

Battaglia di parole

di Lina Zecchi

CLAUDE SIMON, *La battaglia di Farsalo*, Einaudi, Torino 1987, ed. orig. 1969, trad dal francese di Dianella Selvatico Estense, postf. di Guido Neri, pp. 245, Lit. 14.000.

"Giallo e poi nero il tempo di battere le palpebre e poi di nuovo giallo: ali spiegate forma di rapida balestra tra sole e occhio tenebre per un attimo sul volto come velluto per un attimo mano tenebre poi luce o meglio memoria (avvertimento?) richiamo delle tenebre schizzare dal basso verso l'alto fulmineamente rapide palpabili vale a dire in successione il mento la bocca il naso la fronte possono avvertirle ed anche effettivamente il loro odore muffa di cantina di tomba..."

Ecco l'affannoso *incipit*, in forma (apparente) di "monologue intérieur", da me arbitrariamente interrotto, dato che la frase prosegue senza segni di interpunzione per altre quindici righe, con cui si apre la *Battaglia di Farsalo* di Claude Simon recentemente uscita in traduzione italiana, a vent'anni dall'edizione originale francese (1969). Ritardo che conferma la sorte contraddittoria di Claude Simon: pure insignito l'anno scorso del Nobel per la letteratura, resta in Italia (e in Francia, nonostante tutto) uno scrittore poco o mal capito. Confuso all'inizio nelle sperimentazioni e nelle provocazioni del cosiddetto *Nouveau Roman*, Simon si è impegnato a perfezionare via via più significativamente e tenacemente una sua tecnica di scrittura (già evidentissima in *Histoire*, del 1967) che proprio con la *Bataille de Pharsale*, e poi con *Orion aveugle* (1970) e coi *Corps conducteurs* (1971) — per sua stessa ammissione e per unanime parere degli specialisti — entra in una fase di folgorante maturazione.

La *Bataille de Pharsale* è un libro-spazio, meccanismo testuale costruito con una volontà strutturante di tipo matematico, assolutamente antinaturalistica e combinatoria. In questo libro-spazio, i materiali esibiti (lessicali, tematici, fonici, pittorici, musicali, ecc.) devono ingranare e combinarsi uno con l'altro, fungendo da generatori (secondo la lettura di Ricardou, che lo apparenta al lavoro rousselliano) del testo, sia nella sua estensione che nella sua tensione (durata e intensità). In un convegno tenutosi a Cérisy-la-Salle dal 20 al 30 luglio 1971, Claude Simon stesso commenta, nel suo intervento intitolato *La fiction mot à mot*, che tipo di lavoro testuale ha voluto inaugurare con *Pharsale*: come in un quadro o in una partitura musicale (il riferimento a sistemi di segni non linguistici in Simon è costante e voluto), l'organizzazione degli elementi di un romanzo differisce solo in ampiezza dall'organizzazione degli elementi all'interno di un particolare (di una pagina o di una frase). Questo lavoro testuale non ha regole fisse *a priori*: le regole vanno reinventate ogni volta, ma ogni singola parte contiene una virtualità combinatoria, che il testo sviluppa e intrattiene. L'idea di Ricardou di leggere la *Bataille de Pharsale* come "bataille de la phrase", "battaglia della frase", pur con tutti i limiti di una formula d'effetto è quindi abbastanza attendibile. Simon aggiunge, nel dibattito seguito al suo intervento, che in ultima analisi *Pharsale* sarebbe costruita come una partitura musicale tripartita (forma-sonata?): contiene un preludio, con l'esposizione sintetica dei vari generatori; una parte centrale, di approfondimento e variazione dei singoli elementi; una parte finale,

di riunione e ricombinazione dei principali nuclei generatori in una sorta di costruzione "polifonica", con un tempo più rapido e frammentato insieme.

Questa tecnica combinatoria di tipo astratto e matematico viene poi ridefinita spesso, da Simon e dai critici, in termini di arti visive; come analoga all'*assemblage*, al *bricolage*, al *collage*, alla *marqueterie*. Sempre nel convegno evocato sopra, a Françoise Rossum-Guyon che gli chiede-

da un nome, oltre che dalla risonanza della parola storica e dalle immagini della pittura". La scena della battaglia di Farsalo è così scissa in più spazi e in più tempi testuali; come battaglia "letterale", evocata fin dalla prima pagina attraverso il *medium* della pittura: "battaglia navale fra veneziani e genovesi sopra un mare neroazzurro crestato spinoso e da una galera all'altra l'arco impennato ronzante nel cielo scuro uno dei quali penetra nella sua bocca aperta nel momento in cui balzava in avanti con la spada alzata trascinando i suoi soldati e lo trafigge inchiodandogli l'urlo in gola"; come battaglia della parola, legata alla reminiscenza delle balbettanti versioni scolastiche dal

riva il suo titolo dai versi del *Cimetière marin* di Valéry citati in esergo: il paradosso di Zenone su Achille e la tartaruga viene assunto e disseminato nel testo di Simon come possibile riduzione del movimento a immobilità: equazione che fissa il movimento, come la freccia della pittura evocata "inchioda" l'urlo nella gola del guerriero; soglia fragile al limite fra due mondi, fra vita e morte, fra memoria e amnesia, fra osservatore e oggetto osservato.

