

**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**

Charles Guérin e la crisi del simbolismo

Lionello Sozzi



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7106>

DOI: 10.4000/studifrancesi.7106

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 aprile 2010

Paginazione: 79-89

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Lionello Sozzi, « Charles Guérin e la crisi del simbolismo », *Studi Francesi* [Online], 160 (LIV | I) | 2010, online dal 30 novembre 2015, consultato il 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7106> ; DOI : 10.4000/studifrancesi.7106



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

Charles Guérin e la crisi del simbolismo

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Baudelaire, *Correspondances*

Le liriche di Charles Guérin si situano costantemente sul terreno del rifiuto di un'epoca che il poeta considera di deludente decadenza: la sua solitudine nasce dalla diffidenza nei confronti di una vita pubblica e sociale che giudica prosaica e volgare¹. Questo atteggiamento, senza essere mai proprio al centro dell'ispirazione di Guérin, costituisce tuttavia un suo *leit-motiv*, trasmette ai suoi versi una sorta di asprezza polemica. «Chanteur inutile à l'époque trop vieille»: così egli definisce il poeta nel *Cœur solitaire*; oppure ci parla dell'«ennui haineux et las des fins du règne» (verso che fa pensare al noto verso di Verlaine: «Je suis l'Empire...»), dei «flots rongeurs des décadences», di un *siècle* che «déchoit de l'idéal divin | Où puiser un espoir...», del «vent solennel et noir des cimetières», un triste vento che soffia «sur le sommeil des nations entières». Oppure ancora aspira a vivere «hors de ce temps troublé», di «ce temps de doute», di «ce temps de lucre et de bassesse», di «cette époque lâche», di «ce siècle où l'esprit a corrompu sa voie», di «ce siècle odieux», di «ce siècle ingrat», di «ce siècle impur en qui rien ne réveille | L'intérieur echo de la divinité». La proposta, quindi, è quella di vivere lungi dalla «rumeur soûle des villes» (e qui, altro rinvio, si pensa agli *Aveugles* di Baudelaire), dal «relent de luxure des villes», dalla loro *iniquité*. In altri casi non si tratta della *ville* ma della *vie*, dell'ostile «rumeur de la vie», del «bruit affreux de la vie», di un “vivere” privo di qualsiasi determinazione spazio-temporale ma caratterizzato esclusivamente da una chiassosa inattività.

Il ricorso a questo insieme di motivi avvicina senza dubbio Guérin all'atteggiamento di simbolisti e decadenti, per i quali il progresso materiale della civiltà borghese rappresenta di fatto (Baudelaire l'aveva affermato varie volte) una decadenza etico-civile e una perdita di valori. Guérin si allontana tuttavia dall'orientamento dei poeti del suo tempo o che di poco l'hanno preceduto perché non sembra voler giocare sull'ambiguità della nozione di decadenza, scoprire, sotto i suoi caratteri apparentemente negativi, le sue componenti positive, considerare il “decadentismo” come una fonte doviziosa, come l'occasione (Huysmans l'ha detto molto bene) di una ele-

(1) Nato a Lunéville nel 1873, morto nella stessa città nel 1907, Charles Guérin conobbe e frequentò i poeti del suo tempo, da Mallarmé, che scrisse, come vedremo, una prefazione per una sua raccolta, a Jammes e a Rodenbach, a cui Guérin dedicò una monografia (Nancy, Crépin-Leblond, 1894) e che considerò suo maestro. Per il resto, della sua vita si sa ben poco, come si ricava sia dall'unico saggio che su di lui conosciamo (ALBERT DE BERSAUCOURT, *Charles Guérin*, préface de Francis JAMMES, Paris, Bibliothèque du «Temps Présent», 1912), sia dalla prefazione di Dominique Robaux a CHARLES

GUÉRIN, *Poèmes choisis*, Paris, Grasset, 1974. Citeremo le seguenti sue opere: *Le cœur solitaire*, 9ème édition, Paris, Mercure de France, 1921 (prima ed. 1898); *Le semeur de cendres, 1898-1900*, 4ème édition, Paris, Mercure de France, 1908 (prima ed. 1901); *L'homme intérieur, 1901-1905*, Lyon, Lardanchet, 1922 (prima ed. 1905). In *Premiers et derniers vers*, 3ème éd., Paris, Mercure de France, 1923, figurano le sue prime raccolte: *Fleurs de neige* (1893), *Joies grises* (1894, con prefazione di Rodenbach), *Le sang des crépuscules* (1895, con prefazione di Mallarmé).

vazione e di un affinamento. Mette insieme, così, sotto la stessa riprovazione il *lucre* e la *bassesse*, aspetti negativi di una civiltà materialistica, con l'*ennui*, che traduce una disposizione alle avventure dello spirito e del cuore, la *lâcheté* di un'epoca volgarmente soddisfatta, coi tormenti del *doute*, che è una fonte di ansietà ma anche uno stimolo alla ricerca. È così che la città, luogo *barbare*, lungi dal rappresentare l'occasione di una serie di esperienze insolite e a volte affascinanti, si oppone per lui, in un'antitesi radicale e vagamente romantica, ai luoghi preferiti, solitari e campestri.

