

Philippe Sollers: la voce, il corpo e la scrittura

Bruna Donatelli*

ABSTRACT

Fin dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento, la scrittura di Philippe Sollers (pseudonimo di Philippe Joyaux) è stata ritenuta la più rivoluzionaria di quei tempi e il suo autore, poco più che ventenne, è stato considerato uno dei più grandi scrittori della sua generazione. Infatti, la scrittura di Sollers si è contraddistinta fin dagli inizi da un registro linguistico ritmato sulla velocità e sull'assenza di punteggiatura, sostituita dalla «ponctonation», una punteggiatura che viene restituita, nella sua essenza più profonda, soltanto da una lettura ad alta voce. Il corpo, la voce e il linguaggio sono elementi che caratterizzano soprattutto i suoi testi degli anni Settanta e Ottanta e in particolar modo quello della trilogia paradisiaca (*Paradis*, *Paradis II* e *Paradis III*) che risentono, i primi due, dell'influenza della scrittura epifanica di Joyce e di quella visionaria di Dante, ma anche della sonorità della scrittura cinese, tema che sarà centrale in *Paradis III*, un breve testo di poco più di una pagina. Il viaggio, che lo scrittore intraprende negli anni Settanta in un «tempo altro», prosegue, poi, con lo stesso piglio ardito, nell'ambito della rimediazione, con l'obiettivo dichiarato di mettere in scena la parola, di attraversarla con la macchina da presa. Nascono da questo progetto, tra il 1981 e il 1986, diversi video con Sollers unico attore recitante (*Paradis vidéo*, *Sollers au Paradis*, *Sollers lit Paradis II*) e, nel 2010 un film, *Vers le Paradis*, dove le musiche di Monteverdi, di Haydn e di Mozart e le immagini della pittura sacra unite all'iconografia di Dante fanno da sfondo alla voce di Sollers mentre recita brani tratti dal *Portrait du joueur* e dal «Gloria» del *Journal de Paradis*.

Since the 1950s the writings of Philippe Sollers (pseudonym of Philippe Joyaux) have been considered the most revolutionary of the time, and the author, then in his early twenties, one of the leading literary figures of his generation. Already in its earliest phases, Sollers's writings are characterized by a linguistic register whose rhythm is based on speed and the replacement of traditional punctuation by his «ponctonation», a punctuation that is only rendered, in its deepest essence, by reading aloud. Body, voice and language are elements which characterize primarily his texts in the 70s and 80s, especially the Paradise trilogy (*Paradis*, *Paradis II* and *Paradis III*): the first and second texts in the trilogy

* Università Roma Tre.

betray the influence of Joyce's epiphanic and Dante's visionary writing, as well as of the sonority of Chinese writing; the latter represents a central element in *Paradis III*, a short text occupying little more than a page. The journey in «another time» undertaken by the author in the 70s continues boldly in the domain of rimediation, with the explicit purpose of putting the word on stage, of traversing it with the movie camera. The outcome of this project are a number of videos dating between 1981 and 1986 and featuring Sollers as single reciting author (*Paradis vidéo*, *Sollers au Paradis*, *Sollers lit Paradis II*), and in 2010 a film, *Vers le Paradis*, in which music by Monteverdi, Haydn and Mozart, as well as sacred images combined with Dante's iconography, provide the background to Sollers's voice reciting extracts from *Portrait du joueur* and from the «Gloria» of the *Journal de Paradis*.

Philippe Sollers, pseudonimo di Philippe Joyaux, si impone nel panorama della letteratura francese fin dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento con una postura autoriale che cattura da subito l'attenzione dei critici e dei filosofi più autorevoli di quegli anni: Barthes, Deleuze, Derrida, Foucault, tra gli altri¹. Già nel 1957 Francis Ponge lo riteneva «l'un des plus grands écrivains de sa génération»² e considerava la sua scrittura, contraddistinta da un'arte della «fuga» (in senso musicale), la più autenticamente rivoluzionaria di quei tempi. In seguito, Barthes porrà il *focus* sul punto più incandescente della sua scrittura, la vertiginosa traversata verso un tempo altro, «la remontée vers un âge d'or, celui de la conscience, celui de la parole. Ce temps est celui du corps qui s'éveille, encore neuf, neutre, intouché par la remémoration, la signification»³. Il corpo di cui parla Barthes è, come preciserà poi lo stesso Sollers, un «corps/plume»⁴, ma anche un «corps-voix», un corpo che si iscrive nella voce e che si manifesta attraverso la voce⁵. «Contrairement à tout ce que le monde dit, je crois que le corps est dans la voix, pas l'inverse»⁶.

Quella che potrebbe sembrare una delle consuete affermazioni provocatorie di Sollers, è in realtà una sua ferma convinzione cui non è estranea la traccia lasciata sul suo vissuto dalle malattie che lo hanno afflitto per molti anni già da bambino: violenti attacchi d'asma e una dolorosissima perforazione dei timpani che lo hanno costretto a lungo a una vita di isolamento e di sofferenza, ma che hanno contribuito in modo determinante al consolidarsi di una sensibilità amplificata nei confronti della voce e dell'udito. Molta sofferenza, ma anche un'estrema *jouissance*: «[...] J'ai commencé très tôt par le souffle et l'oreille, et cette étrange impression (due à la mastoïdite) que la tête est ouverte avec un

¹ Nel momento in cui è stato scritto questo articolo, Philippe Sollers era ancora vivo. Dedico questo contributo alla sua memoria.

² JEAN PAULHAN, FRANCIS PONGE, *Correspondance 1923-1968* (éd. CLAIRE BOARETTO), Paris, Gallimard, 1986, t. II, p. 207.

³ ROLAND BARTHES, «Drame, poème, roman», in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, ripreso poi in *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979, p. 31.

⁴ «Je suis un corps-plume. Rien d'autre que l'ouverture du présent, enrobée de tout le passé et de tout le futur». PHILIPPE SOLLERS, *La Guerre du goût. Essai*, Paris, Gallimard, 1994, p. 256.

⁵ Sollers ne parla a lungo in una biografia-intervista scritta a quattro mani, la sua e quella di Gérard de Cortanze. Cfr. GÉRARD DE CORTANZE, *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur, roman*, Paris, Éditions du Chêne 2001.

