que l'on emploie, demandant à la peinture d'aider la parole qui prend forme à inquiéter le vocabulaire, à fluidifier la syntaxe. On n'écrit pas tant pour "verbaliser" la peinture que pour "pictorialiser" la parole²³.

Lungi dall'emulare il gesto pittorico, il poeta emancipa la parola da codici precostituiti e da articolazioni concettuali, affinché diventi «"langue-peinture" apte à exprimer la sensation»²⁴. In questo modo essa accoglie l'alterità di un'altra "lingua", nella misura in cui questa saprà liberarsi dalla forma intesa come sistema di segni autonomi e dischiudere un orizzonte di significati nuovi: «L'art est le seul travail qui soit au degré des horizons à refaire»²⁵.

3. «Aut lux nata est aut capta libera regnat»

O la luce è nata qui, o prigioniera vi regna libera²⁶. Quel luogo evo-

²¹ In quest'ottica, J.-M. Maulpoix nota come il testo poetico funzioni allo stesso tempo sul piano della scrittura e su quello della tela. Cfr. J.-M. MAULPOIX «L'image et la voix», *Le Magazine littéraire*, n° 421, 2003, pp. 38-40.

²² È lo stesso Bonnefoy a riconoscere: «la tâche propre de la peinture, qui dans sa technique même médite donc le rapport de l'absolu et du monde, et cherche entre les deux les points de passage, avec chez les plus grands peintres la rêverie d'une solution entrevue». Cfr. «Sur la peinture et le lieu», in *L'improbable et autres essais*, Paris, Idées/Gallimard, 1980, p. 183.

²³ BONNEFOY, «La Parole et le regard», in *Yves Bonnefoy*, cahier dirigé par O. Bombarde et J.-P. Avice, Paris, L'Herne, 1993, p. 160.

²⁴ COLLOT, «La "langue-peinture": du Bouchet, Jaccottet, Bonnefoy», cit., p. 139.

²⁵ BONNEFOY, *Le Nuage Rouge*, cit., p. 359.

²⁶ Sono le parole di un'iscrizione latina presente nel vestibolo della Cappella Arcivescovile di Sant'Andrea a Ravenna, con le quali in un suo saggio sull'architettura Bonnefoy si riferisce invece alla Basilica di Santa Sofia a Istanbul. Cfr. BONNEFOY, *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, p. 37.

cativo che accoglie la luce e simbolicamente la custodisce per Bonnefoy potrebbe coincidere anche con un altrove mai visitato, eppure talmente pregno ed essenziale da essere riconosciuto come l'*ici* di un *vrai lieu* in tutta la sua pienezza ed evidenza. Dalla predilezione per le immagini poetiche che evocano stabilità e durevolezza, come la pietra²⁷ o la roccia, e sulla scorta dell'ammirata frequentazione dell'architettura barocca²⁸ e dei luoghi di culto – dai resti di Delfi fino ai sepolcri di Ravenna, passando per la cattedrale di Valladolid o ancora la Cappella Brancacci ed altre sconosciute e dimenticate – Bonnefoy ricerca un dialogo con questi come con «tous les palais de ce monde», spazi tutelari di devozione e fonte di ispirazione poetica, in virtù dell'«accueil qu'ils font à la nuit»²⁹. La sua meditazione sul valore delle opere architettoniche va oltre lo sguardo del critico d'arte e si sofferma in particolare sull'emozione “complessa” e non priva di un certo turbamento che anche le costruzioni più semplici e modeste gli suscitano:

Il n'y a rien, dans l'apport humain au lieu terrestre, qui m'a fait battre le coeur plus fort que ces rencontres de la pierre dressée, travaillée, assujettie à des formes, les délivrant pourtant d'elles-mêmes et portant alors son influx loin alentour dans l'espace³⁰.