La seconda parte del romanzo (*Lessico*) è suddivisa in sette sottosequenze (*Battaglia*, *Cesare*, *Conversazione*, *Guerriero*, *Macchina*, *Viaggio*, *O.*): qui, gli elementi generatori della prima parte tornano in variazioni

messi al lettore-decifratore-investigatore), la scrittura della *Battaglia di Farsalo* si manifesta verso la fine come *trompe-l'oeil* in funzione totale antirealista. In diverso ordine e con diversa "motivazione", tornano gli elementi generatori reperiti nell'*incipit*, perché, come osserva Guido Neri, "quando le ultime pagine del testo visualizzano il tavolo di lavoro di O. su cui sono disposti alcuni accessori essenziali (dizionario, carta, sigarette, cartolina raffigurante un dettaglio di pittura riconoscibile, ecc.), la scena non designa certo il luogo d'uscita dallo spazio della finzione o un punto di innesto nel vissuto; non evoca una situazione di partenza, ma integra al romanzesco l'atto della scrittura".

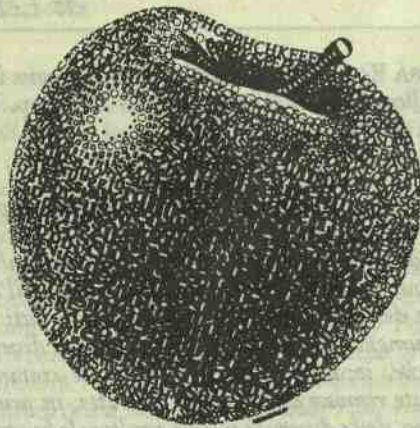
Infatti, serpente che si morde la coda, il frammento finale della "battaglia" di Farsalo riflette in realtà solo un "presente in movimento regolare nel testo" (Neri): "Sopra il tetto la leggera nebulosità del cielo che racchiude il sole è d'un bianco accecante. A volo quasi verticale su dal fondo invisibile della via un piccione passa davanti al sole, si trova nella fase di ali spiegate. O. si sente passare in volto l'ombra rapida del piccione, come un attrito radente. Resta immobile per un po', nella stessa posizione. Pochi attimi e china la testa. Solo l'angolo superiore sinistro del foglio è in ombra adesso. O. scrive: Giallo e poi nero il tempo di battere le palpebre e poi di nuovo giallo".

Pitture in prosa

ALOYSIUS BERTRAND, *Gaspard de la nuit*, Guida, Napoli 1986, ed. orig. 1842, trad. dal francese e cura di Michele Leone Bardella, prefaz. di Lionello Sozzi, pp.215, Lit. 8.000.

È uscita quasi inosservata, sul finire dell'anno scorso, la traduzione di *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand, squisita raccolta di poèmes en prose pubblicata, postuma, nel 1842. Bertrand è rimasto a lungo confuso nelle file dei cosiddetti romantici minori (o frenetici, o licanotropi) francesi, di cui Sainte-Beuve e Gautier hanno lasciato affettuosi quanto parziali ritratti: bohémien affetti da malasorte congenita, deperiti e destinati a morte prematura, che vivono in effimera esaltazione gli anni delle grandi battaglie contro il conformismo neoclassico in poesia e a teatro, accecati dall'astro (troppo) sfolgorante di Hugo. La prima nota discordante in questa frettolosa caratterizzazione di Bertrand è la famosa lettera di Baudelaire a Arsène Houssaye che funge da dedica ai *Petits poèmes en prose*: "Devo farvi una piccola confessione. Nello sfogliare, almeno per la ventesima volta, il famoso *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand (...) mi è venuta l'idea di tentare qualcosa di analogo": anche se chiaramente ironica (quel "famoso" che qualifica paradossalmente un libro ignoto ai più), la dedica impone alla critica di scuotersi dal suo letargo per riprendere in esame quel famoso autore sconosciuto di cui parla Baudelaire. Da allora in poi, in Francia, i poemetti di Bertrand seguono un percorso strano: ora testo esemplare, che si inserisce come raccordo ineliminabile nella ricerca poetica dell'"alchimia verbale" che passa per Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, via via fino ai surrealisti; ora risospinto fra i "minori".