⁶ «Philippe Sollers Cécilia Bartoli. La diva et l'écrivain» (Entretien avec PATRICIA BOYER DE LATOUR), *Madame Figaro*, 18 nov. 2000. Cfr. anche SOLLERS, *Éloge de l'infini*. Essai, Paris, Gallimard, 2001, p. 941.

drain à l'intérieur. [...] Voilà le bon usage des maladies»⁷. La scrittura ha dunque origine per Sollers da questa «ruminazione»⁸ interna e da questo silenzio contemplativo in cui germinano sillabe, suoni e parole, cadenzate sulle loro sonorità timbriche⁹: «[...] c'est une activité qui la plupart du temps est très aveugle et très orale, en effet, très vocale, plus exactement. C'est une activité d'écoute»¹⁰.

In questo spazio di risonanza uditiva irrompe la voce che vibra di pulsioni, emozioni, spiritualità e che crea, con movimento osmotico, emozioni e vibrazioni in chi le ascolta. La sua matericità consente al corpo di manifestarsi e al corpo dello scrittore di parlare di sé. Infatti, la voce – sostiene Sollers – parla più di qualsiasi immagine, di qualsiasi pensiero espresso:

[...] c'est mon corps qui est dans ma voix. Pourquoi les voix m'intéressent-elles autant? Parce qu'elles en disent beaucoup plus que n'importe quelle observation: que le son dit beaucoup plus que n'importe quelle image. Au fond c'est plus qu'une impression: une certitude¹¹.

Barthes, Beckett, Céline, Joyce, Mauriac, Sartre, solo per citarne alcuni, sono per Sollers soprattutto voci. E, a proposito di quella di Joyce sottolinea:

Il suffit d'entendre sa voix. Très précisément, son enregistrement d'un fragment de *Finnegans Wake*. Déclaration des droits de la liberté d'invention verbale. De sa liberté. De sa souplesse irréductible. Écoutez ça, vous en apprendrez plus en dix minutes qu'en dix ans de lectures: écoutez ça, je vous en supplie, ou alors ne citez pas Joyce, ne faites pas

⁷ CORTANZE, *op. cit.*, pp. 83-85.

⁸ È un termine usato molto spesso da Sollers.

⁹ Sul rapporto corpo/scrittura/ritmo nell'estetica sollerseana cfr. tra gli altri, MARCEL BOURDETTE-DONON, *Le Rythme du corps: Céline, Fitzgerald, Borges, Calvino, Guyotat, Sollers, Pleyret*, Paris, Harmattan, 2002, pp. 133-151, STÉPHANE ZAGDANSKI, «Do ré mi fa Sollers», in *Les Joies de mon corps. Florilèges*, Paris, Fayard, 2003, JEAN-FRANÇOIS PASCAL, «Philippe Sollers: un corps à l'œuvre», *Le Philosophoire*, n. 21, 2003, pp. 113-144 e in particolare ALIOCHA WALD LASOWSKI, «Rythme et écriture: vitesse Sollers», in ANNE DENEYS-TUNNEY (éd.), *Philippe Sollers ou l'impatience de la pensée*, Paris, PUF, 2011, pp. 49-65 et WALD LASOWSKI, *Philippe Sollers, l'art du sublime*, Paris, Pocket, 2012.

¹⁰ «Philippe Sollers» (Entretien avec IRÈNE SALAS), in MARC DAMBRE, ALINE MURABRUNEL, BRUNO BLANCKEMAN (éds), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, PSN, 2004, p. 81.

¹¹ CORTANZE, *op. cit.*, p. 86.

semblant de vous intéresser à lui¹².

Cosa trasmette la voce di Joyce quando la si ascolta per la prima volta, si domanda Sollers?:

La flexibilité, l'audace; la multiplicité des rôles, du grave à l'aigu, du chuchoté au presque crié; la parodie; la stupéfaction renouvelée que ce soit aussi merveilleux et bête, l'histoire humaine; l'émotion délicate; l'imitation du soupir, et du soupir du soupir; la tombée de la nuit et l'écoulement des eaux et du temps; la ténacité de la vie et la fatigue de la mort; le grondement des fleuves et le roulement des cailloux de leurs fonds; le vent dans les feuilles; le gémissement d'envie enfantin; la lubricité folle et contenue; le maniérisme féminin...¹³

E si sa quanto questa varietà di timbri risuonerà anche nell'intero suo percorso estetico, nel tracciato di una scrittura permeabile a tutto ciò che è movimento, ritmo e suono, unici strumenti che uno scrittore ha per combattere «les édifices idéologiques, les solidarités intellectuelles, la séparations des idiomes et l'armature sacrée de la syntaxe»¹⁴. Così commenta Barthes a proposito di *Lois* di Sollers del 1972.

1. *L'occhio ascolta e l'orecchio vede. Da Paradis a Paradis II*

«Au commencement était le son, la syllabe sacrée. Ça vient par la voix, alors on écrit»¹⁵. Su questo assunto – il suono della parola che sostituisce il suo significato pietrificato – Sollers fonda tutto il suo universo creativo, soprattutto quello che va dalla fine degli anni Cinquanta fino alla metà degli anni Novanta. È un percorso che inizia con la pubblicazione di *Une Curieuse solitude* (1958) e trova il suo punto incandescente nella trilogia paradisiaca (*Paradis*, *Paradis II* e *Paradis III*), considerata a giusto titolo «le centre de gravité mobile, torrentiel»¹⁶ di tutta la sua opera.

Paradis è il primo *volet* di questa trilogia che, tra stesure e *performances*, ricopre quasi quarant'anni del percorso artistico di Sollers. Si tratta di un

¹² SOLLERS, «La voix de Joyce», in *Théorie des exceptions. Essai*, Paris, Gallimard, 1986, p. 99.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 16.

