

YVES BERGERET

POÈMES ET PROSES DE NAPLES  
POEMI E PROSE DI NAPOLI



*Quaderni di Traduzioni*, XXXIII, Ottobre 2017



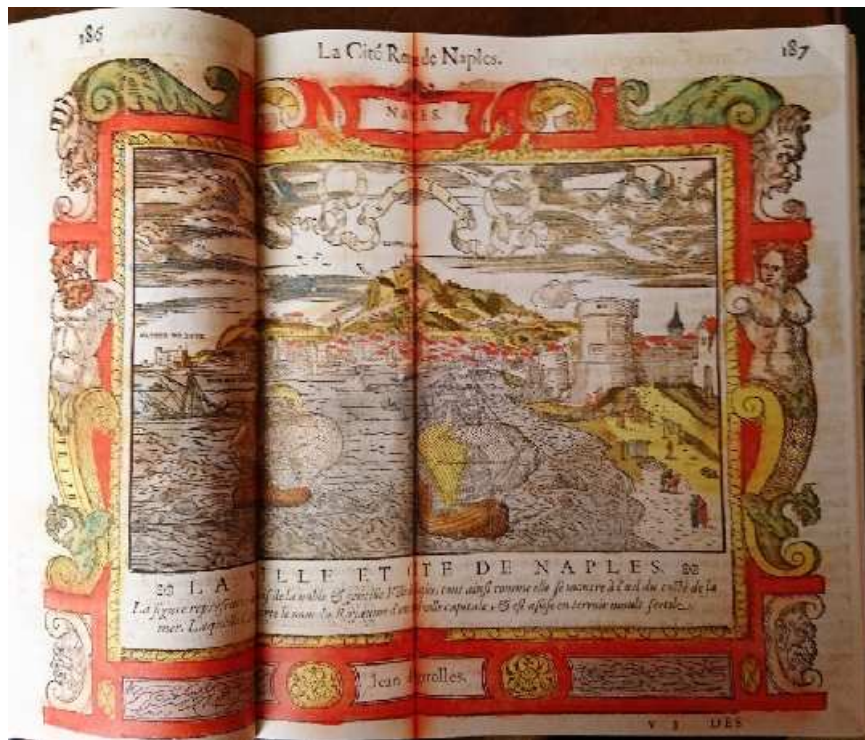
**Yves BERGERET / Francesco MAROTTA**

Testi e immagini di **Yves Bergeret**.  
Traduzione di **Francesco Marotta**.

[L'immagine iniziale, tratta dalla rete, riproduce  
un affresco della “*Casa del centenario*” di Pompei.]

Les grandes images  
(à Naples, septembre 2017)

Le grandi immagini  
(Napoli, settembre 2017)



1

Voilà qu'on a voyagé sur la mer en tous sens  
et même jusqu'à la zone des grands meurtres.  
On est parti de son village dans les terres  
et voilà qu'on cherche le vrai nom de son village,  
de sa propre personne et de la vie elle-même.

Des naufrages, des tempêtes, des îles.  
On rebondit de rive en rive.  
On écoute des contrechants de sirènes.  
Chacune dit une syllabe aux ornements fatidiques.

1

Abbiamo viaggiato sul mare per ogni dove  
finanche nella zona delle grandi stragi.  
Partiti dal nostro paese fra le terre  
siamo qui a cercare il suo vero nome,  
il nostro stesso nome, quello della vita tutta.

Naufragi, tempeste, isole.  
Sbalzati da una riva all'altra.  
In ascolto del controcanto delle sirene.  
Ognuna dice una sillaba di fatidica seduzione.



2

On s'est approché des volcans  
qui fondent le violence  
et la recrachent en lave vers la mer.  
On a vu certains s'allonger, l'oreille collée à la cendre.

Certains parmi nous  
ont jeté sur des parois  
les mesures du ciel et du souffle  
qu'ils avaient prises dans leurs grandes traversées  
et ils ont envoûté le rouge, le blanc et le noir  
pour recomposer par images des bribes de récit  
que les volcans dilapident.

2

Ci siamo avvicinati ai vulcani  
che sciolgono la violenza  
e la risputano in lava verso il mare.  
Abbiamo visto qualcuno distendersi, l'orecchio incollato alla cenere.

Alcuni di noi  
hanno impresso sulle pareti  
le misure del cielo e del respiro  
che avevano preso nelle loro grandi traversate;  
hanno incantato il rosso, il bianco e il nero  
per ricomporre in immagini brandelli del racconto  
che i vulcani disperdono.





3

Au cœur de la ville au cœur de la mer  
l'un a déployé par images sur des voûtes  
les maillages sacrés qui vrillent  
la tête de trop de gens  
puis les a dédoublés dans d'autres ésotérismes  
puis les a cisailés dans des traits géométriques  
noirs, coups de hache dont résonne  
l'arbre au centre du monde.

3

Nel cuore della città in mezzo al mare  
uno ha rappresentato in immagini sulle volte  
le trame sacre che arrovellano  
la mente di troppa gente  
poi le ha duplicate in altre forme arcane  
le ha sezionate in tratti geometrici  
neri, colpi d'ascia che fanno risuonare  
l'albero al centro del mondo.



4

Coups de hache,  
coups frères de ceux de ta hache, vieux chroniqueur tué  
et qui ne meurt jamais,  
coups de ta hache dans l'arbre,  
heurts de ta voix dans le creux du ciel,  
coups dans le grognement archaïque de la mer,  
secousses dans le rien.

4

Colpi d'ascia,  
colpi simili a quelli della tua ascia, vecchio cronachista ucciso  
e che non muore mai,  
colpi della tua ascia nell'albero,  
urti della tua voce nella cavità del cielo,  
colpi nel mormorio primordiale del mare,  
sussulti nel nulla.

