

Ecarttrace

Crav • Università degli Studi di Bari
Collana diretta da Giuseppe Barletta

ULTIMI VOLUMI PUBBLICATI

Bibliografia di Sebastiano Arturo Luciani
a cura di Bruno Pompili

Gertrud Kolmar
Stemmi prussiani. Poesie
a cura di Franco Buono

Francesco Cornacchia
René Crevel:
il romanzo contro la ragione

Bruno Pompili
Treni

Massimo Del Pizzo
Se l'Altro non esiste

Per Schoenberg e le arti del Novecento
a cura di Pierfranco Moliterni
e Bruno Pompili

Ferdinand Hardekopf
Noi fantasmi e altre poesie
a cura di Franco Buono

Manifesto 24
a cura di Bruno Pompili

Bruno Pompili
Strabismi 1. Letture senza scala

Giuseppe Barletta
900ismi
Ricerche in filosofia

Bruno Pompili
Strabismi 2. Leggere e scrivere

Machinae. Tecniche Arti Saperi nel Novecento
a cura di Giuseppe Barletta

Bruno Pompili
Strabismi 3. Dino Campana

Massimo Del Pizzo
La trincea e il sogno.
Fantasmagorie della Grande Guerra

Bruno Pompili
Strabismi 4. L'altalena e il metodo

Cosimo Amantonico
Metodo e poesia in Mallarmé

metaterpe

In altre parole. Traduttori. Traduzioni
a cura di Massimo Del Pizzo e Mariangela Cascavilla

Andreas Pagoulatos
Pérama e il suo canto
a cura di Maria Perlorentzou

© 2011, Edizioni B.A. Graphis

Prima edizione 2011

Questo volume è stato pubblicato
con il contributo dell'Università
degli Studi di Bari

Proprietà letteraria riservata
Graphiservice s.r.l.
tel. +39 0809641700 / fax +39 0809641774
e-mail: graphis@graphiservice.it

Finito di stampare nell'aprile 2011
da Global Print - Gorgonzola (MI)
per conto della Graphiservice s.r.l.
ISBN 978-88-7581-141-9

Cosimo Amantonico
Bruno Pompili

Atto dovuto
Rimbaud. Illuminazioni

Crav • B.A. Graphis

Ringraziamenti

L'Editore e gli Autori ringraziano Brando Amantonico per la collaborazione alla progettazione oltre che alla cura dei grafici, e con lui, Giorgio Bartoli per l'essenziale contributo alla grafica delle figure di *Les Illuminations*.

Atto dovuto

Bruno Pompili

Rimbaud, l'altro se stesso

C'è un piccolo segreto, attraversato da enigmi, nella scrittura. Si presenta e si nasconde tutte le volte che trasformiamo il non-detto in segni; e quando si tratta della letteratura, in parole. C'è una parte che si perde nella trasformazione, e non sempre è chiaro quanto si nasconda e perché e in che modo: unica controprova di differenza e perdita, riscrivere tutto. Tendenzialmente impossibile.

La cosa si complica quando lo scrittore, uno scrittore, mette sul foglio dei segni che anziché realizzare l'astratto, o il mentale (inteso come materia nascente), lo portano a confusione nel momento stesso di concretizzarlo.

Prolifera il senso doppio, trionfa l'enigma. Si sperde il lettore troppo credulo; sorride chi guarda meglio, quasi fosse d'improvviso partecipe del gran lavoro della significazione.

Anagrammi e travestimenti

Anagramma è nella memoria un antico gioco, presente anche nella divertita esperienza dei bambini che si esercitano ai doppi sensi, alle piccole acrobazie, alle ingenue furbizie; ignorano la mistificazione, ma organizzano gli elementi primitivi del dire e del non-dire, soprattutto del sostituire i segni con altri, senza alterarli ma soltanto scambiandoli. Di fronte alle verità nascoste e poi ai segreti rivelati godono del privilegio di mettere ripetutamente in moto la spigolosa macchina ludica; già sanno come il gioco va a finire ma risulta bello ripercorrere lo stesso sentiero.

Il nucleo anagrammatico del dire e del nascondere non poteva non invadere la scrittura, e di là, la letteratura; in quel territorio è stato naturalmente oggetto di riflessioni e teorizzazioni complesse, diffide sottili, cautele e invenzioni. La scrittura letteraria come privilegiato laboratorio linguistico ha portato ad artifici di massima raffinatezza.

Ogni memoria, a seconda degli interessi e delle competenze, evocherà per istinto gli esempi che le sono più familiari. In questo luogo, qualche richiamo meno consueto, o qualche ricordo scontato, saranno sufficienti per indirizzare la riflessione in un campo di rapporti insoliti, e infine, si suppone, portatori di sorprese.

Il primo contatto offerto dalla memoria più diretta, e coerente con la ventura di Rimbaud, si cristallizza attraverso Paul Verlaine che (vedi una sterminata bibliografia) ha mascherato se non proprio truccato la

propria presenza fra i suoi stessi *poètes maudits* adattandosi come figura altra sotto le lettere del proprio nome e cognome riorganizzate in *Pauvre Lelian*.

Un secondo richiamo, di qualche curiosità, proviene da una complessa situazione letteraria che vede emergere, e sottolinea, la diffida in ambito surrealista, un divieto per i propri aderenti, a praticare la scrittura narrativa. Louis Aragon ha patito qualche disagio dentro il gruppo dei suoi amici degli anni Venti (già allora, si potrebbe dire) a causa del suo desiderio insopprimibile di esporre in romanzo storie pressanti, urgenti nel suo immaginario e nella sua vita.

Prima dell'*affaire* di *La Défense de l'infini*, copioso romanzo che si è lasciato andare a scrivere in contrasto con le indicazioni collettive e per questo dichiarerà di averlo sacrificato, insomma distrutto (ma recentemente ritrovato per intero¹); già prima di quel “malinteso” e di un dissenso che è sembrato all’origine precoce della successiva distanza da André Breton, si può rintracciare una sua curiosa e criptata dichiarazione di fedeltà: come sempre seppe farne Aragon, con qualche ambiguità estremamente sincera...

Ebbene, pubblicando *Anicet ou le Panorama*, roman (1921) non aveva mancato di sottolineare come l’indicazione di genere (*roman*) dovesse essere intesa come

¹ Ne aveva comunque salvato e pubblicato una parte già nel 1928: *Le Con d'Irène*, pubblicazione clandestina, oltre a frammenti su rivista.

facente parte integrante del titolo, e che questo deve essere letto con la portata di un unico respiro.²

Sulla base di tale dichiarazione d'autore è poi apparso che quell'intero sottotitolo consentisse una lettura diversa; riorganizzando le lettere utilizzate secondo una equivalenza fonica, esso si disponeva a rendere visibile-invisibile un messaggio nascosto: *roman ap-pât* [apà] *roman* (romanzo inganno romanzo).

L'indicazione rimessa in chiaro era in quel caso contenuta nel titolo dell'opera, ma tutta la narrazione di *Anicet* è un articolato gioco di mascheramenti allusivi, di travestimenti allegorici; in tal modo l'autore esegue quanto promesso, seppur non sia percepibile con immediatezza, fin dallo stesso frontespizio.

La comprensione di un anagramma, e di altri giochi verbali "a chiave" quando siano stati percepiti o risolti, non può essere più ignorata o almeno non è trascurabile; in questo caso resta indissolubilmente collegata ad una dichiarazione complessa di poetica e di scelte retoriche, che hanno avuto un senso preciso nella storia della parte surrealista di Aragon.³

² Vedi in Louis Aragon, *Anicet ou le Panorama, roman*, l'epigrafe che si trova al frontespizio di diverse edizioni: «Je n'ai pas voulu abîmer la couverture avec ce sous-titre auquel pourtant je tiens comme à la prune de ma jeunesse, et qu'on a parfois supprimé sans m'en demander conseil: *Anicet ou le Panorama, roman*, qui se lit d'un seul tenant de la voix. — A.»

³ Per una curiosità di maggiori dettagli si potrà vedere *Alla caccia del Marchesino. "Anicet" di Louis Aragon*, in B. P., *Strabismi 2. Leggere e scrivere*, Crav - B. A. Graphis, Bari 2008, pp. 172-88. Mi scuso, per ora e per dopo, di utilizzare qualche

Ancora in termini generali, un autore cerca sempre di rendere credibili le proprie finzioni narrate anche quando si lascia trascinare in tentazioni di nascondimenti, o a tessere enigmi; sembra non resistere all'attrazione del mascheramento – e qualche volta a complicare la vita del lettore – benché una tale inclinazione finisca per rendere infida o in certo modo ambigua la sua opera.

La scelta del nome dei personaggi sembra operazione particolarmente critica, ma anche un gioco disinvoltato di allusioni, ovvero di una gratuità disinteressata (caso per certo molto più raro). Il lato curioso di queste possibilità si presenta quando lo scrittore adotta di volta in volta, e da un'opera all'altra, attenzioni diverse.

Si pensi al caso di Albert Camus, nella sua pseudocronaca *La Peste*. È Camus selezionatore attento dei nomi dei suoi personaggi, li modifica o li annulla, li traveste o li espone, alternando oscurità e trasparenza.

È sembrato⁴ nascondere totalmente al lettore la re-

esempio che risulterà autoreferenziale, ma forse mi giustifica il fatto di riferire curiosità non del tutto solite.

Mi auguro che si possa ancora giocare seriamente in letteratura.

⁴ Insisto a dire che l'autoreferenza, per quanto inelegante, testimonia tuttavia della continuità e della coerenza di una ricerca su quello che è il nucleo portante del presente volume, pur manifestando differenze e contiguità. Cfr. *La religiosa passione dell'untore. Ovvero, il nome della peste*, in B. P., *Strabismi 4. L'altalena e il metodo*, Crav - B. A. Graphis, Bari 2009, pp. 3-29.

lazione simbolica fra nome e figura di un personaggio, e poi mantenere segreta una intenzione anche quando il manifestarla sarebbe servito almeno in parte a chiarire ed evidenziare contenuti la cui occultazione era stata causa di gravi incomprensioni con gli stessi amici – Sartre, l'esempio scontato – e per di più dello stesso mestiere.

È apparso infine che la lettura anagrammata del nome di un personaggio carico di portati filosofici e morali fosse in grado di indicare una più estesa lettura di *La Peste* in direzione diversa dalle ormai convenute o stabilizzate interpretazioni. È il padre Paneloux che può essere perno di una rivisitazione dell'intera opera, dal momento che si osservi come il suo nome corrisponda al greco *Panouxla*, che altro non indica se non la peste stessa. L'equivalenza fra l'accanito quanto severo predicatore e il portatore del male, in quello che Camus stesso ha per altro definito come il libro più antireligioso che egli abbia mai scritto, accentua l'interrogativo sullo spirito di occultamento che governa l'immaginario e alcuni suoi segni.

Questa alterazione dell'identità, quando vista soltanto secondo il velo infine dissolto del nome, finirebbe per poter sembrare del tutto marginale, confinata al puro gioco dell'invenzione e del travestimento, se non fosse confermata dalla messa in luce di alcune scelte narratologiche e di occorrenze linguistiche difficili da considerare inconsapevoli nell'autore.

Confliggono dunque in qualche modo le pertinenze del rivelare e dell'occultare, nello stesso gesto della

manifestazione in scrittura, là dove, erroneamente, ci si attende un rapporto autentico fra chi legge e chi scrive.

Del tutto volontario, e ricercato con estrema e geniale abilità inventiva, appare il gioco condotto da Wolfgang Amadeus Mozart, nella possibile doppia scrittura di alcune opere della maturità. La modifica di alcuni accorgimenti tecnico-compositivi sarebbe in grado di rivelare un'opera totalmente diversa, un *opus absconditum* occultato sotto una stesura nota e collaudata: pure ipotesi, o gioco immaginativo, arricchiscono di sole suggestioni la favolosa opera mozartiana; non sono queste tuttavia lontane dal gran gioco delle multiple valenze delle parole e dei segni, intercambiabili su più tavoli coerenti. Ci sarebbe una musica ancora tutta da ascoltare, ma scritta da oltre duecento anni: basterebbe *soltanto* inserire alcuni schemi preordinati, a cui andrebbero a corrispondere, senza sforzo né ostacolo, note, movimenti, ritmi, colori di un doppio Mozart finora noto per una sola parte, per raggiungere un ascolto estremo, al limite della impossibilità.

Più concretamente sono disponibili dei doppi registri, testi soggiacenti, in un poeta, ora si pensa a Mallarmé, il quale ha aggiunto alla sua propria criptazione di messaggi sotto le vesti di un testo pubblico o privato il peso di un sorriso di ironica intelligenza. Appare in Mallarmé uno stupore divertito dal proprio realizzato inganno.

La sua capacità di riflessione sulle parole, la lunga dimestichezza coi suoni misteriosi, gli avevano valso la capacità di indagare con naturalezza i frammenti di fondo nei segni della scrittura. Gli era facile ricomporre testi secondo schemi a lui solo visibili, o stendere

duplici tessiture capaci di comunicare verità, ovvero messaggi comuni e attesi doppiati da verità scomode, o irridenti, o semplicemente vere.

Un aiuto compiaciuto, una traccia offerta al lettore, sono segnalati dalla presenza di brevi corsivi autentici (intendo, nel testo) la cui lettura “vera”, rivelata attraverso la decrittazione o piuttosto ricomposizione per anagramma, rende indimenticabile il vero pensiero, opinione, segnali, voluti dall’autore.⁵

Tuttavia Mallarmé conserva una prelazione, non spesa, non utilizzata; mantiene una riserva secondo la quale non si dà per certo che la rivelazione sia cosa buona, positiva; o più semplicemente è meglio essere in pochi a goderne: troppa luce sulla verità la rende abbacinante, dunque invisibile per la debolezza dei nostri occhi. Non abbastanza però da nascondere del tutto il suo gioco, seppur tanto tardivamente apparso.

Per avvicinarci ormai all’oggetto di questa ricerca, si comincia con il sottolineare che Mallarmé era dunque

⁵ Cfr. Cosimo Amantonico, *Metodo e poesia in Mallarmé*, Crav - B. A. Graphis, Bari 2009, «Appendice», pp. 301-27. Alla fine del volume la densa scrittura del saggista lascia in disparte, o ha affidato a totale premessa piuttosto, la testimonianza biografica e culturale del Mallarmé che “si costruisce”, le letture del tutto metabolizzate che gli fanno da base: scrivendo, Mallarmé evolve nel suo nuovo se stesso, con un olimpico humour, dunque pari a quello degli dei. Le decrittazioni mostrate in «Appendice» da Cosimo Amantonico aprono finestre di comprensione in testi non muti, tutt’altro, ma ora altrimenti sonori, diversamente rivelatori. Non sarà più possibile, dopo la messa in chiaro dell’enigma, credere che questo potesse restare per sempre cifrato o irrisolvibile.

in condizione di aver capito il segreto di Rimbaud. Solo Verlaine, che non ne ha mai parlato, e Mallarmé certamente, sono stati a conoscenza, o diretta o costruita, di un doppio testo in *Les Illuminations*; non hanno tuttavia segnalato i punti della loro comprensione, e hanno invece preservato, per il piacere stesso della riservatezza, l'opera nascosta.

Ebbene, Mallarmé ci ha lasciato un segnale significativo, una definizione, un tratto della figura di Rimbaud, che una volta “messa in chiaro” e al momento opportuno, mostrerà non tanto un suo giudizio ma soprattutto che egli aveva netta percezione del meccanismo di oscuramento praticato dal “ragazzaccio” delle Ardenne: «[...] ce passant considérable».

Che ci si muova su di un terreno infido e sovente illatorio è del tutto evidente; che persone come Verlaine e Mallarmé abbiano optato per il silenzio è causa di qualche disagio; Valéry sembra sfiorare frammenti di verità, ma non passa mai la soglia di un pieno avvertimento, e forse neanche debole; i surrealisti, che sanno leggere molto bene, sono offuscati (è un modo di dire) dal meccanismo incontrollato della scrittura automatica, e non sono pronti a pensare ad architetture linguistiche a prima vista così artificiali, o che dipendano da artifici e da raffinato calcolo; i lettori per professione, o per piacere, hanno accettato il testo di Rimbaud come folgorazioni intoccabili, e si sono impegnati correttamente nell'esercizio della comprensione.

Non era così, ma non era neppure errato. I testi sono due, e il secondo non cancella né altera né spiega il primo, che permane l'autentico oggetto di una ster-

minata bibliografia, della disperata biblioteca delle spiegazioni. Bisognerà ormai aprire un altro dossier, mirare ad altra edizione, nel senso di versione, che amplia l'offerta di Rimbaud.

Si sta forse qui violando un segreto, che altri hanno contribuito a mantenere nell'ombra, o nel buio totale? C'è in arte e in letteratura un codice da società segreta? C'è un tempo in cui i segreti, per qualche naturale o fatale incidente, o esaurimento del loro principio, vengono esposti senza che questo corrisponda ad un supposto stupido e opportunistico tradimento? O al contrario è invece possibile considerare la messa in chiaro di uno sconosciuto testo letterario come un "atto dovuto"?

Le realtà della prima ricerca e poi dell'intero volume già dicono che gli autori, con responsabilità diverse ma non percentualmente misurabili, hanno creduto – invero non senza qualche esitazione – che non fosse possibile mantenere una riservatezza intorno ad una scoperta che scotta le labbra a dirla, e blocca le mani a scriverla.

