

**STUDI  
FRANCESI**

## Studi Francesi

Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone

160 (LIV | I) | 2010

**Il simbolismo. Nomi, aspetti, momenti. Studi in  
memoria di Ivos Margoni**

---

# Henri de Régnier tra immagini pittoriche e simboli

Silvia Rovera

---



### Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7102>

DOI: 10.4000/studifrancesi.7102

ISSN: 2421-5856

### Editore

Rosenberg & Sellier

### Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 aprile 2010

Paginazione: 52-69

ISSN: 0039-2944

### Notizia bibliografica digitale

Silvia Rovera, « Henri de Régnier tra immagini pittoriche e simboli », *Studi Francesi* [Online], 160 (LIV | I) | 2010, online dal 30 novembre 2015, consultato il 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7102> ; DOI : 10.4000/studifrancesi.7102

---



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

## Henri de Régnier tra immagini pittoriche e simboli

Henri de Régnier oggigiorno è quasi uno sconosciuto: sono pochi quelli che possono dire di avere letto un suo romanzo, ancor meno coloro che hanno meditato sulle sue poesie. Alla sua epoca, tuttavia, non solo era uno scrittore affermato, ma anche un membro dell'*Académie*, a cui i giovani scrittori si rivolgevano in cerca di un parere o di un appoggio.

La colpa di tale oblio non va probabilmente imputata a nessuno, perché gli scrittori sono coloro che soffrono di più per il cambiamento dei gusti delle generazioni. Secondo Dominique Fernandez, autore della prefazione de *La vie vénitienne*, i posteriori sono sempre duri verso chi non possiede semplicità di stile. Già i suoi contemporanei, *in primis* Paul Léautaud, trovano la sua maniera troppo fiorita, troppo poetica, troppo digressiva: in poche parole, tutta forma e niente contenuto<sup>1</sup>.

A svantaggiarlo potrebbe anche essere il fatto che non si sia identificato completamente con una corrente. Egli non è mai stato considerato un vero e proprio simbolista, ora per i suoi debutti parnassiani, ora per l'obbedienza alle regole, o ancora per il suo ritorno alla prima maniera, quando i fuochi simbolisti si sono ormai spenti.

Ciò nonostante, è vincolato alla problematica del simbolo, poiché la tratta a lungo nella raccolta *Figures et caractères* e la usa spesso nelle sue poesie. Ne parla come di un'operazione intellettuale, che, cominciando dalla parola e attraversando l'immagine e la metafora, comprende l'emblema e l'allegoria. Il rapporto tra simbolo e realtà risulta pertanto complesso, così complesso da rasentare l'oscurità, perché è sottinteso. Secondo Régnier, una poesia per essere tale deve andare oltre le regole classiche, sebbene egli fatichi a svincolarsi dal parnassianesimo, dal quale eredita il gusto della descrizione. Il suo è un continuo andirivieni tra il vecchio e il nuovo. Non sarà mai totalmente d'accordo con Moréas, benché usi in modo ammirabile il verso libero, e non sarà neanche completamente favorevole a certe tendenze propense a vedere l'io come divenire, perché il suo fatalismo è contrario all'azione. In questo senso, è platonico: l'idea è immobile così come le sue rappresentazioni. Scarta dall'arte

(1) Non sempre tuttavia. Nel 1902 Paul Léautaud dice che le poesie di Régnier sono molto belle e toccanti, tuttavia riscontra nei libri in prosa una bellezza formale semplice, che lo porterà nel 1903 ad accusarlo di mancanza di personalità (PAUL LÉAUTAUD, *Journal littéraire*, Paris, Mercure de France, 1968, pp. 28, 29, 30). Il 23 aprile 1905, dopo la lettura de *Le passé vivant*, esprime ancora una volta un giudizio positivo, a causa delle immagini voluttuose, di vita ardente e di malinconia. Il 15 maggio 1907, dopo il funerale di Huysmans, legge *La peur de l'amour*, che lo porta a esclamare che è un «vrai beau et grand

talent». Ma il 14 marzo 1934 ribalta la sua opinione scrivendo: «Dans *La Revue de Paris*, ce matin, numéro du 15 mars, article de Régnier: *Promenades dans Rome...* Absolument illisible. Des fioritures, de jolies phrases de poète, des digressions à n'en plus finir... Pas une idée. Pas un trait. Pas un détail, un mot qui arrête ou retient. Rien que du style. Stendhal aurait bien ri en lisant ce *brillant* morceau». E ancora, il 24 novembre 1927, a proposito dell'*Altana ou la vie vénitienne*: «Illisible, écrit en style fleuri insupportable, plein de descriptions qui font tomber le livre des mains».

il movimento, dalle immagini il dinamismo: adora la statuaria e i bassorilievi, intesi come espressione dell'ideale<sup>2</sup>.

Analogamente ritiene che il tempo sia in qualche sorta immobile: il futuro non implica cambiamenti, dal momento che il passato lo determina. La sua concezione temporale appare dunque simile a un cerchio magico, da cui è possibile uscire solo con la morte. Il passato non svanisce: è sempre pronto a riaffiorare e a servire, in qualche sorta, da *Deus ex machina*. Dice «Le passé ne meurt pas; il fait le mort. L'oubli est transparent, derrière lui le passé reparaît, plus mélancolique d'être insaisissable, de n'être plus qu'une ombre»<sup>3</sup>. Le vicende trascorse non sono morte, ma dormono di un sonno simile a quello della *Bella addormentata nel bosco*, tanto che basta un nonnulla per riportarle con forza a galla<sup>4</sup>.

Questo nonnulla per Régnier coincide spesso e volentieri con un'immagine, perché, come dice in un'intervista a Georges Charensol: «Le plus souvent c'est une image qui est à l'origine de mon livre»<sup>5</sup>.

Sono solitamente visioni tratte da opere d'arte, quali statue, quadri, vasi. Si tratta di quell'edonismo estetico, che porta l'autore a considerare l'arte come l'unico scopo della vita, ma anche come un piacere personale. Essa rappresenta la suprema voluttà, la realizzazione di un desiderio che è un istinto, in un'ottica puramente naturalista e pagana. Il poeta inventa il mondo con i suoi strati coscienziali di sogno, espressi in immagini e simboli archetipi, capaci di donare essenza. L'immaginazione diventa un fenomeno d'essere, non esprime più somiglianza, ma un altrove, diventando così capace di ricreare una nuova vita. Secondo Wagner, che, come si sa, tanto influenza l'epoca, alla base di questo nuovo tipo di esistenza stanno le sensazioni (come forma di espressione definita dalle arti plastiche), le nozioni (cioè, le sensazioni che si aggregano) e le emozioni (dettate dalla musica).

Régnier acquisisce queste teorie, rielaborandole nel saggio *Le bosquet de Psyché* (1894), in cui sostiene la necessità d'immagini d'importanza psichica, affinché l'anima si possa ritrovare e giungere al boschetto di Psiche. Infatti, «on n'existe qu'en tant qu'on s'imagine et c'est en nous que réside notre éternité». Queste immagini si possono reperire nell'architettura di certe città, ma anche (nonostante l'autore non lo dichiara esplicitamente) in certi quadri. Per questo annota a proposito di coloro che si dedicano all'introspezione:

Ils descendent dans leur conscience et en déchiffrent la cryptographie intime et les arabesques sophistiquées, ils tiennent plus à se savoir qu'à s'imaginer, ainsi je suppose que pour eux les murs du réduit intérieur sont ornés surtout de portraits et de miroir.<sup>6</sup>

I ritratti rappresentano l'ideale, cioè la bellezza, e Régnier si avvicina in tal modo a Flaubert, che ammira<sup>7</sup>. Si richiama anche a Goncourt che parla dell'assoluto

(2) Già per Baudelaire il sogno superiore è assimilato all'inorganico: «La matière et les pierres sont ce qu'il y a de plus haut, l'homme est le chaos véritable». Il rovesciamento delle gerarchie abituali ha la sua base nell'alchimia e riappare ogni qual volta il poeta parli del sogno, come capita nella poesia *Rêve parisien*.

(3) Citato in JEAN-LOUIS VAUDOYER, *Le souvenir d'Henri de Régnier*, «Le Divan», n. 298, avr.-juin 1956, pp. 345-350.

(4) L'influenza di questa favola è enorme nella produzione di Régnier: oltre ai *Poèmes anciens et romanesques*, troviamo un'allusione ne *Le récit de la dame des sept miroirs*: al nascere della Primavera

successiva alla morte del padre, la fanciulla si ritrova: «dans l'insolite solitude de la demeure déserte et des jardins bouleversés, comme au réveil d'une saison séculaire où j'eusse dormi les cent années du conte». H. DE RÉGNIER, *La canne de jaspé*, Paris, Mercure de France, 1912, p. 272.

(5) GEORGES CHARENSOL, *Comment ils écrivent*, Paris, éd. Montaigne, 1932, pp. 169-172.

(6) H. DE RÉGNIER, *Le Bosquet de Psyché*, in *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France, 1901, p. 294.

(7) Tanto che GENETTE ha trovato in Flaubert un equivalente letterario di Cézanne, il pittore ispiratore di Claude Lantier, il protagonista de *L'oeuvre*

come dell'«éternisation dans une forme suprême, absolue, définitive, d'un moment, d'une fugitivité, d'une particularité humaine»<sup>8</sup>. La ricerca sognante della bellezza lo porta verso la perfezione dell'artificio e la lotta contro una natura che non è più, come all'epoca romantica, pura e buona, ma terribile e atroce. Tanto che va in cerca di una "surnatura" di matrice platonizzante. Non conta più il mondo esterno, ma l'interiorità dell'uomo, la sola in grado di provocare la realtà. Seguendo la lezione di Schopenhauer, Régnier potrebbe dire, alla stregua di Rémy de Gourmont: «Tout ce qui est extérieur au moi n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait».