Fuori dal suo tempo, fuori dal suo secolo, lontano dal mondo cittadino e corrotto sembra dunque situarsi, per Guérin, una possibile, ideale felicità. In che modo riesce nei suoi versi a precisarne il profilo, a fissarne gli elementi caratterizzanti, a trasmettercene il fascino? La dissezione di un cuore solitario, l'esplorazione di uno spazio interiore, il gusto elegiaco di una sottile introspezione, l'analisi di una passione amorosa senza posa alimentata ed esacerbata, l'assunzione, a volte, di un atteggiamento ed anche di una posa virili e vagamente stoici: sono queste, indubbiamente le scelte e le tendenze di cui la poesia di Guérin ci offre molteplici esempi². D'altro canto, su un piano più formale, la critica ha molto insistito sulla ricerca "letteraria" di Guérin, sulle sue scelte espressive e linguistiche: dai primi versi fino a l'*Homme intérieur* è sembrata evidente agli studiosi l'evoluzione di Guérin da un simbolismo di gioventù nell'insieme non molto originale a un classicismo robusto, nutrito della lezione di Heredia e di Moréas. Si tratta, certo, di aspetti positivi e reali della poesia di Guérin, tuttavia non ci pare che, nell'insieme, il poeta intenda privilegiare delle ricerche d'ordine stilistico e tecnico, allo stesso modo che sembra voler escludere, sul piano dei contenuti, ogni voluttuosa indulgenza per stati d'animo torbidi e nebulosi. Del suo tormento amoroso e della sua tristezza *maladive* il poeta stesso ci dice spesso l'estenuante *lassitude*. Della letteratura, d'altronde, conosce le debolezze e gli inconvenienti. Né decadente né parnassiano, egli denuncia il fallimento del poeta che dispone una materia ormai consumata in forme il cui splendore gli sembra vano e sterile. Questo duplice rifiuto, Guérin lo enuncia chiaramente nell'*Homme intérieur*, dunque nella fase conclusiva della sua carriera di scrittore, quando cerca di descrivere la natura della sua vena poetica:

Aujourd'hui, rongé d'amertume,
Tu mesures l'inanité
Du double essai qui la résume:
Littérature et volupté.

Il suo lavoro, aggiunge, si riassume in «mots vides», in un «piètre ramas de rimes», in un «labeur stérile», in un «vain jeu sonore». Il poeta è per lui un «peseur de mots», un «orfèvre vain». Altrove, Guérin si compiace di degradare (come l'aveva fatto Laforgue e secondo un atteggiamento presente anche in Banville, Samain, Jammes) la sua stessa dignità di poeta: si definisce così «un baladin qui mime les sanglots», una «pauvre chose obscure», un «mineur au noir chapeau de cuir» oppure un *bistrion* che stringe tra le dita «la flûte usée et noire | Des pauvres, des railleurs et des fous». I temi consueti, lo strazio e l'ironia degli autori decadenti, non meno dell'alibi rappresentato dalla cura esclusiva accordata ai valori formali: si direbbe che Guérin sia consapevole dei rischi di banalità o di aridità che minano quei due atteggiamenti, che aspiri avidamente a qualcosa d'altro, a un rinnovamento morale, a una nuova e corroborante

(2) Alla sua vena elegiaca allude Marcel RAYMOND in *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1952, p. 81. Dei suoi contenuti, più che del suo lin-

guaggio, parla Guy MICHAUD in *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, pp. 430-432 e 502-508.

freschezza. Si è infatti colpiti, alla lettura delle sue liriche, dalla frequenza delle immagini di inaridimento e di sterilità: «Mon âme – si legge in *Fleurs de neige* – [...] est une lande désolée...». Nel séguito della stessa raccolta, è sempre la sua anima ad essere definita «stérile et glacial reliquaire». Altrove, il poeta paragona il suo cuore a un «coteau de vigne desséché», a un «sépulcre intérieur» (e qui ovviamente si pensa ancora a Baudelaire), ad una «glèbe stérile», oppure ci parla dei «soirs de stérilité qui font l'âme plus sèche», del «jardin stérile» dell'amore umano, dell'«amour infécond», dell'«aridité du cœur», oppure ancora definisce il proprio cuore *stérile* o *désert* o «amer comme un fruit desséché». Del suo cuore dice anche che brucia come una fiamma, ma l'intensità dei suoi desideri gli sembra improduttiva poiché si situa su un percorso sbagliato: «J'ai dispersé ton feu stérile, ô cœur ardent...», così ci dice nell'*Homme intérieur*. Dei suoi veri bisogni egli già aveva coscienza sin dall'epoca del *Semur de cendres*: «Notre âme sèche a soif d'une sève nouvelles».