5

Chaque coup ouvre donne une trace noire nette,  
jambage de la lettre à venir,  
gueule qui lance le son dans la voyelle de paix claire  
puis lance la coquille de la consonne et de l'adjectif.

5

Ogni colpo plasma, lascia un segno nero netto,  
gamba della lettera futura,  
bocca che insuffla il suono nella vocale di limpida pace  
poi genera la forma della consonante e dell'aggettivo.



6

Coup, trait qui nomme et trace.  
Ici balbutie la grande mère sans âge.  
Chante à syllabes claires tranchées  
la grande mère qui écarte les eaux.

Chante juste derrière les épaules du volcan  
celle-là que les coups du peintre,  
que les coups du chroniqueur  
réveillent et refondent.

6

Colpo, tratto che nomina e lascia il segno.  
Qui balbetta la grande madre senza età.  
Canta a sillabe chiare troncate  
la grande madre che separa le acque.

Canta proprio dietro le spalle del vulcano  
quella che i colpi del pittore,  
i colpi del cronachista  
risvegliano e ricompongono.

7

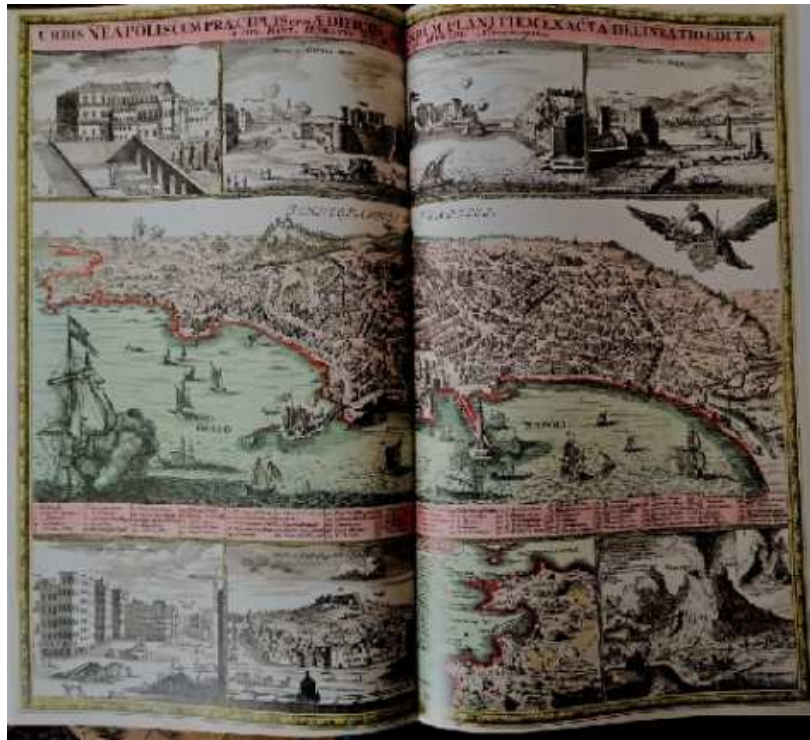
De la mer aux vagues écartées  
émergent les épaules ruisselantes  
des grandes images, celles et ceux qui se sont attelés  
à la parole, qui se sont attelés à un nom,  
Moïse qui bégaie, Billy Budd qui tombe,  
David qui tend sa harpe, Char qui claque par éclairs,  
le chroniqueur esclave qui porte le monde,  
splendides étrangers.

7

Dalle onde aperte del mare  
emergono, le spalle gocciolanti  
di grandi immagini, coloro che si sono dedicati  
alla parola, che sono stati fedeli a un nome,  
Mosé che balbetta, Billy Budd che soccombe,  
Davide che tende la sua arpa, Char che fa schioccare lampi,  
il cronachista schiavo che regge il mondo,  
tutti splendidi stranieri.

**Les Effigies**  
(à Naples, septembre 2017)

**Le Effigi**  
(Napoli, settembre 2017)





1

Celle qui chaque soir s'allongeait pour dormir  
au pied de la fresque à Pompéi  
demandait à la couleur rouge  
un sable où masser son corps,  
à l'effigie mâle nue une présence menaçable  
et à l'effigie féminine toute voilée  
un enfouissement dans le mythe, même infantile.  
Elle était banale, les effigies peintes étaient banales.  
Par les narines de tous passait comme un vent de mer  
le souffle du récit qui retendait leurs vies volatiles.

1

Quella che ogni sera si distendeva per dormire  
ai piedi dell'affresco a Pompei  
chiedeva al colore rosso  
una sabbia dove massaggiare il suo corpo,  
all'effigie maschile nuda una presenza temibile  
e a quella femminile tutta velata  
una sepoltura nel mito, anche infantile.  
Era una donna comune, come le immagini dipinte.  
Attraverso le narici di tutti passava come un vento di mare  
il soffio del racconto che rispiegava le loro volatili vite.

2

Celui assez jeune qui sourit sans cesse  
descend à minuit jusqu'à la mer  
observer les petites îles s'écarter les unes des autres,  
le Vésuve raboter certaines étoiles  
et l'ortie noire pousser  
entre le passé et le présent comme le destin d'un héros renversé.  
Sourire amadoue l'ortie  
pour la mieux déraciner.

2

Il ragazzo che sorride di continuo  
scende a mezzanotte fino al mare  
per vedere le piccole isole allontanarsi le une dalle altre,  
il Vesuvio sfregare alcune stelle  
e l'ortica nera spuntare  
tra passato e presente come il destino di un eroe sbalordito.  
Sorridere ammorbidisce l'ortica  
per meglio sradicarla.



3

Celui qui a franchi la mer  
en se faufile entre les crocs des trafiquants et des requins  
cherche sans fin sur le trottoir en grosses pierres de basalte  
les traces de pas de l'ancêtre qui fit fortune  
et fit reculer la mer ; il sait  
que cet ancêtre n'existe pas,  
il le cherche féroce, c'est un dieu.