Lo spazio costruito rinvia a una dimensione metafisica la quale, pur superando i limiti della realtà contingente, è in essa radicata e rammenta all'uomo l'esistenza di un legame più profondo, assicurando, pure nell'ordinarietà di «deux salles quelconques», «le maintien des dieux parmi nous». Analogamente, preservandone la memoria come ogni nuova intuizione, la poesia testimonia l'«unité qui demeure en tout», essendo

²⁷ Cfr. BONNEFOY, *Pierre écrite*, Paris, Mercure de France, 1964. Sul valore della pietra nella poetica bonnefoyana si rinvia, tra gli altri, ai contributi di C. ESTEBAN, «Un paysage de pierres», *Europe*, n° 890-891, 2003, pp. 7-12, e di I. CHOL, «Pierre nue, pierre ornée, pierre écrite d'Yves Bonnefoy: le creuset d'une utopie», *L'Esprit Créateur*, Summer 2005, Vol. 45, No. 2, *Écriture des pierres / Pierres écrites: territoires de l'imaginaire minéral dans littérature française du XX^e siècle*, pp. 62-75.

²⁸ BONNEFOY, «L'architecture baroque et la pensée du destin», in *L'Improbable et autres essais*, cit., pp. 213-235. A proposito degli edifici barocchi e di costruzioni ben più modeste afferma C. Esteban: «Il avait glorifié, à Rome, les édifices splendides de Bernin, les églises tourmentées de Borromini, et cependant une chute de pierres sèches où s'abritaient les bergers lui paraissaient tout aussi précieuse, surgie des profondeurs du passé, renouant les fils ténus de la mémoire. ESTEBAN, *art. cit.*, p. 11.

²⁹ BONNEFOY, «Dévotion», in *ibid.*, pp. 135-137.

³⁰ BONNEFOY, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, cit., p. 14.

questa «active en nous depuis bien longtemps que les langues et elle l'est donc dans bien autre chose que les poèmes»³¹. La rugosità della pietra diviene per questo metafora della materialità del linguaggio e dei suoi segni; poiché è in essa che si iscrive, la pietra rappresenta l'origine e la presenza di una parola autentica e propizia.

Quello che unisce la poesia all'architettura è un rapporto di reciprocità, nel quale l'intuizione poetica riesce a cogliere il valore ontologico della costruzione («l'être est dans la forme») e dei singoli elementi che la costituiscono. Per riflesso, l'architettura restituisce l'insegnamento, che è anche la sua verità più profonda, come ad esempio nella costruzione del tempio greco in cui condensa la dimensione dell'attesa e le dà corpo:

Et cette attente, c'est que le temps parle et dise sa vérité, sa sagesse, en se révélant dans le temple: non plus forme pure, dès lors, mais cette présence [...] présence d'être, et d'autant plus absolue que le passage des ans va la mieux marquer comme finitude. Ce temple qui reçoit le projet de l'Intelligible, de l'Intemporel, a le temps dans son corps même, en effet. La pierre s'use, s'ouvre³².

Ogni elemento di una struttura – volta, cupola, arco, rosone – è un «enseignement en puissance», coincide con una filosofia e, poiché rappresenta la presenza nell'unità, anche un'ontologia. Esiste nondimeno un'altra architettura che Bonnefoy definisce “gnosi”, il cui fine è di ricavare dalla pietra una forma, dal vivere quotidiano lo spirito, dalla realtà concreta l'«or de l'intelligible». Il poeta ne è convinto: non vi è pietra che non asseondi tanto le strutture del linguaggio quanto le aspirazioni del sogno («la pierre est quasi immédiatement du parlable, elle est même du métaphorisable, dans des discours qui de ce fait même la compromettent»); a queste riesce però a sottrarsi l'esperienza che l'architettura permette di vivere, «la pesanteur, la force de gravitation qui parlent au-delà de ce projet, de tout projet, de toute pensée, tant elles attirent dans l'indéfait du rapport au monde, ouvrant la voie de l'Un tout de suite de l'in-

³¹ *Ibid.*, p. 17.