¹⁵ CORTANZE, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶ ZAGDANSKI, «Sollers en spirale», in *Fini de rire. Études*, Paris, Fayard 2003, p. 133.

testo che risente congiuntamente dello sperimentalismo linguistico di *Finnegans Wake*¹⁷ e dell'esperienza visionaria della *Divina Commedia*¹⁸. Pubblicato *in progress* su *Tel Quel* dal 1974 al 1980 e in volume nel 1981¹⁹, questa prima esperienza paradisiaca dello scrittore segna l'inizio di un viaggio escatologico con lo sguardo rivolto verso il punto di nascita del linguaggio e l'orecchio teso verso il suono primordiale dell'Universo e la sua vibrazione cosmica, l'«om», il simbolo stesso dell'Assoluto universale, la sillaba sacra pronunciata all'inizio e alla fine dei rituali indù, poi ripresa negli scritti del brahmanesimo. Così in *Paradis*:

[...] quelquefois méprisé quelquefois inconnu absent ainsi vit-il brûlant son non-même a dans u et u dans m et m dans om dans je veille rêve sommeil profond quatrième état turiya plus un pour faire son trois et quatre donnant un sans deux om lentement depuis la rocaille bien élargir là [...] ²⁰

dove le lettere «a», «u», «m», come trascrizione fonetica della sillaba sanscrita «om», indicano, come lo stesso Sollers sottolinea, «a» lo stadio della veglia, «u» quello del sogno, seguito da «m», lo stadio del sonno profondo che crea e si dissolve, e dal turiya, lo stadio della pura coscienza la cui assenza di qualsiasi timbro fonico (la voce muta) evoca il profondo silenzio dell'indecifrabile e dell'inconoscibile. Da quest'ultimo stadio nasce il Brahman, la luce pura, il sole, che è allo stesso tempo l'*Om*.

Sulla «voce», sulla «luce» e sull'immagine silenziosa, ma risonante della luce («écho des lumières»), si apre dunque il primo *volet* del nucleo paradisiaco di Sollers²¹, non concepito tuttavia come un vero e proprio inizio, ma come un *continuum*, quasi a sottolineare che questa voce debba prove-

¹⁷ Sollers dedica a Joyce un saggio *Joyce et Cie* (1974) e due articoli/interviste dal titolo «La Trinité de Joyce», pubblicati su *Tel Quel* nel 1980. E non è certamente un caso se queste due date coincidono con l'inizio e la fine della pubblicazione *in progress* di *Paradis*.

¹⁸ Durante la redazione di *Paradis II*, Sollers aveva consacrato a Dante un saggio/intervista *Les Clés de saint Pierre* pubblicato su *L'Infini* (n. 10, printemps 1985) in cui veniva sottolineato la forza visionaria dantesca e la sua modernità inquietante. Ma, già precedentemente, su *Tel Quel* Sollers aveva dedicato a Dante il saggio «Dante et la traversée de l'écriture», *Tel Quel*, n. 23, 1965.

¹⁹ *Paradis* sarà pubblicato in volume nel 1981 presso Seuil. Tutte le citazioni, se non indicate diversamente, sono tratte da questa edizione.

²⁰ SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 140.

²¹ La pubblicazione *in progress* sulla rivista non contemplava la presenza della luce né quella dell'eco delle luci: «voix flower c'était la dernière cascade jetée». SOLLERS, «Paradis», *Tel Quel*, n. 57, 1974, p. 3.

nire da un altrove senza origine: «voix fleur lumière écho des lumières cascade jetée dans le noir chanvre écorché filet dès le début c'est perdu [...]»²². Il testo, un flusso ininterrotto di parole, non contempla né punteggiatura, né paragrafi, nessuna maiuscola e nessuna divisione in capitoli:

[...] à quoi serviront ces pattes de mouche virgule point-virgule exclamation interrogation parenthèse guillemets tirets où sera passée la monnaie et la majuscule et la minuscule et le circonflexe avec son réflexe et l'aigu le grave le tréa pointu et le rouge à lèvres rimmel [...]»²³.

Dalla voce fuori del tempo e dello spazio, della quale è impossibile individuare la provenienza, si passa rapidamente alla voce dello scrittore che si iscrive nel romanzo con il suo corpo attraverso la voce, restituendone il respiro profondo in un audace gioco linguistico in cui la sua identità si perde, si ritrova e si declina nelle infinite proiezioni di un autore multiplo che è negato e parodiato nel momento stesso in cui il testo si arricchisce delle altre sue innumerevoli identità. E ciò, in un movimento parabolico che segna il carattere intertestuale dell'opera, contraddistinta da una scrittura plurale sempre in atto, disseminata di citazioni, formule matematiche, filastrocche, frammenti di discorsi filosofici, teologici e metalinguistici.

In questo continuo movimento di presa e perdita del significato, la scrittura parlata e dunque la recitazione, svolge un ruolo di primaria importanza. Sollers si sofferma, infatti, soprattutto sulla sonorità di una lingua sempre in azione, sulla sua articolazione fonica, sull'atto dell'emissione della voce, restituendo alla parola e al mondo dei segni la loro consistenza di respiro e di suono²⁴, anche perché uno scrittore «c'est une voix, c'est une voix qui ressort du signe qu'il a écrit en fonction de cette voix»²⁵. Che il linguaggio esprima, dunque, al di là di ciò che rende manifesto, che scavi negli interstizi e negli abissi del notturno dove l'orecchio si fa voce e la voce diventa musica: «je sens ma nuit des oreilles je deviens tympan sans répit»²⁶.

²² SOLLERS, *Paradis*, cit., p.7.

²³ *Ibid.*, pp. 136-137.

²⁴ Cfr. PASCAL, *op. cit.*

²⁵ SOLLERS, *La parole de Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1999, cit. in <<http://pileface.com/sollers/spip.php?breve623>> Cfr. anche «Sollers, son corps, sa voix», dove lo scrittore spiega il suo rapporto tra corpo, scrittura e voce <<https://www.youtube.com/watch?v=ux5w0sOcfNw>> (consultato il 13.01.2023).

²⁶ SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 15-16.

Come per Joyce, anche per l'autore di *Paradis* le parole si spogliano della loro materialità descrittiva e decodificabile, diventando permeabili a qualsiasi forma di trasformazione semantica. Sollers li sovraccarica di significati sempre diversi in modo tale che il linguaggio possa circolare senza vincoli nella tessitura del romanzo, senza peraltro costituirne il tessuto. In questo gioco polifonico è invitato anche il lettore. In effetti, l'intento dichiarato di Sollers è quello di indurre il lettore a mettersi, secondo la nota formula barthesiana, in «situation d'écriture»²⁷, fornendogli altrettanti punti di ascolto e rivolgendosi a lui con un «tu» collettivo, perentorio e profetico di cui egli stesso fa parte, e che a sua volta cambierà status reificandosi, diventando in seguito un «lui», per tornare poi a essere un «io».