3

Colui che ha traversato il mare  
sgusciando tra le zanne dei trafficanti e degli squali  
cerca senza soste sul marciapiede dalle grandi pietre di basalto  
le tracce dei passi dell'antenato che fece fortuna  
e costrinse il mare ad arretrare; egli sa  
che questo antenato non esiste,  
ma lo cerca ostinatamente, è un dio.

4

Celle qu'on enivrait derrière une tenture  
au fond du long corridor de grès de son antre  
pour balbutier des énigmes à traduire  
faisait trembler les princes et les rois.  
Le vent du large rage, le volcan tonne,  
la colline de grès tremble, je baisse la voix  
car celle qu'on enivrait serre encore ses genoux  
contre sa poitrine et le calme vent de ses poumons  
met verticales notre terre et notre ville ambiguë.

4

Quella che il dio ispirava dietro una tenda  
in fondo al lungo corridoio calcareo del suo antro  
per balbettare degli enigmi da decifrare  
faceva tremare i principi e i re.  
Il vento dal largo infuria, il vulcano tuona,  
la collina di arenaria si scuote, io abbasso la voce  
perché la donna posseduta serra ancora le sue ginocchia  
contro il petto e il soffio lieve dei suoi polmoni  
solleva la nostra terra e la nostra ambigua città.



5

Celui ou celle que le fond de la terre cherche  
par la bouche édentée du grand volcan et par la dizaine  
d'autres petits cratères des rives et des îles alentour  
n'a sûrement pas de nom; tous les morts  
remontent à l'air libre écouter  
si le sens de leur mort et de leur vie a été trouvé.  
Pourtant sincère la Sibylle n'a pas assez convaincu.  
La grande diction, tel est le chantier de notre carène.

5

Quelli che dalle profondità la terra cerca  
attraverso la bocca sdentata del grande vulcano e della decina  
di altri piccoli crateri delle rive e delle isole vicine  
sicuramente non hanno nome; tutti i morti  
risalgono verso l'aria aperta per sentire  
se il senso delle loro esistenze è stato trovato.  
Anche se sincera, la Sibilla non ha del tutto convinto.  
L'ampia parlata, questo è il cantiere della nostra carena

**Ce qui s'entend**  
**L'écoute**  
(à Naples, septembre 2017)

**Quello che si sente**  
**L'ascolto**  
(a Napoli, settembre 2017)





## **La rive volcanique qui murmure**

La grande mer intérieure a son sel, ses vagues puissantes, ses effroyables tempêtes, sa beauté étincelante qui ne connaît jamais le froid ni la glace. Elle a peu de monstres marins, elle a ses drames humains, ses errances aux destins dramatiques, d'Ulysse aux migrants d'aujourd'hui. Elle a ses détroits et ses lagunes, ses archipels et ses profondeurs noires. Elle a ses légendes et ses mythes, ses héros et ses pirates. Et en un lieu précis elle a sa côte de tous les mystères: la baie de Naples, dont la rive tremble, dont les récifs sont volcaniques, dont le violent volcan, le Vésuve, s'édente et tue en s'entourant de dix autres petits volcans dans les environs de terre ou de mer. Les hommes craignent et vénèrent cette côte spirituellement rebelle, des puissants y installent leur pouvoir et leur prestige puis s'effondrent par soubresauts tragiques. Les puissances étrangères aiment s'y installer mais les voix des ombres, du peuple, des ancêtres, les circonviennent avec ironie, avec humour, avec élégance et les chassent. Le volcan se hausse, puis se sépare en deux épaules asymétriques, l'horizon n'a pas de linéarité absolue mais se rompt selon les îles proches, les collines lyriques et les presqu'îles virevoltantes. Aucun dogme, aucune pérennité, mais le chant constant en sous-sol, le contrepoint dans l'ombre, la nuée rapide et mélodique. Le balbutiement dans le sol vibrant, dans la fissure étrange qui traverse la côte, qui traverse le sternum de la mer allongée dans son divin sommeil.

## **La riva vulcanica che mormora**

Il grande mare interno ha il suo sale, le sue possenti onde, le sue spaventose tempeste, la sua bellezza scintillante che non conosce mai il freddo né il ghiaccio. Ha pochi mostri marini, ha i suoi drammi umani, le sue erranze dai destini drammatici, da Ulisse ai migranti di oggi. Ha i suoi stretti e le sue lagune, i suoi arcipelaghi e le sue oscure profondità. Ha le sue leggende e i suoi miti, i suoi eroi e i suoi pirati. E, in un luogo preciso, ha il suo tratto di costa più ricco di misteri: la baia di Napoli, dove la riva trema, le scogliere sono di origine vulcanica e il violento Vesuvio perde i denti e uccide circondandosi di dieci altri piccoli vulcani nelle vicinanze, sulla terra e in mare. Gli uomini temono e venerano questa costa spiritualmente indocile, i notabili vi fissano il loro potere e il loro prestigio, poi crollano in seguito a tragici sommovimenti. Le potenze straniere desiderano insediarsi, ma le voci delle ombre, del popolo, degli antenati, le raggirano con ironia, con umorismo, con eleganza e le cacciano. Il vulcano si erge, poi si divide in due versanti asimmetrici, l'orizzonte non presenta un profilo lineare ma si interrompe incrociando le isole vicine, le poetiche colline e le vorticosi propaggini peninsulari. Nessuna certezza, nessuna durezza, ma il canto continuo del sottosuolo, il contrappunto dell'ombra, lo sciame veloce e melodico: il balbettio nella terra che vibra, nella strana crepa che attraversa la costa, che attraversa il petto del mare disteso nel suo divino sonno.