In questo primo testo liminare si offrirà un solo esempio, si stabiliranno debiti, pertinenze di un lavoro lento e di incredulo avanzamento nella scoperta. Il merito ne va totalmente attribuito a Cosimo Aman-tonico. Chi ora scrive ha avuto in sorte il piacere di seguirne lo sviluppo e le esitazioni, l'aumento costante delle certezze che da primi sparsi elementi finivano per evidenziare strutture complesse oltre che inattese ad ogni singolo passo.

Poter affiancare il proprio nome, per un momento

bibliografico e in un ruolo di maieuta, a quello del paziente, riservato quanto coscientemente ambizioso autore della messa in chiaro di parte delle *Illuminations*, è meritato soltanto per le considerazioni di fiancheggiamento, o i suggerimenti offerti, o le logiche rassicuranti conferme *in itinere*.

D'accordo su tutta la costruzione, con riserve reciproche sull'inevitabile diversità della nostra voce, si pone già qui un primo esempio di ciò che seguirà, e non a caso partendo dal titolo stesso.

Les Illuminations, come corredo lessicale hanno avuto alcune spiegazioni ormai stabili e molte volte ragionevoli, memorizzate nella tradizione di diverse letture.

Restando per ora a livello di rielaborazione anagrammatica, fermandoci vale a dire al puro gioco delle tessere del mosaico verbale, il titolo si riformula in una nuova figura la cui portata si confina, al momento, nella semplice curiosità; da solo, non lascerebbe prevedere nulla oltre la pura occasionalità, o una gratuita e casuale combinazione; o sarebbe pretesto per ulteriori considerazioni, comunque circoscritte, e prossime alla variabile gamma delle intuizioni o degli agglomerati puramente personali, delle protesi di simboli aggiuntivi e sovente impropri.

Poiché la risultante di questo anagramma anticipa l'emersione di un diverso e nascosto testo, viene qui presentata senza aggiunta alcuna; la portata del lavoro di messa in chiaro richiederà riflessioni complessive, che superano la logica tendenzialmente meccanica del semplice anagramma, e per questo non si ritiene di

sovraccaricare di commento la semplice anticipazione di un diverso senso, per altro in attesa di inserirsi in un quadro di più ampia ricomposizione.

*les illuminations – l'illusion en tamis*⁶

Mascheramento e travestimento

La scrittura, soprattutto poetica, come elaborata selezione di dati capitalizzati nell'esperienza personale (e può anche negarla in toto, almeno in un rapporto di deduzione diretta), ordina scelte dal serbatoio lessicale a disposizione nella memoria (e può anche procedere ad una invenzione totale, più spesso ad aggiustamenti e ad usi particolari dei segni); trasforma eventi e organizza esposizione, alterando i primi e architettando forme, modi, strutture; attinge alla memoria letteraria, ad essa si affida criticamente, distinguendo, scegliendo, tralasciando, o la nega per quanto possibile cercando pura invenzione; fa riferimento parziale alla realtà vissuta, che non è mai recuperabile, e dunque viene ricostruita con altra composizione se non proprio con altre componenti; in analogia con queste possibilità si rapporta al deposito dei segni disponibili quando adotta le parole cercate con pena o trovate con gioia.

⁶ Traduzione offerta: *l'illusione come vaglio*. Qui e in seguito saranno segnalate solo le pure conseguenze; si eviteranno spiegazioni interpretative come non proprie al lavoro svolto, rinviando eventualmente ad altro momento di ricerca (nostro o di altri, poco cambia) la tradizionale attività critica di esplicazione o addomesticamento del testo.

Avviene che il soggetto della scrittura, in coscienza o in ignoranza, rediga un testo, dunque produca risultati, che negano, enfatizzano, irridono, giocano, commuovono, respingono, eccitano o acquietano, coinvolgono, espongono, trasfigurano, scolpiscono, commentano, travestono, mascherano: mai mentono su se stessi, mai mostrano il vero.

Che si tratti dell'uso letterario del passato, dell'avvenuto, del vissuto, o al contrario della messa in parole del futuro, incarnato o allucinatorio, dell'immaginato semplice o compulsivo, ciò che lo scrittore offre appare indenne da criteri di pertinenza, da norme, da verificabilità che non siano armoniche con il suo essere e la propria poetica. Ogni discorso possibile sul testo di uno scrittore trova così legittimità all'interno di uno spazio, orto, deserto, o giardino semiante, comunque dentro lo steccato del suo lavoro.

Non gli si chiederanno ragioni delle scelte, né della vita, e invece se ne leggeranno i distillati, o i frammenti residui dei sogni.

Occorrerà muoversi con circospezione per non calpestare, e invece osservare con attenzione per preservare (ma conoscere o riconoscere) mascheramenti e altri diversi abiti. Per ragioni tutte sue, o più raramente condivise, non vietate tuttavia alla curiosità del lettore, il poeta ha truccato i dati (di solito lo fa; anche la sincerità sbandierata è il risultato di una retorica applicata). Ha costruito una vita in parole, non in copia ma in alternativa alla realtà. I testi possono essere anche doppiamente truccati, senza che ci sia prima un originale e poi una copia alterata o derivata, ma

due versioni egualmente autentiche della stessa voce redigente.

Ogni poeta è tendenzialmente se stesso e un altro, la sua persona propria e colui che enunciando (scrivendo) si dà una doppia veste, cresce col crescere della sua parola, e diviene ciò che ancora non era: dopo la parola egli si conforma ad essa e coincide con il detto, o scritto.

Inizia con tale percorso la formazione di una persona che non può più essere uguale a prima, pur permanendo nella stessa identità formale. È una persona abitata da un'altra, coincidente, ma memore della sua doppia esistenza, reali entrambe.

Il lettore si troverà di fronte ad una doppia figura, che lo impegna ai limiti dell'orientamento e della comprensione. Il disorientamento è provocato dalla perdita della biografia storica, documentale; l'incomprensione si indirizza al testo.

Quanto a Rimbaud la situazione si presenta ancora più complessa, avendo egli escluso una quantità di riferimenti concreti e avendo trascelto solo i dati che gli sono apparsi coerenti con il suo discorso poetico, e non altro.

Dunque è residuo un testo cifrato, che sembra respingere ogni altra interferenza o aggiunta da parte del lettore: questi deve obbligatoriamente aderirvi, in modo esclusivo, secondo le scelte e la voce del poeta.

Chiunque abbia affrontato quel primo testo, quello noto ad oggi, si è trovato nell'obbligo di interpretare, quando non avesse la qualità, o la possibilità, di inserirvisi, o di abbandonarsi al suo dire, o di impigliarsi

nel suo tessuto in una sorta di coinvolgimento magico o nervoso. Così avviene, per natura letteraria, nella lettura di tutti i grandi produttori di autentica poesia: quella che inventa materia, che produce nuova realtà, foss'anche molto distante dall'esperienza comune, e sovente pure dalla verificabile conoscenza storica (la biografia) dell'autore.

Questa opera, che trasforma la vita del poeta, presenta inevitabili enigmi, insormontabili agglomerati da decifrare per quanto consentito dai limiti della logica corrente, dalla coerenza immaginabile.

Les Illuminations hanno generato forse il massimo della quantità possibile di tentativi interpretativi, e tutti significativi, anche quando apparentemente banali. Quasi non c'è banalizzazione nei risultati d'interpretazione, tanto complesso si presenta il filtro selettivo messo in opera dall'Autore all'atto della scrittura.

Rimbaud ha operato un travestimento estremo della persona, delle sue esperienze, del raffinato gioco di allusioni spesso interrotte o tarpate, modificate o selezionate. Il tentativo di trovare il filo della sua voce, per cercare di averla cantante, e voce diretta di una verità, si è scontrato con la costruzione di una diversa realtà, risultante dal lavoro organizzato in parole. Proprio quel lavoro era spaventosamente ellittico sul passato, e sproporzionatamente inventivo del futuro. La cifratura dei dati ha trattenuto un testo parallelo, senza che mai Rimbaud abbia fornito o alluso a una chiave di lettura, una mappa del percorso, una traccia dei sentieri calpestati con violenza, con rapidità, con disinvoltura, col segreto piacere di produrre perdita

di ogni orientamento possibile: non solo per il lettore (problema secondario), ma alla fin dei conti per se stesso (scommessa sul vivere in maniera incontrollabile, ma sicuramente dicibile, esponibile allo sguardo dell'altro).

Il travestimento, come operazione nota alle grandi retoriche poetiche fin dal più remoto passato, ha truccato delle realtà, finendo per costruirne delle altre, alla cui caccia di identificazione si è posto il lavoro dei deciflatori.

Ogni travestimento, nel senso di trasposizione che altera ogni immagine convenuta e poi la sottopone a variazione assegnandole altro abito, si complica quando gli venga aggiunta una maschera.

Il mascheramento, nel senso di applicazione di un secondo volto, produce altro, aggiuntivo, rapporto.

La caratteristica meno approfondita della maschera, il suo dato meno valutato, è che essa mostra un'immagine che non solo nasconde una realtà, ma ne contiene un'altra ancora che è la sua versione interna: l'interno della maschera, quello di cui si ha conoscenza parziale se si è "il mascherato", o nessuna conoscenza se ne siamo al di fuori, cioè spettatori.

La maschera ha dunque un volto esterno ingannatore, ma plausibile, e uno interno, grezzo, brutale, e altrettanto concreto. Solo appropriandoci dei due lati della maschera si entra veramente nel gioco della conoscenza e dei segni o parole (nella scrittura) che la rappresentano in due forme contemporaneamente visibili, se è possibile separarle e porle una accanto all'altra e non più una all'interno dell'altra. Questa

opera di contemporanea esposizione alla luce finisce per negare la doppia valenza della maschera, diventa ormai rivelazione, lettura chiara, completamento dell'essere. Ma anche devastazione del segreto, illuminazione impropria, razionale, dell'indicibile, del mistero dell'essere e del dire.

La maschera complica dunque il travestimento, e il lettore può solo arrendersi di fronte al divieto della conoscenza integrale, salvo scegliere la strada della chiarezza illusoria, e momentanea, della conoscenza del trucco. Non riuscirà mai, il lettore, a possedere tutti i lati della materia, della storia, della persona, e questa sarà la sola via autentica che potrà percorrere: ignorare per meglio capire, forse capire, quando opererà in modo analogo al poeta. Solo percorrendo la stessa via incontrerà i paletti indicatori della sua presenza al mondo. Un vero lettore è quello che vive gli enigmi, senza scioglierli.

Cos'ha fatto Rimbaud, scrivendo. Ha vissuto la maschera e il diverso abito alternativo rilasciando un tessuto dal numero indicibile di nodi. Tuttavia è dovuto passare attraverso le parole, e il suo dire è il punto debole che deve scontare; lì si può ancora trovare traccia del meccanismo dell'operare per segni.

Consapevole al massimo della propria competenza a organizzare parole e frammenti di parola, ha adottato schemi, per quanto complessi, ha ingarbugliato i fili, ha intrecciato segnali, memorie, presenze, eventi, illusioni, persone, spargendone residui in un terreno di superficie. Allo stesso tempo ha mischiato travestimento e mascheramento; in tal modo, sotto la su-

perficie del testo consegnato alla conoscenza corrente del lettore, o memoria registrata per se stesso, si trova occultato un secondo testo, frutto di un gioco combinatorio, dove astuzia, prestezza, altra sincerità, abilità e diversa verità, pareggiano la prima scrittura apparente, senza però creare gerarchie né precedenze. La maschera che infine interpreta il volto ha, a sua volta, una doppia immagine, e non può essere consentito trascurare o privilegiare l'una a detrimento dell'altra.

Il *vaglio della illusione*, operato dall'illusione, dispone di più vie, o almeno di una doppia via, per agire e lasciar filtrare un doppio testo.

Rimbaud giocatore di illusioni

L'anagramma che può d'improvviso apparire in piena luce, frutto di calcolo e forse di casualità, non è necessariamente legato ad una decisione complessa di mascheramento; capita che sia un divertimento momentaneo che si incastona su di un tessuto disponibile ad accoglierlo.⁷

⁷ Non va taciuto il piacere che si può provare a gestirlo, quando appare alla portata, e poco basta per perfezionarlo, o accoglierlo già pronto. In questa dimensione, comunque non sottovalutabile, c'è una sorpresa condivisa di cui è difficile rintracciare lo spunto iniziale, escludendo la pura casualità: un oggetto verbale, come qualunque altro, si rende visibile all'occhio che lo cerca. Due esempi, fra infiniti, bussano alla porta di questa nota, per affetto o per evidenza di contiguità. Fabio De Sanctis, scultore surrealista, e anche "giocatore di parole" ha dato ad una sua scultura un emblema verbale

Resta comunque un indizio di curiosità il rovistare nell'alfabeto, o di analogo piacere, e soprattutto indica una disposizione a percorrere le parole con una riservata, segreta, o soltanto nascosta, capacità di utilizzare segni inseguendone altri, ben presenti nello spirito e nella volontà.

Sembrirebbe il giocoliere essere la figura riassuntiva di un gestire le parole, ma avrebbe un limite, quello di collocarsi quasi piuttosto come un funambolo nel territorio del gratuito, del disinvolto occasionale.

L'illusionista insegue invece, ed esegue, una tessitura complessa che corrisponde ad un modo di essere che ha un disegno, che viene da una formazione lontana, o forse remota.

Quando sia apparsa in Rimbaud la constatazione di una possibilità di doppio discorso è forse inutile cercare. Restando sulla realtà della identificazione in parte compiuta, si apre per ora una sola certezza, documentata: non solo il titolo dato alla raccolta, ma

(volgarmente: titolo) che si colloca nell'ambito della bustrofidia: SORELLEDELLEROS, su cui ricamare ipotesi e giochi aggiuntivi. Quasi in analogia, la collana del Centro Ricerche Avanguardie che ospita questo volume porta il nome di ECARTTRACE, dove la memoria dell'ultima attività organizzativa di André Breton (*L'écart absolu*, Parigi 1965) è chiaramente rintracciabile.

Altre curiosità semplici, fra innumerevoli possibili: Breton, in una lettera alla figlia Aube, ultimo capitolo di *L'Amour fou*, la chiama Écusette de Noireuil per *noisette d'écureuil*; più reciso Jean-Pierre Duprey che dà il misterioso nome Ueline a un personaggio di *La Forêt sacrilège* troncando semplicemente quello della sua compagna Jacqueline.

una probante porzione delle *Illuminations* porta in sé un'intera e cifrata alternativa. Dire che una ridotta parte sia doppia, è una limitazione, o una cauta riserva, dovute solo all'incompletezza dell'accertamento; sarebbe necessario un più lungo lavoro, o un più raffinato ed inventivo strumento per scorgere e registrare tutta la doppia voce nella sua integralità. E non si può neanche affermare che il doppio fondo sia reale in tutte le parti della raccolta poetica.

Con questo dubbio, e questa cautela, ma offrendo la prima mappa perché altri completino la decrittazione integrale (se c'è *corpus* perché ciò avvenga), si può ora prendere atto della parte oscurata da Rimbaud e messa in chiaro dalla ricerca registrata in questo volume.

Superato il dilemma se il segreto dovesse essere preservato, come altri avevano fatto (certamente Verlaine che ha avuto delle complicità naturali, e Mallarmé che aveva capito tutto; decisamente a parte Valéry, rimasto incerto sulla soglia); superata soprattutto ogni enfasi di spirito occulto o simbolicamente o mentalmente significativo, di fronte alla reale esistenza di un messaggio, e insomma di un altro testo seppur quantitativamente parziale, ormai un diverso libro può essere aperto. Non si eviterà qualche accenno sulla prima esperienza, sulla iniziale lettura, quella che per primi sorprende gli autori, e in particolare il rivelatore stesso dei segni (semiodetettore), infine tutti e due insieme nella loro decisione d'apertura delle carte, e nella forma tipografica di coagulazione del testo inatteso.

Non si è trattato solamente del riconoscimento da parte di Cosimo Amantonico di un gioco anagramma-

tico; dopo la prima osservazione, o intuizione visiva, attraverso tentativi pazienti e ordinati, ha trovato una chiave elastica che non ha però aperto tutte le porte, ma solo percorsi di avvicinamento. È stato necessario adeguarla di volta in volta, quasi di frase in frase, di grumo in grumo di parole, per allargare la parte della “chiarezza”, delle zone “tradotte” in chiaro.

Altre parti hanno resistito alla decifrazione, o può essere che non siano affatto cifrate: non si è voluto forzare ad ogni costo ciò che resisteva ad una ragionevole attenzione, non avendo il semiodettore né vincoli né esaltazioni, ma solo una serena, e certamente compiaciuta, soddisfazione. Il suo lavoro è stato segreto per anni; ha accumulato schemi foglietti scarabocchi tentativi e risultati col piacere di sapere ciò che solo a lui era apparso inedito quanto luminoso.

Il discorso ha preso come soggetto un “noi” soltanto su considerazioni successive alla scoperta, quando si è trattato di verificare qualche dubbio, o ragionare sul come esporre la scoperta, valutare infine portata e conseguenze di rivisitazione storica di molti elementi ora disposti secondo nuove pertinenze.

Consapevoli del rischio di essere fraintesi o malintesi è diventato necessario produrre delle prese di posizione esplicite, comprendendo che ad affidare le considerazioni capitali alla sola buona coscienza critica, filologica e letteraria, propria e degli altri, ci si avvicinava ad occhi chiusi ad un imbuto vorticoso di pesanti obiezioni dettate probabilmente da sentimenti non sempre equilibrati.