Per questa ragione, i suoi personaggi non sono mai tratti da un'esperienza di vita, ma hanno bisogno della mediazione dell'arte<sup>9</sup>. Il suo metodo di eccitazione cerebrale è simile a quello descritto da Proust in *Du côté de chez Swann*, quando racconta della nonna che, per fare conoscere al nipote il Vesuvio o Chartres, ricorre alle riproduzioni di Turner o alle incisioni di Corot. Come dice Mockel nel suo *Propos de littérature*, Régnier presuppone la presa di coscienza dell'io grazie alle opere plastiche, alla forma e alla luce, contrapponendosi in tal modo ad altri, come per esempio Vielé-Griffin, che operano a partire dalla musica, dal ritmo e dall'armonia<sup>10</sup>.

Tuttavia il rapporto che il nostro autore intrattiene con le Belle Arti risulta alquanto controverso.

Nel marzo 1888 scrive, a proposito di una seduta presso il pittore Blanche, che la pittura non riesce a affascinarlo, anzi la disprezza. Gli unici artisti degni di nota paiono essere Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Mantegna<sup>11</sup>, e pochi altri<sup>12</sup>. Dalle sue parole, sentiamo che, oltre a non essere attratto dalle innovazioni impressioniste, che qualifica illusorie (in quanto strettamente basate sulla memoria), non ama neppure il realismo, che definisce "scimmiesco", riprendendo in questo modo l'espressione baudelairiana di «singes artistiques».

Malgrado ciò, l'anno precedente, durante una visita a un pittore turco di stanza a Parigi, si scopre a sognare una donna ritratta, e, nel chiuso della sua camera, invidia gli *atelier* i cui muri sono pieni di schizzi che si apprestano a rivivere nella fantasia dell'osservatore<sup>13</sup>.

Questa e altre annotazioni ci inducono a pensare che il suo sia un procedimento retorico, teso a enfatizzare la passione per Moreau, Puvis de Chavannes e i loro precursori<sup>14</sup>. Il suo idealismo lo porta ad apprezzare soltanto gli artisti che si librano

di Zola. AA. VV., *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, p. 368.

(8) *Ibidem*, p. 372.

(9) G. CHARENOL, *Comment ils écrivent*, cit.: «Ce que je puis vous dire [...] c'est que je ne me suis jamais servi pour créer mes héros de gens que je connaissais; je n'ai jamais utilisé non plus ces histoires qu'on vous raconte en disant: «Voilà un beau sujet de roman». Tout au plus m'est-il arrivé d'en garder un détail pittoresque pour l'incorporer à autre chose».

(10) ALBERT MOCKEL, *Propos de littérature* (1894), in *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.

(11) Mantegna ha avuto un'enorme influenza sull'arte simbolista, soprattutto per quanto concerne l'arte inglese. Si trovano infatti echi in Burne-Jones, Aubrey Beardsley e in Charles Ricketts. Quello che attira in lui non è solo il gusto della stilizzazione lineare, ma anche la sua tendenza ad indorare ogni interstizio. La conformazione degli oggetti preziosi infatti sarà molto importante per Moreau e Burne-Jones. Ma non solo: il gruppo di Mercurio e Pega-

so nel *Parnaso* (presente fin dal 1801 al Louvre) è l'antenato di gruppi consimili in Redon e Picasso. Vedere a questo proposito EDWARD LUCIE-SMITH, *L'arte simbolista*, Milano, Mazzotta, 1978, cap. I. Bisogna anche ricordare che le poesie di Régnier sul cavallo alato potrebbero avere avuto influenze anche da questo suo amore per Mantegna.

(12) H. DE RÉGNIER, *Les cahiers inédits* (1887-1936), éd. établie par D. J. NIEDERAUER et Fr. BROCHE, Paris, éd. Pygmalion-Gérard Watelet, 2002, p. 119.

(13) H. DE RÉGNIER, *Les cahiers inédits*, cit., p. 62.

(14) «Dans la grasse et souriante imbécillité de la peinture contemporaine, Puvis et Moreau apparaissent deux prodigieuses exceptions par le subterfuge louable de faire entrer dans la peinture beaucoup d'éléments qui lui sont totalement étrangers. C'est du reste, le fait de tous les peintres de vouloir littériser [sic] la peinture et la plupart, heureusement, sont doués d'une telle naïveté que leurs tentatives restent hybrides». Novembre 1888, *Cahiers inédits*, cit., p. 153. Vedere anche una lettera a

ai liberi giochi della linea, quelli che si lasciano trascinare dalla fantasia, rinnegando gli schemi classici dell'arte considerata come mimesi: i visionari. In questo modo si allontana dal naturalismo e dal mimetismo di scrittori come i Goncourt, che, nel desiderio di non perdere nulla, annotano invece di evocare e non lasciano al tempo la possibilità di eliminare gli aspetti inutili<sup>15</sup>. Bisogna permettere alla memoria di fare una selezione: solo in questo modo è possibile creare un'opera d'arte, perché essa non può essere che un prolungamento del nostro io. Solo la nostra percezione conta. Per questo, sempre nel 1887, scrive nel diario che gli pare avere perso la giusta nozione delle cose:

J'ai subi une singulière déviation d'œil et d'âme. Dans un couchant, je vois maintenant ce qui n'est pas, des ors et d'imaginaires pierreries. Dans les réelles pierreries des vitrines, j'emporte le souvenir d'éclairs de feux et de couleurs qu'elles n'ont jamais eues...<sup>16</sup>

In un altro momento, afferma che il soggetto non deve essere determinato e preciso, ma deve lasciare spazio al sogno, ribadendo il primato della sensazione. Infatti, se lo scrittore dà troppo spazio al ragionamento, il suo lavoro diventa un'opera di filosofia<sup>17</sup>, noiosa e senza emozione. Per tale motivo si propone di studiare le sensazioni vaghe e non formulate, «les sensations orphelines, aux filiations occultes, aux significations imperceptibles», in quanto esse derivano «du frisson ou de l'éclair»<sup>18</sup>.

Faire un paysage équivalent à la nature me semble une faute. Il faudrait que, dans les formes tracées, on peut [sic] reconnaître un arbre, une fleur, sans être forcé à constater que ce ne peut être autre chose.<sup>19</sup>

Egli sembra dunque propendere per la suggestione, per una natura che lascia intuire più che rivelare: in questo, egli segue le opinioni del suo maestro Mallarmé<sup>20</sup>, che l'ha spinto verso nuove idee e verso un'apertura maggiore nei confronti del contemporaneo, presentandogli i suoi amici<sup>21</sup>.

D'altra parte, i cambiamenti di gusto in fatto di pittura possono essere legati all'evoluzione che subisce in campo letterario. Infatti, nel momento in cui si rende conto che il ragionamento può inficiare la creazione poetica, la prosa imitativa non gli pare più sufficiente cosicché si lega sempre di più alle opere d'arte figurativa<sup>22</sup>.

Viel-Griffin della primavera del 1891, in *Choix de lettres inédites d'Henri de Régnier à Francis Viel-Griffin*, in *Versants 8, Formes de l'aveu*, 1985, nouvelle série, «Revue suisse de littératures romanes», Neuchâtel, éd. de la Baconnière, pp. 117-139.

(15) H. DE RÉGNIER, *Cabiers inédits*, cit., 6 juillet 1887, p. 93: «Certaines descriptions des Goncourt sont trop détaillées, vues de trop près, trop immédiates, d'après nature plus qu'il ne faudrait. Dans leur désir de ne rien perdre du spectacle, ils se hâtent de saisir les aspects inutiles. Ils notent au lieu d'évoquer et ne laissent pas au temps le soin de faire l'élimination, après laquelle ne subsistent que les traits distincts».

(16) Id., *Ibid.*, 11 nov. 1887, p. 104.

(17) Id., *Ibid.*, mars 1889, p. 167.

(18) Id., *Ibid.*, août 1889, p. 193.

(19) Id., *Ibid.*, février 1892, p. 280.

(20) Se Régnier ammette l'influenza che ha avuto su di lui Mallarmé, tuttavia tende a diminuirne la portata, per tema di esserne considerato un sem-

plice epigono. Ne *L'art moderne* scrive: «Pourtant j'ai conscience de ne l'avoir jamais basement imité, et si j'ai tiré de ses exemples un profit intérieur, ce fut dans la mesure où est licite de l'avoir fait». (Cfr. H. DE RÉGNIER, *À propos de la conférence d'Edmond Picard aux XX*, in «L'art moderne», n. 12, 19 mars 1893, pp. 90-91).

(21) «Mallarmé a toujours aimé les peintres. Jeune, il avait Manet, qu'il fréquentait quotidiennement. Maintenant c'est Whistler, dont il pare, dit Bonnières, "comme d'une rose mourante"», H. DE RÉGNIER, *Cabiers inédits*, cit., juin 1892, p. 296.

(22) H. DE RÉGNIER, *Cabiers inédits*, cit., mars 1889, p. 167: «Prendre garde que le raisonnement n'atteigne et ne diminue la force de la sensation. Subir sans analyser autre chose que la sensation subie vaudrait mieux, peut-être. Une subtile analyse ne vaudra jamais une intime sensation, ce serait substituer un philosophe au poète. Or j'en connais chez qui le philosophe a étouffé le poète».

