







I lettori che desiderano  
informazioni sui volumi  
pubblicati dalla casa editrice  
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229  
00186 Roma  
telefono 06 / 42 81 84 17  
fax 06 / 42 74 79 31

Siamo su:  
[www.carocci.it](http://www.carocci.it)  
[www.facebook.com/carocceditore](https://www.facebook.com/carocceditore)  
[www.twitter.com/carocceditore](https://www.twitter.com/carocceditore)

Lorella Martinelli

Retorica e argomentazione  
nelle *Amours jaunes*  
di Tristan Corbière



Carocci editore

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento  
di Lingue, Letterature e Culture Moderne  
dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara

1<sup>a</sup> edizione, novembre 2017  
© copyright 2017 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Studio Agostini, Roma

Finito di stampare nel novembre 2017  
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-9075-4

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso interno  
o didattico.

# Indice

	Introduzione	9
1.	Una poetica <i>à l'envers</i>	13
2.	Le strutture del discorso poetico: antitesi e negazione	39
3.	<i>Pastiche</i> e parodia nel microciclo italiano	79
	Bibliografia	99
	Indice dei nomi	113





## Introduzione

Il filo rosso che lega la materia di questa monografia corbieriana insiste sulle pratiche della parodia e del *pastiche* considerate come fenomeni che caratterizzano la tessitura delle *Amours jaunes*. L'inserzione di Corbière nella tradizione delle *pratiques pastichantes* ha determinato la più stretta aderenza ai dati testuali, scrutati a un livello corpuscolare, nei costituenti microlinguistici e prosodici, fino alla scomposizione delle unità sintagmatiche. Ne sono documento metodologico i rilievi su un testo complesso e polisemico come *Épitaphe* dove il lavoro del poeta incide sulla forma fonico-semanticamente della parola fino a spezzarla, ricombinando virtualmente la struttura del significante attraverso la disseminazione di calchi omofonici. Si tratta, ovviamente, di fenomeni che interessano l'intero *corpus* corbieriano e che non possono essere circoscritti a un solo episodio della sua raccolta, per quanto centrale e di valore esemplare. Analoghe procedure disseminative emergono infatti dall'analisi delle composizioni giovanili dove, in un clima ancora goliardico e con intenzioni sostanzialmente ludiche, il giovane poeta si esercita nella costruzione di reticoli polisemici afferenti ai registri oppositivi della poesia elegiaca e del suo rovesciamento burlesco. Si attesta fin dagli anni del collegio a Saint-Brieuc una disposizione antagonista rispetto ai modelli romantici e soprattutto al verso lamartiniano, che per Corbière identifica un'intera tradizione lacrimevole e sentimentale. Non appare arbitrario, dunque, indicare in questo *bouleversement* una sorta di archetipo, o comunque un momento genetico di quella "poetica del rovescio" («poète à l'envers») è la fulminea autodefinizione contenuta nell'*Épitaffio*) che si appunterà su molteplici "oggetti" (i testi di Lamartine, di La Fontaine, di Hugo) per sovvertirne l'ordinamento assiologico e le gerarchie espressive.

Il lavoro *à l'envers* ha avuto precocemente inizio e presenta i segni del mestiere di poeta. Tristan opera sul rovescio del testo anche nei confronti di una tradizione familiare alimentata dalla figura paterna; ai suoi occhi il padre Édouard, ufficiale di marina, godeva del prestigio di una funzione assolta in molteplici traversate transoceaniche. Ma Édouard fu anche un autore prolifico, in prosa e in versi; il suo romanzo più famoso, *Le Négrier*, ebbe un discreto successo e se ne stamparono diverse edizioni. In esso l'autore rivela una felice vena umoristica, un orecchio esercitato alla dissonanza e al *pastiche*, e una formidabile memoria lessicale capace di scandagliare sostrati distanti della lingua, dal socioletto dei marinai bretoni alle misture gergali del francese parlato nelle colonie. Quindici anni di ricerca su Corbière mi hanno convinta della necessità di annettere questa galleria familiare allo studio delle "fonti" delle *Amours jaunes*, una linea esegetica comprovata da alcuni rimandi interni, ampiamente documentabili, che si fonda su una sostanziosa osmosi di entrate lemmatiche, di cui ho fornito un campionamento che ritengo probante sul piano quantitativo e qualitativo.