³² In un'intervista con Didier Loroque, Bonnefoy racconta come a Delfi, così in altri luoghi della Grecia, abbia riconosciuto quella che definisce l'«évidence du temple en ruine» e di come questa lo abbia aiutato a comprendere l'ambiguità della poesia e della scrittura e «à quel point l'architecture peut avoir prise sur la pensée, et même et surtout sur les réactions les plus spontanées, de ceux qui se soucient de la poésie». *Ibid.*, pp. 21-22.

visible»³³.

L'aria e la luce racchiuse nelle forme hanno il potere di dare un nome a quel vuoto, il nulla, che circoscrivono e, rendendo lo spazio il "luogo" dell'essere, dimostrano all'uomo come rifuggire dai miraggi dei dogmi e dalle illusioni del mito. È ciò che induce Bonnefoy ad affermare: «J'aime la voûte [...] j'aime la coupole, j'aime l'admirable *opus incertum* qui peut utiliser les pierres les plus grossières pour cette métamorphose par quoi des murs deviennent de l'être, par quoi l'espace se fait le lieu». Così appaiono la città di Roma e la civiltà che vi ha origine; dalla cupola della *domus aurea* fino all'architettura barocca³⁴, qui le volte, le pietre, i mattoni supportano e confortano la sua convinzione: «Et je vois donc Rome présente au seuil de l'histoire comme un enseignement de nature métaphysique, comme une leçon d'être au monde qu'il faut savoir garder vivre dans notre esprit, notre coeur»³⁵.

Poesia e architettura si influenzano al punto che la poesia può trarne l'esempio per assolvere nella scrittura la stessa funzione della volta nello spazio costruito. Se il pensiero concettuale sostituisce rappresentazioni astratte alla realtà tangibile e ne ignora qualità intrinseche quali la finitudine, la precarietà, l'imperfezione, sull'esempio dell'architettura la poesia, parola «voûtée» o «pierre devenue voûte», può dire l'esperienza sensibile facendosi "incarnazione" nella materia dell'esistenza e realizzando quel momento in cui «on se détourne du discours des concepts parce que des rythmes en nous, montant du fond de nos corps, veulent employer les mots, qui semblent promettre, mystérieusement, autre chose que des idées»³⁶.

³³ *Ibid.*, p. 34. Al di là dell'astrazione dei concetti e dei discorsi attorno ad essa formulati, la pietra nella "presenza" e nell'immediatezza della sua materia può comunicare in maniera diretta al tatto e alla vista, e allo stesso tempo rinviare a una dimensione invisibile, trans-verbale («l'indéfait»). Sul muro o nell'immagine, essa mostra l'insinuarsi del tempo, manifesta la finitudine, riconcilia l'uomo con la caducità del mondo.

³⁴ Cfr. BONNEFOY, *Rome 1630. L'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970. Sull'arte barocca il poeta si esprime in altri suoi saggi: «[...] je l'entends comme [...] la réaffirmation de l'être sensible au cœur même, et combien vibrant, du vouloir propre des formes [...] La baroque est un réalisme passionnel. Le désir emporté, déraisonnable, aveuglé, que l'existence terrestre accède aux droits divins [...] Le baroque aime ce qui passe, ce qui est limité, ce qui meurt». Cfr. «La seconde simplicité», in *L'improbable et autres essais*, cit., p. 187.

³⁵ BONNEFOY, *Poésie et architecture*, William Blake & Co., 2001, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, pp. 18-19.

4. *Sottrarre al non senso un frammento di senso*

La concezione bonnefoyana dell'immagine trova un ulteriore riscontro in relazione all'arte fotografica e alla sua ambivalenza³⁷. In diverse occasioni il poeta si è espresso sul rapporto di complementarità tra la poesia e la fotografia³⁸, riconoscendo l'influenza determinante di quest'ultima sul destino dell'uomo moderno e sulla percezione di sé. Considerare l'impatto del mezzo fotografico sull'esperienza dalla sua invenzione fino ai nostri giorni per Bonnefoy significa riflettere sulla poesia stessa e su un fenomeno in grado di ristabilire il contatto dell'individuo con lo spazio del mondo.