Altrimenti detto: man mano che si avvicina a Moreau, sente che anche in letteratura bisogna trovare qualche cosa che sia la ragion d'essere della parola<sup>23</sup>.

A riprova di questo suo interesse figurativo, ci sono le innumerevoli trasposizioni d'arte, che possiamo suddividere secondo tre temi chiave: quelle che raffigurano uomini, donne o ancora animali.

Una delle più interessanti descrizioni di una figura maschile è quella che compare in *Hermagore* dei *Contes à soi-même* (1894). Essa è tratta dal quadro di Puvis de Chavannes, *Le pauvre pêcheur* (1881):

Il avait été longtemps le Pauvre pêcheur qu'on voit à l'estuaire du fleuve, debout sur sa barque immobile.

L'eau passe lentement le long du bordage et, comme elle vient de très loin, du fond des terres sylvestres ou plantureuses, elle entraîne à la dérive des feuilles, des pailles et parfois une fleur, des herbes qui s'entraient au bateau ou tournoient dans quelque remous. Le ciel est gris sur une mer pâle; le sable des berges va rejoindre les dunes du rivage; la barque oscille imperceptiblement; souffrante et lasse, elle geint: la plainte de ses jointures se mêle aux soupirs du câble et les bras maigres ne lèvent qu'un filet vide.<sup>24</sup>

In piedi sulla sua barca immobile l'uomo guarda l'acqua scorrere lentamente. Si tratta di un fiume che proviene da lontano, che trasporta placidamente tutto quello che ostacola il suo fluire, alla stregua del tempo. Lo stesso cielo grigio non fa altro che accentuare la sua inesorabilità, a cui il pescatore non si può opporre. Costui infatti pare aver lasciato la vita per formare un tutt'uno con gli elementi naturali, *in primis* con la barca, creatura che a poco a poco prende le caratteristiche del suo proprietario. L'uomo assomiglia a un oggetto meccanico: solo le sue braccia ogni tanto si muovono per sollevare il filo da pesca. Al contrario, l'imbarcazione ha connotati umani: stanca e sofferente, geme, mentre la corda sospira.

Régnier cerca di trasporre in parole le sensazioni provate di fronte al dipinto. La rassegnazione del pescatore di Puvis non si può rendere in parole: come spiegare i suoi occhi chini, il suo viso incavato e le mani giunte quasi in preghiera? Come rendere la sua muta sottomissione al destino, se non invertendo il soggetto e l'oggetto? Trasformando la carne in legno e il legno in carne? Il pescatore di Puvis potrebbe essere lì da un'ora, da un giorno o da un anno, perché la sua posa ha la stessa eterna fissità di un Cristo, in cui il legno della croce sia stato sostituito dalla barca a cui pare inchiodato, in attesa, quasi in supplica. Tutti gli altri elementi scompaiono di fronte al mistero di questa povera rassegnazione, anche la donna che raccoglie fiori, o il bambino che si copre con un panno, mentre si volta a osservarla. Infatti il poeta li elide, inserendo al loro posto uno straniero: ma, proprio la comparsa di un elemento estraneo al quadro, fa sì che esso scompaia, per lasciare posto all'azione.

In questo modo, il sole sorge, la palude assume i toni del blu, il cielo e gli uccelli sono tratteggiati in oro, lo stesso di cui entra in possesso Hermagore, che infine acquista un nome, permettendo lo svolgersi della trama.

Nella *Canne de jaspe*, troviamo un altro racconto che parte da un quadro e si dipana in relazione a esso: si tratta de *Le chevalier qui dormit dans la neige*. Lo sfondo è costituito da una casa riempita da vari oggetti, tra cui un dipinto, presentato come la figura di un Destino. Se per i latini il presagio era insito nel nome (*nomen omen*), per Régnier esso si trova nelle cose che ci circondano:

(23) H. DE RÉGNIER, *Cabiers inédits*, cit., 1889, p. 169: «Couleurs, sonorités, ornements, qu'importe, il faut trouver un langage qui soit l'arrière-voix, la raison d'être même de la parole et qui succédera à

cette prose purement énonciative dont j'ai eu déjà l'idée!».

(24) H. DE RÉGNIER, *La canne de jaspe*, cit., p. 175.

Il [le portrait] est taciturne, mais il n'est pas muet, car les portraits parlent et, s'ils ne s'expriment pas par leurs lèvres peintes, on ne les entend pas moins. Ils sont, sur un miroir que façonne le cadre autour du verre où ils se reflètent, la durée de quelqu'un de presque surnaturel qui est derrière nous quand nous regardons son apparence, qui est peut-être en nous-mêmes, pâle et à fleur de songe!<sup>25</sup>

Si tratta del ritratto del cavaliere che dorme in una neve che penetra nel suo corpo e che, con la sua pallida purezza, lo redime. Lo spunto gli viene dal ritratto di *Gattamelata* all'epoca attribuito a Giorgione (oggi pare più accreditata l'ipotesi che sia di mano del Cavazzola). A tal proposito scrive sul diario, il 26 marzo 1893:

J'ai, à mon mur, de Giorgione, le portrait de Gattamelata. Il a une cuirasse bombée, sa face est douloureuse, les lèvres sont légèrement tuméfiées, son épée est devant lui, sa masse d'armes y repose. J'ai lu que ce condottiere, après une vie de guerres glorieuses, traversant les Apennins, se perdit et coucha une nuit dans la neige. Il en rapporta une maladie de langueur dont il mourut. Cela a un sens et je veux faire un conte qui s'appellera: Le chevalier qui dormit dans la neige. J'y vois comme le réveil de sa fausse vie emphatique et brutale. On meurt d'avoir pris conscience de soi-même<sup>26</sup>.

Régnier concentra la sua attenzione esclusivamente sull'espressione del guerriero, sul suo dolore, sulle sue labbra gonfie e sulla sua leggenda. Si tratta di una tradizione alquanto improbabile, poiché, secondo il suo biografo, Giovanni Erolì, Erasmo da Narni, detto il Gattamelata, si spense nel 1443, a causa del freddo sofferto durante la riconquista di Verona nel 1440, ma non menziona né notti sotto le stelle, né nevi di sorta<sup>27</sup>. Régnier, pur appassionato di storia, lo è ancor più dei miti, perché stimolano maggiormente la fantasia: per questo preferisce dare credito alla diceria popolare e la trasforma in una parabola. Il cavaliere che dormì sulla neve rappresenta l'uomo, che si risveglia a se stesso, ma che non riesce a superare la vergogna per il suo passato e il rimpianto per le possibilità perdute. Per questo, nella concentrazione del Gattamelata, Régnier vede ben di più della semplice storia di un guerriero forte e famoso. Egli è l'emblema dell'uomo che conquista il mondo, la fama e le ricchezze, ma a cui uno sguardo un po' più profondo fa perdere tutto: la ragione e la vita stessa. Poiché prendere coscienza di quello che siamo stati può portare a non tollerarsi più<sup>28</sup>. Forse, riflette Régnier, sarebbe meglio non rimuginare troppo, perché indietro non si può più tornare. Scoprire che i nostri sforzi sono stati vani, che abbiamo inseguito per una vita solo chimere, può provocare la morte. La vicenda capitata al Gattamelata potrebbe essere la nostra, perché, come scrive nel 1891: «Aux visages des anciens tableaux, nous trouvons certes des sœurs et des frères de notre mal»<sup>29</sup>.

Régnier ritiene più facile analizzare emozioni e sentimenti filtrati dalla patina del tempo. Annota nel diario: «L'écriture ne note rien du présent. Elle n'est bonne qu'aux arrière-vibrations de sentiments ou de sensations. Elle retient ce qui va s'évanouir mieux que ce qui apparaît»<sup>30</sup>. Egli ha bisogno di immagini per parlare delle proprie sensazioni, perché esse riescono a garantirgli una sorta di lucidità nell'analisi. Lo obbligano a selezionare, a trascrivere solo quello che permane. Per questo, nutre

(25) H. DE RÉGNIER, *La canne de jaspe*, cit., pp. 288-289.

(26) H. DE RÉGNIER, *Cahiers inédits*, cit., 26 mars 1893, p. 328.

(27) GIOVANNI EROLÌ, *Erasmo Gattamelata da Narni*, Roma, coi tipi del Salviucci, 1876.

(28) H. DE RÉGNIER, *La canne de jaspe*, cit., p. 293:

«C'est lui qui m'a enseigné à ne point s'aventurer hors de soi, car tous les pas marquent sur la neige et s'y effacent si vite au moindre vent qu'on ne peut plus revenir d'où l'on est parti».

(29) H. DE RÉGNIER, *Cahiers inédits*, cit., p. 259.

(30) *Ibidem*, p. 261.

una netta predilezione per i pastelli, perché la loro materia impalpabile rappresenta, meglio di qualunque altra effimera “reliquia”, l’esito supremo della vicenda terrena dell’uomo. Come scrive ne *Les entretiens politiques et littéraires*, elaborando una vera e propria *Philosophie du pastel*, questa tecnica ha la capacità di estorcere al nulla la sua prova suprema.

Artifice singulier, qui assimile le moyen de l’image représentée à la matière où elle s’intégra et qui extorque au néant sa suprême preuve – la poudre, *pulvis!* – pour que lui survive une illusion de ce qu’il a détruit, illusion qui inclut et présage par ce qui la constitue la fin de ce qu’elle représente...<sup>31</sup>. Du masque fardé ou pâle, de la chair naïve ou décrépité, des lèvres serrées ou souriantes, des yeux clairs ou profonds, s’échange avec le passant d’aujourd’hui un tacite dialogue de signes, imaginaires sans doute, mais qui sont la cause d’une sorte de drame intérieur qui se joue aux confins de la mémoire, sentimental ou anachronique, où quelqu’un en nous d’oublié converse avec peut-être une contemporaine mystérieuse<sup>32</sup>.