Di fatto, a quella depauperante sterilità Guérin tende ad opporre nuove linfe, valori fruttuosi ed inediti. La sua lirica, così, si situa in quella fase culminante dell'epoca del tardo simbolismo in cui, per una sorta di inversione di marcia, si abbandona la logorante *morbidity* di certi stati d'animo e del linguaggio che li esprime e si tende a tornare ad una sorta di "verginità", a un sereno contatto con una natura armoniosa, e a spingere quindi la ricerca espressiva in direzione dell'immediato e del naturale, un po' come accade a un poeta come Jammes e, in Italia, a una linea poetica che va da Pascoli ai poeti crepuscolari. Gli esiti che ci sembrano più convincenti s'incontrano infatti in quelle liriche in cui, posto un freno ad ogni lirismo personale, ad ogni effusione tormentata e al simbolismo *fin de siècle* in cui l'uno e l'altra si traducono, il poeta giunge, con una sintassi spoglia, con frasi brevi e a volte ellittiche, a un impressionismo semplice e trasparente vicino, ancora una volta, alla visione poetica di Jammes, e tuttavia dotato di un timbro inusuale e personale. Dominique Robaux ha definito Charles Guérin «un original paysagiste»: l'arte del poeta si orienta a suo parere, dopo *Le cœur solitaire*, verso una riscoperta del mondo e verso «une technique plus visuelle, plus picturale, plus impressionniste même»³. Sono notazioni esatte, ma che meritano un approfondimento.

In alcuni casi, va detto innanzi tutto, si nota nella poesia di Guérin il sapiente alternarsi delle sensazioni acustiche e olfattive con le immagini visive. Così accade, ad esempio, in una lirica de *L'homme intérieur*, in cui una musicalità dal ritmo intenso crea effetti insieme vivaci ed estatici. Ma è soprattutto la sensibilità uditiva di Guérin quella che si rivela nei suoi testi di particolare acutezza e che si risolve in termini di rara efficacia: «Secrètement – ci dice il poeta – le cristal de ton âme | S'émeut des cris d'oiseaux, d'un pas de femme, | Qui craque dans les feuilles...». Le città, si è già visto, sono rese inabitabili da fragori disumani. Il poeta del *Cœur solitaire* oppone ad essi, probabilmente sull'esempio di Rodenbach e del suo *Règne du silence*, la calma silenziosa e provinciale di una natura serena; si legge nel *Semur de cendres*: «Je goûte ce grand silence étoilé...». È un silenzio, per altro, in cui un orecchio attento coglie rumori chiari e trasparenti, che è come animato da una sorta di quieto respiro: sotto la sua distesa uguale e immobile canta e palpita l'evidenza rassicurante di una vita. «Les ténèbres nous font l'oreille plus subtile»: così ne *L'homme intérieur*. Ci fanno scoprire, le tenebre, che «le silence même a sa rumeur», che «le silence est une urne où tombe chaque bruit». Nel silenzio notturno i rumori acquistano una loro cristallina evidenza; è soprattutto nell'ora *exquise* del tramonto, cara a tutti i decadenti, che i rumori traducono una sorta di fraterna complicità con l'universo che ci circonda:

(3) Cfr. la prefazione all'antologia cit., pubblicata da Grasset.

nonostante il dubbio che usualmente lo assilla, Guérin sa ritrovare per questa via, in quei momenti privilegiati e crepuscolari, la gioia di una certezza, un lieto punto di partenza per una nuova avventura dello spirito. Nella lirica LX di *Le semeur de cendres* che inizia «À l'ouest où meurt la lumière» altre notazioni acustiche sono evocate con mano leggera: il mormorio delle acque nelle chiuse, il rumore del vento tra i covoni, le ruote di un carretto, il nitrito di un cavallo, il battere di un martello su un'incudine, il richiamo di un pastore, delle voci lontane, poi un'immagine che fa pensare ai versi di Montale «Cigola la carrucola nel pozzo»: «le cliquetis des chaînes | Des seaux qu'on descend dans les puits». Infine, come coronamento in direzione del sacro, il risuonare dell'angelus della sera, la *squilla* che di lontano sembra piangere il giorno. L'ora estatica del crepuscolo rappresenta per Guérin la fine di ogni inquietudine intellettuale, schiude il suo animo, come un fiore notturno, a voci fraterne, alla gioia di una ritrovata armonia, a un senso benefico dell'esistere, a una sorta di confortante solidarietà con le cose e col mondo. Il poeta, per lui,

Prête une oreille attentive
 Au murmure de l'univers.
 La rumeur des mers sur leur rive
 Se prolonge et meurt dans ses vers.

Gli piace, ci dice altrove,

prêter l'oreille au cri des coqs dans les villages,
 Aux chants des oiseaux, au bruit des colliers d'attelages,
 Offrir l'écho d'une âme heureuse aux mille voix
 Sonores de la vie...