Cautela dunque, ma esperienza e buon senso, ci

portano ad affermazioni che possono certo apparire banali, e tuttavia non sprovviste di necessità.

Non sono in azione né inseguitori di reliquie, né trafiggitori di tesori, né un qualche terrorismo nelle lettere, né lividi ricercatori che non hanno nulla da perdere e cercano per breve tempo fasci di notorietà, né hanno collusioni con collezionisti di documenti riservati; non esprimono perversi disegni impegnati a sottovalutare la portata della tradizione, e infine neppure sono abbacinati da qualche possibile riconoscimento; per ultimo, non sono condizionati dalle belle storie, dalle vistose sceneggiature dell'attualità: ed effettivamente, queste proposte di lettura, di un testo diverso accanto ad uno dei più grandi della modernità, hanno una parte di autentica sorpresa, e sembrano appartenere a una astratta storia di cacciatori dell'Opera Sconosciuta.

Quel che si vuole sottolineare, perché è stato costantemente praticato e mantenuto, è un atteggiamento di rispetto e di equilibrata ricerca di verità che nulla può riuscire a deviare o alterare o nascondere. Allo stesso tempo non è forse inutile esprimere una ammirata devozione verso *Les Illuminations* come le abbiamo conosciute nella storia delle letture personali, nelle rivelazioni fondamentali sulla strada, sui percorsi e sulle offerte della poesia, quella che non sopporta imitazioni riproposte ma solo invenzione rinnovata.

È proprio la nuova ricchezza che ci ha convinti del valore inestimabile del primo testo conosciuto delle *Illuminations*; non avremmo mai riconosciuto il nuovo testo se questo avesse portato ombra al precedente.

Trattandosi di due testi del tutto sincronici – scan-

dita e posposta nel tempo ne è solo la lettura, debole per difetto di riconoscimento o per incapacità di pronunciarsi su di un doppio registro – bisognerà di certo imparare un'ulteriore lezione di Rimbaud, o recuperarla, alla quale non sapremo al momento dare un nome adeguato.

In mancanza di una nuova pratica di lettura, mantenendo ancora l'antico pregiudizio temporale del prima e del dopo, si può ancora dire, per essere chiari, che il testo *sacro*, letterariamente, continua ad essere quella prima versione consolidata; non viene pertanto smiunito il lavoro critico, biografico, interpretativo svolto finora, su quel testo *storico*, che permane bibliograficamente l'originale.

Il Rimbaud emerso, messo in chiaro dopo una lunga notte di ascondimenti, che per infinite ragioni durava sin dall'origine, si concretizza come una seconda verità testuale, di appoggio alla prima e altrettanto autentica, non collidente con quella; in nessun caso opponibile.⁸

⁸ Dalla decriptazione di alcuni poemi o frammenti sorge un problema storico-documentale di datazione. La storia editoriale di *Les Illuminations* è stata in qualche momento confusa, ma la composizione finale della raccolta obbedisce ormai ad una tradizione consolidata che ha come pilastro il manoscritto di Rimbaud dei «poèmes remis à Stuttgart» (à Verlaine, febbraio-marzo 1875).

Alcuni dati emergenti nel testo messo in chiaro appaiono in contrasto temporale con quel documento. Ne nascono contraddizioni per ora insanabili, al punto da far nascere ogni tipo di dubbio.

Straordinaria è l'occasione di riaprire letture anche sul *testo 1* alla luce del *testo 2*, e poi il contrario, perché il doppio tessuto di Rimbaud è osmotico e tridimensionale nelle parole, come non sembrava possibile, per struttura naturale del linguaggio scritto.

Fra il primo e il secondo si stabiliscono fili di ragnò di tali e tante direzioni (persino extratestuali, biografiche e circostanziali) da far risaltare gli angoli bui o morti, fisici, di suoni e parole: l'ironia e l'aereo gioco divertito ne costituirebbero la metafisica, o valutando materialmente, il massimo della fisicità.⁹

Come apparirà dalla lettura del testo messo in chiaro (*testo 2*), Rimbaud non si è limitato a vagliare e trascinare segni alfabetici a diversa valenza o a plurimo sviluppo e variabile ricomposizione. Ha invece fissato, in occulto, una contestuale memoria verbale che è il distillato di una disposizione alternativa del pensiero, della memoria, e complessivamente del proprio messaggio, fino a configurare una diversa estetica del

⁹ Fisicità, in Rimbaud: idea di massima presenza materiale, anche non tenendo conto dell'intreccio dei testi qui evocato; è una delle ragioni che lo segnalava di fatto al laico e ventoso olimpo dei surrealisti, pur con saltuarie crisi di stabilità che non trovavano ragioni nella scrittura ed erano extra-letterarie.

Di collegato interesse è l'*affaire* che prende nome dal testo solo annunciato, e in realtà inesistente, *La Chasse spirituelle*. Questo testo presunto aveva dato luogo ad una falsa scoperta, denunciata a ragione da André Breton (*Flagrant délit*). L'attenzione di Cosimo Amantonico si è fissata in una lettura anagrammatica (secondo la *word ladder* di Lewis Carroll) che riformula quel titolo in *elles puent la chiasse*. Traduzione offerta: *esse puzzano di merda*.

“poetico” quale prodotto da una relazione del tutto insolita fra vissuto e parola, mai di semplice derivazione dell’una dall’altro.

Se da una parte Rimbaud aveva ben precisi i termini (non i confini) di una poetica ormai e definitivamente tutta sua, così come si stabiliva (e non fissava) attraverso un’opera concretizzata sulle pagine, per un altro verso seguiva delle filiere quasi irridenti ogni nuova retorica. Metteva insomma in gioco le sue proprie conquiste, ritrovava un legame più diretto fra evento e parola, ne eliminava trucchi e procedimenti costruendone di più complessi, a doppia e tripla dimensione.

Finiva così per architettare una dialettica di risposta alla sua propria poetica; non ne sospendeva il dettato naturale, o conquistato con la sua attenzione estrema al linguaggio, ne trovava tuttavia delle contropartite, per lui altrettanto naturali; fissava delle soluzioni più articolate e allora del tutto corrispondenti ad un gioco estremo dove non era più una poetica a farsi ormai strada quanto piuttosto una macchina della parola che cerca di esplicitare tutti i rapporti possibili col vivere. O col non più vivere come prima.

Non risiederebbe forse qui un’ulteriore ragione dell’abbandono, da parte dell’angelo-ragazzaccio, dei luoghi già vissuti, il motivo di una ricerca di un altrove se non assoluto certo tutto da inventare? Dove la vera vita è rilanciata ripetutamente altrove, o almeno è una sfida ancora da impostare?

Questa propensione sarebbe coerente con le avventure già corse e più volte attraversate. Forse non bastavano più a Rimbaud le coordinate correnti, anche

quelle che per lui stavano nelle violazioni compiute sui parametri convenuti. Ormai erano in via di corrosione le sue proprie conquiste: una tale prospettiva è certo già stata vista e dichiarata, e ora ne avremmo una conferma tanto più radicale e forse più convincente perché non solo dettata dall'intuizione o da stabili tracciati storico-biografici; viene invece imposta con forza dal tessuto del suo dire e dalla molteplice "presenza al tempo", lucida e frenetica insieme, scoraggiata anche e forse stanca, non aliena da disperazioni.

Sono personalmente convinto che non è questo, queste ultime osservazioni intendo, ciò che è corretto dire in conseguenza ipotetica di un nuovo testo, ma è ciò che quasi senza filtri si è portati a esprimere secondo una pur fallace tradizione del sovrapporre i propri spunti espositivi alle certezze. Sono queste, purtroppo o per fortuna, a resistere, sempre senza controprove, ma non eludono il rispetto totale verso le grandi avventure portate da un simile oggetto di meditazione.

Evitando mal posti coinvolgimenti emotivi, risultano ad ogni modo plausibili domande ulteriori e dubbi che indaghino sulla anomala conformità o differenza di un caso speciale, annidato con durezza non solvibile in una figura irripetuta della nostra storia.

Ci si chiede allora, correttamente: com'era Rimbaud, c'è qualcosa da aggiungere alle già complesse ricostruzioni, e come funzionava la sua mente, quali erano le abilità necessarie che egli applicava alla scrittura.

Queste ultime, soprattutto, appaiono tanto complesse da chiederci se non ci troviamo di fronte a un caso

particolare di strutturazione comunicativa i cui termini continuano a sfuggirci. Se si esclude la messa in opera di un puro gioco, e accanito, di mistificazione del testo, sulle cui eventuali cause non è il caso ora di fantasticare, si può semplicemente pensare ad una modalità della concentrazione che in lui funzionerebbe con una lucidità estrema, tanto da apparirci innaturale, o non corrispondente al comune funzionamento linguistico, remoto alla nostra curiosità di osservatori tardivi.

Potrebbe essere avvenuto che le parole fluissero in una forma automatica di preselezione dei segni, mentalmente pronti all'uso e posti in memoria, che andrebbero a disporsi nelle adatte parole capaci di contenerli, oltre ad orientarne la scelta adeguandole preventivamente al doppio utilizzo. È questa una supposizione di dinamica linguistica della quale appare al momento quasi soltanto la complessità, ma lascia aperta l'idea di una naturale agilità mentale fuori dell'ordinario, insomma di una specializzazione estrema.

Incuriositi da possibili altre interpretazioni della figura di Rimbaud è tuttavia l'immagine ben nota a rimanere dominante nella memoria degli affetti letterari, oltre a quella del produttore irridente di ogni alterazione del convenuto; ci appare anche accompagnato stabilmente ormai dal suo "altro", e dal suo parallelo "concreto"¹⁰; e *Les Illuminations* sono affiancate dalle "altre", "concrete", che hanno per titolo *L'Illusion en tamis*.

¹⁰ Il senso di "concreto" va colto in analogia con "secreto" (da "secernere", "secrezione").

Cosimo Amantonico

A Rimbaud

Atto dovuto

In margine

Di ciò che ricordo quello che potrei dire sarebbe poco e nulla quanto al primo momento di allora.

Infatti questa mia memoria non è un'onda di ricordi, ciò che ricordo, nitidamente, è uno e un solo sito, e un'unica pratica – tirannica.

Tutto risalirebbe alla metà degli anni Settanta e mi avrebbe occupato complessivamente, con lunghe pause, fino alla prima metà degli Ottanta. Ne sarebbe prova certa e curiosa un autografo di mano infantile, a stampatello, su uno dei tanti ritagli di carta che allora lasciavo sparsi dappertutto. Poi, i risultati finirono ignominiosamente in un cassetto, e vi sono rimasti – dimenticati. Perché... solo perché ho voluto rispettare certe priorità.

Dunque, la cosa trovata, andata come perduta e dimenticata, è ritrovata alla fine, con tutte le “griglie” di allora, tante spie aperte sul suo mistero – e riveduta. È la cosa di oggi.

Il problema che ci riguarda è la storia di *Illuminations* a partire dal suo primo momento.

La tesi è che la sua redazione si è protratta per tutta intera la vita del poeta, sino alla fine. La novità, che la raccolta che abbiamo sottocchio è tratta in maniera diretta e continuata, almeno per una parte, da un suo testo fondamentale. *Illuminations* non dice questo testo ma lo contiene. Esso non sta né avanti né dietro ma *dentro* il testo che conosciamo.

L'esistenza comune passata al vaglio diviene illusione perfetta, non già mediante qualche aggiustamento del linguaggio bensì operandone la trasformazione.

Del testo fondamentale – una biografia – la destinazione è di trapassare in *Illuminations* che ne è la paradossale mutazione letteraria.

Per via di tanta riuscita, pur essendo uno solo e medesimo in quanto composti delle stesse lettere, tra i

due testi è impossibile stabilire paralleli o rintracciare veri e propri punti di contatto. Essi restano diversi e inassimilabili.

Il fatto è che nel testo di *Illuminations* nulla apparentemente desta sospetto, se non fosse che la cosa è andata com'è andata, proprio così come diciamo.

L'ipotesi che facciamo è di un'autobiografia scritta dalla quale il poeta avrebbe tratto materiale utile da disporre secondo una struttura reticolata o griglia – i *diagrammi* – per ricavarne ogni volta dei testi. Parliamo di una biografia scritta ma non di un'opera continua e conclusa. La biografia di pugno del poeta sarebbe stata una serie di *flash*, senza criterio cronologico, utili solo a comporre diversi testi della raccolta.

Non va escluso che alla biografia si siano aggiunti testi d'occasione, come ad esempio le sure coraniche, e altro.

Le prove d'appoggio sono il risultato di una ricerca che si è fermata con la messa in chiaro di alcune pièces, poche, decrittate per intero, o quasi, altre solo in parte, e di alcuni titoli, di cui il titolo della raccolta, e di pochi frammenti.

Ancora una testimonianza dell'incontenibile genio di questo poeta, che risolve anche il problema dei problemi, quello della sua fine letteraria.

Questa testimonianza vuole dire l'ultima parola sulla questione di tale fine.

I testi – flash – di base hanno fatto della cronaca dell'esistenza comune la premessa alla costruzione di *Illuminations* che doveva esserne la promessa compiuta.

Si tratta di testi-oggetto il cui empirismo mostra che la sola comune verità con i testi di *Illuminations* è resa manifesta dalle stesse medesime lettere di cui si compongono, tuttavia non sostenuta né confermata da un qualsiasi confronto delle idee e delle verità relative, a parte qualche riscontro interno dei testi di *Illuminations* o fra questi testi e la loro messa in chiaro.

Su questo piano, ogni testo e la relativa decrittazione restano discordi del tutto e diversamente classificabili. In uno, leggiamo passi e pezzi di tanto discussa indiscussa poesia – la prediletta poesia –, l'altro, è meno di una cronaca. Pertanto chi legge, come noi si chiederà a ogni passo come e quanto si possa avvicinare tale dire sbrigativo e spesso brutale, appunto da cronaca bassa, alla poesia di *Illuminations*.

Messi di fronte al chiaro tutto insieme, dinanzi a un'informazione copiosa e alla sua varietà, nella necessità di datare fatti ed eventi riportati, o meglio rivelati, e di cui abbiamo memoria, e nella perplessità in cui ci lascia ciò di cui non esiste memoria, non possiamo che rinviare a dopo ogni conclusione e dare risposte solo di senso e provvisorie.

Intanto, prendere atto che la dimostrazione della giustizia della tesi si basa di più su una indubbia evidenza, che sottoponiamo, dei fatti che sulla loro certezza assoluta. La nostra ambizione è che su detti fatti si abbiano ogni volta almeno le poche certezze attese e condivise. Che esistono, dicevamo, in *Illuminations* e nei flash, riscontri che potremmo anche chiamare “spie”, sia di tipo esterno, fra testo e chiaro, sia di

tipo interno, nel testo e nel chiaro. Che la questione redazionale di *Illuminations* è e resta un mistero letterario, ma riguardo ai tempi della compilazione – la durata – ormai disponiamo, come si vedrà, di pochi, chiari, decisivi elementi.

Il chiaro – il flash – era un testo da usare, strumento letterale, modificabile in principio per tutto il tempo e in ogni momento. Dice lo spazio e il tempo di una vita vissuta in fretta fino allo stremo. *Illuminations* è un cielo terso sovrastante quella vita, si offre alla lettura e all'intelligenza per quello che è letteralmente, fisso, immutato.

Fra testo e chiaro esiste una specie di “va e vieni” di lettere alfabetiche, usato e regolato con un fine, per un risultato. Ma se di questo viavai il modo ci rimane oscuro non c'è inganno, perché non ne esiste in Rimbaud la volontà. L'inganno è in noi, ogni volta che lo interpretiamo. In *Illuminations* è questione di libertà libera, la sua, e ci inganniamo quando ci immaginiamo una sua necessità di raccontarci l'avventura della vita e ne facciamo l'oggetto del nostro discorso.

Tutto quanto vi era in lui di inconfessabile Rimbaud non ha fatto altro che confessarlo, e del resto ha fatto poesia.

Con i flash che cosa Rimbaud richiama alla mente, e come, in che modo, che cosa cerca e vuole ricordare...

Si ricorda della vita che ha vissuto mentre la vive, la sola vita che gli è dato di vivere, di cui vorrebbe però, chi lo sa, cambiare lo spirito, il modo d'intendere

la vita. La vita passata diventa memoria attuale, vita pensata e annotata, né esame né bilancio ma flash, informazione sommaria che la dice, da scombinare, letteralmente, segni di una vita da “bruciare”, per una nuova vita da vivere.

Proviamo pure a immaginare i propositi di un “giovane vecchio”, diciamo che ora la vita dev’essere un avanzamento rispetto a quella di prima, che a quella vita dispotica si oppone chi ora intende disporre liberamente della vita, la stessa cui aveva fin troppo ceduto, che l’aveva ingabbiato, e riappropriarsi di una fondamentale libertà. Per cominciare, la libertà di affrancarsi da tutto ciò che l’asserviva, forse solo perché, diciamo, ormai era passata quella scena del mondo.

Da questa rovina, nascono per sempre, corpo e anima, le *Illuminations*, di cui oggi apprendiamo materialmente l’origine, e sarebbe essa, così com’è e si presenta opera ininterrotta se *Génie*, concepito come un autografo, non ne stabilisse autorevolmente la fine.