Il pastello si apparenta strettamente alla polvere della terra, ultima destinazione dell’uomo: per questo i disegni del Settecento nascondono tanta empatia. La loro fragile e precaria sostanza ricorda che la nostra durata è transitoria, pronta ad essere cancellata dal primo gesto incauto. Essa ingloba una malinconia, che è anche un inno alla vita. Se il mondo terreno è labile, bisogna approfittare al massimo delle sue gioie e dei suoi benefici, come tentano di realizzare i ritrattisti del XVIII secolo, immortalando uomini e donne in un atteggiamento di serenità, senza per questo abbellirli come avevano fatto gli artisti dei secoli precedenti. Infatti, proprio a partire da quest’epoca, l’interesse per l’uomo cambia: a contare non è più il soggetto come sintesi di varie individualità, ma l’originalità insita in ogni essere. Ci si incammina verso il ritratto psicologico e se qualche accessorio fa ancora la sua comparsa è perché questo può testimoniare al meglio l’autenticità di una vita privata, unica anche in quanto effimera.

Régnier vuole ricordare proprio questa caducità nei *Poèmes anciens et romanesques*, e in particolare nella poesia *Motifs de légende et de mélancolie*:

Un si pâle pastel qu’il semble être un miroir  
Où tu fus rose et blonde et douce, et qu’un espoir  
De sourire illumine en sa poudre ancienne<sup>33</sup>

La festa è finita: tutti gli ospiti se ne sono andati, l’unico ricordo che sopravvive è questo ritratto fatto di speranza e di sorrisi pronti a schiudersi. Tuttavia, la gioia presagita non è che una triste illusione. La donna, che pregusta in giovinezza un roseo futuro, sta per essere delusa. Il suo sogno d’amore e felicità sarà presto infranto, come una Bella Addormentata che purtroppo nessun principe sveglierà mai. Infatti, il tempo che passa innesca il lento morire di tutta la casa, che s’incupisce poco a poco, forse perché in essa riecheggiano i lamenti di tutte le Ariane abbandonate sulla spiaggia, i

(31) Gli artisti del XVIII secolo tentano a più riprese di rendere immortale il pastello. Per questa ragione, si dedicano allo studio di diversi fissativi, anche a costo di rovinare il lavoro, come fa Maurice-Quentin de La Tour che distrugge il ritratto di Mariette a causa di un nuovo metodo. All’epoca non esiste alcun procedimento adatto, benché tutti gli artisti sperimentino nuove tecniche. L’unica che deve essere ricordata è quella impiegata da Lorient (1716-1782), basata su una composizione liquida,

composta da colla di pesce diluita in acqua tiepida e da spirito di vino. Tuttavia neanche questa è totalmente efficace e anche ai giorni nostri il pastello non riesce ad aderire completamente al supporto.

(32) H. DE RÉGNIER, «*Philosophie du pastel*», *Les entretiens politiques et littéraires*, Paris, 1<sup>er</sup> mai 1890; anche JEAN DE GOURMONT, *Henri de Régnier et son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1908.

(33) H. DE RÉGNIER, *Poèmes 1887-1892*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 73.



cui Principi veleggiano per terre lontane<sup>34</sup>. Tuttavia la signorina continua ad aspettare nella sua cornice, perché, come il principio femminile junghiano (l'anima), attende di essere risvegliata dall'amore e dall'istinto. Quello che le riserva il futuro, invece, è ben altro, perché il mondo in cui crede di vivere non coincide con la realtà. Le maschere cadono, tutto si sfalda, come la Chimera che muore (*La demeure*), rannicchiata accanto al fuoco nella dimora dell'anima<sup>35</sup>. Solo i quadri, unici superstiti, cantano la gloria illusoria del passato, ma la loro malinconia raffigura un'apparenza sprovvista di promesse, tramontate nel momento stesso in cui sono state fissate su carta. Il principe non arriverà mai e il risveglio, se ci sarà, sarà reso ancora più duro dalla scoperta che le proprie mani, credute piene, una volta dischiuse, si scoprono miseramente vuote.

Già in *Apaînement*, *For ever* narra dello stesso tema: la morte dell'amore e di ogni speranza, assimilata alla sorte di un pastello. L'uomo guarda il ritratto dell'amata e, colto dall'ira, lo sbriciola impietosamente. Il disegno, che raffigura la donna sotto le spoglie della Dèa cacciatrice, riunisce alla grazia naturale dell'essere femminile la seduzione del costume in cui si nasconde. In quest'immagine si congiunge, alla mitologia ancora imperante nel Settecento, l'altra tendenza, quella delle feste mascherate. La donna è Diana, che ferisce e uccide senza falsi sentimentalismi. È un'aristocratica che, per divertirsi, aumenta la sua seduzione con l'inganno, con l'artificio delle ciprie e dei vestiti. Ma, come la fanciulla non ha pietà per l'uomo che ha sedotto, allo stesso modo il poeta non si fa scrupoli nello strappare il ritratto, per cancellare con esso anche i sentimenti che prova per lei. Grazie a tale gesto, l'uomo pare guarito, come se l'incantesimo si fosse spezzato. Régner qui ribalta il *topos* dell'amor cortese: se nel Medio Evo era sufficiente un'immagine per innamorarsi, a fine Ottocento basta strapparla per chiudere ogni sofferenza amorosa. Il giovane non è più il cavaliere servente della dama, ma ne diventa in qualche modo il sadico tiranno. Ai languori d'amore, tipici della poesia lirica, Régner unisce, in maniera edulcorata, grazie alla presenza dell'avverbio "brutalmente", la violenza cantata da Baudelaire. Il poeta si è liberato dal suo fantasma, perché, anche qui, è il ritratto che mantiene in vita la persona. Una volta stracciato, non sussiste nemmeno l'eco delle sue risate, perché ogni ricordo è finto, come finto è un quadro.

Questa stessa idea è presente nel racconto *Le pavillon fermé*, delle *Histoires incertaines*.

Il protagonista, appassionato della vita galante e segreta del XVIII secolo, entra in possesso di una corrispondenza di un uomo di corte, nella quale scopre la storia della contessa di Nailly, di cui era innamorato il re Luigi XV e che il marito, geloso, fa rinchiudere nel suo castello. La donna, per allietare la sua prigionia, riesce a farsi costruire, in mezzo al giardino, un padiglione, in cui potersi ritirare per sognare e fare della musica. Qui, fa mettere il suo ritratto, dipinto da La Tour un po' prima del suo rapimento, come se avesse voluto «conserver devant elle ce visage qui avait excité le caprice d'un roi et qui lui avait valu, par sa beauté, le sévère exil où s'en consumerait jusqu'à la fin l'inutile et périssable merveille»<sup>36</sup>.

Il narratore è così coinvolto dalla storia, che tenta in tutti i modi di vedere il luogo della segregazione della signora. Tuttavia non si tratta di un'impresa facile, perché l'attuale proprietario si dimostra piuttosto riottoso. Solo grazie alla complicità di un amico, il protagonista riesce a introdursi all'interno del padiglione segreto: ma quello

(34) Arianna in Régner diventa un po' il simbolo dell'Autunno, del momento fecondo e triste in cui l'uomo fa la sua raccolta e inclina verso la sera (vedere *Les jeux rustiques et divins*).

(35) H. DE RÉGNER, *Poèmes*, 1887-1892, cit.,

p. 246. Per un approfondimento su questo argomento, si veda Lionello SOZZI, *Il paese delle chimere*, Palermo, Sellerio, 2007.

(36) H. DE RÉGNER, *Histoires incertaines*, Paris, Mercure de France, 1919, p. 147.

che lo aspetta è un'immensa delusione. Il padiglione è in un pietoso stato di abbandono: gli specchi non riflettono più, gli strumenti musicali sono fuori moda e fuori uso. A completare il triste quadro, contribuisce il paesaggio nel quale è inserito: gli alberi sono vecchi, il canale termina in una palude che esala miasmi di febbre e di morte:

Et quel abandon, quel délabrement, quelle mélancolie en ce boudoir aux glaces éteintes qui ne reflétaient plus rien, dans cette salle de musique au clavecin démodé, aux pupitres épars où quelques instruments hors d'usage évoquaient des cadences surannées! Quelle solitude en ce pavillon fermé, s'effritant parmi les vieux arbres, au bout de ce canal d'eau plate qui finissait en marécage d'où montait une odeur de fièvre et de mort!<sup>37</sup>

Il ritratto non ha fatto una fine migliore: come il padiglione è ricoperto dalla fitta vegetazione ed è tutto scalcinato, così il dipinto non è che un'ombra di se stesso, simile ai «revenants», che tanto animano i discorsi dei salotti esoterici dell'epoca. I colori sono caratterizzati dagli aggettivi «incertaines», «indécis» e ritorna per ben due volte la locuzione «quelque chose» a indicare che il soggetto raffigurato non assomiglia più a nulla.

Sous le verre usé, terni, on distinguait vaguement des couleurs incertaines, quelques contours indécis, quelque chose comme l'ombre d'une image, quelque chose que je considérais avec une émotion mélancolique, la belle Sabine de Nailly, deux fois morte, morte en sa chair périssable, morte en la poussière colorée où elle s'était survécue longtemps et qui n'était plus aujourd'hui que la cendre indistincte de sa forme et sa beauté<sup>38</sup>.