È a quelle mille voci sonore che la poesia di Guérin deve il suo incanto e la sua musicalità. Dei passi sulle foglie, delle tegole che si rompono, delle imposte che si chiudono, il fischio dei treni in lontananza: quante volte queste notazioni uditive danno alle sue poesie una sonorità delicata e squisita. *On entend, j'entends, on écoute, j'écoute*, queste forme verbali costellano i versi di Guérin, vi introducono risonanze discrete e sottili vibrazioni musicali. A volte si allude a sonorità diffuse nell'aria, accessibili a tutti: «On entend l'écho sourd des fléaux qui s'abattent sur l'aire, | Des pas, des voix d'enfants qui font craquer les faïnes». Oppure: «On entend clairement dans le soir qui se tait | Des tuiles se briser au bord d'un toit lointain». Oppure ancora: «... dans l'étable | On entend remuer les bêtes dans la paille». Si noterà, in tutti questi casi, l'assenza di ogni sottinteso metaforico, di ogni similitudine: i suoni evocati sono metafora di se stessi. Solo raramente affiorano spunti simbolistici, ad esempio quando alla natura è attribuito, come nelle *Correspondances*, un misterioso linguaggio: «On entend le jardin mystérieux qui parle». In altri casi, è il poeta stesso che "sente", la sensazione evocata è legata alla dimensione dell'io: «J'entends le vent qui semble fuir sur une voile de soie, | Les pins murmurent, l'air embaume, un chien aboie»; oppure: «J'entends | Et la tuile qui teinte et les volets battants». In altri casi la sensazione acustica è legata alla persona umana: «Je reconnais ton bruit de pas; j'entends ta voix | Tendre et grave donner un ordre à la servante».

L'udire è involontario: i rumori e le voci giungono all'io casualmente. L'ascolto, invece, presuppone un'applicazione, una volontà. È, a volte, un ascolto collettivo: «...on écoute | Retomber le marteau sur le contre-heurtoir, | Et le plaintif appel des mendiants du soir...». E ancora: «On écoute l'eau des fontaines | Couper de sanglots incertains | Le bruit des guitares lointaines», ove quei singhiozzi della fontana fanno pensare, ovviamente, al nostro Palazzeschi. In altri casi ad ascoltare si è almeno in due

(«Nous écoutons les fruits tomber dans le jardin»), ma più sovente è l'io del poeta che tende le orecchie all'ascolto, con l'intento di udire distintamente e forse anche di capire, di cogliere un senso nascosto anche se, ripetiamo, la scrittura di Guérin è raramente metaforica. Il poeta, ad esempio, dà ascolto agli animali («...J'écoute | Les sombres chiens de garde aboyer sur la route»; «J'écoute: le geai crie et le ramier roucoule, | Le pic obstinément martèle un arbre mort»), oppure associa dei lievi e vibranti rumori al proprio atteggiamento sognante, raro caso di una vaga corrispondenza tra suoni esteriori e situazione interiore: «J'écoute, bruit charmant qui plaît au songe errant, | La lampe gazouiller dan son nid transparent». E ancora: «J'écoute en rêvant l'arrosoir, | Répandre sa légère ondée».

Si avverte che queste scelte di contenuto ed espressive rappresentano per Guérin un vero acquisto, che egli risolve per questa via le sue acerbe contraddizioni. Una bella immagine chiude una delle liriche già ricordate:

Une charrue abandonnée,
Des sillons obscurs émergeant,
Aux derniers bruits de la journée
Ouvre son oreille d'argent.

In quell'«oreille d'argent», in quell'aratro il cui vomere si apre e brilla nella notte, siamo tentati di vedere l'emblema della poesia di Guérin. In una lirica de *L'homme intérieur* egli sembra rimpiangere l'ingenuità delle sue composizioni giovanili e deplorare la complessità artificiosa della sua produzione più matura. In realtà, le sue liriche più artificiose, meno personali, più vicine a un simbolismo ormai di maniera (il simbolismo, per intenderci, dei parchi, dei cigni e delle chimere) è facile incontrarle proprio nelle prime raccolte, anche se non mancano nelle raccolte successive, ad esempio in certe liriche del 1906 in cui le mobili nuvole (i *beaux nuages* baudelairiani) sono paragonate ai «cœurs amoureux des voyages, | Qu'on ne peut retenir», o la rosa che fiorisce su un muro è paragonata a «un cœur débordant de lumière»⁴. La *naïveté* a cui aspira pare volerla respingere verso l'inizio della sua carriera poetica mentre di fatto è il risultato più segreto ma più pregevole dei suoi assidui sforzi, di una *maîtrise* conquistata, più che il riflesso di una improbabile spontaneità. Si legge nel *Cœur solitaire*: «Sois pure comme la rosée [...] âme tremblante du poète...», e ancora, con accento evangelico: «Heureux les simples...», «Heureux l'homme qui vit dans la simplicité...». Sono versi che annunziano la volontà di sbarazzarsi di un bagaglio espressivo ormai considerato infruttuoso per raggiungere mediante una sorta di concentrazione un rinnovamento profondo del linguaggio poetico, un nuovo atteggiamento verso il reale. L'incanto che nasce dalle più intense poesie di Guérin è il frutto di una riduzione, di un restringimento tematico che corrisponde di fatto a un'ispirazione purificata e decantata. Mallarmé sembra accorgersi di queste doti quando scrive, nella breve prefazione a *Le sang des crépuscules*: «Subtilement vous vous gardez bien de plaquer, ce qu'on fit, une image à son élément grossier, la détachez, qu'elle flambe, à part, et entre plusieurs anime cette essence riche, pure qui est votre produit, ainsi qu'au-dessus de tout, par exemple, l'azur»⁵.