1

## Les traits noirs de Vasari aux voûtes



En 1544 on a fait venir d'Arezzo, en Toscane, le peintre et architecte Giorgio Vasari; c'est lui qui, un quart de siècle plus tard, pour ainsi dire fonde «l'histoire de l'art» avec ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. On lui donne à peindre au cœur de Naples le plafond à trois voûtes du vaste Réfectoire-Sacristie de Sant'Anna dei Lombardi. A l'envolée de chacune des douze arêtes d'ogive il peint des médaillons ovales convexes de saints personnages. Lui et ses deux assistants ajoutent dans des cartouches d'autres plus petits personnages, voire des animaux et même des chimères; le tout est d'une organisation régulière et d'une symétrie parfaite. Le fond est blanc, le monde est en harmonie rationnelle, ses axes sont les vertus théologiques. Et puis non, c'est l'inverse car partout dans le blanc bourdonne et murmure le trait raffiné et espiègle d'une foule de «grotesques» baroques. En prenant le temps de regarder l'enchaînement de ces figurations on voit que Vasari a démultiplié la chaîne causale du monde: la théologie chrétienne certes, mais aussi le zodiaque en ses segmentations astrologiques et sans doute bien d'autres ésotérismes, et encore bien d'autres fantasmes de l'imagination visuelle. Les ordres d'interprétation du réel se superposent et s'embrouillent. Est-ce que le monde lui-même ne chavire pas, fuyant espièglement le maillage des tentatives de l'interpréter et de le maîtriser?

Grand tremblement de la triple voûte sous la main de Vasari. Et pourtant grande fermeté, grande solidité. Car Vasari a ajouté partout d'extraordinaires tracés géométriques déterminant des surfaces closes, dans lesquelles une des effigies d'un des ordres du monde s'est installée et a trouvé une stabilité. Ces tracés noirs répétitifs sont si rythmés qu'ils émettent le bruit de fond du monde, bien plus profond et bien plus sûr que les ritournelles ésotériques ou théologiques. Tracés noirs fermes et nets. Coups de hache du grand sacrificateur d'un taureau à Jupiter ou à un dieu animiste de l'autre côté de la mer, coups de hache de l'artisan peintre ou tailleur de bois ou de pierre qui bâtit le monde, coups de hache qui oriente. Parmi les effigies du plafond une homme en toge porte hache à l'épaule: évocation romaine. Frère exact du chroniqueur esclave Soumaïla Goco Tamboura qui ne se déplaçait en brousse que sa hache à l'épaule, prêt à tailler les marches de la dignité humaine dans l'épaisseur du monde, prêt à soutenir avant toute écriture le chant qui fondait la réalité du monde par la parole scandée.

## 1

### I tratti neri di Vasari sulle volte

Nel 1544 fu fatto venire dalla Toscana, da Arezzo, il pittore e architetto Giorgio Vasari, colui che, un quarto di secolo dopo, fonda, se così si può dire, «la storia dell'arte» con le sue *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Riceve l'incarico di dipingere, nel cuore di Napoli, il soffitto a tre volte del vasto Refettorio-Sacrestia di Sant'Anna dei Lombardi. Nel punto in cui ciascuno dei dodici angoli della volta si inarca, dipinge dei medaglioni ovali convessi con figure di santi. Lui e i suoi due aiutanti aggiungono all'interno delle cornici altri personaggi più piccoli, perfino degli animali e anche delle chimere; l'insieme è organizzato in modo regolare e con perfetta simmetria. Lo sfondo è bianco, il mondo è in uno stato di razionale armonia, i suoi assi portanti sono le virtù teologali. Poi non più, tutto cambia radicalmente, perché ovunque nel bianco risuona e mormora il tratto raffinato e malizioso di una folla di «elementi ornamentali» barocchi. Se si osserva attentamente la sequenza di queste figurazioni, si vede che Vasari ha moltiplicato la catena causale del mondo: la teologia cristiana è presente, ma anche lo zodiaco e i suoi segmenti astrologici e, con ogni evidenza, molti altri esoterismi, molti altri fantasmi dell'immaginazione visiva. Le coordinate interpretative del reale si sovrappongono e si confondono. E se fosse il mondo stesso a rovesciarsi, rifuggendo beffardamente la trama dei tentativi di interpretarlo e di dominarlo?

Sotto la mano del Vasari la triplice volta vibra estesamente; e, nonostante ciò, traspare grande fermezza, grande solidità. Il pittore, infatti, ha aggiunto dappertutto degli straordinari tracciati geometrici creando delle superfici chiuse, nelle quali l'effigie di uno degli ordini del mondo si è insediata e ha trovato un assetto stabile. Questi tracciati neri ripetuti sono così ritmati da produrre il rumore di fondo del mondo, ben più intenso e esplicito dei motivetti esoterici o teologici. Tracciati neri fermi e netti. Colpi d'ascia del grande sacrificatore di un toro a Giove o a un dio animista dall'altra parte del mare, colpi d'ascia dell'artigiano pittore o dell'intagliatore di legno o pietra che costruisce il mondo, colpi d'ascia che orientano. Tra le effigi del soffitto, una rievocazione di ispirazione romana: un uomo in tunica che porta l'ascia in spalla. Fratello speculare del cronachista schiavo Soumaila Goco Tamboura, che non si inoltrava nella savana se non con la sua ascia in spalla, pronto a incidere i gradini della dignità umana nello spessore del mondo, deciso a tener vivo, prima di ogni scrittura, il canto che fondava la realtà del mondo per mezzo della parola scandita.