Questo singolare invito alla scrittura congiunta alla lettura, si iscrive con piglio ardo e provocatorio sul limine della serietà e dello scherzo, della derisione e dell'autoironia. Per questo motivo le opere di Sollers sono state considerate illeggibili e il suo pensiero contraddittorio. Ma è proprio questa provocazione così audace a rendere la sua immaginazione e il suo pensiero accattivanti per il lettore. Come non lasciarsi coinvolgere dal suo sarcasmo pungente e irriverente quando trasforma, ad esempio, l'«om», la sillaba sacra evocata e spiegata con gravità nel testo, in «l'om bien sûr le soi-disant homme à la gomme [...] l'usurpateur le voleur violeur [...] le monopoleur l'exploiteur l'accumulateur parasite le dépenseur la termite l'éventreur le déracineur»²⁸? E, per restare al solo fonema «om», come non lasciarsi contaminare dall'audace gioco della coesione lessicale quando mette in discussione la nozione stessa di questa sillaba primordiale, creando la glossolalia, «yapadom»²⁹, dove il mantenimento grafico del suono nella parola produce una deliberata con-fusione semantica tra «il n'y a pas d'homme», «il n'y a pas d'om», o, secondo una lettura combinata dei due fonemi, che l'autore stesso sembra incoraggiare, «il n'y a pas d'homme/om qui puisse connaître l'om»? Non dirà forse nel *Déroulement du Dao*: «Nul ne sait où se trouve la source magique»³⁰?

La voce che parla e viene ascoltata produce una serie di finzioni multiple, mai casuali, mai deboli, che dimostrano da parte di Sollers una padronanza e un controllo assoluto del linguaggio in cui la parola e la scrittura si sovrappongono reciprocamente, facendo emergere il loro carattere incompleto, sempre in movimento. Da qui nascono gli innume-

²⁷ BARTHES, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970, p. 11.

²⁸ SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 285.

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰ SOLLERS, *Déroulement du Dao*, *L'Infini*, n. 90 (*Spécial Chine*), 2005, p. 156.

revoli giochi linguistici: gli amalgami lessicali, gli irrispettosi innesti fonetici, i falsi lapsus, le agglutinazioni vocali che trovano il loro ancoraggio referenziale nell'ascolto: «néécité», «mater castrissima», «troudamours», «orgasthme» con riferimento specifico alla malattia di cui Sollers ha sofferto, «bête de somme théologique», «stella matupina», «yadlun», l'aforismo lacaniano «Y a de l'Un», e molti altri.

In questa gioiosa Babele del linguaggio ciascuno può impadronirsi della propria lingua, può vivere la *jouissance* della propria lingua, «l'élangues», come Sollers definisce la scrittura di *Finnegans Wake*³¹. Ma non è tutto. Nel flusso verbale della scrittura, nella sua emissione sonora, prodotta in funzione dell'altro, emergono numerose tracce che consentono al suo autore di risalire alle origini del linguaggio, al vocalismo arcaico del linguaggio infantile, fatto di balbettii, di vuoti, di ripetizioni o di combinazioni foniche che mimano i movimenti della suzione sottesi alla pulsione e essere all'ascolto del linguaggio della terra e del mondo abitato. Nascono così le onomatopее che si mescolano alle filastrocche dalle rime ipnotiche provenienti da lontano, da molto lontano, come la voce che intona questa salmodia: «[...] lun lun yadlun y a pas d'homme universel univerpoivre univermiel yadlun yadlun [...] yapadom [...] yapadom yapadom [...]»³².

Il testo continua per pagine e pagine seguendo il flusso fluente delle parole in movimento e in continua risonanza tra di loro e si arresta improvvisamente con l'immagine singolare dello scrittore-viaggiatore che accende una sigaretta e, noncurante, rovescia la testa al sole: «puis soudain relâché léger renverse négligemment la tête au soleil»³³.

Lungi dall'essere concluso, il viaggio paradisiaco di Sollers riprende con la pubblicazione di *Paradis II*, anch'esso un *work in progress* pubblicato su *L'Infini* dall'ottobre del 1980 al 1982 (in volume da Gallimard nel 1986) e caratterizzato, come il primo *volet*, dall'assenza di lettere maiuscole, punteggiatura, paragrafi e punti finali, sostituiti dalla «ponctonation», «une aération cervicale sortie de la momification littérale»³⁴. Qui, pur ricalcando gli stilemi del primo *volet*, il ritmo sembra essere ancora più serrato e precipitato nell'intento dichiarato – sostiene Sollers – di contrastare la dannosa devastazione dei «romans marketing» che affossano la visione e l'ascolto. Cadenzato sul respiro e sulla respirazione, *Paradis II* vuole essere, infatti, un «livre anti-social», unico antidoto al «bruit

³¹ SOLLERS, «Joyce et Cie», *Tel Quel*, n. 64, 1974, p. 21.

³² SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 21.

³³ *Ibid.*, p. 347.

³⁴ SOLLERS, *Paradis II*, Paris, Gallimard, 1986, p. 7.

social»³⁵, proponendo al suo posto la ripetizione intesa come variazione e la pausa uditiva, uno iato introdotto da congiunzioni (quasi sempre da un «et» con evidente richiamo biblico), da pronomi personali soggetto (un «tu», un «vous» convocati a più riprese dalla voce narrante), o da frammenti di parole ripetute con cadenza ancor più ossessiva di quelle del primo *volet*.

Questo secondo testo, o meglio questo secondo capitolo di un unico e infinito testo che continuerà ad essere alimentato da Sollers senza soluzioni di continuità negli anni a venire³⁶, si apre con la parola «sole» su cui si era arrestata la scrittura del primo *volet*, unita a quella iniziale della voce e della risonanza silenziosa della luce, sul suo movimento vorticoso e circolare, cui si aggiunge l'atto dell'ascolto:

soleil voix lumière écho des lumières soleil cœur lumière rouleau des lumières moi dessous dessous maintenant toujours plus dessous par-dessous toujours plus dérobé plus caché de plus en plus replié discret sans cesse en train d'écouter de s'en aller [...]»³⁷.

Con questa postura di ripiegamento su se stesso, defilata e discreta, lo scrittore ascolta la pulsione del suo «corps-plume», il suo respiro interno, il battito pulsante della scrittura e ne ripristina il ritmo: «cœur point cœur point cœur passant par le cœur il va falloir rester réveillé maintenant absolument réveillé [...] le temps de quitter ce cœur». Il tempo del «cœur battant» è quello dell'«istante», della durata creativa dell'istante, l'«interminable instant d'éveillant»³⁸, l'unico in grado di vivere al di fuori del tempo cronologico, in un incessante «aujourd'hui» che diventa un «aujourd'hui différente manière d'être à jour»³⁹.