La tentazione di ogni arte verbale è quella di intervenire sui significanti della lingua «en image», di sostituire all'idea generica di “albero” l'evocazione di un albero con determinate caratteristiche che l'individuo carica di un valore affettivo. Così delimitata, la realtà vissuta può essere racchiusa in un'immagine: che si tratti di una pietra, di una tela o di una pagina, questa può esistere grazie a un supporto, uno spazio circoscritto in cui ciò che è evocato si colloca in un luogo e in una luce propri. Eppure questa non è che una rappresentazione parziale e lacunosa che esclude ciò di cui nessuna immagine può rendere conto, «la finitude, dans ce qui est, et le regard sur le monde et la vie de qui n'a pas oublié sa finitude. L'image ne peut dire cette intimité à soi de l'être existant, d'ailleurs essentiellement temporelle»³⁹.

Coerentemente con le sue più ampie osservazioni sull'immagine, la visione di Bonnefoy riguardo al fenomeno fotografico è sottesa da un dualismo di fondo: egli ne riconosce, da una parte, la forza vitale e salvifica, dall'altra, i possibili effetti deleteri. Tale natura contraddittoria può essere estesa al valore che l'immagine assume nell'ontologia bonnefoyana in rapporto alla poesia e alla rappresentazione della realtà. Come già Baudelaire, Bonnefoy prefigura gli esiti della moltiplicazione delle immagini sulla percezione di sé e sui valori esistenziali («Quelle misère, cette pho-

³⁷ Cfr. J. THÉLOT, «Poésie et photographie. Sur l'ontologie de Bonnefoy», *Yves Bonnefoy, lumière et nuit des images*, sous la direction de Murielle Gagnebin, Editions Champ Vallon, 2005.

³⁸ In proposito si vedano tra gli altri *Henri Cartier-Bresson. Photographe (texte d'Yves Bonnefoy)*, Delpire Éditeur, Paris, 1979; la poesia «Hopkins Forest», *Début et fin de la neige*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 35-37; «Igitur et le photographe», *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002, pp. 209-244; «L'âge d'or de la littérature secondaire», *L'œuvre et son ombre: que peut la littérature secondaire ?*, M. Zink (dir.), Paris, Éd. de Fallois, 2002, pp. 135-154; *Poésie et photographie*, Paris, Galilée, 2014.

³⁹ BONNEFOY, *Poésie et photographie*, cit., pp. 12-14.

tographiel»)⁴⁰ e a questa ascrive la minaccia della fine del mondo. Sebbene ambisca a offrire una rappresentazione coerente della realtà, l'immagine è sempre imperfetta ed effimera, scalfita da lacerazioni e da vuoti, a riprova del fatto che ciò che vi è raffigurato manca di densità e autenticità⁴¹. Si può comprendere allora la predilezione di Bonnefoy per quelle immagini fotografiche in cui si percepisce l'insinuarsi del tempo, la materia prendere corpo, e che nel contempo mostrano la vulnerabilità e la fugacità della realtà rappresentata. La fotografia sarà per questo un istante strappato al tempo, che non esibisce la sua affermazione sul caso, ma accoglie e custodisce la «materialité irréductible à l'esprit».

È in questa prospettiva che Bonnefoy intravede una possibile rivalutazione dell'immagine quale strumento di resistenza e di affrancamento dal concetto, in ragione del suo peso nella creazione poetica e nelle arti figurative. Il poeta lo ribadisce a più riprese: «le photographe influe sur ce que la poésie cherche à être»⁴²; di conseguenza, la poesia ha il compito di interrogarsi e di interrogare la fotografia sulla dimensione metafisica a cui questa rinvia. Se ne deduce l'importanza di «fissare» su un supporto, una scena, uno stato, un movimento, con un atto rivoluzionario che permetterebbe

à des choses qui pourraient n'être considérées chacune que pour soi
de cohabiter durablement avec d'autres captées de même façon, et ainsi