Questo nuovo stile, di fatto, noi lo troviamo in un manello di poesie mirabili, scritti di preferenza in brevi strofe di settenari e dotati, sin dal *Cœur solitaire*, di una incisiva nitidezza di disegno, di una convincente trasparenza: alludiamo ad esempio, nel *Cœur solitaire*, al testo XX, un sonetto che inizia coi versi: «Le ciel pâlit. La terre

(4) CHARLES GUÉRIN, *Premiers et derniers vers*, pp. 158-160.
3ème édition, Paris, Mercure de France, 1923,

(5) *Ibid.*, pp. 87-88.

humide et reposée | Respire...» e poi continua con altre indicazioni descrittive: il vento che agita il fogliame della vigna, la finestra che si schiude, il chiarore dell'alba, la nebbia che si dissipa: solo alla fine l'io interviene ed allude, sconfinando nella banalità, al suo cuore e all'amore. Ancora più significativa la lirica XLIX, un sonetto di ottonari tutti in rima *féminine*, con assenza di rime nei versi centrali delle due quartine, che merita di esser citata per intero:

Il a plu. Soir de juin. Écoute
Par la fenêtre large ouverte,
Tomber le reste de l'averse
De feuille en feuille, goutte à goutte.

C'est l'heure choisie entre toutes
Où flotte à travers la campagne
L'odeur de vanille qu'exhale
La poussière humide des routes.

L'horondelle joyeuse jase.
Le soleil déclinant se croise
Avec la nuit sur les collines.

Et son mourant sourire essuie
Sur la chair pâle des glycines
Les cheveux d'argent de la pluie.

Colpiscono, nella lirica, l'ellissi iniziale, la paratassi quasi costante, il succedersi delle sensazioni ora acustiche (la pioggia, il canto della rondine), ora olfattive (l'odore dei campi), ora visive (la luce del sole morente sui fiori). Il puro oggettivismo è, per altro, corretto dal permanere di allusioni in certo senso "umane": l'allegria della rondine, il sorriso del sole, la carne del glicine, i capelli della pioggia. Guérin è ancora fedele alla premessa delle "corrispondenze". Lo stesso vale, nel *Semeur de cendres*, per tutta la prima parte dell'ampia lirica XX, un vero poemetto: esso inizia con un'indicazione temporale («La nuit répand sur le village | Son ombre et sa tranquillité») cui subito subentra un'indicazione di natura antropomorfa («L'âme inquiète du feuillage | Soupire au souffle de l'été»). L'alternanza continua nelle strofe successive: le indicazioni descrittive (i gruppi di persone sedute sotto i portici al tramonto, il cigolio di un carro, la ragazza che tira su un secchio d'acqua, i buoi che si ritirano e si muovono nelle stalle, il filo di fumo che sale verso il cielo, il vento che sponde intorno l'odore del fieno) si chiudono, nuovamente, con un accenno umano: risuonano le campane e il loro è un «grand bourdonnement d'amour».

Come si vede, in questi casi il puro descrittivismo non sa rinunciare al progetto simbolistico di stabilire analogie e corrispondenze tra le cose reali e i moti dell'animo. In altri casi, invece, l'autore tende a sfrondare il suo linguaggio di ogni riferimento psicologico e antropomorfo, di ridurlo a un'essenzialità rappresentativa che ha in se stessa il suo significato. È quanto accade nella lirica XXIII de *L'homme intérieur*, a nostro parere un vero gioiello, una delle poesie più perfette di Guérin⁶. Riproduciamo anche questo testo per poi tentarne l'analisi:

La lune ronde s'élève
A la cime d'un bouleau;

(6) Ci spiace che alcuni di questi testi non figurino nell'antologia già citata.

Elle enveloppe de rêve
Le village au bord de l'eau.

Dans sa vapeur bleue et blanche
Parfois sonne un seau brillant
Qu'une forme vague penche
Sur le puits au treuil criant.

Un soc étincelant brise
L'ombre sous les marronniers.
Je respire dans la brise
L'odeur de foin des greniers.

Les bœufs qui rentrent de boire,
Enfin libres de leurs jougs,
Remplissent l'étable noire
De longs mugissements doux.

Un volet qu'on ferme chante
Comme un grillon dans la nuit.
A présent l'eau seule argente
Le silence de son bruit.

Je vois une jeune fille
Apparaître sur un seuil;
Elle enfile son aiguille
Entre la lune et son œil.

Si susseguono nel testo, in una sorta di paratassi, le notazioni sensitive più diverse, tra le quali per altro quelle acustiche sono nettamente prevalenti: il rumore del secchio contro il pozzo, il cigolio della carrucola, il dolce muggito dei buoi, il "canto" di un'imposta che viene chiusa e che richiama il canto di un grillo, il suono argentino dell'acqua che scorre: sei allusioni acustiche, in media una per strofe. Le scelte verbali (*crier, chanter, argenter*) confermano queste indicazioni. Ma non mancano le sensazioni d'altra natura: olfattive (l'odore del fieno) e soprattutto visive (e qui si notano i verbi *briller, étinceler*): esse riguardano il paesaggio lunare vagamente brumoso, la figura umana china sul pozzo, il vomere lasciato sotto i castagni, i buoi, la fanciulla che cuce.