2

**Esau renonce à son droit d'aînesse pour un plat de lentilles**



Dans la chapelle «de Noja, ex Origlia» de la même église des Lombards le peintre espagnol Pedro Rubiales peint sur son mur gauche une grande fresque en 1550. Le thème, très rare, en est « Esaü vend son droit d'aînesse à son frère Jacob pour un plat de lentilles ». Le droit coutumier importe peu à Esaü qui rentre affamé de chasse: la réalité matérielle et la faim passent d'abord. Dans cette chapelle au cœur de la ville qui pouvait se croire la capitale de la Méditerranée, au moins de sa partie occidentale, voici cette fresque monumentale sur tout un mur. La peinture de l'ironie. La peinture en couleurs maniéristes rose, gris-vert et jaune d'or se moque d'elle-même et fait semblant d'être une tapisserie, le haut retombe en stuc, comme un tissage épais fatigué. Les personnages, massifs comme des héros mythologiques grecs prennent des poses de statuaire baroque. En haut dans le fond à gauche un vague dieu laisse pendre d'une nuée son bras, à droite une citadelle à hautes tours semble évoquer Naples, au centre un Vésuve se dissimule dans la brume. Un panneau latéral gauche figure le thème du dévoilement, un panneau à droite figure deux fois le livre à venir, à écrire. Rubiales peint avec puissance l'ironie envers les pouvoirs et la puissance insolente de la peinture, la rébellion de l'image.

## 2

### **Esaù rinuncia alla sua primogenitura in cambio di un piatto di lenticchie**

Nella cappella «di Noja, ex Origlia» della stessa chiesa dei Lombardi, il pittore spagnolo Pedro Rubiales dipinse nel 1550 un grande affresco sulla parete di sinistra. Il soggetto, raramente rappresentato, è «Esaù vende la primogenitura a suo fratello Giacobbe in cambio di un piatto di lenticchie». Il diritto consuetudinario interessa poco a Esaù che rientra affamato dalla caccia: la realtà materiale e la fame prendono il sopravvento. In questa cappella nel cuore della città che poteva ritenersi la capitale del Mediterraneo, almeno della sua parte occidentale, ecco questo affresco monumentale che ricopre un intero muro. E' la pittura dell'ironia: in colori manieristi rosa, grigio-verdi e giallo oro, si prende gioco di se stessa e finge di essere un arazzo, l'alto cade pesantemente, come un tessuto compatto rattrappito. I personaggi, corpulenti come degli eroi mitologici greci, assumono delle pose da statuaria barocca. In alto, sullo sfondo a sinistra, una imprecisata divinità lascia penzolare il suo braccio da una nuvola, a destra una cittadella dalle alte torri sembra evocare Napoli, al centro un Vesuvio si nasconde nella nebbia. Un pannello laterale a sinistra raffigura il tema del disvelamento; su un pannello a destra è raffigurato due volte il libro futuro, da scrivere. Rubiales dipinge con forza l'irrisione delle prerogative e della potenza insolente della pittura, la ribellione dell'immagine.



3  
Fresques rouges à Donnaregina Vecchia



Toujours dans le centre de Naples, une fois entré dans la nef baroque de Santa Maria Donnaregina Nuova, à son arrière on suit un parcours compliqué, on monte et descend des petits escaliers et on entre dans l'église Donnaregina Vecchia, gothique, élancée, aux très hautes verrières par où afflue la lumière du jour. En tournant le dos au chœur on devine en hauteur une tribune aux murs couverts de fresques. Encore un parcours compliqué, on monte un vieil escalier aux marches très usées et on entre dans un lieu extraordinaire, qui semble beaucoup plus grand que la nef du rez-de-chaussée. A gauche de l'entrée un immense et très original Jugement dernier.

Mais surtout en face de cette entrée, au dessus de stalles de bois sombre où chantaient et priaient les sœurs franciscaines du lieu, se superposent vingt énormes peintures à fresque rectangulaires en dominante ocre-rouge. Elles composent un gigantesque damier. Fresques anonymes du treizième ou quatorzième siècle. Vingt figurations de quatre mètres de large sur deux et demi de haut pour montrer la vie du Christ et divers épisodes autour de celle-ci. Aucune solitude, mais la foule peinte: elle ne pèse pas, n'étouffe pas. Elle est debout, suspendue dans sa figuration qui comble le monde en un seul plan vertical, en une seule surface calme et puissante. Le damier éparpille voire annule la linéarité du mythe, les cases d'un damier se pouvant regarder dans la succession que l'on veut, voire chaque fois différente. Un bleu noir délavé figure ici et là le ciel. Un ocre beaucoup plus clair figure les vêtements et les parties nues des personnages. Les rectangles du bas comportent des compartimentages d'autres rectangles ou de carrés plus modestes, premières figurations en perspective de demeures où se déroulent certaines scènes. Aucune écriture, aucune lettre peinte. Mais un monde peuplé de figuration humaine très abondante debout en silence en haut, debout par petits groupes dans des architectures figurées en bas.

Le besoin de récit affleure partout, la nécessité d'arriver au récit. Il s'agit bien sûr du récit évangélique, mais curieusement sans son déroulé dramatique. Car l'ensemble est statique, sans la mise en scène progressive du drame (au sens théâtral) christique, sans pivot central, sans tension ascendante vers une scène de crucifixion de la victime du sacrifice. Le récit est polyphonique et statique. J'imaginerais très volontiers le chœur des nones chantant certaines polyphonies de l'Ecole Notre-Dame, de Pérotin, juste du siècle précédent, alors que le grand récit des Passions (comme celles bien plus tard de Bach) ne se déploie pas. Ici le monde est sacré, statiquement sacré, dans une polyphonie répétitive; le récit balbutie somptueusement sur lui-même dans un immense hoquetus. Balbutiement répétitif qui tient à l'aube du chant et au surgissement premier du sacré, donc du réel selon cette époque, comme les chants Gagaku japonais du huitième siècle, comme actuellement les polyphonies Pygmées Aka et les clusters nuptiaux des Peul Wodaabé du Niger le manifestent à la perfection.

