

ELISABETTA BRIZIO

**IL FAUT ÊTRE ABSOLUMENT VOYANT**

RIMBAUD TRA INFANZIA SAPIENTE E *SOPHISMES DE LA FOLIE*



Arthur Rimbaud, foto di Étienne Carjat, 1871



**Elisabetta BRIZIO**

## IL FAUT ÊTRE ABSOLUMENT VOYANT

### Rimbaud tra infanzia sapiente e *Sophismes de la folie*



*Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème de la Mer...*

Tra il 1870 e il 1878 si consumò, per mano di Rimbaud, in quella sua mente giovane e ardente, corrotta e oscuramente virginea, una avventura creativa destinata – per quanto enfaticizzata, deformata o strumentalizzata dalle rifrangenze della leggenda e del mito – a improntare e a pervadere di sé tanta parte della modernità poetica. Forse, solo come la vicenda per molti versi analoga di Campana, anch'egli insofferente *bohémien*, inquieto «uomo dalle suole di vento», «visivo e veggente» (Bigongiari diceva) nelle trasmutazioni verbali dei suoi vagabondaggi. Fu del resto proprio Rimbaud a proclamare che «il faut être absolument moderne», che ci si debba misurare senza schermi e senza infingimenti con la complessità inesauribile, scontornante e incoerente, dei segni della contemporaneità, con l'eclissi del mito e con la sua paradossale ma fatale e necessaria rivisitazione e trasfigurazione in nuove vesti e in nuove chiavi, malgrado ciò possa procurare «souffrances énormes». Talora si tende a vedere Rimbaud il *maudit* per eccellenza, il poeta ribelle e senza regole («Je ne me sentis plus guidé par les haleurs», *Le bateau ivre*), quando il suo *dérèglement de tous les sens* sarà sí pervasivo, ma insieme *raisonné*, sottoposto a un programma e a un dettame di arte.

Anche Rimbaud, come Campana – ma in modo piú di lui rigoroso e severo –, ricevette una formazione classica destinata a segnarlo indelebilmente, e a definirsi, senza declinare a fatto retorico, come purezza remota e perdurante: la assimilata e dispersa – ma sempre vitale – sostanza dell'alimento materno.

Nescio qua laeta captum dulcedine pectus  
Taedia iam ludi, iam tristia verba magistri  
Oblitum, campos late spectare iuvabat  
Laetaque vernantis miracula cernere terrae.

[...]

Lux candida puri

Circumfusa humeros radiis mea corpora vestit:  
Nec vero obscurae lux illa similima luci,  
Quae nostros hebetat mixtâ caligine visus:  
Terrenae nil lucis habet caelestis origo!

[...]

Tum capiti inscripsit caelesti haec nomina flamma:  
TV VATES ERIS. . . . In nostros se subicit artus  
Tum calor insolitus, ceu, puro splendida vitro,  
Solis inardescit radiis vis limpida fontis.

Cosí scriveva in esametri latini un giovanissimo Rimbaud (*Ver erat*). In lui la vocazione poetica assume tempestivamente i caratteri di una epifania classico-moderna. La pagana ed eterna *magna tellus* si svela, si rivela, viene alla luce davanti agli occhi del già scaltrito cantore, come guidato e predestinato dall'archetipale perennità della lingua e del metro. E già qui, come poi nei versi piú celebri, l'agnizione poetica è avvolta da una cortina flammaea, dall'intimo ipertrofico infervoramento del pensiero e della passione vitale passati al vaglio dell'esercizio formale e stilistico. Con analoga originaria e aurorale funzione ontologica, conoscitiva ed espressiva, quei latinismi quasi carducciani si delineeranno nel Campana maggiore e piú innovativo, pur se nel contesto di una – ugualmente intensa – rivelazione notturna di lunghi echi e di «lontananze ignote»:

io poeta notturno

Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,  
Io per il tuo dolce mistero  
Io per il tuo divenire taciturno.

[...]

Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti

E l'immobilità dei firmamenti  
E i gonfii rivi che vanno piangenti  
E l'ombra del lavoro umano curve là sui poggi argenti  
E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti  
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

I versi del Rimbaud latinista mostrano allo stato germinale il poeta *bohémien* che di lí a poco vagherà per il grembo della natura «heureux comme avec une femme» (*Sensation*). Il ricordo baudelairiano delle «epoche nude», dell'originaria, immediata ed aurea *vie antérieure*, forse prossimo, tanto nello spirito che nelle motivazioni – ma ovviamente non negli esiti formali – al «desiderio vano de la bellezza antica» di Carducci, in altre parole, la memoria classica, rappresenta, quasi come in una certa continua e insieme variata tradizione neoclassica, poi preromantica e infine parnassiana (da Hölderlin a Monti nel *Sermone sulla mitologia* a Leopardi nelle *Favole antiche* fino a Banville e a Leconte de Lisle) una patria perduta – e l'iterazione, in *Soleil et chair*, delle parole «Je regrette les temps» non fa che precisare questa dimensione di esistenza, il franare nella deriva indefinita. Una radice disvelta come le fronde dei lauri, una madre defunta, dispersa, vilipesa, dolorosamente anche se consapevolmente – forse, inevitabilmente – rinnegata da una modernità che si fa limite e dalla autocoscienza critica che la accompagna. Da *Soleil et chair*:

Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie,  
Verse l'amour brûlant à la terre ravie,  
Et, quand on est couché sur la vallée, on sent  
Que la terre est nubile et déborde de sang;  
Que son immense sein, soulevé par une âme,  
Est d'amour comme Dieu, de chair comme la femme

[...]