E della “nuova” vita vuole dare segno e idea, a sé e a tutti, perché se ne abbia certezza e ne resti memoria, con un testo sempre finito e vivamente ricominciato, per poi una buona volta finire, perché era finita la vita.

Riguardo alla “illusione” – che è cifrata nel titolo della raccolta –, il problema sta tutto nell’indole del segno, non nel porre l’accento sulle solite cose ma nel pensare e fare liberamente. È la differenza che corre tra flash e testo, in un caso il testo del flash dice come sta la cosa e qual è, nell’altro, come si può pensare e fare che sia. I due testi sono l’uno a fronte dell’altro,

si includono a vicenda, ma sono visibili distintamente solo uno per volta, e ciò che si predica di ognuno non si può dire anche dell'altro.

Pensare che del linguaggio comune si possa fare altro, non può essere stato il primo impulso, il via, essere stata questa – “d'entrée de jeu” – l'idea del gioco? del grosso gioco intellettuale che è *Illuminations*?

Con *Illuminations* il significato del linguaggio corrente – parole, frasi – si dissolve, e s'afferma e dichiara un altro linguaggio – parole, frasi –, per cui, se il linguaggio s'è perso, è servita la sua utilità, la sua utilità non è andata persa, e la parola altra è finita altrove.

Se questo era il gioco dell'inizio, forse intrapreso con altri solamente per gioco, presto dev'essere diventato gioco per un fine, e la parola utile, non per ciò che significa, ma per quello che in fondo è, un gruppo di lettere. Un gioco, dove c'è più senno e senso che gioco. Si parla, si dice l'illusione di qualcosa che in realtà non c'è, da nessuna parte, che è fuori dal discorso, non ne è l'oggetto.

Tuttavia il segreto del gioco ci sfugge, anche se ci è toccata la ventura di venirne a capo in qualche modo.

Il chiaro è autentico, per via dei fatti personali e le vicende del vissuto che include, e tale che Rimbaud teoricamente, se mai avesse voluto, l'avrebbe firmato. Invece, lo fa attraverso quelle vicende e quei fatti che gli appartengono, ne accertano l'identità e di che specie fu quella vita sua.

Così, al di là e contro ogni interpretazione – la nostra non è che una constatazione su prove – avremmo

dunque penetrato il segreto di *Illuminations* – o uno dei segreti.

Mentre il modo del nascondimento, o travestimento, delle cose più comuni resta per ora incalcolabile e oscuro, almeno quanto apprezzabile e semplice appare il nostro metodo.

Il gioco resta, nella pratica, eccezionale, una ingegnosa officina di grande abilità, regolato nel principio e spericolato e oscuro nella tecnica. Ciò che può essere o no, verrebbe regolato dalla necessità semplice che sia – in ogni modo e a ogni costo. Comunque.

Noi non diciamo che il nostro chiaro è sicuro, cioè esattamente quello voluto e cercato da Rimbaud, ma che può esserne una buona ricostruzione.

Con i flash l'autore annota fatti – l'uno o l'altro che sia – di cronaca personale, e lo fa meditatamente! in vista di altro.

Altro, è l'inimmaginabile, un pieno d'essere, senza idea preconcepita ma rinvenuto, trovato per strada, e ripensato, col favore di una prodigiosa memoria e nel fervore di fare. Senza avere già tutto in mente, tutto è presente "davanti alla mente" in quel momento, senza poter dire, noi, o solo immaginarci, di essere vicini a ciò che gli passava in quel momento per la testa. E di questo daffare, della profusione della memoria, delle immagini, dei suoni restano i segni e l'eco, ci resta *Illuminations*.

Tutto sembrerebbe molto semplice ma ora, se ci chiedessimo «che cosa è accaduto allora, sembra che sia stato qualcosa d'indescrivibile».

Non abbiamo nessuna pretesa di affermare che l'in-

tera raccolta sia la traslitterazione di due testi. Se ce ne dissuade la specie del titolo e l'oggetto di talune pièces, per cui diremmo che a volte da quel cielo terso lo sguardo è come volto in basso – anche se poi abbiamo difficoltà a spiegare quello che intendiamo –, è il loro chiaro che ce ne persuade.

L'incoerenza di *Illuminations*, da più parti rilevata, o proviene dall'esercizio del gioco, dalla sua piccola scienza, e ne è il risultato, passivo, o è apparente, nasconde un gioco sapiente, di una sapienza ben diversa. E se poi è dovuta a ambedue, a scienza e a sapienza, quella del poeta diventa scienza con sapienza, anzi, solo e unicamente conoscenza. Non aveva detto forse, in *Éternité*, riguardo alla speranza, «Science avec patience, Le supplice est sûr», ossia “science avec pas-science”, ossia scienza senza scienza?

Il suo è come l'occhio di Dio, «al quale tutto è immediatamente presente», anche se ancora è, come dire, la sua di presenza, la sua affermazione dinanzi alle cose radunate per immagini, al di là del possibile e del verosimile, iperboliche. Una specie di fatica da demiurgo, le passa tutte al vaglio della ragione. Sono comunque, a dispetto della logica, possibilissimi esseri di ragione che il pensiero sa vedere e vede. E se poi sono cose senza alcun rapporto, «l'énumération qui les entrechoque possède à elle seule un pouvoir d'enchantement».

Non ci sono interpretazioni da trovare e proporre oltre quelle che conosciamo. Noi continuiamo a ripetere

che delle *Illuminations* occorre prendere atto, prenderle come si presentano, alla lettera.

La bravura di Rimbaud. Il quale con le mani legate, contro l'inerte violenza delle lettere da ricombinare in ogni modo, che lo obbliga a fare ciò che non vuole e gli impedisce di fare quello che vorrebbe, nondimeno riesce a cavarsela al meglio, e ci dà *Illuminations*.

Corpo, materia, e linguaggio soffiato e disperso nelle comuni lettere alfabetiche, le quali assumono la portanza – inimmaginabile – delle lettere elementari, elementi di un testo trascendente. Tutto a sé.

Illuminations è insieme una impensabile tautologia e una evidente contraddizione nei termini, che francamente non pensiamo di dover comprendere: nella norma se non nella forma.

Les Illuminations, l'altro testo
Prove d'appoggio

Ogni testo di *Illuminations* si presenta come un logogrifo. Il termine è il più congruente per etimo – rete, trama, tramaglio – e confacente allo scopo, e poi anche un rebus.

Illuminations è la non-verità da un certo punto di vista, un inganno, inganna la “falsa”, felice prosperità, e la sua poesia, il che è ovvio e non è molto. Un po' come Aragon, quando dice, ma a bella posta, che «è triste doverlo dire, ma se Rimbaud è forse il più grande poeta dei tempi moderni è perché scrive poesie».

Per quanto ho potuto e saputo vedere, la concreta dinamica dell'invenzione appare macchinosa, consiste di un dispositivo che funziona da codice per un preciso programma.

Ciascuna prova documentata è una sequenza di lettere alfabetiche, tratte ogni volta da un capoverso di *Illuminations*, o anche da una sola frase, calcolata-

mente disposte in modo che si abbia ogni volta una figura quadrata.

Con la stessa sequenza disposta ora in senso orizzontale, ora verticale, oppure solo aumentandone o riducendone il numero delle lettere, succede che si ottengano risultati differenti ma riferibili al contesto.

Di ciascuna prova viene presentato in facsimile il testo squadrato, il diagramma, del quale è stato fatto uso specifico.

In generale, il diagramma si rivela diagramma a zone, ogni zona include uno o più nomi correlati, riuniti in una coerente unità di senso. Ciò conferma la credibilità della tesi, del programma dell'autore, e mostra sotto il suo aspetto principale il metodo seguito dall'autore.

In più di un caso, la riuscita della decrittazione può risultare in qualche luogo quanto meno opinabile, mai però nella sua interezza. In ciascun caso, abbiamo sempre provato a cercare ragioni possibili e nessi probabili nei termini di un'ammissibile giustizia.

S'è detto che il testo decrittato – il chiaro – e la raccolta non sembrano spartirsi alcunché, ma un giorno, se la messa in chiaro della raccolta fosse mai completata, allora potremmo dire che *Illuminations* da una parte e la messa in chiaro dall'altra si scambiano a vicenda tutte le lettere, o quasi, degli alfabeti di cui sono fatte.

Per cui, alla fine, tutto sarebbe straordinariamente accaduto mentre in fondo nulla è cambiato.

Avvertenza

1. *I fatti e le cose*
2. *I diagrammi*
3. *I capoversi e le osservazioni*

1. I fatti e le cose che la messa in chiaro rivela sono da ritenersi appartenenti alla sua vita e realmente accaduti.

Viceversa, ciò che *Illuminations* ci racconta, se è parto della mente, mera immaginazione, in realtà non accade.

Cionondimeno, tutti, i primi e gli altri, fatti e cose, sarebbero verosimilmente accaduti in due momenti distinti dello spazio e del tempo di quella fantastica, breve, esistenza.

2. Pezze giustificative della messa in chiaro sono i diagrammi. Il diagramma include più zone, ogni zona è una parte del diagramma.

La zona racchiude le lettere del chiaro di una o più parole. Al senso che ogni singola parola denota si sommano quelli del relativo contesto, di tutte le parole della zona.

Le parole sono spesso contigue, a volte s'intrecciano.

In qualche caso le parole incluse nella zona contano una o più lettere in comune.

Il diagramma può essere o non essere ricompattato a ogni passaggio.

Nel diagramma non ricompattato, a ogni passaggio le lettere della parola da portare in evidenza sono di solito disposte attorno al vuoto, o bianco, lasciato dal passaggio precedente e ne disegnano in qualche maniera il contorno. Diversamente, esse sono da cercare intorno e nei pressi del vuoto.

Nel diagramma ricompattato dopo ogni passaggio le lettere che formano la parola, se pure in disordine, sono contigue, a stretto contatto. In questo caso la superficie del diagramma presenterà una riduzione progressiva.

Nella pratica, tra i due procedimenti non si fa differenza.

L'insieme delle lettere che formano ogni parola è messo in evidenza mediante un tratto sinuoso continuo che lo avvolge per intero.

Il riordino della sequenza delle lettere di ogni parola e quindi la possibilità di leggere all'interno della zona la parola messa in rilievo è reso facile dal fatto che la stessa è riportata nella legenda di ogni diagramma.

In qualche caso, al solo fine di *illustrare* consistenza e qualità della zona si propone un diagramma dove le lettere sono sostituite da simboli. Di solito, quando c'è, questo diagramma segue al diagramma letterale.

3. Riguardo alla messa in chiaro dei capoversi le osservazioni sono limitate allo stretto necessario.

Talvolta, l'osservazione consiste in un unico laconico rimando il quale conta e vale per sé, e non richiede commenti.

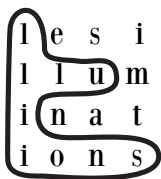
N.B. Le lettere fra parentesi in ogni testo del capoverso sono quelle risultate in eccesso rispetto al corrispondente testo del chiaro. Viceversa, le lettere in parentesi del chiaro sono in più rispetto a quelle del capoverso. Nel caso di parità si tratta di semplice sostituzione di lettere con altre lettere.

Il diagramma è l'illustrazione di un metodo e lo sviluppo di una dimostrazione che è sempre uguale e ne è risultato manifesto il testo della raccolta con il suo chiaro.

Del diagramma viene fatto regolarmente largo uso, ma delle volte non è neanche proposto, lasciando ad altri l'iniziativa.

Valga l'esempio.

LES ILLUMINATIONS



l'illusion



en tamis



□ = l'illusion

◆ = en

■ = tamis

Les Illuminations: in chiaro, “L'illusion en tamis”.

Ovvero: l'illusione come crivello, setaccio. È la vita passata al vaglio.

Illusione, la vera vita.

APRÈS LE DÉLUGE

Après le déluge

Paul se dérègle.

Paul è Verlaine.



Paul
se
dérègle



Après
le
déluge

Aussitôt que...

Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise,
Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mou-
vantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de
l'araig(n)ée.

*Aussitôt qu'il se fut déréglé, les larcins du psaltérion à Rosa
et de sa cassette à Vitalie Cuif, seuls remèdes à la vie d'ici,
assurent arrivée en Angleter(r)e et hôtel à Londres.*

Vitalie Cuif è Mme Frédéric Rimbaud.

Sincere scuse all'amico M. Rosa arriveranno più tardi
tramite questa "dedica" in versi.

À Max Rosa

Rosa n'est pas "rosa" la rose
Ni Salvator, peintre en brigands,
Ni la belle dame aux longs gants
Qu'un tel prénom signe ou suppose.

Ni l'un de ces rois de la pose,
Señores par trop élégants
Ou senhores plus éloquents
Ou "rastas" pour dire la chose.

Rosa, c'est le nom d'un ami,
Parisien de bonne souche
Et Français non point à demi.

Il est prompt à prendre la mouche,
Mais le chagrin d'autrui le touche;
Dear friend, I'am sorry; think of me.

P. Verlaine, *Dédicaces* (1889 – 1890)

a e r e s s v r e i
 u d a s s c a i l l
 s u s a a l n e a e
 s d s r i o t r t d
 i e i r n c e e r e
 t l s e f h s a a l
 o u e t o e e l v a
 t g u a i t t a e r
 q u e n d n t d r r a
 e s l a s e i c s i
 l e i n e s t e l g
 i f e s t m s n a n
 d u v l l o a c t e
 e t r e e u p i o e

Questo diagramma presenta un testo squadrato con lettere disposte verticalmente nell'ordine 14x10.

a e r e s s v r e i
 u d a s s c a i l l
 s u s a a l n e a e
 s d s r i o t r t d
 i e i r n c e e r e
 t l s e f h s a a l
 o u e t o e e l v a
 t g u a i t t a e r
 q u e n d n t d r r a
 e s l a s e i c s i
 l e i n e s t e l g
 i f e s t m s n a n
 d u v l l o a c t e
 e t r e e u p i o e

larcins
sa cassette

a e r e s s v r e i
 u d a s a i l l
 s u s a n e a e
 s d s o t r t d
 i e i r c e e r e
 t l s e f h a l
 o u e t o e e l v a
 t g u a i t t a e r
 q u e n d n d r r a
 e s l a s i s i
 l e i n e l g
 i f e s t m n n
 d u v l l o a c t e
 e t r e e u p i o e

les
 à Vitalie
 de et du

a r e s s v r e i
 u a s a i l l
 s u s a n e a e
 s d s o t r t d
 i e i r c e e r e
 t l s e f h l
 o u e t o e e a
 t g u a t e r
 q u e n d n d r r a
 l a s s i
 e i n l g
 i f e s t m n n
 v l l o a c
 e t r e e u p i o e

psaltérion
 à Rosa

a r e s s v r e i
u a s i l l
s u s n e a e
s d t r t d
i e i c e e r e
t l s e f h l
o u e t o e a
t g u a e r
qu e n d n d r a
l a s i
e i n g n
i f e s t m
v l l c
e t r e e u o e

assûrent arrivée
en Angleterre

a s s i
u l l
s e d
i e i c e e
t l s e f h
o u e t o
t g u a
qu e n d d r a
l a s i
e i n
i f e s t m
v l l c
e t r e e u o

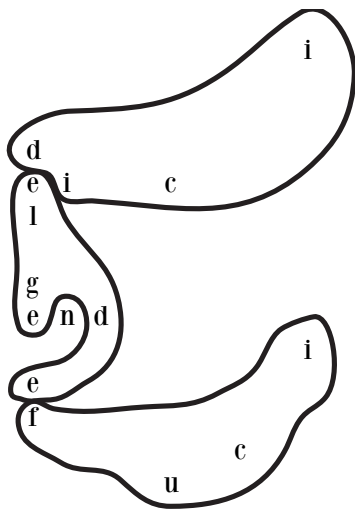
et hôtel
à Londres

a s s i
 u l l e
 s d e d
 i e i c e e
 t l s e f h
 o u e
 t g u
 q u e n d d r a
 l a s i
 e i n
 i f e s t m
 v l l c
 e t r e e u o

aussitôt qu'il
 se fut

s s i
 l l e d
 d e i c e
 l u e
 g e n d
 e n d a
 e a
 i f e s m
 v l c
 r e u

seuls remèdes
 à la vie



d'ici
Cuif
dé(r)églé

Oh! les pierres...

Oh! les pierres précieuses qui se cachaient, – les fleurs
qui regardaient déjà.