⁴⁰ BONNEFOY, «Une photographie», *Raturer outre*, Paris, Galilée, 2010, p. 13. Questa poesia può essere interpretata come un'allegoria della perdita e della fine dovute all'impossibilità del poeta di distinguere i tratti della persona raffigurata. Per questo rappresentativa del sentimento di incertezza al quale però segue una seconda fase in cui dalla cancellazione del colore emerge la possibilità di sostituire all'immagine la vita reale: «Une couleur grossière défigure / Cette bouche, ces yeux. Moquer la vie / Par la couleur, c'était alors l'usage. / Mais j'ai connu celui dont on a pris / Dans ces rets le visage. Je crois le voir / Descendre dans la barque. Avec déjà / L'obole dans sa main, comme quand on meurt. / Qu'un vent se lève dans l'image, que sa pluie / La détrempe, l'efface! Que se découvrent / Sous la couleur les marches ruisselantes! / Qui fut-il? Qu'aura-t-il espéré? Je n'entends / Que son pas qui se risque dans la nuit, / Gauchement, vers en bas, sans main qui aide».

⁴¹ Nella poesia dal titolo «Encore une photographie» Bonnefoy vede nell'immagine la rappresentazione dell'assenza e dell'oblio, di coloro che non vi si riconoscono, dei luoghi e dei momenti passati di cui non si ha più memoria: «Qui est-il, qui s'étonne, qui se demande / S'il doit se reconnaître dans cette image? / ... / Et c'était quand, et où, et après quoi? / Ces gens, qui furent-ils, les uns pour les autres? / Même, s'en souciaient-ils? Indifférents / Comme déjà leur mort leur demandait d'être. / Toutefois celui-ci, qui regarde cet autre, / Intimidé pourtant! Étrange fleur / Que ce débris d'une photographie! / L'être pousse au hasard des rues. Une herbe pauvre / À lutter entre les façades et le trottoir. / Et ces quelques passants, déjà des ombres». Cfr. *Ibid.*, p. 14.

⁴² BONNEFOY, *Poésie et photographie*, cit., p. 10.

de quitter leur plan de l'existence en mouvement, temporelle, pour exister au plan des images, c'est-à-dire là même où celles-ci affirment leurs prétentions⁴³.

L'immagine fotografica può infatti indicare una direzione diversa da quella della mimesi, che mostra come il caso «donne à voir que les choses existent donc comme telles, en un être-là irréductible à l'esprit [...] il est d'emblée dans la place»⁴⁴. Nella rappresentazione fotografica si assiste alla compresenza di forme e di forze indipendenti da qualsiasi schema o regola preesistente; nello spazio limitato l'immagine "mostra" un altro lato delle cose, l'«*autre du moi*» o l'«*autre de l'ici*», nella sua finitudine «porteuse de l'avenir»⁴⁵. Di qui una visione rinnovata, più autentica, che offre uno sguardo non mediato sul mondo come su un altrove possibile: «Un regard, un éclair. Et après l'éclair la nuit peut-être à nouveau, mais pendant la durée de l'éclair, qui n'a pas de fin, tous les fleuves et tous les ciels et tous les êtres du monde»⁴⁶. Consapevole della natura dialettica dell'immagine, Bonnefoy esplora le interconnessioni tra la fotografia e una poesia che mette in discussione i suoi stessi mezzi espressivi e il suo potenziale, riconoscendo nell'"antagonista" l'intervento salvifico di una «finitude qui s'illimite»⁴⁷, «la finitude, dans ce qui est, et le regard sur le monde et la vie de qui n'a pas oublié sa finitude»⁴⁸. La fotografia indica al poeta la via per riappropriarsi di un rapporto transitivo con la realtà e con quella dimensione – l'*indéfait* bonnefoyiano – nel contempo prossima e lontana, «universelle présence, ou l'absence»⁴⁹, che passa inevitabilmente attraverso la negazione di mondi immaginari e suggerisce «de chercher ailleurs que sur les voies de la mimésis de quoi penser la condition humaine et ses vrais besoins»⁵⁰. Essa può così andare oltre ed essere più "poesia" della poesia stessa, coniugando il non senso e il nulla con la capacità di superarli⁵¹ e rintracciando

⁴³ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ BONNEFOY, «La poésie française et le principe d'identité», in *L'Improbable et autres essais*, cit., p. 269.