Il tempo non perdona: la bellezza della donna, che aveva causato tanta passione all'epoca, è tramontata. Ha fatto sognare, arrabbiare, sperare e adesso non è che cenere indistinta, ma non ha perso del tutto il suo potere: il protagonista se ne accorge alla fine della visita, quando scopre che l'ha seguito un bambino, per il quale i due visitatori rappresentano «le hasard d'une aventure merveilleuse», «la clé de son avenir, les révélateurs de sa destinée»<sup>39</sup>.

Se l'immagine non può più raccontare la sua vicenda, essa comunque tiene desta l'immaginazione dei sognatori:

N'appartenions-nous pas, l'un et l'autre, à la même race d'être ? Ne serait-il pas, comme je l'avais été, un de ceux-là qui aiment d'un obscur amour les belles ombres du passé en leurs cadres en secret et de lointain, de ceux qu'attire au fond des parcs abandonné, au bout des eaux mortes, le mystère des pavillons fermés, même s'ils ne contiennent, derrière leurs murs délabrés et leurs vitres verdies, que la désillusion taciturne de la solitude et du silence?<sup>40</sup>

Il sogno alimenta la vita: è il passato con le sue suggestioni che permette di sfuggire alla noia o meglio agli orrori muti della quotidianità. Il quadro, la storia, non hanno altro potere che quello di farci rivivere altri destini, altre soluzioni, lontane dal presente spesso deludente.

Se in questi casi, la donna possiede il potere di far sognare l'uomo e pungolare la sua fantasia, altrove essa assume connotati più materni. È il caso del racconto *Manuscrit trouvé dans une armoire*, dei *Contes à soi-même*. Qui l'eroina, Eurydice, s'ispira direttamente alla *Jeune Thrace tenant la tête d'Orfée* di Gustave Moreau<sup>41</sup>. Lo scrittore

(37) *Ibidem*, p. 189.

(38) *Ibidem*, p. 190.

(39) *Ibidem*, p. 191.

(40) *Ibidem*, pp. 192-193.

(41) Si tratta di un'opera dipinta su tavola com'è sua abitudine fino al 1876, che venne esposta al

cerca di evocarla attraverso immagini alla stregua del pittore<sup>42</sup>. Parla del suo vestito, «d'un vert vif et frais», carico di riflessi argentei e ornato con «des rosaces d'émaux translucides [...] qui alourdissaient les plis et leur imposaient une rigidité statuaire et comme archaïque». Inoltre, «un gorgerin de pierreries juxtaposait sur la peau de sa poitrine la goutte vive des émeraudes à l'eau spacieusement morte des opales».

Questa descrizione ci trasporta immediatamente davanti al quadro di Moreau, di cui Régnier possedeva una copia che era solito guardare nei momenti di maggior sconforto. Identico è l'abito verde ornato di palmette e di rosacee, agganciato alle spalle tramite un filo di perle, presentato con le sottili gradazioni di tono dovute all'impiego di diverse vernici. Uguale è anche il ricco girocollo, reso con una meticolosità degna dei pittori fiamminghi del Quattrocento.

Come in Moreau, anche in Régnier, l'immagine della ragazza non serve tanto a delineare una figura in carne e ossa, quanto a incarnare un simbolo: l'eterno femminino che ammalia e dannava, che distrugge se stesso e gli altri. La conclusione di questo racconto, infatti, mostra il protagonista con la testa tra le mani di Eurydice, proprio come nel dipinto:

Elle la soutenait de ses belles mains; elle semblait la soupeser. Je regardais ses yeux; une immémoriale tristesse les voilait et j'entendis qu'elle me disait d'une voix ancienne, si lointaine qu'elle paraissait venir de l'autre côté du fleuve, de l'autre face des Destins, qu'elle me disait de sa voix ancienne et véridique, si basse que je l'entendais à peine, si bas que je ne l'entendis plus jamais: «C'est moi qui, au bord du fleuve un soir, ai soulevé, en mes mains pures et pieuses, la tête de l'Aède massacré et qui l'ai portée pendant des jours jusqu'à ce que la fatigue m'arrêtât»<sup>43</sup>.

Quello che immagina Régnier è il muto dialogo che la giovane, dallo sguardo chino e dalle labbra chiuse, pare rivolgere alla povera testa che tiene stretta al seno, come se si trattasse di un bambino. La donna rievoca gli attimi trascorsi, con una voce "antica", che ha il sapore atemporale delle favole. Rappresenta la *pietas*, la fanciulla misericordiosa che si prende cura dei derelitti, degli uomini uccisi dal troppo amore.

Tuttavia la donna buona e consolatrice non è molto frequente in Régnier, che le preferisce la sua versione crudele e sadica. Fisicamente le due figure sono molto simili, in quanto sono rivestite dagli stessi abiti e gioielli, come possiamo notare dalla descrizione di Salomé contenuta in una lirica<sup>44</sup> che Régnier dedica alla moglie, su una copia della *Salomé* di Wilde<sup>45</sup>. La protagonista è una femmina sanguinaria e lasciva, che nonostante abbia tutto ciò che desidera, esige in tributo il capo mozzo di Giovanni Battista.

Salomé, vous avez les parfums et les baumes  
Et les jardins royaux dans la pourpre des soirs,  
Les étoffes, les fards, les gemmes, les miroirs  
Et les citernes d'eau, sonores sous leurs dômes;

Salone del 1866. PIERRE-LOUIS MATHIEU, *Gustave Moreau, sa vie, son œuvre* (Paris, Bibliothèque des Arts), Fribourg, Office du livre, 1976, p. 96. Moreau scrive sul libretto della mostra che si tratta del momento in cui: «une jeune fille recueille pieusement la tête d'Orphée et sa lyre portées sur les eaux de l'Hébre aux rivages de la Thrace».

(42) «Je ne veux point parler de mon amour ni dissenter des sentiments au lieu d'évoquer des ima-

ges», H. DE RÉGNIER, *La canne de jaspe*, cit., p. 250.

(43) H. DE RÉGNIER, *Contes à soi même*, cit., p. 254.

(44) Questa poesia reca la data di marzo 1907 e sarà poi presentata nella raccolta *Le miroir des heures* (1910).

(45) OSCAR WILDE, *Salomé*, London-New York, John Lane, 1907.

Salomé, vous avez les danses. A vos paumes  
On a peint des signes magiques, verts et noirs,  
Et votre corps lascif, par d'infâmes espoirs,  
Rend l'ardeur aux vieillards et la vie aux fantômes...

Alors, pourquoi voulûtes-vous, ô Salomé,  
Que du tronc ne roulât le chef inanimé?  
Fut-ce afin que se tût la voix âpre et farouche?

Ou pour voir si, parjure à ses rêves divins,  
Ne tressaillirait pas au fond de votre bouche  
La tête aux yeux fermés qui saignait en vos mains?<sup>46</sup>

Dalla poesia emerge chiaramente il ricordo della *Salomé* di Moreau, detta la *Salomé tatuata*, che con la mano sinistra tiene i veli mentre con l'altra stringe un fiore di loto, simbolo di voluttà<sup>47</sup>. Anche i palmi dipinti con segni magici sono presenti nel quadro<sup>48</sup>, mentre i giardini reali rimandano all'acquarello *Salomé au jardin*, presentato all'Exposition Universelle del 1878. I riferimenti non sono finiti: le ciprie, le stoffe, le gemme e gli specchi si riferiscono a *L'apparition* o alla *Salomé* del Salon del 1876 e servono a inquadrare meglio la frivolezza della donna, che si serve di artifici solo per meglio ammaliare l'uomo. Non si tratta più della fanciulla inconsapevole del suo fascino, ma di un essere assetato di sangue.

Sotto quest'aspetto, domina una letteratura, che la maggior parte delle volte si fa portavoce della pittura<sup>49</sup>. Huysmans in *À rebours*, nel V e nel XIV capitolo, dedica ben sei pagine a descrivere le due *Salomé* di Moreau. La seduzione di quest'immagine agisce sul protagonista allo stesso modo di altre fantasie erotiche. Si tratta di un erotismo cerebrale di tipo seriale, che favorisce il ritorno di caratteristiche ricorrenti, portando il quadro ad avere la funzione di uno specchio, in cui l'individuo cerca se stesso<sup>50</sup>.

Anche Jean Lorrain, in *Monsieur de Phocas*, fa in modo che il suo protagonista, il duca di Fréneuse, risenta dell'influsso dei quadri di Moreau. Infatti, il suo eroe, partito alla ricerca degli occhi verdi intravisti in un ritratto, finisce per commettere un crimine, perché non si accorge che lo sguardo che tanto lo ossessiona non è altro che il suo.

In queste opere, la donna è carnefice e vittima al tempo stesso e questo suo doppio statuto si ritrova anche in altri libri, che la ergono a "santa": così capita per la "femme pauvre" di Bloy, la "femme Dieu" dei sansimoniani, la "femme Messie" di Flora Tristan e la "femme Papillonne" di Fourier<sup>51</sup>.

(46) MARIE DE LAUBIER, *Marie de Régnier, Muse et poète de la Belle Époque*, Paris, BNF, 2004, pp. 106-107.

(47) Il pittore incomincia questo quadro nel 1874 e lo lascia incompleto, cosa che piace molto alla sensibilità contemporanea, ancora legata alla passione romantica per le rovine.