*Poisse, peste chiée, fléau, herse qui racle caisse argent
jusqu(e) dernier liard.*

| | | | | | | |
|---|---|----|---|----|---|---|
| o | e | e | a | e | r | a |
| h | s | s | i | u | d | |
| l | p | qu | e | r | a | |
| e | r | i | n | s | i | |
| s | e | s | t | qu | e | |
| p | c | e | l | i | n | |
| i | i | c | e | r | t | |
| e | e | a | s | e | d | |
| r | u | c | f | g | e | |
| r | s | h | l | a | j | |

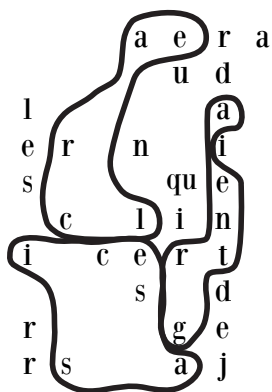
Il diagramma presenta un testo squadrato con le lettere
disposte verticalmente nell'ordine 10x7.

o e e a e r a
 h s s i u d
 l p qu e r a
 e r i n s i
 s e s t qu e
 p c e l i n
 i i c e r t
 e e a s e d
 r u c f g e
 r s h l a j

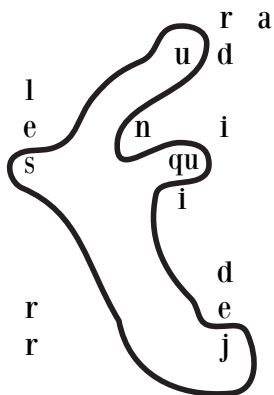
poisson
 peste
 chiée

e a e r a
 h u d
 l qu e r a
 e r i n s i
 s qu e
 c l i n
 i c e r t
 a s e d
 r u f g e
 r s l a j

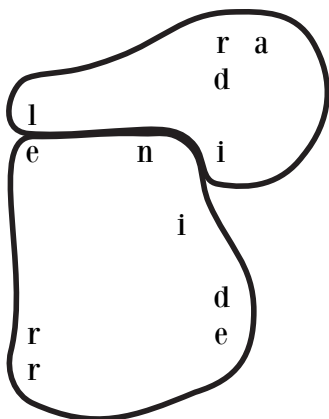
herse
 qui
 fléau



racle
 caisse
 argent



jusqu(e)



dernier
liard

Seguono a questo punto i diagrammi simbolici strutturati come i precedenti e relativi sia al testo che al chiaro.

L'uso di simboli illustra al meglio il carattere della zona in quanto tesa e coerente aggregazione di elementi diversi ma compatibili.

| | | | | | | |
|---|---|----|---|----|---|---|
| □ | □ | e | a | e | r | a |
| h | □ | □ | □ | u | d | |
| l | r | qu | e | r | a | |
| e | r | i | n | s | i | |
| s | ■ | ■ | ■ | qu | e | |
| ■ | c | ■ | l | i | n | |
| i | ○ | c | e | r | t | |
| ○ | ○ | a | s | e | d | |
| r | u | ○ | f | g | e | |
| r | s | ○ | l | a | j | |

- = poissee
- = peste
- = chiée

| | | | | | | |
|---|---|---|---|----|---|---|
| | | □ | a | e | r | a |
| □ | | | | u | d | |
| l | | ◆ | □ | □ | a | |
| e | r | ◆ | n | □ | i | |
| s | | | | qu | e | |
| | c | | l | i | n | |
| i | | c | e | r | t | |
| | | ■ | s | ■ | d | |
| r | ■ | | | ■ | g | e |
| r | s | | ■ | a | j | |

□ = herse

◆ = qui

■ = fléau

| | | | | | | |
|---|---|---|---|----|---|---|
| | | | □ | □ | r | a |
| | | | | u | d | |
| l | | | | | ○ | |
| e | □ | | n | | i | |
| s | | | | qu | ○ | |
| | r | | □ | i | ○ | |
| ■ | | ■ | ■ | ○ | ○ | |
| | | | ■ | | d | |
| r | | | | ○ | e | |
| r | ■ | | | ■ | j | |

□ = racle

■ = caisse

○ = argent

l e n r a
 ◆ ◆
 i i

r r d e
 ◆

◆ = jusqu(e)

□ □
 □
 □ □
 ■ ■
 ■
 ■ ■
 ■ ■
 ■

□ = liard
 ■ = dernier

p s f s e r qu r
 o t l e c g e l
 i e e qu a e d i
 s c a i i n e a
 s h u r s t r r
 e i h a s j n d
 p e e c e u i
 e e r l a s e

p s f s e □ qu □
 o t l e c □ □ l
 i e e ◆ □ □ □ □
 s c a ◆ i □ e □
 s h u r s r r r
 e ■ h a ■ j n d
 ■ ■ ■ ■ ■ ■ i
 e e ■ l a ■ e

◆ = qui

□ = regardaient

■ = précieuses

p s □ s e ●
 ◆ t □ e c l
 i e □
 s c a ● e
 ○ ◆ □ □ □ r r
 ○ h a ■ n ■
 e e ○ ■ ■

◆ = oh

□ = fleurs

■ = déjà

○ = les

● = qui

p s ◆ e
 □ ◆ □ l
 i e
 s □ □ □
 □ □ r r
 □
 □
 e e

□ = cachaient
 ◆ = se

□ ◆ ◆
 □ □
 □
 □ □

e □
 ◆ = les
 □ = pierres

Dans la grande rue...

Dans la grande rue sale les étals se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les grav(ur)e(s).

Da(n)s leur traversée des slums de la ville énorme les tantes masquées s'arrangent à l'auberge-haras Great Colle(g)e stre(et).

“Tante”, popolare, è un omosessuale effeminato.

d r a e l s l u s
a u l n e l a r
n e s t s a h l
s s s e b m a e
l a e t a e u s
a l d l r r t g
g e r o q u e c r
r l e n e t o a
a e s t s a m v
n s s i v g m u
d e e r e e e r
e t r a r e s e

In questo diagramma le lettere sono disposte verticalmente e nell'ordine iniziale 12x9.

d r a e l s l u s
 a u l n e l a r
 n e s t s a h l
 s s e b m a e
 l a e t a e u s
 a l d l r r t g
 g e r o q u e c r
 r l e n e t o a
 a e s t s a m v
 n s s i v g m u
 d e e r e e e r
 e t r a r e s e

leur
 traversée
 slums
 da(n)s
 des

d r a e l s l s
 a u l n e a
 n e s t a h
 s s e b a
 l e t a
 a l l t g
 g e r o q u c r
 r l e n o a
 a s t m v
 n s i g m u
 e e r e e e r
 e t r a r e s e

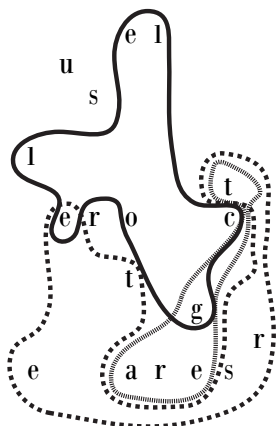
énorme

d r a e l s l s
 a u l n e a h
 n e s t a h
 s s e b a
 l e t a
 a l l t g
 g e r o q u c r
 r l e a
 a s t v
 n s i g m u
 e e e r
 e t r a r e s e

de
 la
 ville
 les
 tantes

r a e l s
 a u l a h
 n s a h
 s e b a
 l e t a
 a l l t g
 g e r o q u c r
 r l e a
 a s t v
 n s i g m u
 e e e r
 e t r a r e s e

masquées
 s'arrangent
 à
 l'auberge
 haras



Great
Colle(g)e
street

e, g, t, (lettere in comune)

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|----|---|---|---|---|
| d | r | a | e | l | s | l | ● | s |
| a | u | l | n | e | ■ | a | ● | |
| n | e | s | t | ■ | a | h | ● | |
| ◆ | s | s | e | b | ■ | a | ● | |
| l | ◆ | e | t | a | □ | ■ | ■ | |
| a | l | ◆ | l | □ | □ | t | g | |
| g | e | r | o | qu | □ | c | r | |
| r | l | e | n | □ | □ | o | a | |
| a | ○ | s | t | □ | □ | m | v | |
| n | ○ | s | i | □ | g | m | u | |
| ○ | e | e | r | e | e | e | r | |
| e | t | r | a | r | e | s | e | |

□ = traversée ■ = slums
 ◆ = da(n)s ● = leur
 ○ = des

d r a e l s l s
 a u l n e a
 n e s t a h
 s s e b a
 l e t a
 a l l t g
 g e r o qu c r
 r l e ■ ■ a
 a s t ■ v
 n s i g m u
 e e ■ ■ ■ e r
 e t r a r e s e

■ = énorme

◆ r a e l ■ ○ s
 a u l ■ ■ a
 n ◆ s ■ ○ h
 s ● e b a
 l ● ■ ■
 a ● □ t g
 g e r o qu c r
 r □ □ a
 a s t □
 n s □ g m u
 e e e r
 e t r a r e s e

◆ = de

○ = la

□ = ville

● = les

■ = tantes

● ● e l ●
 ◆ u ○ ●
 □ s ●
 □ ○ ○ ○
 l
 □ t ○
 □ e r o ■ c ○
 □ ■
 □ t
 □ gg ■ ○
 □ ■ □
 e □ □ a r e s ○

- ◆ = à
- = haras
- = l'auberge
- = s'arrangent
- = masquées

○ ○
 u
 s
 ○
 □ ◆ ○ ○
 □
 □
 ◆
 ◆ ■ ■ ■ ◆

- = (g)rea(t)
- ◆ = stre(et)
- = colle(g)e
- = e, t, g (lettere in comune)

Chiudiamo con un esempio della natura plurifunzionale del diagramma e mostriamo come sia possibile comporre una stessa parola in tre modi diversi in una stessa zona.

In questo diagramma le lettere sono disposte verticalmente nell'ordine 9x11.

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|----|---|---|---|---|
| d | n | e | s | e | i | qu | m | l | m | r |
| a | d | l | e | n | r | e | e | a | e | a |
| n | e | e | d | t | a | s | r | h | s | v |
| s | r | s | r | e | l | v | e | a | u | u |
| l | u | e | e | t | e | e | t | u | r | r |
| a | e | t | s | l | s | r | a | t | l | e |
| g | s | a | s | o | b | s | g | c | e | s |
| r | a | l | e | n | a | l | e | o | s | |
| a | l | s | r | t | r | a | e | m | g | |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|----|---|---|---|---|
| d | n | e | s | e | i | qu | m | l | m | r |
| a | d | l | e | n | □ | □ | □ | a | ■ | a |
| n | e | e | d | □ | □ | □ | ◆ | h | ■ | ■ |
| s | r | s | r | e | l | ◆ | ◆ | ■ | u | u |
| l | u | e | e | t | ○ | ○ | ◆ | u | ■ | ■ |
| a | e | t | s | l | ○ | ○ | ○ | t | l | ■ |
| g | s | a | s | o | b | s | g | c | ■ | s |
| r | a | l | e | n | a | l | e | o | s | |
| a | l | s | r | t | r | a | e | m | g | |

□■○ = traversée

◆ = e, r, t, v (lettere in comune)

Le sang coula...

Le sang coula, chez Barbe-Bleue, – aux abattoirs, – dans les cirques, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent.

Londres. Le budget les désabuse des fêtes au Cercle Zutique – Aux Étrangers – où babillaient, bousillaient, se soulaient Charles Cros et Ernest Cabaner. Argent, le seul talent.

L'evidente differenza della lunghezza fra testo e chiaro si deve come vedremo a un particolare uso dei diagrammi.

l u a e t s e e u e e e c t
e l r a o l s a b s s t o
s a b u i e o u l f l l u
a c e x r s u d e e e e l
n h b a s c l e m n s l e
g e l b d i e d i e a a r
c z e a a r s i t t n i e
o b u t n q u c e l r g t n

In questo diagramma le lettere sono disposte verticalmente nell'ordine 8x14.

l u a e t s e e u e e e c t
 e l r a o l s a b s s t o
 s a b u i e o u l f l l u
 a c e x r s u d e e e e l
 n h b a s c l e m n s l e
 g e l b d i e d i e a a r
 c z e a a r s i t t n i e
 o b u t n qu c e l r g t n

argent, le seul talent

l u a e t s e e u e e e c t
 e l r a o l s a b s s t o
 s a b u i e o u l f l l
 a c e x r s u d e e e
 n h b a s c l e m n
 g e l b d i e d i e a a r
 c z e a a r s i i
 o b u t n qu c e r

Londres, le budget les désabuse

Per il 3° e 4° passaggio si ricomincia col testo squadrato verticalmente ma nell'ordine 10x11.

l a b a s o e t e l e
e c l t l u d l s e r
s h e t e l i e l l e
a e u o s e e s e a n
n z e i c s u f s i t
g b a r i c b e a t
c a u s r e l n n c
o r x d qu a e e g o
u b a a e u m t e u
l e b n s d i r t l

l a b a s o e t e l e
e c l t l u d l s e r
s h e t e l i e l l e
a e u o s e e s e a n
n z e i c s u f s i t
g b a r i c b e a t
c a u s r e l n n c
o r x d qu a e e g o
u b a a e u m t e u
l e b n s d i r t l

des fêtes au Cercle, aux

l a b a s o e t e l e
 e c l i l u l e r
 s h e t e l i l l e
 a e u o s e e s a n
 n z e i s u i t
 g b r i b a
 c a s n n c
 o r d qu e g o
 u b a a e m t e u
 l e b n s d i r t l

Zutique, Étrangers

Per i successivi passaggi 5°, 6° e 7° si torna al primo diagramma partendo daccapo.

l u a e t s e e u e e e c t
 e l r a o l s a b s s t o
 s a b u i e o u l f l l u
 a c e x r s u d e e e e l
 n h b a s c l e m n s l e
 g e l b d i e d i e a a r
 c z e a a r s i t t n i e
 o b u t n qu c e l r g t n

ou Charles Cros
 Ernest Cabaner

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|----|---|---|---|---|---|---|---|---|
| l | u | a | e | t | s | e | e | u | e | e | e | c | t |
| | | a | o | l | s | a | b | s | s | t | o | | |
| | | b | u | i | e | | u | l | f | l | l | u | |
| a | | e | x | | | u | d | e | e | | e | l | |
| n | | b | a | s | | l | e | m | | | l | e | |
| g | e | l | | d | i | | d | i | | a | a | r | |
| c | z | e | | | s | | i | t | | n | i | e | |
| | b | | t | | qu | | e | l | | g | t | n | |

babillaient
se soulaient

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|----|---|---|---|---|---|---|---|---|
| l | u | a | e | t | s | e | e | u | e | e | c | t |
| | | a | | o | l | s | a | b | | | t | |
| | | u | | | | u | l | f | l | | | |
| | | e | x | | | u | d | e | e | | l | |
| | | | | s | | e | m | | | | l | e |
| g | e | | | d | | d | i | | | a | r | |
| c | z | e | | | s | | | | | i | e | |
| | b | | | qu | | e | l | | | g | t | n |

et bousillaient

Come si è potuto vedere nella decrittazione di questo testo il 1° e 2° passaggio sono stati ottenuti partendo da un diagramma di 8 lettere disposte in verticale.

Diversamente il 3° e 4° passaggio partono da un diagramma di 10 lettere sempre disposte verticalmente mentre con i rimanenti 5°, 6° e 7° si è tornati al primo diagramma ricomposto in tutte le sue lettere.

Ancora una prova di un'ingegnosa gestione dei mezzi.

Les castors...

Les castors bâtirent. Les “mazagrans” f(um)èrent dans (l)es estaminets.

Les castrats robinets. Mère sans argent, s(o)n fils endetté à Mazas.

Mazas era una delle prigioni di Parigi.

Les castors bâtirent. Les “mazagrans” fumèrent dans les estamin(e)ts.

Guzman et ses forbans assassinent, martellent à m(o)rt de(s) carlistes

o altrimenti

Les forbans de Guzman assassinent et martellent à m(o)rt (l)es car(l)istes

oppure

(L)es car(l)istes assassinent et martellent à m(o)rt les forbans de Guzman.

Questo è un esempio di multivalenza del diagramma.

l t t l a f n l a s
e o i e g u t e m
s r r s r m d s i
c s e m a e a e n
a b n a n r n s e
s a t z s e s t t

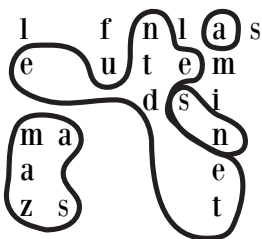
Diagramma con lettere disposte verticalmente e nell'ordine iniziale 6x10.

l t t l a f n l a s
e o i e g u t e m
s r r s r m d s i
c s e m a e a e n
a b n a n r n s e
s a t z s e s t t

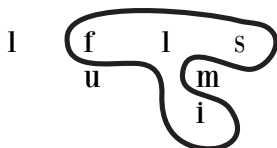
robinets, mère, sans

l t l a f n l a s
e o i e g u t e m
s r r s r m d s i
c s e m a e a e n
a b n a n r n s e
s a t z s e s t t

les castrats, argent



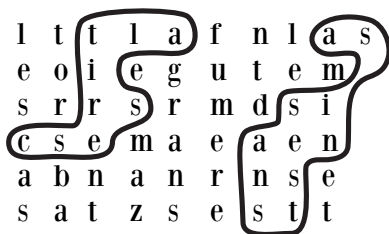
s(o)n, endetté, à Mazas



filis

oppure, diversamente

l t t l a f n l a s
 e o i e g u t e m
 s r r s r m d s i
 c s e m a e a e n
 a b n a n r n s e
 s a t z s e s t t



carlistes, assassinent

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| l | t | | f | n | l | | |
| e | o | e | g | u | t | e | m |
| s | r | | r | m | d | | |
| | | | m | a | e | | |
| a | b | n | a | n | r | | e |
| s | a | t | z | s | e | | t |

forbans

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| l | t | | | | | n | l |
| e | | e | g | u | t | e | m |
| s | | | r | m | d | | |
| | | | m | a | e | | |
| a | | a | n | r | | | e |
| | t | z | s | e | | | t |

martellent

| | | | | | | |
|-----|---|---|---|---|---|---|
| | | g | u | t | e | m |
| s | | | m | d | | |
| (a) | | a | e | | | |
| | | n | r | | | e |
| | z | s | e | | | t |

Guzman, à m(o)rt, et

| | | | |
|---|--|---|---|
| s | | | d |
| | | e | |
| | | s | e |

de(s), ses

Dans la grande maison...

Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images.

Las d'Angleterre, il vit dans la lie, endure misère, latrines, vomissures, s'(i)l regagne Meuse et Arden(n)es de son enfance.

Une porte claqua...

Une porte claqua, – et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'éclatante giboulée.

À bout d'oracles, déçu d'une crapule de tante, il plaque mots-crochets, choses tigresques, saletés bulgares ou polonaises, fout le camp et re(p)art d(a)ns (l)a nature.

Madame établit...

Madame*** établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale.

Au bled, maman délasse son petit lapin.

Londres. Ale, exil misérable et lutte, malchance et mère désunirent les compères émasculés.

“Bled”, dall’arabo del Maghreb, terra, campagna, e quindi Roche, la casa materna. “Lapin, petit lapin”, è espressione d’affetto.

Les caravanes...

Les caravanes partirent. Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle.

Il ne reverra pas sa tante. La cadette, les ébats d'un chat, fichent le dadais loin du pageot de l'épouse.

O altrimenti

Les caravanes partirent. Et le Splendide-Hôte(l) fut bâti dans (l)e chaos de g(l)aces et de nuit du pô(l)e.

Il ne reverra pas sa tante. Chats, cadettes, fichent le dadais loin du p(a)geot d'une bête d'épouse.

È assai credibile se non è sicuro, ma “épouse” e “tante” ci fanno tornare alla mente “l'époux infernal” della *Saison en enfer*.

Depuis lors...

Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym, – et les églogues en sabots grognant dans le verger. Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps.

Précepteur, soldat, Édimbourg, Stuttgart, Batavia, Splugen, Gothard, Milan, Gênes. Enfiellé, il déchante, dit adieu la saleté, ses solennels enculés, Paul, Germain, et tutti quanti, prend son essor, s'envole à Chypre.

Sourds, étang...

Sourds, étang, – Écume, roule sur le pont et par dessus les bois; – draps noirs et orgues, – éclairs et tonnerre, – montez et roulez; – Eaux et tristesses, montez et relevez les Délug(e)s.

Sur le mont Troodos il tente se griller cervelle, demi-mort gît tout nu sur son grabat, pense l'épouse (aband)onnée Zu(i)derzee, adresser sa sœur se(s) textes secrets, surates, puzzles.

Oppure

Sourds, étang, – Écume, roule sur le pont et par dessus les bois; – draps noirs et orgues, – éclairs et tonnerre, – montez et roulez; – Eaux et tristesses, montez e(t) re(le) v(e)z l(e)s Dél(u)ges.

Mont Troodos. Il gît tout nu sur son grabat dans sa tente, nom(m)e l'épouse morte Zuiderzee, pense adresser sœur se(s) textes secrets – puzzles, sur(at)es –, se griller cervelle.

Car depuis...

Car depuis qu'ils se sont dissipés, – oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes! – c'est un ennui! et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons.

Aden. Il ne cesse pas d'écrire ses illuminations, transcrire surates qu'il adresse sœur Isa, de dresser au leurre son petit échassier pipé.

Altrimenti

Car depuis qu'ils se sont dissipés, – oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes! – c'est un ennui! et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons.

*Nouvelle d'Afrique. On a assassiné le signor Sacconi, tué trois laptots, volé fusils, brûlé, jeté les restes tout nus à la porte de la et dans mosquée.
Marseille, Hôpital de la Conception.*

Pietro Sacconi, esploratore, assalito e ucciso dalle popolazioni locali in Somalia, nella regione di Harar, nel 1883.

“Laptot”, in Senegal e nei porti africani, marinaio, scaricatore.

c s e u t e i c b d j t t
 a o s s e r e i r e a e qu
 r n p e t t t e a t m r e
 d t i s l e l r i e a c n
 e d e s e s a e s r i e o
 p i r e s c r qu e r s qu u
 u s r n f e e i d e n e s
 i s e f l s i a a n o l i
 s i s o e t n l n e u l g
 qu p p u u u e l s v s e n
 i e r i r n l u l o r s o
 l s e s s e a m e u a a r
 s o c s o n s e p d c i o
 s h i a u n o s o r o t n
 e l e n v u r a t a n e s

Diagramma con le lettere disposte verticalmente nell'ordine
15x13 ricompattato a ogni passaggio.

c s e u t e i c b d j t t
 a o s s e r e i r e a e qu
 r n p e t t t e a t m r e
 d t i s l e l r i e a c n
 e d e s e s a e s r i e o
 p i r e s c r qu e r s qu u
 u s r n f e e i d e n e s
 i s e f l s i a a n o l i
 s i s o e t n l n e u l g
 qu p p u u u e l s v s e n
 i e r i r n l u l o r s o
 l s e s s e a m e u a a r
 s o c s o n s e p d c i o
 s h i a u n o s o r o t n
 e l e n v u r a t a n e s

Aden, il ne cesse

c s e s f u e l e d o t n
 a o s e l n l u p r n e s
 r n p s e e a m o a t t
 d t e f u n s e t j e qu
 e d r o r n o s d a r e
 p i r u s u r a e m c n
 u s e i o l c b t a e o
 i s s s u e i r e i qu u
 s i p s v t e a r s e s
 qu p r a e l r i r o l i
 i e e n r a e s n u l g
 l s c t t r qu e e s e n
 s o i e e e i n v r s o
 s h e t s i a s o a a r
 e l u s t n l l u c i o

écrire, surates

c s e s f n s i o a a r
 a o s e l e o s u c i o
 r n p s e n e e d o t n
 d t e f u n r n r n e s
 e d r o r i e s a t t
 p i r u o t qu l j e qu
 u s e i u l i e a r e
 i s s s v a a p m c n
 s i p s e r l o a e o
 qu p r a r e l t i qu u
 i e e n t i u d s e s
 l s c t e n m r o l i
 s o i e s e e n u l g
 s h e t t l b e s e n
 e l u s u a a v r s o

pas, d', transcrire, ses illuminations

c s e e u e p s s r
 a o r t n qu o r a o
 r n r s e i d a i n
 d t e f n a r c t s
 e i i l n l e o e
 p s e e i e v n t
 u p u u t b o t qu
 i e s r l a u e e
 s s e o e i d r n
 qu o s u l s r c o
 i h f v a e a e u
 l l o e s n j qu s
 s e u e o s a e g
 s s i s e l m l n
 e p t t r e u e o

qu'il adresse sœur Isa

c s e s i p a t s
 a o r f t o c e
 r n r l l d o t
 d t e e e r n qu
 e i i u l e t e
 p s e v o v r n
 u p u e e o c o
 i e s e r u e u
 s s f s e a qu s
 qu o o t a j e g
 i h u u e a l n
 l l i n b m e o
 s e t e n u s r
 s s e n l s a o
 e p t n e r i n

dresser au leurre

c n u t e r t s
 a t s u b a e
 r i f n n c t
 e s o e l o qu
 p p u n e n e
 u e i n p t n
 i s t i o c o
 s o e t d e u
 qu h t l v qu s
 i l f e o e g
 l e l o j l n
 s s v e a e o
 s p e r m s r
 e i e e u a o
 o e s a s i n

son petit, pipé

c t t e m s r
 a i f r u a o
 r s l e s i n
 e h v a r t s
 u l e e a e
 i e e b c t
 s s s n o qu
 qu p t l n e
 i i u e t n
 l e n o c o
 s u e d e u
 s s n v qu s
 e f l o e g
 o o e j l n
 n u o a e o

echassier, de

La seconda parte del chiaro si ottiene riutilizzando daccapo lo stesso diagramma ricompattando dopo ogni passaggio.

c s e u t e i c b d j t t
 a o s s e r e i r e a e qu
 r n p e t t t e a t m r e
 d t i s l e l r i e a c n
 e d e s e s a e s r i e o
 p i r e s c r q u e r s q u u
 u s r n f e e i d e n e s
 i s e f l s i a a n o l i
 s i s o e t n l n e u l g
 qu p p u u u e l s v s e n
 i e r i r n l u l o r s o
 l s e s s e a m e u a a r
 s o c s o n s e p d c i o
 s h i a u n o s o r o t n
 e l e n v u r a t a n e s

Nouvelle d'Afrique

c s e u t s n s d j t t
 a o s s e c a a e a e qu
 r n p e t e s b t m r e
 d t i s l s o r e a c n
 e d e s e t r a r i e o
 p i r e s u c i r s q u u
 u s r n l n i s e n e s
 i s e f e n e a n o l i
 s i s o u u r n e u l g
 qu p p u r i e s v s e n
 i e r i s e a l o r s o
 l s e s e t l e u a a r
 s o c s r l u p d c i o
 s h i a t e m o r o t n
 e l e n e i e t a n e s

on a assassiné le signor

c s e u t c s b e u t
a o s s e e o r n s e
r n p e t s r n e r t
d t i s l t c s v a qu
e d e s e u i l o c e
p i r e l n e e u o u
u s r n e u r p d n i
i s e f u i e o r t o
s i s o r e a t a e n
qu p p u s t l d j r s
i e r i e l u e a c
l s e s r e m t m e
s o c s t i e e i qu
s h i a e n s r n l
e l e n s a a r o a

Sacconi, tué, trois laptots

c n e e r i e e i qu
r d r n t n s r n e
d i r f e a a r o u
e s e u s s b e s
p s s s c o r n r
u i p s e r n e a
i p r a s c s v o
s e e n t i l o n
qu s c t u e e u t
i o i e n r p d e
l h e e u e o r r
s l u l i a t a e
s e s e e l d j qu
e s e u l u e a l
s i s e e m t m t

volé, jeté, restes

c n r s s c s a t
r d p a t i p m qu
d i r n u e o i e
e s e t n r t n u
p i c e u e d o
u p i e i a e s
i e e l e l r r
s s u e l u r a
qu o s u e m e o
i h e e i e n n
l l s r n s e t
s e n e a a u e
s s f s s b d r
e i u c o r r qu
s e s e r n a l

dans, les fusils, et, brûlé, mosquée

c s u c o p r
r i s e r t a
d p e s c d o
e e n t i e n
p s s u r r r
u o t n e r qu
i h e u a e t
s e e i l n u
qu r l e u d
i p e l m a
s r u e e a
e e e i s i
s c r n a n
n i e a r o
i e s s n s

à la porte de, tout nus, la

c s u c o p r
r i s e r t a
d p e s c d o
e e n t i e n
p s s u r r r
u o t n e r qu
i h e u a e t
s e e i l n u
qu r l e u d
i p e l m a
s r u e e a
e e l i s i
s c r n a n
n i e a r o
i e s s n s

Marseille, Hôpital de la Conception

da ENFANCE

Cette idole...

Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, (d)e noms féroce-ment grecs, slaves, celtiques.

Au poste de Sèvres, il s'engage sous faux nom dans les francs-tireurs; comme prix, il risque les verrous à Sainte-Pélagie, Mazas. Dans la caserne de Babylone, conscrits et vieux communalistes font une collecte pour (l)e jeune métèque venant des Ardenn(e)s.

“Conscrits” ricorre nell'ultimo paragrafo di *Démocratie* (“...conscrits du bon vouloir”). Vale un riscontro fra testo e chiaro.

“Communaliste”: proprio così, *sic et simpliciter*.

À la lisière...

À la lisière de la forêt – les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, – la fille à lèvres d’orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu’ombrant, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.

N.B. La decrittazione di questo secondo capoverso di *Enfance* è solo parziale per cui viene a mancare il chiaro dell’intero testo. Essa tuttavia è tale da mostrare significativamente l’indole e l’importanza che la zona riveste.

Nel diagramma le lettere sono disposte verticalmente e il testo è squadrato nell’ordine iniziale 10x19. A ogni passaggio successivo esso mantiene e presenta tutti i “vuoti” dei passaggi precedenti.

a d e r t c f e s i c e s e r t l i l
l e s e e l i d g s l q u p q u a h e e a
a l f v c a l o e e a i r o v a s l m
l a l e l i l r n s i s e m e b a l e
i f e t a r e a o d r o s b r i r a r
s o u i t e a n u a d u n r s l c f
i r r n e n l g x n e r u e e l s l
e e s t n t e e c s l d d n n e e o
r t d e t l v l r l u d i t t n n r
e l e n e a r e o e g e t t e t c e

a d e r t c f e s i c e s e r t l i l
 l e s e e l i d g s l q u p q u a h e e a
 a l f v c a l o e e a i r o v a s l m
 l a l e l i l r n s i s e m e b a l e
 i f e t a r e a o d r o s b r i r a r
 s o u i t e a n u a d u n r s l c f
 i r r n e n l g x n e r u e e l s l
 e e s t n t e e c s l d d n n e e o
 r t d e t l v l r l u d i t t n n r
 e l e n e a r e o e g e t t e t c e

surveillant de collège en Angleterre

a d e r t c f e s i c e s e r t l i l
 l e s e e l i d g s l q u p q u a h e e a
 a l f c a l o e e a i r o v a s l m
 l a i l n s i s e m e b a l e
 i f e a o d r o s b r i r a r
 s o u a d u n r s l c f
 i r x n e r u e e l s l
 e e t n t e s l d d n n e e o
 r t t l v r u d i t t n n r
 e l e n e a r e t t e t c e

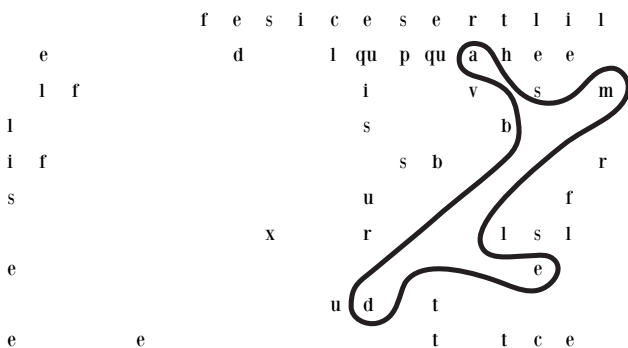
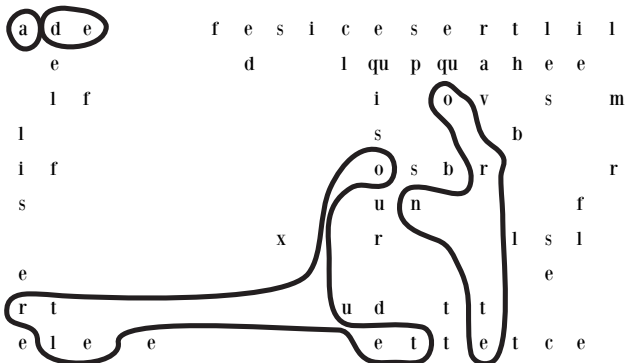
volontaire dans la canaille carliste

a d e f e s i c e s e r t l i l
 e d g s l qu p qu a h e e a
 l f o e i r o v a s l m
 l s i s e m e b a l e
 i f e a r o s b r i r a r
 s u d u n r s l e f
 e x e r u e e l s l
 r t t r u d i t t n n r
 e l e n e r e t t e t c e

déserteur de l'armée néerlandaise

a d e f e s i c e s e r t l i l
 e d g s l qu p qu a h e e a
 l f o e i o v s l m
 l i s b l r
 i f a o s b r r
 s u n r c f
 e x r u l s l
 r t t u d i t t n n r
 e l e n e r e t t e t c e

carillonneur, organiste



Organiste-carillonneur à Notre-Dame de Lorette.

Si tratta di attività e mestieri diversi di cui si ha riscontro nella biografia conosciuta e tuttavia possibili e immaginabili.

Altrimenti e ripartendo daccapo diventa ora questione di fatti intimi e personali di cui si ha più o meno notizia.

a d e r t c f e s i c e s e r t l i l
l e s e e l i d g s l q u p q u a h e e a
a l f v c a l o e e a i r o v a s l m
l a l e l i l r n s i s e m e b a l e
i f e t a r e a o d r o s b r i r a r
s o u i t e a n u a d u n r s l c f
i r r n e n l g x n e r u e e l s l
e e s t n t e c s l d d n n e e o
r t d e t l v l r l u d i t t n n r
e l e n e a r e o e g e t t e t c e

genou

a d e r t c f e s i c e s e r t l i l
l e s e e l i d g s l q u p q u a h e e a
a l f v c a l o e e a i r o v a s l m
l a l e l i l r n s i s e m e b a l e
i f e t a r e a d r o s b r i r a r
s o u i t e a a d u n r s l c f
i r r n e n l x n e r u e e l s l
e e s t n t e c s l d d n n e e o
r t d e t l v l r l u d i t t n n r
e l e n e a r e o e g e t t e t c e

sœur cadette, sarcome

a d e r t c f e s i c e s e r t l i l
l e s e e l i d g s l qu p qu a h e e a
a l f v c a l o e e a i r o v a s l
l a l e l i l r n s i s m e b a l
i f e t a r e a b r i r
s o u i t e a d n r s l f
i r r n e n l x n e r u e e l l
e e s t n s l d d n n e e
r t d l v l r l u d i t t n n r
e l e n e a r e o e g e t t e t c e

droit, crevée à dix-sept ans

a d c f e s i c e r l i l
l e s l g s l qu qu h e e a
a l f a l e e a i r o v a s l
l a l e l i l s m e b a l
i f e t a r e b r i r
s o u i t e n r s l f
i r r n e n l n e r u e e l l
e e s t n s l d d n n e e
r t d l v l r l u d i t t n n r
e l e n e a r e o e g e t t e t c e

sa, Vitalie, au, d'un

Sa sœur cadette Vitalie, crevée d'un sarcome au genou droit à dix-sept ans.