### 3

## Affreschi rossi a Donnaregina Vecchia

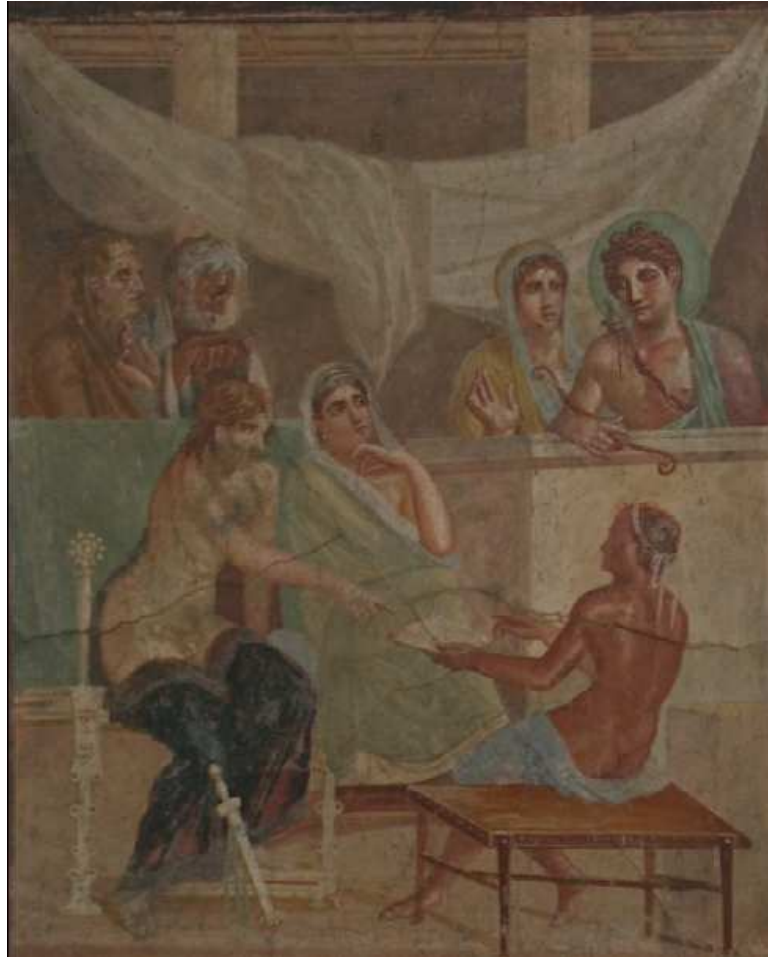
Sempre nel centro di Napoli, una volta entrati nella navata barocca di Santa Maria Donnaregina Nuova, nella sua parte posteriore si segue un percorso tortuoso, si salgono e si discendono delle piccole scale e si entra nella chiesa Donnaregina Vecchia, gotica, slanciata, dalle altissime vetrate attraverso le quali penetra la luce del giorno. Dando le spalle al coro, si intravede in alto una tribuna dai muri coperti di affreschi. Ancora un tratto sinuoso, si sale una vecchia scalinata dai gradini molto consumati e si entra in un luogo straordinario che sembra molto più grande della navata a pianterreno. A sinistra dell'entrata un immenso e originalissimo Giudizio finale.

E soprattutto, di fronte a questa entrata, al di sopra dei palchetti di legno scuro dove cantavano e pregavano le suore francescane del luogo, si sovrappongono venti enormi affreschi rettangolari a dominante ocre-rosso. Compongono una gigantesca scacchiera. Affreschi anonimi del tredicesimo o quattordicesimo secolo. Venti raffigurazioni di quattro metri di larghezza su due e mezzo di altezza per mostrare la vita del Cristo e diversi episodi intorno ad essa. Non vi è traccia di solitudine, ma una folla dipinta: che non pressa, non è opprimente. È in piedi, sospesa nella sua rappresentazione che costringe il mondo in un solo piano verticale, in una sola superficie calma e potente. La scacchiera scompiglia, addirittura annulla la linearità del mito, le sue caselle si possono guardare nella successione voluta, perfino ogni volta in modo differente. Un blu scuro slavato raffigura qua e là il cielo. Un ocre molto più chiaro raffigura i vestiti e le parti nude dei personaggi. I rettangoli in basso contengono dei comparti con altri rettangoli o quadrati di più modeste dimensioni, prime rappresentazioni in prospettiva di case dove si svolgono talune scene. Non compare nessun segno di scrittura, nessuna lettera dipinta, ma un mondo popolato di numerose presenze umane, in piedi e in silenzio in alto, in piedi in piccoli gruppi nelle architetture raffigurate in basso.

Affiora ovunque il bisogno di racconto, la necessità di arrivare al racconto. Si tratta certamente del racconto evangelico, ma curiosamente senza il suo svolgimento drammatico. Perché l'insieme è statico, senza la messa in scena progressiva del dramma (in senso teatrale) cristico, senza un nucleo centrale, senza tensione ascendente verso una scena di crocifissione della vittima del sacrificio. Il racconto è polifonico e statico. Mi piace immaginare il coro delle suore che intonano certe polifonie della Scuola di Notre-Dame, di Pèrotin, risalenti al secolo precedente, quando il grande racconto delle Passioni (come quelle molto posteriori di Bach) non si è ancora diffuso. Qui il mondo è consacrato, staticamente sacro, in una polifonia

ripetitiva; il racconto balbetta sontuosamente ripiegato su se stesso in un immenso lamento. Un balbettio ripetitivo che preannuncia l'alba del canto e il primo apparire del sacro, dunque del reale secondo questa epoca, come i canti Gagaku giapponesi dell'ottavo secolo, e come attualmente le polifonie dei pigmei Aka e gli insiemi sonori nuziali dei Peul Wodaabé del Niger testimoniano in modo inequivocabile.