(48) Moreau riprende una raffigurazione indiana del Dio Shiva: in un foglio di studi per *Salomé*, fa espressamente riferimento a un'illustrazione rappresentante questa divinità, comparsa nel *Magasin pittoresque* del 1837 (p. 312). Dalla stessa deriva il velo fluttuante e ornato di gioielli a sinistra.

(49) Si potrebbe dire, con M. Praz, che esistono due famiglie, generate dalla figura di Matilda di

Lewis: quella di Vélèda (Chateaubriand) e di Salambô (Flaubert) e quella di Carmen (Mérimée) e Conchita (Pierre Louys). Walter Pater legge la storia della *femme fatale* già nel pallido sorriso della Gioconda e, se guardiamo le varie citazioni di questa figura nella letteratura di fine secolo, gli dobbiamo dare ragione. MARIO PRAZ, *La chair, la mort et le diable. Le Romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977, pp. 165-244.

(50) CARMINELLA SIPALA, *La "citation visuelle" nel romanzo di fine secolo*, in *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, a cura di S. CIGADA e M. VERNA, Milano, Vita e pensiero, 2006, pp. 379-412.

(51) Il mito di *Salomé* ha comportato diverse letture e saggi molto interessanti: RITA SEVERI, *Salomé*

Connotati molto simili appaiono in un'altra donna mitologica: Elena di Sparta, di cui Régnier parla nella poesia *La barque*, contenuta all'interno delle *Médailles d'argile*.

Elena, dopo aver varcato la soglia della porta infernale, si dirige verso lo Stige, taciturna. I cigni neri del fiume tenebroso rialzano i loro lunghi colli per vederla passare, mentre Caronte tende la mano per ricevere l'obolo destinato alla traversata. Ma, una volta giunta a destinazione, non c'è una riva deserta ad attenderla, bensì tutta una folla. Elena incede grave e ansiosa, alla ricerca del suo cammino. I cigni, simbolo di Zeus<sup>52</sup>, continuano a seguirla, unendosi alle orde di uomini che in vita hanno rivelato il loro lato animale. Qui vagano senza requie sulla riva, riproducendo le lotte e i "vissuti" che li hanno resi famosi. Tra essi, troviamo Achille, Ettore e Laocoonte che Régnier immortala tra i due serpenti che gli mordono la coscia, in ricordo del marmo del II secolo a. C. conservato al Vaticano. Li seguono Cassandra e Diomede, Nestore, Aiace e l'Amazzone: tutti quanti rivivono, in quartine veloci e incalzanti, il loro dramma. Essi si dimenano di fronte agli occhi muti di Elena, che, al pari di una statua, non si muove e non si agita. Il tempo per lei è finito, la sua discesa agli Inferi ne è la prova. Come nella vita non è stata altro che un immobile e assurdo pomo della discordia, così nella morte mantiene una calma perfetta, che contrasta brutalmente con il formicolio di persone, che neanche all'Aldilà riescono a fare tacere i loro tumulti umani, troppo umani.

Et plus loin, derrière eux, l'innombrable troupeau  
Des ombres, pour mieux voir, se bouscule et se rue.  
Et s'augmente et se hausse, et presse au bord de l'eau  
Sa masse impatiente et sa poussée accrue;

Sur celle qui descend à l'infernal séjour,  
Vont-ils venger au fond de la nuit souterraine  
Le cruel souvenir de leurs terrestres jours?  
Leur attente sans voix halète sans haleine....

Non. Tous, debout, les bras tendus vers la Beauté,  
Au lieu de maudire, eux qui sont morts par elle,  
D'une bouche muette où nul cri n'est resté  
Acclament en silence Hélène toujours belle<sup>53</sup>.

La ragazza incarna la fatalità del male e della morte, ovvero il culto assoluto degli uomini per la bellezza, che vince nonostante non si sia rivelata altro che fonte di rovina e di disgrazia<sup>54</sup>. L'apoteosi di Elena, che passa tra coloro che morirono per lei e ancora la idolatrano, è l'apoteosi della poesia. Come la donna, la poesia rappresenta la bellezza, agognata da tutti e non raggiungibile: l'uomo, che sogna di arrivare all'immortalità attraverso il suo amore, deve prima trasfigurarla attraverso l'arte. Come dice

*comme la création artistique. Oscar Wilde, la Femme Fatale and the Salomé myth, Actes du X<sup>e</sup> Congrès de l'association internationale de Littérature comparée*, ed. Anna BALAKIAN, New York-London, Garland Publishing Inc., 1985, 3 voll, vol. II, pp. 458-463. JEAN DE PALACIO, *Motif privilégié au jardin des supplices: le mythe de la décollation et le décadentisme*, «Revue des Sciences Humaines», t. XXXIX, n. 153, janv.-mars 1974, pp. 38-62.

(52) Leda, moglie di Tindaro, fu amata da Zeus, che prese la forma di un cigno per sedurla. Da que-

sta loro unione nacquero da un uovo i gemelli Castore e Polluce e secondo altre versioni, le sue altre figlie, Elena e Clitennestra.

(53) H. DE RÉGNIER, *La barque*, ne *Le figaro*, suppl. littéraire, 20 janvier 1912, p. 1.

(54) Sono pochi i romanzi di Régnier in cui l'amore non termina nella morte. Di solito esso sboccia anche in seguito alla morte del padre, come ha notato Mario MAURIN, *Le labyrinthe et le double*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972.

Mockel<sup>55</sup>, la bellezza è sinonimo sul piano estetico dell'ideale o dell'io ed è inafferrabile, tuttavia la sua percezione si fonda su un criterio obiettivo, l'armonia, l'unica che riesce a suscitare in noi il sentimento del divino<sup>56</sup>.

Régnier, per tessere questo dramma, potrebbe essersi ispirato alla pittura di Moreau<sup>57</sup>, che ha avuto occasione di ammirare, al pari di molti altri suoi contemporanei, anche se solo in riproduzione<sup>58</sup>.

L'artista presenta questo quadro (ben presto scomparso in una collezione privata) al *Salon* del 1880, dando luogo a un'opera che segue da vicino la tradizione omerica<sup>59</sup>. Essa entusiasma le folle, tanto che Huysmans, entusiasta, la descrive in questo modo:

Debout, droite, se découpant sur un terrible horizon éblouissant de phosphore et rayé de sang, vêtue d'une robe incrustée de pierreries comme une chasse; tenant à la main, de même que la Dame de Pique des jeux de cartes, une grande fleur; marchant, les yeux larges ouverts, fixe, dans une pose cataleptique. À ses pieds gisent des amas de cadavres perchés de flèches et, de son auguste beauté blonde, elle domine le carnage, majestueuse et superbe comme la Salambô apparaissant aux mercenaires, semblable à une divinité malfaisante qui empoisonne, sans même qu'elle en ait conscience, tout ce qui l'approche ou tout ce qu'elle regarde ou touche<sup>60</sup>.

Huysmans intende celebrare la paura che gli incute quest'immagine. Gli aggettivi che impiega sono esemplari a questo riguardo: «terrible», «cataleptique», «majestueuse», «superbe», «malfaisante». Sebbene in Moreau non ci sia crudeltà nella posa della giovane, per l'esteta tutto quello che la ragazza tocca si trasforma in veleno, morte e sangue.

Nonostante Régnier sia colpito da questa descrizione e ne riproduca il gergo e le frasi ricche ed enfatiche, rimane fedele alla visione del pittore, che non considera Elena una creatura malvagia<sup>61</sup>. Ai suoi occhi resta, dunque, una donna innocente, benché vittima della propria bellezza: per questo i guerrieri non si vendicano né la condannano.

L'autore fa da cassa di risonanza all'immaginario ottocentesco: moltissimi poeti, prima e dopo di lui, trattano lo stesso tema, ispirandosi sempre alle visioni di Moreau. Théodore de Banville è il primo a far pervenire al pittore, nel luglio 1886, un sonetto dedicato a colui che definisce come l'anima invisibile e il poeta della pittura. La sua Elena non è malvagia: se non muore per il peso che le ricade sul cuore, è perché sa

(55) A. MOCKEL, *Esthétique du Symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.

(56) Dice Régnier: «La beauté n'est pas dans la vie. Elle est au-dessus de la vie, elle se révèle dans les apparences sans les constituer», *Les cahiers inédits* (1887-1936), cit., gennaio 1892, p. 279.

(57) La predilezione per Moreau, tipica della sua epoca, si può riassumere con questa frase tratta dal diario: «Certains tableaux de Moreau répondent en moi à des vers sourds qu'ils ne représentent et que je suis tout étonné de retrouver». H. DE RÉGNIER, *Les cahiers inédits* (1887-1936), cit., p. 168.

(58) Moreau è molto geloso delle sue opere, tanto che espone raramente, vende a malincuore e non ha piacere di fare visitare il suo atelier. Come dice Ary Renan, è un pittore «obscurément célèbre» e forse per questo la sua pittura tende a diventare leggendaria. Mireille DOTTIN, Daniel GROJNOWSKI, *Lectures des "Salomé" de Gustave Moreau, Transpositions*, Actes du colloque national organisé à l'Université Toulouse Le Mirail, 15-16 mai 1986,

Toulouse, U.T.M., 1986, pp. 41-65.

(59) Si tratta dei versi dell'*Iliade* contenuti nel III libro: «Come vider venire alla lor volta | la bellissima donna i vecchioni gravi | alla torre seduti, con sommessa | voce tra lor venian dicendo: In vero | biasimare i Teucri né gli Achei si denno, | se per costei si diuturne e dure | sopportan fatiche. Essa all'aspetto | veracemente è Dea». Omero, *Iliade*, Milano, Mondadori, 1949, trad. di V. Monti, libro III, vv. 201-208, pp. 73-74.