La lirica è costruita su interessanti parallelismi: inizia e finisce con un'allusione alla luna: essa appare, all'inizio, in cima a una betulla e cinge del suo chiarore il villaggio, e ritorna alla fine, quando a quel chiarore la fanciulla volge lo sguardo per infilare l'ago nella cruna. Inizia e finisce, inoltre, con l'allusione a un modesto orizzonte: il villaggio lungo il fiume, la ragazza che cuce sulla soglia di casa. Ma i parallelismi non cessano qui: alla seconda strofe corrisponde la penultima per le due sonorità che in entrambe si riscontrano: il suono del secchio e il cigolare della carrucola nella prima, il cigolio dell'imposta e lo scorrere dell'acqua nella seconda. Le presenze umane non mancano, una vicinanza accomuna la "forma vaga" china sul pozzo nella seconda strofe e, nell'ultima, la ragazza che cuce: allusioni ai modesti e tranquilli lavori di chi vive in campagna. L'"io" è presente due volte: *Je respire... Je vois* ma l'autore si limita a registrare i suoi dati (olfattivi, visivi) senza trarne significati sottintesi. È da segnalare inoltre, oltre all'indicazione spaziale (il villaggio al chiarore della luna), quella temporale. Siamo, infatti, in presenza del primo espandersi dell'oscurità della notte: non ce lo dice solo l'apparire della luna, lo confermano la nebbia azzurrina, il vomere

immobile nell'ombra della sera inoltrata, il ritorno dei buoi, la buia stalla, l'imposta che si chiude, la similitudine col canto del grillo, il silenzio, presente in efficace ossimoro, e interrotto solo dallo scorrere dell'acqua (... «l'eau seule argente | le silence de son bruit»).

Questo ci induce a stabilire un confronto con una celebre lirica pascoliana, *Il gelsomino notturno*. Le date corrispondono: *Le cœur solitaire* raccoglie liriche del primo quinquennio del Novecento, *I canti di Castelvecchio* sono di poco posteriori (riuniscono liriche del decennio 1903-1912) anche se non conosciamo la data esatta del *Gelsomino*. In ogni caso, non intendiamo stabilire nessuna eventuale filiazione, benché Pascoli segua da vicino, com'è noto, la produzione francese dei suoi anni. Notiamo, invece, certe curiose analogie. Anche la lirica pascoliana è composta di sei quartine a rima alternata (si tratta, però, non di settenari ma di novenari). Anche nel *Gelsomino* l'ora è quella notturna: la notte, per altro, nel suo testo è già avanzata e, alla fine, è l'alba. Anche qui si coglie un parallelismo tra l'inizio («E s'aprono i fiori notturni...»), con quella congiunzione iniziale che sottintende le vicende diurne) e la fine («si chiudono i petali | un poco gualciti...»). Ma soprattutto colpisce, in Pascoli, come in Guérin, la fitta paratassi: le immagini, soprattutto visive, si susseguono in brevi frasi, due e anche tre per strofe, ad esempio nella terza, che dice:

Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.

Una precisa analogia con Guérin riguarda gli odori notturni: se in Guérin si respira, «dans la brise», l'odore del fieno, in Pascoli dai fiori «si esala | l'odore di fragole rosse», un odore che per tutta la notte «passa col vento». Anche qui, inoltre, si alternano le sensazioni visive e quelle acustiche. Sul primo versante si notano lo schiudersi dei fiori e poi, alla fine, il richiudersi dei petali, l'apparire delle farfalle crepuscolari, l'addormentarsi degli uccelli col capo sotto le ali, il lume che splende in una stanza e poi quello che «passa... su per la scala» e brilla al primo piano per poi spegnersi. Sul secondo versante, quello acustico, Pascoli dà anch'egli rilievo al silenzio («Da un pezzo si tacquero i gridi...»), poi al lieve bisbiglio che proviene da una casa, poi al sussurro dell'ape e al pigolio della chioccia.

Che cosa distingue, allora, la lirica pascoliana da quella del poeta francese? Entrambi, forse, intendono avvalorare la sinestesia, la "corrispondenza" tra sensazioni diverse: torneremo su questo punto per quel che riguarda Guérin; in Pascoli direi che l'analogia è esplicita nella quarta strofe, ben nota, in cui il pigolio della chioccia è reso con un'immagine stellare, e l'aia è detta azzurra come il cielo: «La Chiocchetta per l'aia azzurra | va col suo pigolio di stelle». Si tratta di corrispondenze tra sensazioni diverse. Tuttavia le implicazioni affettive, psicologiche, mentali, insomma il vero simbolismo dell'episodio sono espliciti in Pascoli, mentre Guérin tende a non esplicitarli. Nel suo testo le uniche allusioni di natura psicologica sono nella prima strofe, con quel *rêve* che sembra alludere all'atteggiamento sognante di chi contempla la scena, e nella strofe in cui si parla dei buoi: quella loro "libertà" dopo il "giogo" diurno sembra alludere al libero espandersi dell'anima nelle ore notturne, dopo le costrizioni del giorno. Per il resto, la lirica di Guérin è come un mosaico di sensazioni primordiali, un discorso analogico su forme, odori, suoni, un po' secondo il dettato del noto verso baudelairiano citato in epigrafe. È come se l'autore volesse recuperare la freschezza, la trasparenza, la cristallina e nitida evidenza di un mondo coerente, armonioso, originario, lontano dalle vicende del mondo e dalle angosce dell'io. Nel *Gelsomino notturno*, invece, all'io, presente in Guérin, si è visto, solo come osservatore (*Je respi-*