Nel flusso delle parole, armoniosamente varie e cadenzate, pulsa un mondo di percussioni fonetiche («j'entre mon encre amère éphémère»⁴⁰),

³⁵ «Un livre anti-social», *France Culture* <<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article491#section1>> (consultato il 13.01.2023).

³⁶ Sollers ritornerà a più riprese sulla tematica paradisiaca con testi che, affrontati di volta in volta da angolature diverse, convergono sempre sulla figura di Dante: per esempio *Le Cœur absolu* (1987), *La Divine Comédie. Entretiens* (2000) e *Une vie divine. Roman* (2006). Sulla presenza di Dante nell'opera di Sollers cfr. MOHAN HALGRAIN, «Sollers et Dante ou l'érudition paradisiaque», in *Le savant des lettres*, Rennes, P.U.R., 2014, pp. 171-182.

³⁷ SOLLERS, *Paradis II*, cit., p. 7.

³⁸ *Ibid.*, p. 53.

³⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

di modulazioni variate («et la vie à partir de là surgit dans sa vérité haine et vide et vaine et vide et haine vide et vaine et liquide et vide et vaine et solide dans sa haine vaine et sordide»⁴¹), di virtuosismi linguistici e di agglutinazioni o variazioni semantiche che, numerose, avevano già popolato le pagine di *Paradis*, e che qui, pur comparando con minor frequenza, non sono per questo meno rilevanti: («elle aime ça la monde à l'ammonde [...] la mammonde»⁴², «en amont d'ammonde en ammène»⁴³).

Sollers convoca, inoltre, in questo secondo *volet* in modo più esplicito diverse figure letterarie, mitologiche, quadri e composizioni musicali a lui cari, collegati tra di loro dal filo invisibile dell'assonanza simbolica, mai scontata e mai prevedibile: Moby Dik, la balena bianca, qui trasformata in «Momy Trick» che fa eco a *Mom Trik*, una *giclée* dell'artista americano Brian Kershishnik, e poi Giona, ingoiato da una balena, che con la sua morte annuncia la sua stessa resurrezione, «la solubilité du corps dans l'écrit»⁴⁴, ma anche Jonas come Yôna(t), che in ebraico indica la colomba e che, qui, si mostra dietro l'angelo nell'*Annunciazione* del Ghirlandaio, «crachant ses rayons d'insémination éternelle sumartificielle»⁴⁵ e, infine, l'angelo stesso, «l'ange du saint-écrit», che «accomplit sa bénédiction»⁴⁶ e che tiene nella mano sinistra «son giglio sempiternel lys fragile fleuri éternel»⁴⁷, un giglio, la cui fragilità in parte richiama quello di Firenze evocato da Dante nel XVI canto del *Paradiso*⁴⁸.

Il lettore è, infine, nuovamente invitato da Sollers alla fine del testo a sintonizzarsi sulla «vox tubae vox suavi vox» della scala musicale dei suoi «petits mots mutants»: «et elle est là une fois encore dressée mon échelle bien légère et triste et bien ferme très joyeuse et vive et bien ferme [...] ciel et terre pleine de l'énergie en joie d'autrefois»⁴⁹.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁴² *Ibid.*, p. 11.

⁴³ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸ Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, Canto XVI, vv. 152-153.

⁴⁹ SOLLERS, *Paradis II*, cit., p. 115.

2. *Alla ricerca della via sacra: Paradis III*

L'esperienza paradisiaca di Sollers si sarebbe potuta concludere con questo singolare invito al lettore a condividere la gioiosa energia delle sue «mots mutants», ma così non è stato. Dopo quattro anni di interruzione dedicati alle *performances* di *Paradis* e di *Paradis II*, su cui torneremo tra poco, nel 1990 la rivista *L'Infini* pubblica il primo estratto di un terzo *volet*, *Paradis III*, rimasto *in progress*, ma un «livre qui se présentera, un jour, en continuité», afferma Sollers, seguito da osservazioni da lui stesso redatte. L'estratto in questione si apre con un «tempo perfetto» che elude il passare del tempo. È una ripetizione leggermente variata delle ultime parole di *Paradis II*. Qui leggiamo:

mais oui je les vois s'étaler partout maintenant gauche-droite comme s'ils avaient été lus dans un autre espace tempus perfectus je répète ciel et terre disparue en joie d'autrefois sacrés petits signes moulés dans leur ombre quel plaisir de les retrouver de s'y plonger de les faire voler dedans et dehors avec eux en eux tout au fond d'eux face à eux loin d'eux comme si on avait dormi malgré eux résistant au vent au courant au giflé du temps dans son vent les revoilà en silence j'écoute⁵⁰.

Ed è ancora l'occhio a captare l'onda sonora emessa dalle parole, i numerosi segni sparsi che volteggiano e risuonano dappertutto e che prendono forma dalla loro stessa ombra. Ma cosa sono questo spazio e questo tempo perfetto? Lo suggerisce lo stesso Sollers; sono i segni che l'inchiostro traccia sul foglio, e in particolare quelli molto singolari di un'antica scrittura cinese tratta da una pergamena del 777 e riprodotta a fianco del testo. L'impaginazione di questo estratto di *Paradis III* è sapientemente studiata. Situato in apertura di un dossier dedicato alla Cina dall'eloquente titolo «La Chine toujours»⁵¹, questo breve testo è infatti preceduto, quasi come un suo doppio, dall'immagine di una parte della citata pergamena dal titolo «AUTOBIOGRAPHIE» (Fig. 1). La didascalia ci informa che si tratta de *La bardiesse extrême* del monaco calligrafo zen Huaisu e la particolarità di questa pergamena consiste nel fatto che ha uno sviluppo orizzontale e che la calligrafia è una scrittura in corsivo che procede da sinistra a destra, «l'écriture folle» creata da questo monaco

⁵⁰ ID., «Paradis III», *L'Infini*, n. 30, été 1990, p. 121.

⁵¹ Dossier che illustra ampiamente, attraverso gli scritti che lo compongono, il movimento democratico del 1989 che si conclude con uno spargimento di sangue e numerosi arresti.

buddista e dal taoista Zhang Xu, praticata soltanto durante l'estasi dell'«ivresse bachique»⁵².