(60) JORIS-KARL HUYSMANS, *L'art moderne*, Paris, Charpentier 1883, p. 154.

(61) Régnier scrivendo la recensione a *Huysmans* di Eugène Scillière, per la rubrica de «Le Figaro», *La vie littéraire* (24 nov. 1931) dice a proposito di questo scrittore, dopo averne preso le distanze: «Rarement a été écrit une langue plus rocailleuse et plus disparate que celle dont j'admiraïs naïvement jadis les prestiges et qui ne me semble plus maintenant qu'une sorte de mosaïque verbale aux couleurs et aux sons mal assortis».

che tutto è scritto nel Destino, che non c'è volontà che si possa opporre a quella degli Dei. Per questo cammina maestosa tra i cadaveri dei Greci, come a sincerarsi della veridicità della strage<sup>62</sup>.

Più ironico è il poema di Jules Laforgue, che tramuta l'eroina in un'inconsapevole carnefice talmente sbalordita per il danno compiuto da reclamare a gran voce la morte<sup>63</sup>. Tuttavia, la vena drammatica sfuma nell'ultima strofa, in cui Elena se ne va con un brivido tutto femminile: più che la strage è il freddo ad aver la meglio su di lei.

Infatti, la maggior parte dei poeti della fine del secolo non vuole più condannare o scusare la donna, vista, invece, come una divinità al di là del bene e del male, anche qualora si comporti come una maledizione, alla stregua di Nemese, che certe tradizioni le hanno attribuito come madre. Questa è la visione che riporta anche Albert Samain: Elena, la divina («qu'elle apparaît divine au lieu du couchant!»), incede solitaria «vers le fleuve rouge, où les morts sont épars», ma non è insensibile al massacro. Infatti, si copre il viso «avec horreur», nonostante le sue vesti esalino «une odeur d'amour irrésistible et sombre»<sup>64</sup>. Ed è proprio quest'amore che fa sì che i morenti si avvicinino a lei per accarezzare per l'ultima volta i suoi capelli biondi ed essere così consolati. Samain, come Régner, connota la donna in maniera positiva, perché positivo è il sentimento che ispira. L'amore è crudele, insensato, ma, solo in quanto tale, può essere vissuto.

Così lo vede Régner, che, seppure a più riprese manifesti una sorta di misoginia sprezzante, si dimostra clemente nei confronti del gentil sesso soprattutto quando è oggetto di raffigurazioni che oltrepassano il mimetismo.

Questo pensiero trapela anche da un altro componimento, *Le salut à l'Étrangère*, presente nei *Poèmes anciens et romanesques*. Qui al motivo della donna si unisce quello della maschera.

Questa lirica mette in scena un'architettura, decadente e decaduta, che ricorda, in qualche modo, i paesaggi di rovine presenti nell'immaginario del XVIII secolo. Il frontone, unico superstite di questa Vita anteriore, presenta una decorazione fatta di foglie (probabilmente di acanto), che s'inabissano come ali luttuose, e di un viso in bassorilievo, che unisce il sogno al ricordo:

Face de doux relief et triste épiphanie  
Double de songe et Sœur de Mémoire,  
Et ton sourire posthume qui se renie!

La scultura presentata è l'opposto dell'immagine classica di Elena: il rosso del sangue ha lasciato il posto al pallore della morte, per non soffermarsi che sulle labbra; le stoffe e i gioielli sono scomparsi, in favore di una triste sobrietà:

Masque pâle entre ses bandeaux et pour la mort  
Sans funèbre laurier au front ni pierrerie,  
Lèvres de pourpre stricte où le silence crie,  
Et les yeux clos comme des yeux d'enfant qui dort;

(62) Théodore de Banville ha scritto un altro poema su Elena (1860) nella parte dedicata alle principesse, in *Les exilés*: Elena che ha appena dieci anni appare già assetata di sangue e di voluttà quando parla a Teseo.

T. DE BANVILLE, *Les exilés*, Paris, Éditions de la Différence, 1991, p. 73. PIERRE-LOUIS MATHIEU, *Gu-*

*stave Moreau et le mythe de Hélène*, «Gazette des Beaux-Arts», n. CVI, sept. 1985, pp. 76-80.

(63) JULES LAFORGUE, *Poésies complètes*, Paris, Le livre de poche, 1970, p. 413.

(64) ALBERT SAMAIN, *Au jardin de l'infante*, Paris, Mercure de France, 1894.

Masque pâle sans au front une pierrerie  
 Ni funèbre laurier au delà de la mort,  
 Quelle parole est morte à la lèvre meurtrie  
 De quel aveu pour que la lèvre en saigne encore?<sup>65</sup>

L'invocazione della donna presentata come maschera si prolunga ancora per altre cinque strofe, ribadendo il suo pallore («blancheur de marbre», «blanche et grave», «plus pâle que l'aurore, fixe et grave d'une candeur inaltérée»), il labbro insanguinato e muto («nulle soif a disjoint la lèvre inaltérée | Rouge fruit gorgé de soleil»; «Masque muet», «lèvres aphones»).

Le continue ripetizioni, le allitterazioni e le epifore fanno in modo che le invocazioni a questa musa somiglino a una cantilena popolare. Tuttavia, l'autore ancora non la nomina, sebbene dica di averla conosciuta viva, «hilare et nimbé[e] d'or», con gli occhi rivolti alla vita e la bocca eloquente e matura per il bacio e la collera: una figura, dunque, totalmente diversa da quella che appare adesso disadorna di gioielli.

J'ai vu vivre tes yeux, tes yeux, ô pierreries,  
 Et je sais le passé que ton silence dort  
 Quand tu marchais vivante, en les idolâtries,  
 Parmi les palmes et le sang et parmi l'or!<sup>66</sup>

Che cosa le è capitato, perché si è ridotta così?

L'involontario Amante è scomparso nell'ombra alla svolta degli anni, ma ha visto nel cielo porpora una maschera di dolore piangere attraverso le nuvole del tramonto: una sera, gli appare la città dalle sette porte e sulla torre di marmo, Elena. Régnier mescola la mitologia: Tebe e Troia si identificano ed Elena è una nuova Antigone.

Le strofe seguenti riprendono il quadro di Moreau, con un saluto alla regina splendida nei capelli, nei vestiti e nelle opali. Sulla torre solitaria svetta la sua fama di idolo:

À genoux, comme pour pleurer leurs funérailles,  
 Les uns mouraient d'amour devant tes seuils sacrés,  
 D'autres ensanglantaient la herse des murailles  
 Qui trouait le poitrail de leurs chevaux cabrés !

Ils percèrent parfois de flèches sacrilèges  
 Ta chevelure en tiare, écroulée à demi,  
 Pareille à quelque tour qui domine les neiges,  
 Et ta chair palpait comme un cygne endormi.

Salut en ton passé divin et dans mon âme,  
 Etrangère, debout sur des siècles haïs  
 Du paisible regard de ton deuil qui les blâme  
 Et pour ta face pâle en mes soirs éblouis!<sup>67</sup>

Il quadro di Moreau prende concretezza, a partire dalla massa di uomini che, a occhi chiusi e capo reclinato, si appoggiano alle mura su cui campeggia Elena. Mancano i cavalli con il petto sfondato, così come mancano le frecce che colpiscono la capigliatura arrotolata e mezza disfatta.

(65) H. DE RÉGNIER, *Poèmes anciens et romanesques*, Paris, Mercure de France, 1890, p. 43.

(66) *Ibidem*, p. 45.

(67) *Ibidem*, p. 48.



La donna è impassibile (Régnier parla di «paisible regard»), e ancora più sacra per via dell'acconciatura simile a una torre. Essa svetta, scura, sopra il biancore marmoreo del corpo. L'allusione al cigno, cui fa riferimento la sua carnagione, connota l'emergere di un altro mito, quello della sua presunta madre Leda, anch'esso trattato da Moreau. Esso s'intreccia con altre leggende: la Chimera («Oh, va, pour l'invisible Chimère dont s'orne | le casque d'or cimé que fut ta chevelure») e Diana («Ennemie, étrange Morte, Guerrière morne, | Ombre de la forêt»), al punto da causare un certo disorientamento nel poeta che si chiede se sia veramente colei alla quale ha dedicato tanti componimenti:

Nul signe que tu sois Celle pour qui dédie  
 La magique forêt ses arbres merveilleux  
 Et les paons triomphaux dont la roue irradie  
 Une extase de plume où rayonnent des yeux.

Régnier, ancora una volta, non nomina la donna, avvalendosi di epiteti che conferiscono una maggiore sacralità alla figura, vicina al Dio degli Ebrei i cui nomi sono conosciuti solo dai pochi che hanno letto la Cabala. Allo stesso modo, la figura cantata dal poeta assume i connotati di tutte le donne oggetto di poesia: così, dopo aver attraversato i vari miti dell'antichità, i suoi tratti diventano quelli di Ofelia: «Nul talisman en ses cheveux flottant sur l'eau!»<sup>68</sup>.

La donna carnefice diventa una vittima: la vendetta dell'uomo è completa e la pittura di Moreau si confonde con l'eco dei quadri dei Preraffaelliti, i precursori di tanti poemi simbolisti. Al tempo stesso, la capigliatura ondeggiante sull'acqua si riveste di echi classici: sono le ninfe che abitano le fontane e che vi si nascondono, ma nella foga dimenticano che i loro capelli ondeggeranno ancora a lungo in superficie, permettendo il sogno a coloro che li intravedono.