– O Vénus, ô Déesse!

Je regrette les temps de l'antique jeunesse,  
Des satyres lascifs, des faunes animaux,  
Dieux qui mordaient d'amour l'écorce des rameaux  
Et dans les nénuphars baisaient la Nymphe blonde!

[...]

Grande mère des dieux et des hommes, Cybèle;  
S'il n'avait pas laissé l'immortelle Astarté  
Qui jadis, émergeant dans l'immense clarté  
Des flots bleus, fleur de chair que la vague parfume,  
Montra son nombril rose où vint neiger l'écume.

Qui, all'interno del vasto archetipo della divinità femminile primordiale – o del mondo *naissant* – che concettualmente è esso stesso quasi un grembo accogliente, avvolgente, casto ma vitale, il fantasma o il negativo di quella che sarà la Chimera di Campana sembrano combinarsi con Cibele-Astarte, con la patriarcale – orientale e mediterranea – antichissima divinizzazione della femminilità con i suoi corollari di creatività, fertilità, sessualità, crescita. Così Ovidio (*Fasti*, VI, 5-8), poco prima di invocare Cibele: «Est deus in nobis, agitante calescimur illo: / impetus hic sacrae semina mentis habet. / Fas mihi praecipue voltus vidisse deorum, / vel quia sum vates, vel quia sacra cano».

Il rimbaudiano *raisonné dérèglement* ha insospettabilmente la sua prima origine nell'*enthousiasmós*, nel *furor mentis* delle poetiche classiche, e poi rinascimentali, di ascendenza platonica. Ma Rimbaud è soprattutto il poeta e insieme la vigile coscienza letteraria degli iati adottati dal moderno. Parigi, *ville tentaculaire*, città di perdizione e di smarrimento, di destituzione, artificiale paradiso di estasi non più divine, è come una *magna mater* divenuta *magna meretrix*. Da *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple*:

Ô cité douloureuse, ô cité quasi morte,  
La tête et les deux seins jetés vers l'Avenir  
Ouvrant sur ta pâleur ses milliards de portes,  
Cité que le Passé sombre pourrait bénir

[...]

– Société, tout est rétabli : – les orgies  
Pleurent leur ancien rôle aux anciens lupanars:  
Et les gaz en délire, aux murailles rougies,  
Flambent sinistrement vers les azurs blafards!

La società razionale e desacralizzata dell'illuminismo e del positivismo impone tempi, ritmi, scansioni. Anche l'orgia notturna ha i propri spazi, luoghi e tempi definiti, i quali non fanno che ribadire indirettamente l'ordine soffocante ma non temibile, anzi rasserenante, della repressione. I liberatori culti orgiastici della grande madre, con la loro brutale ma viva prossimità alla natura originaria, ora non sono che una eco, o un'ombra, un oblioso sogno. E analogamente l'ispirazione poetica deve ora tormentarsi in nuove consapevolezze incessantemente suscitate dalle esigenze del rinnovamento formale, dalle istanze di quella avanguardia storica che ormai preme alle porte del tempo, e che non per nulla farà di Rimbaud uno dei propri idoli e dei propri modelli: il surrealismo, Breton dirà, altro non fece che moltiplicare le vie, le soluzioni stilistiche attraverso cui cercare di conseguire il duplice fine della avventura rimbaudiana: «changer la vie» e «se faire voyant».

Lo sforzo di Rimbaud consiste proprio nel ricreare, all'interno del moderno, e assumendo il moderno come essenziale e non eludibile orizzonte conoscitivo ed esistenziale, l'innocente follia, il sacro entusiasmo degli antichi, conciliando perversione e naturalezza, trasgressione e veggenza e fedeltà agli archetipi, furore creativo, infine, e razionalità compositiva. I *sophismes de la folie*, dei quali il poeta veggente afferma di conoscere il segreto, il meccanismo, le leggi alchemiche, il sistema, sono funzionali a questa operazione. Rimbaud sopprime la fonte del simbolismo materno, o ne subisce la perdita, per poi cercare di ricostruire per via razionale, attraverso la sapienza dell'artificio, quell'infanzia e quell'innocenza perdute. In *Une saison en enfer* ostinatamente riemerge anche la divinità negata, quale materia di riflessione e di fantasia poetica; questo, al di là della postuma e forzata santificazione che del poeta volle officiare la sorella Isabelle.