re, je vois), si allude (altro interessante parallelismo) nella prima e nell'ultima strofe: nel primo caso si dice chiaramente che il crepuscolo è il momento del giorno in cui l'anima si rinchioda in se stessa e assapora i suoi affetti, i suoi pensieri più intimi («nell'ora che penso a' miei cari»); nel secondo caso, la carica simbolica è ancora più esplicita: i petali si rinchiodano, ma nella loro «urna molle e segreta» sembra al poeta che covi «non so che felicità nuova». *Non so...* Qui il poeta allude al mistero di un'impressione che non è più sensoriale, ma mentale, il momento della notte è stato quello che ha consentito il recupero di una sorta di verginità, di autenticità, *qualcosa di nuovo* (così nel primo, notissimo verso dell'*Aquilone*) forse anche il *nouveau* di cui parla Baudelaire nell'ultimo verso del *Voyage*. Ciò avvalorava anche il senso spirituale di quel verso centrale della lirica («Nasce l'erba sopra le fosse») che non allude certo a una effettiva sensazione visiva (come vedere, realmente, l'erba che spunta?) ma vuole significare, simbolicamente, quel che è detto nell'ultimo verso: nel cuore della notte, nel momento in cui si riscoprono i veri valori che il vivere quotidiano lascia in ombra, nascono in noi nuove “erbe”, una nuova felicità, cioè nuove energie, nuove fedi.

Insomma, in Pascoli la carica simbolica del discorso poetico è ancora fortissima, mentre Guérin cerca di uscirne adottando una tecnica descrittiva che ha in sé la sua evidenza e il suo senso. Si tratta, nell'insieme, dei testi più notevoli di un poeta che esce dall'*impasse* di un gusto a volte ormai di maniera per registrare con nitidezza i suoi dati e raggiungere, per questa via, una sorta di candore originale ed estatico. Dopo aver peregrinato negli spazi di un universo poetico tormentato e *morbide*, Guérin recupera il *bonheur* di sensazioni soprattutto visive ed acustiche di grande immediatezza, che sa rendere con meravigliosa limpidezza, senza sbavature, senza eccessi verbali di alcun genere.

Nella poesia del secondo Ottocento questa tensione “oggettiva” non era stata assente, aveva trovato un suo spazio anche nella produzione tendenzialmente più enfatica. Si pensi ad esempio a Hugo, che forse maturava, già negli anni Settanta, un suo desiderio di uscire dalla tradizionale verbosità e raggiungere un suo efficace effetto ellittico, sensitivo e descrittivo, ad esempio in *Fenêtres ouvertes* (nella raccolta *L'art d'être grand-père*, del 1871), poesia che ci piace riportare perché conferma questa tensione poetica che potremmo definire anti-retorica:

J'entends des voix. Lueurs à travers mes paupières
 Une cloche est en branle à l'église Saint-Pierre.
 Cris des baigneurs. Plus près! plus loin! Non, par ici!
 Non, par là! Les oiseaux gazouillent, Jeanne aussi.
 Georges l'appelle. Chant des coqs. Une truella
 Racle un toit. Des chevaux passent dans la ruelle.
 Grincement d'une faux qui coupe le gazon.
 Chocs. Rumeurs. Des couvreurs marchent sur la maison.
 Bruit du port. Sifflement des machines chauffées.
 Musique militaire arrivant par bouffée.
 Brouhaha sur le quai. Voix françaises. Merci.
 Bonjour. Adieu. Sans doute il est tard, car voici
 Que vient tout près de moi chanter mon rouge-gorge.
 Vacarme de marteaux lointains dans une forge.
 L'eau clapote. On entend haleter un steamer.
 Une mouche entre. Souffle immense de la mer⁷.

(7) Cfr. VICTOR HUGO, *Poesie*, testo originale a fronte, a cura di Lionello SOZZI, Milano, Mondadori, 2002, pp. 400-401.

È un linguaggio poetico del tutto insolito in Hugo. Si direbbe che coscientemente egli intenda uscire dalla sua consueta enfasi retorica, che comprime il discorso poetico entro il ritmo serrato di una paratassi che è anche ellittica e che dà risalto esclusivamente alla trascrizione di sensazioni acustiche, se si escludono le *lueurs* dell'inizio. Solo quel *souffle immense de la mer* dà all'insieme una risonanza spirituale. È difficile infatti pensare che dalla sua finestra il poeta possa davvero sentire quel *souffle*: vede, piuttosto, la distesa marina e avverte interiormente la distanza tra i minuti rumori del mondo e lo spazio infinito.