A dare un nuovo impulso all'immaginazione di fine secolo compaiono anche gli animali, che si rivestono spesso e volentieri di connotati umani, sia in pittura sia in letteratura. Régnier ne è affascinato, soprattutto qualora essi siano degli ibridi.

Il successo di queste figure mitologiche comincia negli anni Quaranta del XIX secolo con il racconto *Le Centaure* di Maurice de Guérin, pubblicato nella «Revue des deux mondes» il 15 maggio 1840. Il Centauro incarna la duplice natura dell'uomo, ma anche la ribellione, la stessa che a fine secolo trapela in tutti i campi, dalla politica alla letteratura. È il portavoce di un sistema di forze antagoniste che sconvolgono l'ordine stabilito, ma che proprio per questo permettono il sorgere del pensiero e della poesia.

Per tale motivo Régnier lo rende protagonista di molti suoi scritti. Esso rappresenta in qualche modo l'uomo, strattonato da due pulsioni diverse: la bestialità e la riflessione. Emblematico a questo proposito è Aphareus, de *La sandale ailée*.

In questo personaggio ritorna la struttura mitica già presente in Guérin e Leconte de Lisle. Aphareus fu, «au temps de sa rude jeunesse», il più forte, il più veloce e il più impetuoso dei Centauri, ma, al ritorno da un lungo viaggio, quando la sua barba è ormai bianca e una zampa zoppicante, lo si vede pensoso. Coltiva la nostalgia di un altrove, quello che ha intravisto «aux champs thessaliens» e che gli procura «le regret de la mer où chantent les sirènes».

Questa lirica deriva senza dubbio dalla passione di Régnier per le antichità greche, che l'ha spinto a imbarcarsi parecchie volte per crociere nel Mediterraneo. Du-

(68) H. DE RÉGNIER, *Poèmes anciens et romanesques*, cit., p. 52.

rante questi viaggi ha visto il frontone del tempio di Zeus a Olimpia, in cui i Centauri rappresentano le forze primordiali della natura e dell'anima umana che reprimono la legge degli Olimpici, fondata sulla ragione.

Tuttavia lo scrittore potrebbe non essere stato animato solo da questo ricordo figurativo, perché aveva quasi certamente visto i due quadri di Moreau, *Nessus* e *l'Enlèvement de Déjanire*, oltre a un paio di acquerelli, l'uno raffigurante un *Combat de Centaures* (1896), l'altro (1890) un Centauro che trasporta un poeta morto. Quest'ultima opera evidenzia le riflessioni del pittore sulla dualità della natura umana: l'aspetto animale, rappresentato dal centauro e l'aspetto spirituale, tratteggiato sotto la forma eterea del poeta. I colori impiegati parlano chiaro: se l'ibrido ha l'incarnato bruno, tipico degli uomini, il poeta possiede una carnagione bianco-avorio, caratteristica delle donne. Si potrebbe dire che la differenza delle tonalità sia dovuta al binomio vita-morte che le due figure allacciate presentano, ma l'aspetto androgino del poeta non lascia dubbi: si tratta della conciliazione dei sessi, tanto vagheggiata a fine '800. Nondimeno essa pare impossibile: ci sarà sempre un vincitore e un vinto nel gioco d'amore, e, se Moreau presenta il poeta-donna tra le braccia della bestia, è perché quest'ultima ha la meglio. D'altro canto, questo gruppo possiede tutti i connotati dell'allegoria: la poesia, incarnata da un Orfeo bianco come il cielo, spira tra le braccia dell'animalità, il cui colorito terroso riporta alla concretezza della materia. Sono proprio gli stessi colori freddi a evidenziare l'ineluttabilità della tragedia dell'aedo, consumatasi nell'indifferenza generale<sup>69</sup>.

I Centauri di Régnier sono molto vicini all'imponente e sobria malinconia che trapela dall'opera del pittore, come si evince anche dal poema che mette in scena il centauro Phrixus.

Fiero e vigoroso in gioventù, costui diventa triste e solitario per aver intravisto un giorno, in una schiarita, il grande cavallo alato, «au poil éclatant et vermeil». Ritornato nel vallone deserto, aspetta che «ce dernier soleil ajoute un dernier soir | à mon inconsolable désespoir», perché «je n'ai jamais revu le blanc cheval ailé». Così muore «le centaure Phrixus, de Pégase envieux». Pegaso è tratteggiato con colori discordanti, testimoni dell'alone di divinità che lo circonda, la stessa che gli ha permesso di far scaturire la poesia nel cuore degli uomini.

La figura del cavallo alato è anche alla base di *Episode*, poema contenuto in questa stessa raccolta e che probabilmente rimanda<sup>70</sup> a un quadro di Redon, *L'aile* (1893)<sup>71</sup>.

Pegaso rappresenta un filo conduttore di molta fantasia simbolista. La tradizione greca lo vede come un animale magico, uscito dalla testa della Gorgone, tranciata da Perseo in un luogo remoto. Un'altra leggenda lo lega alla poesia. Si racconta che, quando le Muse e le Pieridi gareggiavano per un premio di canto, le loro voci fossero così melodiose, che la montagna sulla quale si trovavano (l'Elicona), si stava commuovendo al punto da toccare il cielo. Per evitarlo, Poseidone mandò Pegaso a ristabilire l'ordine con un colpo di zoccoli. Nel punto in cui il cavallo percorse il suolo, sgorgò la fonte Ippocrene. Da qui nacque la leggenda che quest'acqua, forse perché situata vicino al bosco sacro delle Muse, avesse la proprietà di dare l'ispirazione<sup>72</sup>. Tuttavia

(69) AA. VV., *Gustave Moreau, 1826-1898*, Paris, RMN, 1998, p. 229.

(70) Nel diario, durante il mese di marzo del 1892, annota: «Un Pégase à la Redon, à la fois informe et capricieux, à l'aspect effrité, moussu, solide, d'une antique pierre située dans le temps, n'importe où dans l'espace. Redon a une certaine gravité intellectuelle dans ses dessins, qui en fait le cauchemar

de l'angoisse de la conscience». H. DE RÉGNIER, *Les cahiers inédits* (1887-1936), cit., p. 284.

(71) NOËL RICHARD, *Profils symbolistes*, Paris, Nizet, 1978, pp. 287-321.

(72) PIERRE GRIMAL, *Animaux fabuleux de la légende grecque*, in *Corps écrits*, 6, *L'animal fabuleux*, Paris, PUF, 1983, pp. 130-131.

questi miti non spiegano in maniera chiara il legame di Pegaso con la poesia: forse il semplice fatto di essere in bilico tra gli Olimpici e gli uomini, servendo ora gli uni ora gli altri, lo porta agevolmente ad essere simbolo dell'entusiasmo poetico e a essere rispolverato a fine secolo. Come i suoi contemporanei, Régnier lo impiega a più riprese, ora legandolo alle figure dei Centauri, ora celebrandolo come figura divina, come, in questo caso, in *Episode*.

L'io narrante è un individuo, che conduce il cavallo attraverso paludi e foreste, lungo una strada nera e terrificante. Dopo una serie di versi in cui l'inquietudine dell'uomo cresce (resa attraverso l'anafora della congiunzione «et», che enfatizza la comparsa a fine verso di parole relative al buio: «dans la nuit», «à travers le bois noir», «portes du soir»), si ha la trasfigurazione di Pegaso, che diventa sempre più chiaro fino a quando, dopo aver fatto sgorgare Ippocrene, abbaglia. La sua carne diventa aurora, le sue ali si aprono a forma di lira e il bagliore che emana ha la forma di un sorriso, della speranza ritrovata e dei sogni che hanno un lieto fine.

Questo scritto è evidentemente ancora un'allegoria: l'uomo è il potenziale poeta, che, per divenire tale, deve percorrere una strada buia e irta di difficoltà, ma necessaria per lo sgorgare dell'ispirazione, che, con un gran bagliore, illumina la notte del dubbio.

Lo stesso sentimento di serenità compare nella litografia di Redon, in cui il bianco abbacinando della carta contrasta con le linee nere delle forme, illustrate di tre quarti, del cavallo. La didascalia reca le parole: «Un fier coursier ailé, la crinière enroulée en longues papillotes, apparaît de trois quarts, bombant son poitrail lumineux. Au fond un astre brumeux avec un nimbe clair». Si tratta, come capita spesso in Redon, di un'arte suggestiva, di forme senza nessun rapporto con ciò che è contingente, ma con una logica propria. Di fronte a queste opere, lo spettatore sta sempre nell'equivoco, in bilico tra aspetti e forme che dipendono dal suo stato d'animo. Sono queste le luci che si scorgono nelle sue litografie: solo questa tecnica, tra le tante dell'incisione, è quella che obbedisce meglio ai più sottili impulsi della sensibilità. Infatti, nei "neri" le tenebre non giungono mai al loro assoluto, perché la luce trova in essi un ultimo rifugio<sup>73</sup>.

Pegaso appare il simbolo di questo percorso oscuro: egli è la trasfigurazione dell'arte nel cuore dell'uomo. A partire da questo momento, le litografie di Redon cominciano a diventare più luminose: i mostri della mente aprono uno spiraglio alla serenità della rivelazione artistica. Non è un caso che uno dei soggetti più importanti del suo periodo "chiaro" siano proprio i cavalli che trainano il carro del Sole nell'affresco di Frontfroide. Come il poeta di Régnier, anche Redon grazie a Pegaso ha trovato la sua Ippocrene.

SILVIA ROVERA

(73) JEAN CASSOU, *Odilon Redon*, Milano, Fabbri, 1972, p. 38.