C'est la vision des nombres. Nous allons à l'*Esprit*. C'est très-certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire. // Le sang païen revient! L'Esprit est proche, pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas, en donnant à mon âme noblesse et liberté. Hélas! L'Évangile a passé! L'Évangile! L'Évangile. / J'attends Dieu avec gourmandise. Je suis de race inférieure de toute éternité (*Mauvais sang*).

Forse è qui la vera essenza, la natura profondamente e in senso lato mistica (ma insieme razionale, se è vero che i numeri di cui qui Rimbaud parla possono essere a un tempo le unità metriche abilmente manipolate della versificazione, così come i modelli ideali, le idee geometriche e matematiche dell'iperuranio platonico) della rimbaudiana *alchimie du verbe*, dell'intento, da parte del poeta, di *noter l'inexprimable*, di *fixer des vertiges*, di *écrire des silences*. Del *pathos* della nominazione: nell'assegnazione di una voce a ciò che ancora non è stato nominato o elevato – oppure decaduto – a cosa. Ma i nomi della poesia si avvicinano alle soglie dell'essere per doverne constatare l'intrinseca ineffabilità (come poi, più sistematicamente, nei contesti wittgensteiniani e heideggeriani), per venire respinti e tornare a se stessi più consapevoli di sé, avveduti delle proprie possibilità e tensioni come dei propri invalicabili eppure dilatabili margini. Non siamo lontanissimi dal dantesco venir meno, nell'accesso al divino, dell'*alta fantasia*, dal suo senso dell'*oltraggio* che non si può compiere, perché nominare il mistero, avere la pretesa di rivelarlo, comporterebbe il commettere una colpa tragica, e provocherebbe l'incenerimento del nome al contatto con l'inconsumabile rogo del sacro.

Il celebre *Je est un autre*, io è un altro (seconda *Lettre du voyant*, a Paul Demeny) – al di fuori di sé, nella terza persona che incrina o che nello

sdoppiamento nega la soggettività, o proclama l'esteriorità all'orizzonte dell'io – di origine romantica e nervaliana, e baudelairiana, dove alcuni hanno visto una anticipazione del subconscio freudiano, o una eclissi, per lo meno un decentramento del soggetto e del suo denso alone psicologico in favore non di una eccessiva descrittività quanto delle leggi autonome e recondite del pensiero e della parola, potrebbe essere accostato alla percezione mistica del *totaliter aliud*, del divino o del trascendente come alterità insondabile, concezione che rivivrà in parte nel lacaniano *autre*, nell'idea dell'autonomia del significante e di un inconscio strutturato come linguaggio, a conferma di quanto fallaci siano certe dicotomie all'apparenza insolubili. Dal profilo estetico, nonché morale, il poeta è tanto più fattivo e creativo se è in grado di trarre da un io sfocato, sotterraneo, inesplorato, costituito da altro, diveniente altro, l'esaltazione per una consonanza universale. *Je est un autre* delibera uno scarto di prospettiva: la dimensione veggente comporta infatti l'uscita della poesia nuova dal soggettivismo, quindi da una dimensione postromantica e sentimentalistica, perché il «pensiero cantato» rarissimamente è compreso dall'autore che disconosce la quantità di ignoto sfuggente alla designazione e che si limita a «riprendere lo spirito delle cose morte» o di esse farsi araldo, anziché inventire le forme linguistiche che «le invenzioni d'ignoto» pretendono.

L'abbandono e il rifiuto totale della poesia (si ricordi il celebre, sconcertante ma in fondo tragicamente coerente, *merde pour la poésie*, che egli avrebbe infine pronunciato quando era ormai mercante d'armi in Africa) dopo quell'unica, breve ma intensissima stagione creativa sembrano conseguire a questo contatto estremo con i confini dell'effabile e dell'*inexprimable*. Con i limiti, le colonne d'Ercole per così dire, del linguaggio, che solo impercettibilmente, asintoticamente quasi, si discostano e si distinguono dal grande mare del silenzio illuminato e stordito che di là da esse si dischiude. E forse, come nelle *Illuminazioni* sembra suggerire *Enfance* (un testo che ha molto in comune con una certa sensibilità decadente e crepuscolare, da Maeterlinck a Corazzini: «la petite morte», «derrière les rosiers», «une horloge qui ne sonne pas», «l'enfant abandonné», «le piéton», «je suis maître du silence»...), l'innocenza può essere rinvenuta e ritrovata solo nell'estinzione di sé, circostanza che da tutto redime e proscioglie. Ma, con Nietzsche, Rimbaud sembra domandarsi, nella sua visionarietà zarathustriana avanti lettera: chi salverà l'uomo, chi mai gli renderà l'edenica innocenza ora che Dio è morto? La risposta è, forse, nessuno, mai, «mai più» – il roco *Nevermore* del *Corvo* di Poe.

(2010, 2021)





*Quaderni delle Officine*, CXII, Novembre 2021