Se del testo ora prendiamo soltanto le prime parole (“A la lisière de la forêt – les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent”) e ne formiamo un diagramma 7x9 se ne ottiene un dato personale di sicuro interesse da aggiungere alla serie degli elementi già noti e accertati.

a e f s d i c e n
 l r o f e n l c t
 a e r l r t a l
 l d e e e t a
 i e t u v n e i
 s l l r e t n r
 i a e s t e t e

atteint de la vérole

Si tratta di sifilide, chiamata comunemente “vérole”.

Così come ripartendo daccapo con una parte dello stesso diagramma succede che le lettere che compongono i singoli nomi ne denotino l'appartenenza a persone che unisce un presunto legame familiare.

r t l i l
 a **h e e** a
 a **s l** m
 e m e **b a l** e
 r o s **b** r i r a r
 d u n **r** s l c f
 e r u **e** e l s l
d n n e e
t t n n

Isabelle Eberhardt

Isabelle Eberhardt nasce a Ginevra il 17 febbraio 1877. È figlia illegittima di Natalia Nicolaeva Eberhardt, vedova de Moerder, di origine russa.

r t l i l
 a h e e A
 A s l M
 E M e b a l e
 r o s b r i r a r
 D u n r s l c f
 e r u e e l s l
 d n n E E
 t t N n

MADAME *nathAlie* MoerDER NÉE eberhArdt

r t l i l
 a h e e a
 a s l m
 e m e b a l e
 r o s b r i r a r
 d u n r s l c f
 e r u e e l s l
 d n n e e
 t t n n

Arthur Rimbaud

Le lettere in neretto corsivo riguardano sia Isabelle che Nathalie Eberhardt, sia Arthur; il tondo in neretto Isabelle, Nathalie e Rimbaud; il neretto maiuscolo soltanto Nathalie Moerder.

e a o d
 a n u a
 l g x n
 e e c s
 v l r l

Genève

«Genève», è il toponimo che appare in basso a sinistra nel diagramma iniziale.

H

Toutes les monstruosités violent les gestes atroces
d'H(o)rtense.

Des gens et l'atroce Hortensius m'ont volé toutes les tristesses.

Sous la surveillance d'une enfance elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des rac(e)s.

Plus que n'y songe celle des Ardennes, il a été une mère secourable à l'enfant rechassé, avide de sous.

Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action.

Ô sa caisse, ô l'ami tendre et passionné, ô lutte de nos corps enlacés à l'aurore.

La decrittazione di *H* è parziale e riguarda tre frasi su sei, precisamente la prima, la terza e la quinta.

Hortense è Charles Hortensius Émile Cros, nato nel 1842 a Fabrezan (Aude).

H, ache, CHArLEs, “ les gestes atROCeS d'Hortense”.
Charles Cros.

Berceuse

Il y a une heure bête

Où il faut dormir.

Il y a aussi la fête

Où il faut jouir.

Mais quand tu penches la tête

Avec un soupir

Sur mon coeur, mon coeur s'arrête
Et je vais mourir...

Non! ravi de tes mensonges,
Ô fille des loups,
Je m'endors noyé de songes

Entre tes genoux.
Après mon coeur que tu ronges
Que mangerons nous?

Charles Cros, *Le Collier de griffes*

“Ô fille des loups” rimanda alle Ardenne, nota “terre des
loups”.

DÉVOTION

À ma sœur Louise Vanaen de Voringhem: – Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. – Pour les naufragés.

Le mensonge d’Isa, ou m’avoir vu ahaner. Son but, ou m’en retourner à la merde raclée. Sa ruse, Paul frogné.

À ma sœur Léonie Auboïs d’Ashby. Baou – l’herbe d’été bourdonnante et puante. – Pour la fièvre des mères et des enfants.

Mœu(r)s à Isa, ou hobby de l’aîné: sœur toute béante après Arthur poussé à la déveine, a(b)andonnant bled et effets...

À Lulu, – démon – qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète. Pour les hommes! À madame***.

À l’a(d)olescent que (j)e fus. À ce saint vieillard(d), ermitage ou mission.

À l’esprit (d)e(s) pauvres. Et à un très haut (c)lerg(é).

...ou qui s’enfuit à Limassol et Aden à l’âge de son service militaire, qui, complètement démuni, se pensant en sûreté au comptoir colonial rêvasse du temps de Sodome, Gomorhe, Loulou.

Adieu à Damas.

Hattusas. T(a)pecul nègre tue p(lu)v(i)er dressé.

Si tratta dei primi cinque capoversi della pièce, sul totale di otto.

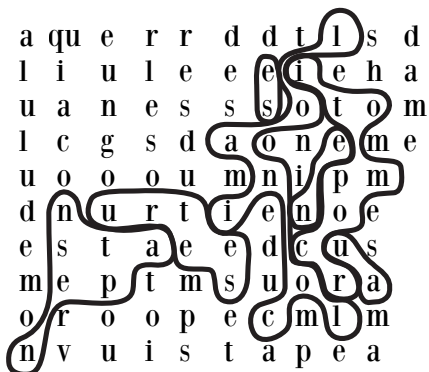
“Merde raclée” rimanda al chiaro della “démarche cruelle des oripeaux” (*Parade*).

“Frogné”, gergale, sta per “renfrogné”.

“Loulou” è diminutivo di Louis.

“Adieu à Damas” richiama “Damas damnant de longueur” (*Métropolitain*).

A mo’ d’esempio segue uno per tutti il diagramma letterale tratto da “À Lulu...”



se pensant en sûreté au comptoir colonial

DÉMOCRATIE

Écidé à mort

“Écidé” è termine nuovo di un Rimbaud non certo inaspettato neologista, sul modello di “écimé”, “étêté”, dove l’ipotesi forse avventata dello scambio di *cyma-cuma* da una parte con *caudacoda* dall’altra non sembra impossibile. Invece ci persuade oltre ogni dubbio il giusto riferimento a *caedere* e ai suoi composti – *occidere* ecc.–, “tagliare, assassinare, fare a pezzi” ma anche “violare, immolare”, fino a *caedes* nome, nel senso di “grande strazio, tormento”. Accidentali eppure congruenti diventano allora termini del testo come “massacrerons”, “monstrueuses”, “féroce”, “crevaision”, “révoltes” che dicono tutti orrore e violenza, mentre *occidere*, questa volta da *cado*, “cadere, crollare, morire, finire” rimanda al timore-terrore di cadere e storpiarsi dovendo camminare sulle grucce di cui si lamenta nelle lettere alla sorella. Alla quale scrive che semmai gli chiedessero che fare in un caso come il suo direbbe – scrive – di non lasciarsi amputare, di farsi “maciullare, dilaniare, fare a pezzi”, mai amputare.

d e
m o
c r
a t
i e

d e
m o
c r
a t
i e

à mort

d e
c
i e

écidé

Le drapeau va...

Le drapeau va au paysage immonde, et notre patois étouffe le tambour.

Sa jambe droite trop vite amputée par (des) fous a foutu le malade en agonie.

Il diagramma propone un testo squadrato, lettere disposte 10x6, orizzontalmente, ricompattato a ogni passaggio.

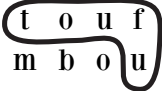
N.B. $y = i + i$

$j = i$

$y = j + i$

l e d r a p e a u v
a a u p a i i s a g
e i m m o n d e e t
n o t r e p a t o i
s e t o u f f e l e
t a m b o u r

l e d r a p e a u v
a a u p a i i s a g
e i m m o n d e e t
n o t r e p a t o i
s e t o u f f e l e
t a m b o u r



foutu

l e d r a p e a u v
a a u p a i i s a g
e i m m o n d e e t
n o t r e p a t o i
s e f e l e t a m b
o r

en

l e d r a p e a u v
a a u p a i i s a g
i m m o n d e e t o
t r e p a t o i s e
f e l e t a m b o r

sa

l e d r a p e a u v
a a u p a i i g i m
m o n d e e t o t r
e p a t o i s e f e
l e t a m b o r

jambe

l e d r a p e a u v
a a u p a i i g i m
m o n d e t o t r e
p a t o s e f e l e
t o r

malade

r a p e a u v u p a
i i g i m o n d e t
o t r e p a t o s e
f e l e t o r

amputée

r a p e v u p a i i
g i o n d e t o t r
a t o s e f e l o r

agonie

r a p v u p a i i d
e t o t r t o s e f
e l o r

par

v u p a i i d
e t o t r t o
s e f e l o r

trop

v u a i i d e t t o
s e f e l o r

droite

v u a i
t o s e
f e l

le

v u a
i t o
s e f

vite

u a
o s
f

(des) fous

a e l

le

a

à

Ora il diagramma è inverso – si va dal chiaro al testo –, ricompattato a ogni passaggio.

s a j a m b e d r o
i t e t r o p v i t
e a m p u t e e p a
r f o u s a f o u t
u l e m a l a d e e
n a g o n i e

tambour

s a j e d r o i t e
p v i t e a m p t e
e p a r f o u s a f
o u t u l e m a l a
d e e n a g o n i e

patois

s a j e d r e p v i t
e a m t e e p a r f o
u f o u t u l e m a l
a d e e n a g o n i e

drapeau

s a j e e p v i t e
a m t e r f o u f o
u t l e m a l a d e
e n g o n i e

le

s a j e e p v i t e
a m t e r f o u f o
u t l e m a a d e e
n g o n i

étouffe

s a j e e p v i a m
t e r o u t l e m a
a d e n g o n i

notre

s a j e e p v i a m
u t l e m a a d e g
o n i

va

s a j e e p i
a m u t l e m
a d e g o n i

et

s a j e p
i a m u l
e m a d e
g o n i

le

s a j e p i a m u e
m a d g o n i

paysage

m u e m a
d o n i

immonde

u a

au

Aux centres...

Aux centres nous alimenterons la plus cynique prosti-
(t)ution. Nous massacrerons les révoltes logiques.

*Rilly. On s'étonne qu'un cancéreux supporte assis mutila-
tion. Sœur craint qu'on vole ses grosses mallettes.*

Rilly-sur-Aisne, comune delle Ardenne, vicino a Se-
dan.

Il diagramma propone un testo letterale ordinato vertical-
mente e squadrato nell'ordine iniziale 9x10, che conserva
e presenta ogni volta gli spazi vuoti prodotti e lasciati dal
precedente passaggio.

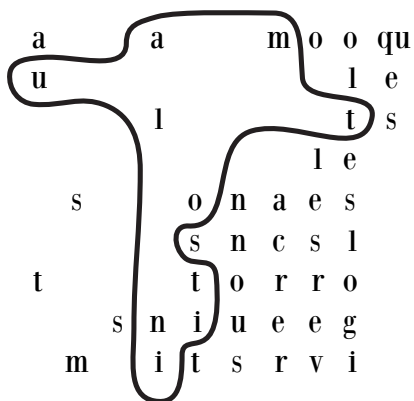
a s e a qu u m o o qu
u n n p e t a n l e
x o t l p i s s t s
c u e u r o s l e
e s r s o n a e s
n a o c s n c s l
t l n y t o r r o
r i s n i u e e g
e m l i t s r v i

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|----|---|---|---|---|----|
| a | s | e | a | qu | u | m | o | o | qu |
| u | n | n | p | e | t | a | n | l | e |
| x | o | t | l | p | i | s | s | t | s |
| c | u | e | u | r | o | s | l | e | |
| e | s | r | s | o | n | a | e | s | |
| n | a | o | c | s | n | c | s | l | |
| t | l | n | y | t | o | r | r | o | |
| r | i | s | n | i | u | e | e | g | |
| e | m | l | i | t | s | r | v | i | |

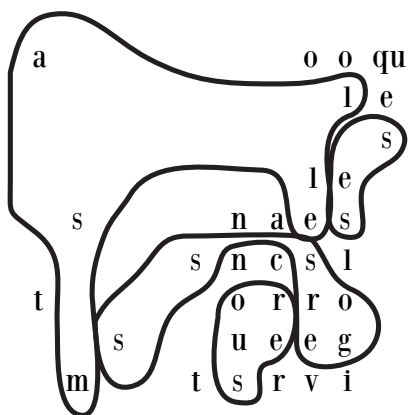
Rilly, on, cancéreux

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|----|---|---|---|---|----|---|---|
| a | s | e | a | qu | u | m | o | o | qu | | |
| u | n | n | p | e | t | a | n | l | e | | |
| o | t | l | p | i | s | s | t | s | | | |
| | | | u | r | o | s | l | e | | | |
| s | | | s | o | n | a | e | s | | | |
| | | | | | s | n | c | s | l | | |
| t | | | | | t | o | r | r | o | | |
| | | | | | s | n | i | u | e | e | g |
| e | m | | | | i | t | s | r | v | i | |

s'étonne, qu'un, supporte, assis

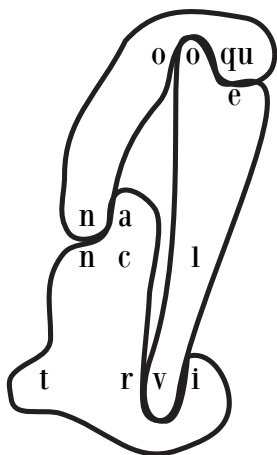


mutilation



sœur, ses grosses malles

t



craint qu'on vole

Questa volta il diagramma è rovescio – dal chiaro al testo –, sempre nell'ordine 9x10, ma ordinato orizzontalmente e ricompattato a ogni passaggio.

r i l l y o n s e t
o n n e qu u n c a n
c e r e u x s u p p
o r t e a s s i s m
u t i l a t i o n s
o e u r c r a i n t
qu o n v o l e s e s
g r o s s e s m a l
l e s

r i l l y o n s e t
o n n e q u u n c a n
c e r e u x s u p p
o r t e a s s i s m
u t i l a t i o n s
o e u r c r a i n t
q u o n v o l e s e s
g r o s s e s m a l
l e s

aux

r i l l y o n s e t
o n n e q u u n c a n
c e r e s u p p o r
t e s s i s m u t i
l a t i o n s o e u
r c r a i n t q u o n
v o l e s e s g r o
s s e s m a l l e s

centres

r i l l y o n s e t
o n e q u u n c a n e
s u p p o r s i s m
u t i l a t i o n s
o e u r c r a i n t
q u o n v o l e s e s
g r o s s e s m a l
l e s

révoltes

r i l l y o n s e t
o n e qu u n c a n e
s u p p o r s i s m
u t i l a i o n s o
e u r c a i n t qu o
n s e s g r o s s m
a l l e s

nous

r i l l y o n s e t
e qu u n c a n e u p
p o r s i s m t i l
a i o n s o e u r c
a i n t qu o n s e s
g r o s s m a l l e
s

les

r i l l y o n s e t
e qu u n c a n e u p
p o r s i s m t i l
a i o n s o e u r c
a i n t qu o n s e g
r o s s m a l s

nous

r i l l y o n s e t
 e qu u n c a n e u p
 p o r s i s m t i l
 a i o n s o e r c a
 i n t qu e g r o s s
 m a l s

massacrerons

r i l l y o n s e t
 e qu u n c n e u p p
 o r s i t i l a i o
 i n t qu e g o s m a
 l s

logiques

r i l l y o n s e t
 e qu u n c n e u p p
 o r s i t a i o i n
 t m a l s

alimenterons

r i l l
 y o n s
 e t qu u
 c u p p
 i o i n
 t a s

plus

r i l
y o n
e t qu
c u p
i o i
n t a
s

prosti(t)ution

l y n e
qu c i a

la cynique

Aux pays poivrés...

Aux pays poivrés et détremés! – au service des plus monstrueuses exploitation(s) industrielles ou militaires.

Mutilé, empestant merde et pourriture, le souci est pour six tex(t)es dépariés laissés pavillon Siv(r)y à Issoudun.

Charles de Sivry, musicista, è cognato di Paul Verlaine.

Au revoir...

“Au revoir ici, n’importe où. Conscrits du bon vouloir, nous aurons la philosophie féroce; ignorants pour la science, roué(s) pour le confort; la crevaisson pour le monde qui va. C’e(s)t la vraie marche. En avant, r(o)ute!”.

Soissons. On loue un pullman-car pour Laon-Rocroi, où on n’arrive qu’à midi.

Il veut crever par raccourci coup de pistolet, va être inhumé à côté Vitalie.

On confie à Isa chronographe, burnous, volontés frère.

* * *

Alla luce di quanto s’è visto e costatato come possibile, passiamo a ciò che resta di titoli e frasi. Il risultato non solo non varia ma è confermato nei nuovi fatti messi in luce.

da APRÈS LE DÉLUGE

Madame*** établit un piano d(a)ns les Alpes.

Au bled, maman délasse son petit lapin.

Diagramma con lettere disposte orizzontalmente nell'ordine iniziale 6x6.

m a d a m e
e t a b l i
t u n p i a
n o d a n s
l e s a l p
e s
au bled

m a a m
e t i
t n p i a
n o d a n s
l e s a l p
e s
maman

e t i
t p i a
n o d a n s
l e s a l p
e s

délasse

e t i
t p i a
n o a n s
l p

son

e t i
t p i a
n a
l p

petit lapin

da ENFANCE

La calèche du cousin crie sur le sable.