Anche in un poeta come Verlaine si nota, a volte, questa tensione verso una pura oggettività, aliena da rinvii ai moti dell'anima, ad esempio in *Marine*, oppure ne *L'heure du berger*, testi che entrambi si leggono nei *Poèmes saturniens*, del 1866, e che entrambi riportiamo per confermare questa scelta, ormai diffusa nel secondo Ottocento, di un linguaggio poetico alieno da intenzioni simboliche:

L'océan sonore
 Palpite sous l'œil
 De la lune en deuil
 Et palpite encore,

Tandis qu'un éclair
 Brutal et sinistre
 Fend le ciel de bistre
 D'un long zigzag clair,

Et que chaque lame,
 En bonds convulsifs,
 Le long des récifs
 Va, vient, luit et clame,

Et qu'au firmament,
 Où l'ouragan erre,
 Rugit le tonnerre
 Formidablement.

Qui, in *Marine*, diversamente dalla lirica di Hugo si alternano le sensazioni visive e uditive: da un lato il mare, la luna, il lampo, dall'altro il fragore delle onde sugli scogli e il rombo del tuono. Si nota, per altro, la presenza di termini che tradiscono pur sempre l'intento di dare a quei dati una risonanza umana o animale: ci riferiamo agli aggettivi *convulsif*, *brutal*, *sinistre*, al "palpito" del mare, al "lutto" della luna, al ruggito del tuono. Ne *L'heure du berger* torna l'allusione iniziale alla luna:

La lune est rouge au brumeux horizon;
 Dans un brouillard qui danse, la prairie
 S'endort fumeuse, et la grenouille crie
 Par les joncs vert où circule un frisson.

Les fleurs des eaux referment leurs corolles;
 Des peupliers profilent aux lointains,
 Droits et serrés, leurs spectres incertains;
 Vers les buissons errent les lucioles;

Les chat-huants s'éveillent, et sans bruit
 Rament l'air noir avec leurs ailes lourdes,

Et le zénith s'emplit de lueurs sourdes.
Blanche, Vénus émerge, et c'est la Nuit⁸.

Qui, le notazioni sono soprattutto visive (la luna rossa, l'orizzonte nebbioso, il prato tranquillo, i fiori che si chiudono, il profilarsi dei pioppi, le lucciole lungo le siepi, il volo dei guffi selvatici, il barlume delle stelle), ma non mancano quelle acustiche (il canto delle ranocchie, il soffiare del vento tra i giunchi), né mancano, neppure in questo caso, le notazioni che sottintendono un'allusione di natura antropomorfica e psicologica: la danza della nebbia, il *frisson* del vento, il prato che si addormenta, il "grido" delle rane, l'aspetto spettrale dei pioppi, e soprattutto quelle *lueurs sourdes* che si accendono in cielo. Perché *sourdes*? Opache? Ovattate dalla nebbia? O sorde alla voce degli uomini? Il senso dell'aggettivo rimane incerto ma il sottinteso "umano" ci sembra indubbio.

Si potrà, certo, obiettare che questa disposizione ricettiva nei confronti del mondo esteriore non è, in realtà, che la trasposizione simbolica di una *quête* interiore: dal *Cœur solitaire* a *L'homme intérieur* il percorso di Guérin non è, di fatto, che la ricerca della propria identità e di immagini che si scoprono in realtà come tessuto di metafore nutrite di interiorità: «On rêve – dice Bachelard – avant de contempler». Diremo allora che le immagini apparentemente esteriori e le sensazioni privilegiate da Guérin tradiscono la sua volontà di obliterare un magma interiore oscuro e torbido, di far tacere insolubili contraddizioni, lasciando emergere, invece, le voci più segrete e più intime, più vicine a un *noyau* esistenziale elementare e primevo, un nucleo che escluda ogni ambiguità e duplicità. Ancora una volta nella storia della cultura francese ed europea si cerca di uscire da una situazione di crisi mediante il ritorno alle sorgenti, all'evidenza gioiosa del primordiale e del *naissant*, alle sensazioni che fanno accedere alla trasparenza e all'evidenza del reale. Di qui la frequenza, nella poesia di Guérin, di termini metaforici come *argent* e *crystal*, di aggettivi come *clair*, *transparent*, *brillant*, *étincelant*. Al di là delle contraddizioni della letteratura decadente, lungi dalle acque torbide di un'ambiguità e di un'artificiosità accettate e cercate come mezzi per pervenire, secondo la prescrizione baudelairiana, all'*inconnu* e al *nouveau*, Guérin preferisce ritornare a certezze elementari e rassicuranti, avviarsi su un percorso più modesto ma dagli orizzonti più limpidi e più sgombri. Al *tournant* del secolo, la sua poesia è testimonianza di una significativa evoluzione del gusto e della sensibilità: può avvicinarsi a quella di Rodenbach e di Jammes, che entrambi ammirano Guérin (il primo introduce una sua raccolta), di Palazzeschi, di Moretti, di Trakl, di Rilke, è, forse, uno dei punti d'arrivo di quella che la critica ha chiamato "la crisi dei valori simbolisti"⁹.

LIONELLO SOZZI

(8) Cfr. PAUL VERLAINE, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard LE DANTEC, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1951, pp. 51 e 57.

(9) Alludiamo al noto libro di MICHEL DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, 1960.