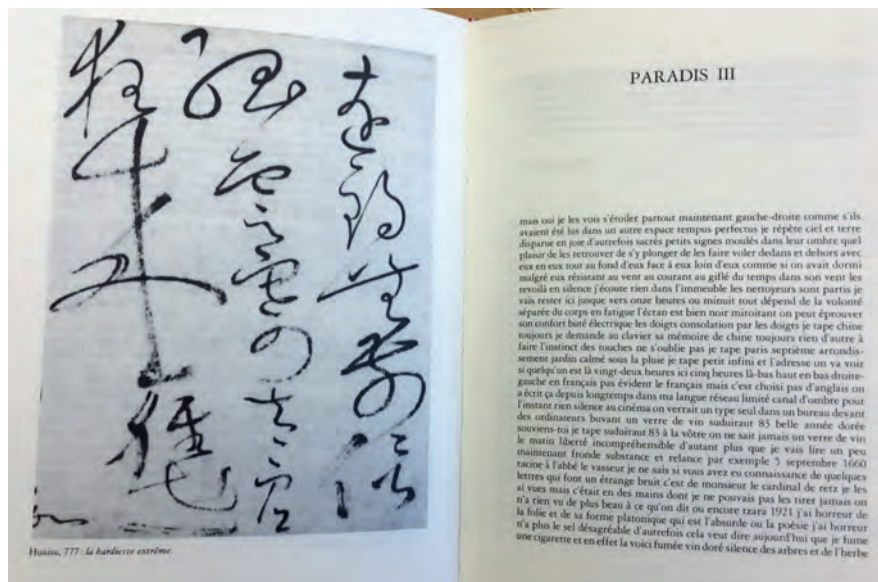


Fig. 1: *L'Infini*, n. 30, été 1990, p. 121.

È evidente che tutto l'estratto di questa terzo *volet* del nucleo paradisiaco sollerseano è incentrato sul rapporto che lo scrittore ha instaurato e instaura ancora oggi con la Cina e in particolare con l'origine sacra e incantatoria della scrittura cinese, in primo luogo, il legame tra l'autobiografia del monaco Huaisu e la sua autobiografia. Lo dice esplicitamente lui stesso laddove dichiara che *Paradis III* va letto «comme la suite de la vraie autobio-graphie d'un “écrivain européen d'origine française”, enclin à l'extase et à l'ivresse, qui très tôt s'est intéressé à la Chine»⁵³. Di fatto, ciò che Sollers chiede alla scrittura è di rimemorare la Cina, quella ancestrale e taoista dove tutto è risonanza e tutto entra in risonanza: «Et il est à ce moment là flagrant que la musicalité de ce qui apparaît/disparaît est la chose la plus importante»⁵⁴.

⁵² LÉON VANDERMEERSCH, «L'écriture folle. Facette chinoise de l'extase lettrée», *Savoir et Clinique*, n. 8, 2007/1, p. 195.

⁵³ Le parole tra virgolette alte all'inglese sono di Sollers. SOLLERS, *Un vrai roman*, Paris, Plon, 2007, p. 107.

⁵⁴ SOLLERS, *Déroulement du Dao*, cit., p. 160.

Sull'onda di questa intensa e gioiosa consonanza tra la sua opera, il suo pensiero e la scrittura cinese (che da sempre lo ha affascinato), Sollers declina diversi saggi, e molti dei suoi romanzi recano nel titolo o al loro interno l'iscrizione di ideogrammi cinesi: *Drame*, *Loix*, *Passion fixe*, ecc. Anche il primo *volet* di questa audace trilogia paradisiaca ne aveva conservato alcune tracce, alla ricerca del «dao» (trasformato in «tao» dagli occidentali) dove le cose tornano a essere ciò che sono per se stesse e, nascendo dall'ombra, sono «riches de leur inépuisable vacuité»⁵⁵. Lì, Sollers si era immaginato di trovarsi sulle rive del fiume Luo mentre guarda da un ponte sospeso la «vielle rivière de chine»⁵⁶, il «calamaio» da cui, secondo la leggenda, era emersa la tartaruga con la scrittura cinese sul carapace. Nel segreto di questo vecchio, piccolo e nero fiume – sostiene Sollers – si nasconde la verità del tempo ritrovato, quel tempo antico che abita l'*entre-deux* dell'esistenza. «Fleurs en grappes de beauté, l'oiseau de la vallée lance un cri de silence»⁵⁷, scriverà nel 2005 in *Déroulement du Dao*, seguendo il cammino di un immaginario poeta cinese dell'VIII secolo, per poi affermare: «voilà c'est la Voie»⁵⁸.

3. *Mettere in scena la parola: le performances della trilogia paradisiaca e oltre*

Contemporaneamente alla stesura di *Paradis II* e *Paradis III*, Sollers si cimenta in un altro audace progetto. Vuole mettere in scena la parola, attraversarla con la macchina da presa, per «représenter l'irreprésentable»⁵⁹. Appena terminata la pubblicazione *in progress* di *Paradis* su *Tel Quel*, e nel momento in cui inizia la pubblicazione del secondo volume su *L'Infini*, egli crea con Jean-Paul Fargier *Paradis vidéo*⁶⁰ il cui unico attore e voce

⁵⁵ Cfr. LAO ZI, *Dao de Jing: le livre de la voie et de la vertu*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

⁵⁶ SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 144.

⁵⁷ SOLLERS, *Déroulement du Dao*, cit., p. 157.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ CATHÉRINE CHARTRAND-LAPORTE, «Deux romans, des performances, une vidéo: *Paradis* de Philippe Sollers, des déclinaisons du réel», *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n. 11, octobre 2013, p. 77.