La recente traduzione italiana è la seconda: la prima uscì nel 1943 a cura di Dina Lanfredini, presso Sansoni. Rispetto alla precedente, la



traduzione attuale raggiunge risultati più limpidi e conchiusi: a partire dalla prefazione narrativa di sapore hoffmanniano, fino a quei piccoli capolavori che sono Ondine o Scarbo. Nella stringata ma eccellente nota introduttiva, Lionello Sozzi gioca sulle analogie testo poetico/pittura, motivate per così dire doppiamente, dal sottotitolo (*Fantasie alla maniera di Rembrandt e di Callot*) e dalla seconda prefazione di Bertrand (oltre che dal titolo della prima sezione dei poemetti, *Scuola fiamminga*). I testi migliori di Bertrand hanno però nell'originale una densità semantica e formale difficilmente raggiungibile. Forse, l'unico fedele ma frammentario "traduttore" è stato Ravel: nella trasposizione pianistica di *Gaspard de la nuit*, e precisamente nei tre poemetti presi a soggetto (*Scarbo*, *Ondine*, *La Ronde sous la cloche*) sembra aver individuato l'essenza estetica del testo poetico nella sottile e intellettualisticamente limata ricerca dell'effetto sonoro — attraverso la più consumata esperienza di accordo, remoto e limpido, virtuosistico e frammentario, per tanti aspetti equivalente all'intransigente perfezione formale della "pittura in prosa" di Bertrand. (l. z.)

va quale fosse in *Pharsale* la funzione dei frammenti di testi letterari inseriti nel romanzo (Proust, Apuleio, Luciano, Cesare, oltre ai suoi stessi testi narrativi precedenti) rispetto ad altri testi non letterari, Simon ovviamente (e ironicamente) risponde: nessuna. Pubblicità, annunci, cartelli indicatori, Proust e Luciano sono materiali, esattamente come in un *collage* non ha nessuna importanza che i frammenti usati siano tela di sacco, giornali, foulards o Caravaggio.

La *battaglia di Farsalo* si presenta in effetti suddivisa in tre parti (*Achille immobile a lunghi passi*, *Lessico*, *Cronologia degli avvenimenti*), dove ogni sezione segna un diverso agglutinarsi degli elementi generatori. Ora, la scena della battaglia di Farsalo, che dovrebbe fornire la "motivazione" del titolo del romanzo, emerge fin dalla prima sezione come demoltiplicazione di visioni possibili e soprattutto, osserva Guido Neri nella splendida postfazione, "come produzione di uno spazio epico a partire

Da bello civili di Cesare (reminiscenza narrata in prima persona, alcune pagine dopo l'*incipit*), e alternata alla voce di una sorta di doppio inizialmente innominato, identificabile poi con lo zio Charles, personaggio mutuato da *Histoire*; per contiguità spaziale, in un'altra sequenza narrativa in prima persona relativa a un viaggio in Grecia; come battaglia erotica, vista (immaginata) dal geloso che spia una finestra.

L'evocazione della "battaglia di Farsalo" non ricopre nel testo nessun posto dominante, nessun punto prospettico unificante, proprio per il suo frazionamento e per il suo essere dislocata in un gigantesco intarsio, assieme ad altri materiali tematici e morfologici: ora innestati sul percorso biografico di un altro personaggio e di vari luoghi (vissuto dello zio Charles, lo studio del pittore, l'amore-gelosia per la modella, ecc.) ora su percorsi pittorici e letterari. La prima sezione del romanzo (*Achille immobile a lunghi passi*) de-

successive, rigorosamente scandite e separate. Ancora una volta, il lavoro testuale non mira a fissare e ad uniformare il "senso" delle singole figure o tessere, ma ad aggiungere, se possibile, nuovi sviamenti, nuove decomposizioni. L'ultima sottosequenza (O.) ne costituisce un esempio formidabile: O come punto di azzeramento, ripartire da zero (col riproporre la scena iniziale secondo un modello ottico-algebrico); O come possibilità di reinventare e riconvertire il rapporto Osservatore/Oggetto.

La terza parte (*Cronologia degli avvenimenti*) sembra promettere un ordine definitivo, per cui i frammenti si dovrebbero ordinare secondo una teleologia di senso, secondo una successione spazio-temporale non più vertiginosamente aperta. Ma, una volta di più, se pure non manca qualche illusorio effetto prospettico che pare tendere all'unificante (per cedere una definitiva "chiave", un indizio, un traguardo agli indizi pro-

ARMANDO EDITORE

NOVITA'



Aleksandr R. Lurija
AUTOBIOGRAFIA.
Il farsi della mente
pp. 188 L. 20.000

Gianfranco Morra
MAX SCHELER.
Una introduzione
pp. 296 L. 25.000

Willard Van Orman Quine
LA SCIENZA
E I DATI DI SENSO
pp. 144 L. 15.000

Leszek Nowak
OLTRE MARX.
Per un materialismo
storico non marxiano
pp. 336 L. 28.000



Nelle migliori librerie o direttamente a:
Armando Armando s.r.l.
P.zza S. Sornino, 13 - 00153 Roma