⁴⁸ BONNEFOY, *Poésie et photographie*, cit., p. 14.

⁴⁹ Cfr. *Henri Cartier-Bresson photographe*, introduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Delpire, 1979.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁵¹ THÉLOT, *op. cit.*, p. 57.

«le possible qui reste à vif dans une réalité qui semble morte»⁵². Se è vero che la poesia deve restituire l'immediatezza del vivere in quel solo «vrai infini qu'est la réalité quotidienne», sul modello della fotografia, per questo sua complice, essa potrà liberarsi dalle maglie del concetto e chiedere alle parole di “mostrare” e non di “dire”. Tale fine comune non può prescindere dal superamento della testimonianza del passato come della proiezione verso il futuro, potendo realizzarsi soltanto nella nuda esperienza dell'ora presente.

Attraverso un discorso più allusivo e metaforico⁵³, la riflessione di Bonnefoy include il riferimento alla musica e al suo ruolo nella resistenza al concetto e nella rinascita della parola quale «art délivré de soi». Tuttavia, non si tratta della mera evocazione di opere musicali⁵⁴, nel modo in cui il poeta rinvia a un'opera d'arte, né di alimentare l'antico dibattito sulla corrispondenza delle arti, quanto piuttosto di rafforzare l'idea di un'armonia del mondo di cui la musica è felice presagio, di ripercorrere il cammino che va dalle parole alla cosa designata, affinché la parola esplori una direzione non del tutto ignota né perduta, giacché contempla altrove. Per il poeta, il richiamo alla musica sancisce ogni volta quel momento di crisi («c'est à partir de ce moment-là que je fus sensible à la musique»⁵⁵) in cui si riscontra l'impossibilità di dire o di rappresentare l'esclusività di un'esperienza, la percezione della “presenza”, quell'armonia primordiale o «unique source» che elude i sistemi di segni, ma che è l'orizzonte comune a tutte le forme della creazione: «une musique qui est nostalgie et désir comme tous les arts de l'homme»⁵⁶.

⁵² BONNEFOY, *Poésie et photographie*, cit., p. 64.

⁵³ Tuttavia precisa Bonnefoy: «Ce n'est pas que la musique soit plus abstraite, bien au contraire elle est le concret du temps, ce qui lui permet de franchir, dans son intelligence de l'exister et sa solution d'elle-meme, tout ce qui pourrait se fixer». Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, cit., p. 264.

⁵⁴ L'approccio di Bonnefoy alla musica è quello del semiologo: «[...] les sons musicaux constituant et manifestent un monde, comme les mots, et ce sont là des occasions où le corps autant que l'esprit sont si également impliqués qu'on pourra croire y revivre la fusion d'existence sensible et d'être qu'on avait déjà pressenties : ce qui vient conforter les aspirations les plus éperdues. [...] Le son musical ne questionne pas la réalité, ce n'est que trop clair, mais en construit une, partielle autant qu'infinie. Le musicien peut feindre parfois que ses sons soient des signes, qui interrogeraient et traduiraient des faits ou des aspects de la vie, mais ces signifiants sont sans référents, la musique n'est pas une parole, et le chant ne l'est pas non plus, à son niveau de musique». Bonnefoy, «Une écriture de notre temps», in *La vérité de parole*, cit., p. 123.

⁵⁵ BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, Paris, Poésie/Gallimard, 2005, p. 29.

⁵⁶ Bonnefoy cit. in J.-J. NATTIEZ, «L'Arrière-pays de la musique (moderne)», in M. Finck, D. Lançon, M. Staiber (éds), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, cit., p. 371.