4  
Fresques de Pompéi



Une partie des fresques de Pompéi a été déplacée au Musée archéologique national, dans une douzaine de salles. La couleur rouge domine, très fréquente en fond de scène. On ne voit pratiquement aucune lettre, en général rien par l'image elle-même n'aide à comprendre de quel élément de récit il s'agit. Pourtant on a vécu *avec* ces peintures il y a deux mille ans. Dans les demeures riches de Pompéi on a dormi à leur pied, sous leur protection, on a mangé près d'elles, on a conversé, on a décidé, on est né, on est mort quasiment adossé à elles. En leur compagnie vivante on a reçu des invités. Les peintres ont été des virtuoses raffinés pour figurer des animaux, des panneaux d'architecture, des fontaines, des boucranes, des masques de théâtre. Ils maîtrisaient parfaitement leurs outils de figuration. Or pratiquement partout les figures humaines, assez petites, sont banales, un peu grasses, bien nourries, ordinaires. Il n'y a aucune idéalisation de la figuration des corps masculins ou féminins. Dans la même scène les hommes sont nus, les femmes entièrement vêtues de longs voiles. Les personnages sont presque toujours au premier plan. On ne voit pratiquement jamais d'horizon. Parfois une porte s'ouvre mais donne sur un autre lieu dont le fond est proche et vertical encore, un peu terne. Pas d'ombre ou très peu. Pas de relation au sol, ou très peu. Les gens figurés sont là, présents. Mais à côté d'eux, dans le décor on remarque ci et là des figurations d'un réalisme minutieux de masques de théâtre en terre cuite, juste suspendus au mur figuré quelques mètres dans le dos d'un groupe de personnes.

La banalité physique des personnages est le reflet des habitants repus de ces demeures prospères. Les personnages «flottent» dans un espace où rien ne s'énonce visuellement. Mais tous sont disponibles à la bribe de récit qui pourra naître dans la bouche des convives réels attablés devant la fresque. Contrairement à la figuration ultérieure chrétienne où certains détails, une harpe, une couronne, un ustensile, accrochent durablement tel personnage à telle partie d'un récit biblique, ici ces corps indéterminés flottent. Quasi vacants, c'est-à-dire entièrement requérables par le grand récit extérieur, le mythe tout puissant. Les personnages ne résistent pas en s'ancrant à une identité; ils flottent et ironent sans aucune originalité restrictive là où les portera le tout puissant courant marin du mythe. Partout la peinture dit la puissance énonciative, performative du récit à venir, la disponibilité au jeu théâtralisé d'une scène d'un mythe. Les personnages figurés ne sont que les écorces animales ordinaires de l'espèce humaine. Ces écorces sont banales et répétitives dans leur nudité ordinaire ou sous leurs voiles épais. Tous, personnages figurés comme habitants réels, sont disponibles à une séquence théâtrale à laquelle s'affilier, un épisode d'un grand mythe, un souffle local qu'émet soudain l'«épos», qui est le moteur central de tout; le moteur n'est pas la personne humaine, n'est pas le corps humain, n'est pas le groupe humain, il est le bourdonnement profond du mythe, dans un des multiples aspects que le polythéisme

lui permet de revêtir. Les personnages, éléments de l'espèce humaine, aussi bien que les habitants de ces demeures sont ici des petites sédimentations du grand murmure de la pensée mythique.

## Affreschi di Pompei

Una parte degli affreschi di Pompei è stata spostata nel Museo archeologico nazionale, in una dozzina di sale. Il colore rosso domina, frequentemente utilizzato come sfondo della scena. Non si vede praticamente nessuna lettera, in generale niente aiuta a comprendere, osservando la sola immagine, di quale elemento del racconto si tratti. Tuttavia duemila anni fa si viveva *con* queste pitture. Nelle dimore ricche di Pompei si dormiva ai loro piedi, sotto la loro protezione, si mangiava accanto ad esse, si conversava, si prendevano decisioni, si nasceva, si moriva quasi addossati ad esse. Alla loro viva presenza si ricevevano gli ospiti. I pittori dovevano essere dei virtuosi raffinati per raffigurare degli animali, dei pannelli architettonici, delle fontane, delle teste di bue ornate, delle maschere di teatro. Maneggiavano perfettamente gli strumenti del loro lavoro artistico. Le figure umane, assai piccole, sono ovunque generalmente comuni, un po' grasse, ben nutrite, ordinarie. Non c'è nessuna idealizzazione nella rappresentazione dei corpi maschili o femminili. In una stessa scena, gli uomini sono nudi e le donne interamente rivestite di lunghi veli. I personaggi sono quasi sempre in primo piano. Non si vede praticamente mai l'orizzonte. Talvolta una porta si apre ma dà su un altro luogo il cui fondo è ancora ravvicinato e verticale, un po' sbiadito. Nessuna ombra, o pochissima. Nessuna relazione col suolo, o appena accennata. Le persone raffigurate solo là, presenti. Ma accanto ad esse, nello scenario si notano qua e là raffigurazioni di maschere teatrali in terracotta di un realismo minuzioso, sospese sul muro dipinto alle spalle di un gruppo di persone, a qualche metro di altezza.

L'ordinarietà fisica dei personaggi è il riflesso degli abitanti appagati di queste prospere dimore. Essi «fluttuano» in uno spazio dove niente si manifesta visivamente. Eppure tutti sono attenti al frammento di racconto che potrà nascere sulla bocca dei convitati reali seduti a tavola davanti all'affresco. Contrariamente alla successiva rappresentazione cristiana, nella quale certi dettagli, un'arpa, una corona, un utensile, legano durevolmente quel tale personaggio a quella precisa parte di una narrazione biblica, qui questi corpi imprecisati fluttuano. Praticamente svuotati, cioè pienamente utilizzabili dal grande racconto che si produce all'esterno, il mito onnipotente. I personaggi rifiutano di rimanere ancorati a un'identità definita; fluttuano ed andranno senza nessuna peculiarità condizionante là dove li porterà la potente corrente marina del mito. La pittura esprime ovunque la grande forza enunciativa, performativa del racconto a venire, la disponibilità alla rappresentazione teatralizzata di una scena di un mito. I personaggi raffigurati sono solamente le parvenze animali ordinarie della specie umana. Parvenze comuni e ripetitive nella loro ordinaria nudità o ricoperti dai loro spessi veli. Raffigurati come persone reali, sono pronti a essere parte di una scena



teatrale, di un episodio di un grande mito, di un soffio locale emesso improvvisamente dall'«epos» che è il motore centrale di tutto; il motore non è la persona umana, non è il corpo umano, non è il gruppo umano, ma il bordone profondo del mito, in una delle molteplici forme che il politeismo gli permette di assumere. I personaggi, elementi della specie umana proprio come gli abitanti di queste case, sono qui delle piccole sedimentazioni del grande mormorio del pensiero mitico.