⁶⁰ La data della *performance* è incerta. Secondo quanto affermano gli stessi Sollers e Fargier, sarebbe stata realizzata nel 1980 al Centre Pompidou. Cfr. SOLLERS, «Spectacle de la voix», in SOLLERS, JEAN-PAUL FARGIER, *Sollers vidéo Fargier: une voix sept fois*, Paris, A d'hoc - Xavier D'Arhuys, 1988, p. 23. Secondo Armine Kotin Mortimer è stata realizzata nel 1982. Cfr. ARMINE KOTIN MORTIMER, «Vidéo vs. Télévision: *Sollers au Paradis*», *Contemporary French Civilization*, n. 28, vol. 2, 2004, p. 207. Invece Philippe Forest non precisa l'anno esatto, ma lo situa tra il 1981 e il 1983. Cfr. FOREST, *Histoire de Tel Quel*,

narrante è lo stesso Sollers mentre legge le prime pagine di *Paradis II*, circondato da schermi che proiettano immagini scelte precedentemente per il video e altre invece riprese in diretta. È la prima volta che lo scrittore si misura con la rimediazione dei suoi romanzi e non sarà l'ultima. Lavorerà in seguito, e in modo ancor più audace, ad altri progetti, in parte incentrati sulla trilogia paradisiaca, in parte su altri testi. Da questo momento in poi, l'approccio transmediale sarà la sua imprescindibile cifra stilistica: dare una voce palpabile alla scrittura. Si dedicherà infatti a una rimediazione di *Paradis II* nel 1983, *Sollers au Paradis*, diretto sempre da Jean-Paul Fargier che ne sigla anche il montaggio⁶¹.

Questa volta il video è declinato su tre dispositivi combinati della sfera sensoriale: l'emissione della voce, l'ascolto e la rappresentazione iconica. Sollers ne è, di nuovo, l'unica voce narrante. Si tratta di un lavoro a quattro mani che si sarebbe potuto trasformare in una rivalità, ma i due autori stabiliscono un sorprendente rapporto di reciproca complicità, basato sulla comune convinzione del primato della voce e dell'ascolto sull'immagine. Da parte di Fargier era necessario porsi con l'occhio all'ascolto per abitare lui stesso il romanzo. Nascono così le immagini in movimento situate sullo sfondo, non le stesse suggerite dal testo, ma quelle che l'onda sonora della voce dello scrittore trasmette al videomaker. Attraversano lo schermo, seguono il ritmo della recitazione; alcune scorrono con una velocità straordinaria, altre lasciano il posto a un movimento più fluido, quasi al rallentatore. Poi ancora le stesse immagini di prima, ma riprese da un'inquadratura diversa o con un'accelerazione sempre più vertiginosa. Inaspettatamente, appaiono immagini fisse: le braccia di una statua o l'ala di un angelo in un gesto pietrificato, un bambino addormentato nell'atto della suzione o, ancora, un orecchio di profilo che ascolta, un occhio e una bocca presi frontalmente, la sagoma dello scrittore di profilo, il cui corpo trasparente (Fig. 2) è attraversato dalla scrittura («un corps écrit contre-écrit»)⁶² o, lo stesso Sollers, sdraiato su una panchina a Venezia con il corpo in *trance*. «La voix s'incarne», afferma Fargier a proposito di questa scelta, e «projetée un corps dans le décor»⁶³. Gli fanno eco le parole dello stesso Sollers:

Paris, Seuil, 1995.

⁶¹ Seguirà, nel 1984, un secondo video, *Sollers au pied du mur*. Entrambi i video sono stati pubblicati da Art Press nel 2007 in DVD.

⁶² SOLLERS, *Paradis II*, cit., p. 107.

⁶³ FARGIER, «En avant la musique», in SOLLERS, FARGIER, *Sollers vidéo Fargier: une voix sept fois*, cit., p. 9.



Fig. 2: *Sollers au Paradis*, DVD, Art Press, 2007, (0.42.09).

Il faut que je me place dans la dimension où je verrais mon corps au-dessous de moi, [...] dormant profondément, et moi avec ma voix, au-dessus de plus en plus agile et rapide pour ce corps qui s'endort, disparaît au plus profond du sommeil, image de la mort [...]⁶⁴.

In primo piano si vede, poi, Sollers che recita mentre guarda dritto nella videocamera, i suoi gesti che danno ritmo alla voce, l'espressione del viso, il movimento del suo corpo che riprende fiato, e ancora i primi piani della bocca, la sua articolazione nell'atto di emettere la voce. E, sempre in primo piano, una doppia figura di Sollers, di faccia e di profilo, i loro sguardi che non si incrociano mai, ma che convergono entrambi su uno stesso oggetto, il testo che debbono leggere. Un'entità doppia che richiama quella che germina e si dissemina tra le pieghe della tessitura del suo romanzo (Fig. 3).

L'esperienza della scrittura recitata non termina per Sollers con questo video. Una volta pubblicato *Paradis II* in volume, per celebrarne

⁶⁴ SOLLERS, «Spectacle de la voix», cit., p. 24.



Fig. 3: *Sollers au Paradis*, DVD, Art Press, 2007, (0.24.10).

l'uscita, egli decide di darne una lettura pubblica filmata, *Sollers lit Paradis II*⁶⁵ (1986). Questa volta la scenografia è totalmente diversa. Sullo sfondo appaiono immagini fisse, libri disposti a blocchi sugli scaffali di una biblioteca (la realtà contingente) e in primo piano soltanto il volto di Sollers, l'articolazione della sua bocca mentre recita, i suoi gesti, il viso, la sua figura intera: il suo corpo. È il corpo dello scrittore e non la sua immagine, sottolinea Sollers:

On ne s'intéresse pas assez au corps des écrivains: il a la même importance que leurs livres. [...] Le corps, donc, pas l'image. Ce corps là, cet ensemble de gestes ou d'intonations, ce système nerveux là. [...] Il y a bien continuité de tissu et de rythme entre les livres et la façon dont le corps qui les a écrits marche, parle, se tait, apparaît, disparaît⁶⁶.

⁶⁵ Video realizzato da Gérard Courant <<https://www.youtube.com/watch?v=k5a6LknOirg>> (consultato il 13.01.2023).

⁶⁶ SOLLERS, «L'éthique de Beckett», in *La Guerre du goût*, Gallimard, Folio 1994, pp. 494-495.

Sollers continua, in ambito performativo, la sua avventura paradisiaca con un film del 2010, *Vers le Paradis* diretto da Georgi Galabov e Sophie Zhane⁶⁷, alla ricerca di una nuova via sacra, ripercorrendo quella del cattolicesimo e avendo come guida l'autore della *Divina Commedia*.