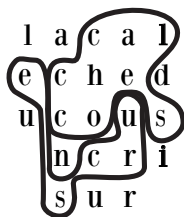
Isabelle lui a rendu cachecols écus.

l a c a l
e c h e d
u c o u s
i n c r i
e s u r l
e s a b l
e

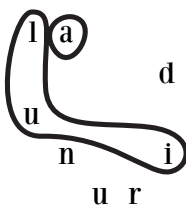
Diagramma con lettere disposte orizzontalmente nell'ordine 5x7.

l a c a l
e c h e d
u c o u s
i n c r i
e s u r l
e s a b l
e

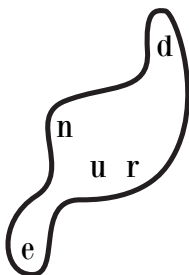
Isabelle



e
cachecols écus



e
lui a



rendu

da PARADE

La démarche cruelle des oripeaux.

La merde raclée luxe du pire chaos.

La “merde raclée” rimanda a Roche, al lavoro dei campi, alla casa materna.

l m h u e o e
a a e e d r a
d r c l e i u
e c r l s p x

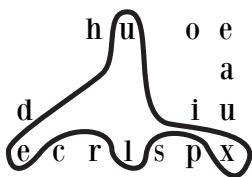
Diagramma con lettere disposte verticalmente nell'ordine 4x7.

l m h u e o e
a a e e d r a
d r c l e i u
e c r l s p x

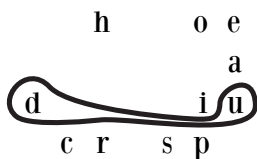
la merde

h u e o e
a a
d r c l e i u
e c r l s p x

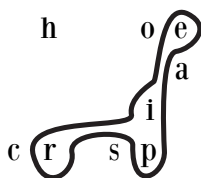
raclée



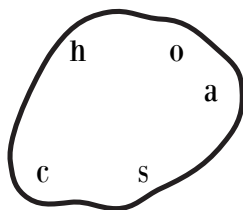
lux



du



pire



chaos

da AUBE

J'ai embrassé l'aub(e) d'été.

J'embête Isa à l'absurde.

Isa è Isabelle Rimbaud.

j a i e m
b r a s s
e l a u b
e d e t e

Le lettere del diagramma sono disposte orizzontalmente nell'ordine 4x5.

j a i e m
b r a s s
e l a u b
e d e t e

à l'absurde

j i e m
b a s
e
e t e

J'embête Isa

Seguono due diagrammi simbolici dal testo al chiaro e viceversa.

□ ◆ ○ □ □
 □ ■ ○ ○ ■
 □ ■ ■ ■ ■
 e ■ ■ □ □

□ = J'embête

○ = Isa

◆ = à

■ = l'absurde

◆ e □ a □
 e t ◆ □ d
 □ □ □ □ □
 b ◆ l u

◆ = J'ai

□ = embrassé

■ □
 ■ ■ ■

□ □ □

□ = l'aub(e)

■ = d'été

da FAIRY

Pour Hélène se conjurèrent les sèves ornement(a)les...

Mère, Hortense Cros, Verla(i)ne ont l(a)ssé le jeune pun(ai)s.

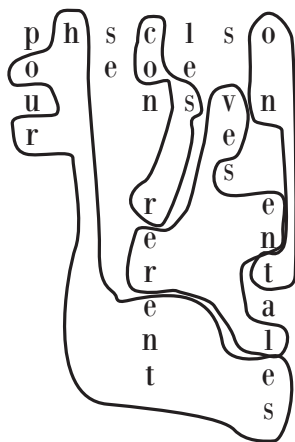
“Fairy” sostantivo, “fata”, ma come è stato notato anche pederasta, finocchio.

“Punais”, popolare, è persona affetta da ozena, da collegare in questo caso alla sifilide. Altrimenti ma improbabile, “puiné”, cioè “nato dopo”.

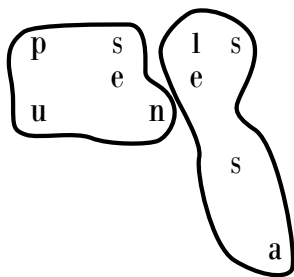
Qui si tratta soltanto delle primissime parole della pièce intitolata *Fairy* per cui non si propone questa volta un diagramma ma si procede in maniera affatto diversa.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| p | h | s | c | l | s | o |
| o | e | e | o | e | e | r |
| u | l | | n | s | v | n |
| r | e | | j | | e | e |
| | n | | u | | s | m |
| | e | | r | | | e |
| | | | e | | | n |
| | | | r | | | t |
| | | | e | | | a |
| | | | n | | | l |
| | | | t | | | e |
| | | | | | | s |

mère, le jeune



Hortense Cros, Verlène (Verlaine)



lassé, punès (punais)

La verifica che segue, superflua nel caso in questione, è un procedimento, semplice da utilizzare, che si raccomanda per l'accertamento rapido della giustezza della messa in chiaro rispetto al testo di partenza.

pour helenese conjurerent les seves orn
ementales

mère, Hortense Cros

pu l nju e en le seves orn
ementales

verla(i)ne ont l(a)ssé le

pu ju e n
een es

jeune pun(ai)s

e e

da GÉNIE

Génie

Je nie

La negazione sta al centro del testo “evangelico” che sembra essere *Génie*, nella seconda esaltata invocazione:

Ô fécondité de l'esprit et immensité de l'univers.

L'ennui et mes pets, dévot lénitif de miséricorde.

“Dévot” nel chiaro di *Génie* rimanda a *Dévotion*, altro titolo della raccolta.

I seguenti diagrammi simbolici entrambi impostati orizzontalmente sono invece disposti nell'ordine 8x5 il primo e 5x8 il secondo a riprova della versatile utilità dello strumento.

o f e c o n d i
t e d e l e s p
r i t e t i m m
e n s i t e d e
l u n i v e r s

o f e c o n d i
t e d e l ■ ■ ■
r i ◆ ◆ ■ i m ○
□ □ s i t e d ○
□ □ □ □ v e r ○

□ = l'ennui

◆ = et

○ = mes

■ = pets

o f e □ □ n d i
 t □ □ □ l
 □ □ □ □ □
 □ i t ◆ ◆
 v e □

□ = miséricorde

◆ = de

□ ■ ■ □ □ ■
 □ ■ □ ■
 ■ ■ □ □

□ = dévot

■ = lénitif

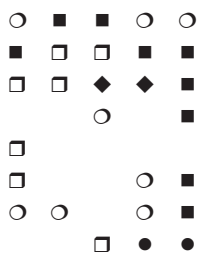
l e n n u
 i e t m e
 s p e t s
 d e v o t
 l e n i t
 i f d e m
 i s e r i
 c o r d e

l e n n u
 i e t m e
 s p e t s
 ■ ■ v ◆ t
 l □ □ □ □
 i □ □ e m
 i s □ r i
 □ □ r d e

□ = fécondité

◆ = ô

■ = de



- = l'esprit
- ◆ = et
- = immensité
- = de
- = l'univers

Come finale

Come finale, veniamo alla consegna del silenzio. Il quadro è quello di una tacita intesa, un patto tra chierici.

Chi sapeva, o non poteva non sapere, era Verlaine – ovviamente –, il quale tace per convenienza dati i rapporti, sicuramente Delahaye, complice, compagno devoto, Nouveau copista, forse richiesto dallo stesso Rimbaud, tacciono un Forain, un Cros, geniale e distratto, Ernest Cabaner, la testa di turco, vittima di scherzi irresponsabili da parte del ragazzo delle Ardenne, Charles de Sivry, custode chissà come di alcuni manoscritti, Corbière, altri. Non ultimi, Isabelle, sorella adorante adorata, destinataria e conservatrice gelosa di manoscritti, e, *pour cause*, Berrichon, suo marito.

Chi, forse, ha intuito invece qualcosa, per proprio

conto e dall'esterno, è Gustave Khan assieme a Félix Fénéon, e certamente e soprattutto Mallarmé.

Verlaine si diffonde in lunghi preamboli nella introduzione ai suoi *Poètes maudits*.

Comincia con «Nous avons eu l'honneur de connaître M. Arthur Rimbaud», frase piena di sussiego, quasi solenne, ammette che «aujourd'hui des choses nous séparent de lui», ripensa, sincero, senza impaccio, «à l'époque relativement lointaine de notre intimité», non esita e riconosce in lui «un enfant de seize à dix-sept ans déjà nanti de tout bagage poétique», ne descrive la prestanza, lo sguardo d'angelo in esilio, dice «le rapide dessèchement, sous le soleil bête de Paris, de sa veine», accenna alla sua «fin littéraire».

Questi i preamboli, l'antifona. Il salmo è di tutt'altra pasta.

Già quando sembra mettere le mani avanti, come se si scusasse, scrivendo «si ces lignes tombent d'aventure sous ses yeux, que M. Arthur Rimbaud sache bien que nous ne jugeons pas les mobiles des hommes et soit assuré de notre complète approbation (de notre tristesse noire, aussi) en face de l'abandon de la poésie», il tono, pur corretto da un accento di vera tristezza, suona nell'insieme contraffatto, in falsetto. Quando lo dice appena «goguenard et pince-sans-rire, quand cela lui convient, au premier chef», appare chiaro che non azzarda dire di più, anzi aggiunge «tout demeurant le grand poète que Dieu l'a fait» e si affretta a darne prova: «À preuve l'*Oraison du soir*, et ces *Assis* à se mettre à genoux devant!», per poi concludere su

questo punto «Nous sommes fier d'offrir le premier à nos contemporains intelligents bonne part de ce riche gâteau, du Rimbaud!». Il che ci diverte, ci fa sorridere!

A questo punto Verlaine si lascia trasportare dalla foga, fa mostra di non sapere dov'è finito – «nous ignorons l'adresse, aussi bien vague immensément» – e di questo vago fornisce la sua ragione giocando con le parole: «Ainsi, maudit par lui-même, ce Poète maudit!». Dice la sua “indiscrezione” dovuta a «l'amitié, la dévotion littéraire que nous lui porterons pour toujours», e conclude, a proprio vantaggio, «si c'est un crime que nous commettons, *felix culpa*, alors!».

Della raccolta, di cui sa perfettamente il titolo rimbaldiano, dice – mentendo? – «Il courut tous les continents [...] après avoir écrit una série de superbes fragments, les *Illuminations*, à tout jamais perdus, nous le craignons bien». Siamo nel 1884, *Les Illuminations* vedranno la luce due anni dopo, nel 1886.

La prefazione termina con una esaltata celebrazione del poeta e dell'uomo.

«L'homme en M. Rimbaud est libre et nous le lui avons concédé en commençant, avec une réserve légitime que nous allons accentuer pour conclure. Mais n'avons-nous pas eu raison, nous fou du poète, de le prendre cet aigle, et de le tenir dans cette cage-ci, sous cette étiquette-ci, et ne pourrions-nous point par surcroît et surérogation (si la Littérature devait voir se consommer une telle perte) nous écrier avec Corbière, son frère aîné, non pas son grand frère, ironiquement? Non. Mélancoliquement? Ô oui! Furieusement? Ah qu'oui!»

Elle est éteinte
Cette huile sainte
Il est éteint
Le sacristain.»

Posto che l'appellativo attribuito a Rimbaud – *aigle*, “aquila” – non ci sembra calzare del tutto, il fatto che comunque Verlaine se ne sia servito ci induce a pesare per così dire la parola, a dissecarla, a considerarne l'anatomia. Se ne ottiene: AILE, “ala”, congruo perfettamente all'intero, ALE, “birra”, inglese, compatibile col personaggio, come lo sono GALE, “peste” metaforica, francese, e GALE, “bufera”, inglese.

Il *de profundis* della fine, il tono salmodiante, le parole, raccontano più di quanto non dicano. Il «sacristain» dell'ultimo verso comprende per una parte l'imprecazione *sapristi/sacristi*, mentre l'intero è anche un “baciapile”, “bigotto”, mentre in gergo evoca la casa di malaffare.

L'intera quartina è in versi quadrisillabi a rima baciata, quando nell'introduzione Verlaine scrive, di Rimbaud, «le poète n'emploie jamais la rime plate».

Invece, ci rende e ci lascia seriamente pensosi ciò che questi versi solamente e semplicemente dicono, l'aria chiesastica, le formule, e, sempre, le parole.

E se si è parlato di antifona, di salmo, era per restare nello spirito di *Sagesse*, ma i buoni propositi sono già estinti, e lontana la “conversione”.

Nel *médailon* del 1896, dedicato a Rimbaud, Mallarmé scrive: «Éclat, lui, d'un météore, allumé sans

motif autre que sa présence, issu seul et s'éteignant», ma subito dopo averne detto la portentosa irruzione nel mondo letterario aggiunge: «Tout, certes, aurait existé, depuis, sans ce passant considérable, comme aucune circonstance littéraire vraiment n'y prépare: le cas personnel demeure avec force».

Dunque, astro che si spegne, apparso e scomparso, come nulla fosse successo. Apparentemente.

Si sofferma su ricordi e pensieri legati a lui – «à ce Quelqu'un», dice –, definisce il *Bateau ivre* «ce chef d'œuvre», lo dice «maître d'une expression certaine, prématurée, intense, l'excitant à des sujets inouïs», «en quête de sensations neuves, pas connues», parla di «grandes lignes d'un destin significatif».

L'amicizia, l'affettuosa dimestichezza con Verlaine, lo portano a dire, di questo «anarchiste de l'esprit»: «J'estime, néanmoins, que prolonger l'espoir d'une œuvre de maturité nuit, ici, à l'interprétation exacte d'une aventure unique dans l'histoire de l'art. Celle d'un enfant trop précocement touché et impétueusement par l'aile littéraire qui, avant le temps presque d'exister, épuisa d'orageuses et magistrales fatalités, sans recours à du futur».

Per chiudere, torniamo un momento a «ce passant considérable» dell'inizio, notissimo e così applaudito. È uno dei numerosi *corsivi* mallarmeiani, come vediamo per nulla evidente, simpaticamente elogiativo pur nel suo *jargon* che tanto lo divertiva.

In chiaro: “ce délabré n'(e)st pas si con”.

“Je est un autre”. Orbene, eccolo qua l'altro Rimbaud.

Allora, un'identità diversa? o non piuttosto, ancora una volta in una condizione di diversità, la stessa identità?

Indice

| | |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| Bruno Pompili <i>Rimbaud, l'altro se stesso</i> | 3 |
| Cosimo Amantonico <i>A Rimbaud. Atto dovuto</i> | 31 |
| <i>“Les Illuminations”, l'altro testo</i> <i>Prove d'appoggio</i> | 42 |
| <i>Come finale</i> | 137 |

I volumi pubblicati dalle Edizioni B.A. Graphis sono disponibili presso le seguenti librerie:

- Bari
- **L'Adriatica**, via Andrea da Bari 119, 080.523.56.40
 - **La Feltrinelli**, via Melo 119, 080.520.75.01
 - **La Goliardica**, via Roberto da Bari 136, 080.521.87.31
 - **Libreria Laterza**, via Sparano 136, 080.521.40.78
- Bologna
- **Feltrinelli International**, via Zamboni 7/B, 051.26.80.70, 051.26.82.10
- Brindisi
- **Libreria Piazza**, c.so Garibaldi 38/a, 0831.56.20.47
- Cagliari
- **Libreria CUEC**, via Is Mirrionis 1, 070.29.12.01
- Chieti
- **Libreria De Luca**, via De Lollis 12/14, 0871.33.01.54
- Firenze
- **GPL (Marzocco)**, via Martelli 6, 055.28.28.73
 - **Libreria Le Monnier Mondadori**, via S. Gallo 53, 055.48.32.15
- Foggia
- **Libreria Dante**, via Oberdan 1, 0881.72.51.33
 - **Libreria dell'Ateneo**, via Rosati 1/B, 0881.72.41.36
 - **Libreria Universo Simone**, via Volta 7, 0881.70.96.38
- L'Aquila
- **Libreria Colacchi**, via Bafile 17, 0862.253.10
- Lecce
- **Libreria Adriatica Editrice Salentina**, via Arco di Trionfo 7, 0832.30.59.24
- Matera
- **Libreria dell'Arco**, via Ridola 37, 0835.31.11.11
- Milano
- **Libreria CUEM**, via Festa del Perdono 3, 02.58.30.73.70
- Napoli
- **Libreria Renato Pisanti**, corso Umberto I 38/40, 081.552.71.05
- Padova
- **Libreria Gregoriana**, via Roma 82, 049.66.10.33
 - **Libreria Piccin**, via Belzoni 23, 049.875.54.48
- Perugia
- **L'Altra**, via U. Rocchi 3, 075.573.61.04
- Pescara
- **Libreria d'Arte**, piazza Rinascita 47, 085.421.14.55
- Pisa
- **Astrea**, piazza S. Frediano 10, 050.58.10.00
- Roma
- **Libreria MEL Bookstore**, via Nazionale 254-255, 06.488.54.05
- Siena
- **Ticci**, via delle Terme 5/7, 0577.28.00.10
- Taranto
- **Libreria Filippi**, via Nitti 8/c, 099.453.07.50
- Teramo
- **Libreria La Scolastica**, c.so S. Giorgio 39, 0861.25.03.94
- Torino
- **Libreria Facoltà Umanistiche s.r.l.**, via G. Verdi 39/b, 011.88.25.70
 - **Libreria Libri&Libri di Raineri & C. s.a.s.**, via S. Ottavio 25, 011.83.55.86, 011.83.72.38