5  
Sibylle de Cumes



En traversant la vaste caldeira des Champs Phlégréens avec ses fumerolles, ses petits cratères, ses sources d'eau chaude, en longeant le lac Averno que l'Antiquité disait une des entrées de l'au-delà alors situé sous terre, nous nous sommes un peu égarés en cherchant la route de Cumès; à la fin nous demandons trois fois la route et soudain un vigneron nous conduit lui-même jusqu'au bout. Nous devons terminer à pied. Le vent du large fait bruire les chênes. Nous passons par un long récent tunnel excavé dans le tuf ocre: le porche naturel est monumental. Il semble incliné pour porter voire relever le fardeau de la violence du monde.

Jadis on arrivait autrement. Après un cabotage plus ou moins long on débarquait au petit port au pied de la colline de tuf; par un tunnel plus bas et long de près de deux cents mètres, perpendiculaire au rivage, on traversait le ventre de la colline jusqu'à la petite cité bâtie sur son autre versant, protégée du vent de mer. Après ce parcours des entrailles rocheuses et un sacrifice à un des dieux ici vénérés on revenait vers une autre longue galerie souterraine, étroite, celle-ci parallèle au littoral. Cent trente mètres de long, en section trapézoïdale, avec six larges fenêtres latérales donnant la lumière et le bruit du vent de mer.

L'errance puis la marche souterraine initient l'impétrant à l'écoute, affinent l'attente, impriment un rythme à l'écoute, celui des pas du marcheur, celui du battement du cœur de la colline. Et soudain, au bout du long corridor pierreux, plus rien. Ah, non, dans une alcôve voûtée à gauche, camouflée par une tenture, se tient la Sibylle. Les princes, les ambassades de cités, les particuliers, tous mus par une inquiétude rongée et une angoisse de savoir, ont fait le voyage jusqu'à la voix de la femme dissimulée que le dieu possède et inspire. On donne la question aux officiants qui assistent la Sibylle, en transe et balbutiante, mâchant sans doute le laurier d'Apollon; en réponse elle profère l'oracle énigmatique, l'aphorisme rugueux et peu accessible à l'entendement humain; les officiants essaient d'en amadouer la sauvagerie hermétique. Du fond de la matière terrestre, du fond du vent qui fouille le ventre de la colline, du fond du larynx de la femme sacrée, un aphorisme de vie a été proféré, sans écriture, un remuement de cordes vocales. Le grand rivage volcanique a balbutié la vision poétique qui oriente la vie, la décision, le geste.

## 5

### La Sibilla di Cuma

Attraversando la vasta caldera dei Campi Flegrei con le sue fumarole, i suoi piccoli crateri, le sue sorgenti d'acqua calda, costeggiando il lago d'Averno che l'Antichità considerava una delle entrate del regno dei morti allora situato sotto terra, ci siamo un po' persi cercando la strada per Cuma; dopo aver chiesto per tre volte delle indicazioni, alla fine un vignaiolo ci ha condotto di persona a destinazione. L'ultimo tratto lo facciamo a piedi. Il vento dal mare fa frusciare le querce. Passiamo attraverso una lunga galleria scavata di recente nel tufo ocra: l'atrio naturale è imponente. Sembra inclinato come se sorreggesse, anzi sollevasse, il peso della violenza del mondo

Una volta vi si arrivava in un altro modo. Dopo un cabotaggio più o meno lungo, si sbarcava nel piccolo porto ai piedi della collina di tufo; attraverso una galleria di circa duecento metri posta più in basso, perpendicolare alla riva, si attraversava il ventre della collina fino alla cittadella costruita sul versante opposto, al riparo dal vento di mare. Dopo aver percorso le viscere rocciose e aver fatto un sacrificio agli dèi venerati in quel luogo, si imboccava un'altra lunga galleria sotterranea, questa volta parallela alla riva: lunga centotrenta metri, di forma trapezoidale, con sei larghe aperture laterali dalle quali passa la luce e il soffio della brezza marina.

L'erranza e la marcia sotterranea diventano una sorta di iniziazione all'ascolto per il supplicante, mitigano l'attesa, imprimono un ritmo all'ascolto, quello dei passi di chi cammina, quello del battito del cuore della collina. E all'improvviso, alla fine del lungo corridoio roccioso, più niente. Ma solo apparentemente, perché in una nicchia arcuata sulla sinistra, celata dietro un tendaggio, sta la Sibilla. I principi, le delegazioni cittadine, i privati, tutti spinti da un'inquietudine lacerante e dal desiderio angoscioso di sapere hanno fatto il viaggio per udire la voce della donna nascosta, posseduta e ispirata dal dio. Ognuno affida la propria richiesta agli officianti che assistono la Sibilla, in stato di trance e balbettante, che mastica l'alloro di Apollo; in risposta ella pronuncia l'oracolo enigmatico, l'aforisma ostico e poco comprensibile all'intendimento umano; gli officianti cercano di stemperarne la durezza ermetica. Dal fondo della materia terrestre, dal fondo del vento che fruga il ventre della collina, dal fondo della laringe della donna consacrata, una sentenza vitale è stata proferita, senza scrittura, un sussulto di corde vocali. La grande riva vulcanica ha balbettato la visione poetica che orienta la vita, la volontà, l'agire.



*(Quaderni di traduzioni, XXXIII, Ottobre 2017)*