Qui il registro filmico risente di un cambio di rotta rispetto ai precedenti video: la voce narrante (sempre quella di Sollers) ha tonalità meno precipitate, quasi sempre solenne, pur mantenendo un ritmo cadenzato e il testo letto non è più in gran parte *Paradis*, ma frammenti presi da altri testi. Questa nuova *performance* prende, infatti, l'avvio da una conferenza su Dante (*Dante au collège des Bernardins*), e inizia con il suono delle campane di San Pietro mentre scorrono in dissolvenza le immagini simbolo della cristianità e dell'arte cristiana su cui si innesta un sottofondo musicale cinese che sembra in qualche modo riprendere il tema dell'estratto di *Paradis III*. Oltre a Dante, il cui ritratto compare più volte nelle opere d'arte che fanno da sfondo alla voce recitante di Sollers, nel film ci sono altre presenze che lo scrittore considera suoi «evangelisti»: da un lato Monteverdi, Haydn, Bach e Mozart, dall'altro Giotto, Tiziano, Michelangelo e Bernini che si rispondono con sorprendente consonanza. Ma, di fatto, tutto risuona nel film: il suono delle campane di San Pietro con l'antica musica cinese in sottofondo, le immagini simbolo del cristianesimo con quelle dell'arte cristiana, la figura di Dante con quella di Sollers mentre la sua voce recita «L'heure de Rome» (tratto da *Portrait du joueur* del 1984) e «Gloria» del *Journal de Paradis*⁶⁸. Il tutto reso ancor più solenne dalla presenza di due papi, Benedetto XVI e Giovanni Paolo II e dalle musiche di Monteverdi, Haydn e Mozart.

L'avventura paradisiaca di Philippe Sollers, iniziata con Joyce e Dante, sembrerebbe concludersi qui con Dante, ma soltanto in apparenza. Continuerà, anche se in modo diverso, con la pubblicazione di romanzi-saggi dai titoli eloquenti *L'Éclaircie*, *Fugues*, *Médium*, *L'École de Mystère*, solo per citarne alcuni, fino a *Désir* del 2020, *Légende* e *L'Agent secret*, entrambi del 2021. Tutti incentrati sul tema dell'incontro. Particolari sono quelli di *Désir* dove l'autore convoca pensatori, artisti, scrittori dal XVIII secolo fino ai giorni nostri, tutti accumulati dal filo invisibile dell'«illumination révolutionnaire». E vorrei concludere su alcune scene della rimediazione di questo romanzo-saggio che rimandano a temi, immagini e ad artisti con i quali, da quasi settant'anni, l'universo creativo di Philippe Sollers si è confrontato⁶⁹.

⁶⁷ DVD/libro *Vers le Paradis. Dante au collège des Bernardins*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2010.

⁶⁸ SOLLERS, *GLORIA* (*Journal de Paradis*), *Tel Quel*, n. 87, 1981, p. 13.

⁶⁹ Cfr. *Désir on Vimeo* <<http://vimeo.com>> (consultato il 13.01.2023).

Il film, la cui regia è stata affidata, come la precedente, a Georgi Galabov e Sophie Zhane, inizia con una traversata in mare, il grido di un uccello e il rumore dell'acqua solcata dalla prua di un'imbarcazione sulle cui vele è impressa la firma di Louis-Claude de Saint Martin, pensatore illuminista più conosciuto con il nome di «Philosophe inconnu», autore di *L'homme de désir*. Questa visionaria attraversata nel tempo e nello spazio, dove riecheggia in filigrana l'atmosfera epifanica dell'*Ulysses* di Joyce, è innervata dalle note della 22^a sinfonia di Joseph Haydn (*Der Philosoph*), uno dei musicisti preferiti da Sollers, evocato a più riprese nei suoi testi e nei suoi saggi. In primo piano appare Sollers seduto a tavolino mentre legge con voce solenne, cadenzata e straordinariamente pacata, alcune pagine del testo manoscritto di *Désir*. La lettura a tratti si arresta, poi riprende dopo che lo stesso Sollers, penna alla mano (una sorta di orecchio che guarda), ha corretto alcune parole del manoscritto che non reggono all'ascolto ad alta voce. Il «philosophe inconnu» e lo scrittore dialogano tra di loro, l'uno reintegrato nell'altro, l'uno attraverso i testi dell'altro, e fanno immaginare incontri: gli scheletri di Voltaire e Rousseau che danzano al Panthéon nelle loro tombe, Sade all'uscita della Bastille, Rimbaud, Hegel, Heidegger, il giovane autore di *Femmes*, lo stesso Sollers, intervistato da Kirk Douglas, ma anche gli incontri più problematici o volutamente evitati, come quelli con Robespierre, Bonaparte e Mao. Tutto l'impianto filmico è orchestrato con grande eleganza e maestria. I violini di Haydn fanno da contrappunto al racconto che Sollers fa del violino del «philosophe inconnu», il cui suono, nei cimiteri di Montmartre, Père Lachaise e Montparnasse rimane però inascoltato. Le vele spiegate al vento durante la traversata, che cadenzano il tempo della narrazione filmica, fileggiano, anch'esse, al ritmo della musica di Haydn, mentre il suono grave e maestoso dei corni fa da sfondo alla voce di Grace Kelly che sussurra il proprio desiderio d'amore all'ossessionato fotoreporter nella *Finestra sul cortile*, il cui pensiero è invece rivolto altrove. Non mancano i quadri, le fotografie, i disegni: la postura *désirante* del giovane innamorato di *La Rencontre* di Fragonard, determinato a raggiungere con qualsiasi mezzo la sua amata; il vuoto visivo dello sguardo di Mao nella famosa serigrafia di Andy Warhol, «l'expression piège que ses fleurs s'évanouissent», cui si contrappone l'indifferenza «suprema» dello sguardo del giovinetto dipinto da Manet nel *Déjeuner dans l'atelier*, «tenant tête à son temps»⁷⁰. Una sfilata di volti animati, da una parte, da un gesto di sfida intensamente rivoluzionario, «il violento desiderio di libertà» e,

⁷⁰ Cfr. «La révolution Manet». Entretien avec Philippe Sollers, réalisé par Patrick Amine, *Revue des Deux Mondes*, mars 2011, pp. 23-37.

dall'altra, dall'efferato desiderio di controllo da parte di chi, in tutti i tempi, ha imposto le proprie ideologie criminali, ma anche dalla «violence illimitée et burlesque du contre-désir» di una società agonizzante e di «une foule qui vit le va-et-vient de l'erreur» della contro-rivoluzione. Di questa traversata nel tempo e nello spazio altro dell'immaginazione, Solers è l'abile e astuto condottiero con l'occhio teso ad ascoltare la voce interiore del pensiero, quella enigmatica della musica e l'orecchio volto verso il silenzio parlante della pittura, sull'onda di un continuo e ripetuto richiamo alla pluralità e alla disseminazione.