La poesia manifesto *Épitaphe*, di cui si è detto, rappresenta soltanto il primo episodio – tanto più significativo perché dislocato in posizione di rilievo sulla soglia delle *Amours jaunes* – di una serie ugualmente riferita al genere del *portrait*, l'autoritratto, la cui postura e dinamica è quella dello sguardo gettato dentro lo specchio per portare alla luce caratteri e qualità morali, o per sondare le profondità del ricordo e i percorsi sensuosi della memoria, o ancora per validare una *Bildung* nell'esemplarità del raccordo biografico. L'analisi ravvicinata dei *portraits* corbieriani – sono messi in relazione tre momenti autorappresentativi: *Épitaphe*, *Le Poète Contumace* e *Le Crapaud* – in luogo di testi altrettanto celebrati sul piano dei valori estetici e letterari (per ricordarne soltanto alcuni: *Le Bossu Bitor*, *La Rhapsodie du sourd*, *La Pastorale de Conlie* e così via), intende indagare una particolare caratteristica del discorso poetico: l'intreccio tra il piano dell'argomentazione – che trova la sua figura privilegiata nell'antitesi e in tutte le forme antinomiche –, quello dell'enunciazione, marcato da una vivace polemica verso le rappresentazioni dell'io poetico, e

quello del lessico, meticciano da innesti e prelievi da strati di *argot*, citazioni colte, gerghi marinareschi e familiari.

Inutile forse precisare che Corbière assume l'autoritratto non per riversarvi ingenti investimenti narcisistici ma, al contrario, come oggetto di denigrazione e parodia, con un'attitudine per nulla consolatoria per fare della immagine degradata dell'io lirico – un «arlequin ragoût», come si autodefinisce, «mélange adultère de tout» – il fondamento di una enunciazione grottesca e dissonante. *Mélange*, allora, come termine chiave per decifrare l'universo fantastico corbieriano e come proiezione metaforica da dislocare su un duplice livello: quello lessicale (*mélange* come *pastiche*) e quello che attiene alla funzione del discorso poetico, eroso dalla crisi del soggetto che precipita foucaultianamente nella “morte dell'autore” ma anche verso inedite aperture alle suggestioni dell'irrazionale.

Sulla scorta delle indicazioni di Genette, e più recentemente di Paul Aron, il *pastiche* si iscrive a pieno titolo nello sviluppo storico di una moderna *tradition imitative* che acquista spessore letterario e autocoscienza teorica a partire dal XVII secolo. Contrariamente alla parodia, che stabilisce una relazione diretta con la singola opera imitata, nelle *pratiques pastichantes* vengono riecheggiate i caratteri salienti di uno stile, di un genere, di una tradizione. Nell'economia generale di questa ricerca l'opportunità di concentrare l'attenzione sul microciclo italiano, studiandone al microscopio, per così dire, le dinamiche linguistiche, risulta corroborata non soltanto da un documento di eccezionale interesse polemico, il più ampio componimento anti-lamartiniano che Corbière abbia mai scritto (*Le Fils de Lamartine et de Graziella*, appunto), ma anche dalla massiccia presenza di elementi morfosintattici che ineriscono a una sorta di decorazione mimetica dei suoni e delle parole in sintonia con gli aspetti più icastici e deformanti della rappresentazione poetica. In Italia, peraltro, Corbière venne a più riprese con il pittore bretone Jean-Louis Hamon, una presenza non casuale né ininfluyente se si considera il numero di rimandi al lessico della pittura e delle arti visive accuratamente incistati nel ciclo italiano («Patrie / D'Anglais en vrais, mal peints sur fond bleu-perruquier»; *Veder Napoli poi mori*, vv. 2-3). Il viaggio corbieriano si consegna quasi naturalmen-

te ai registri della comicità e della farsa, lo strumento espressivo è di conseguenza accordato a sonorità stridule e difformi, l'impasto lessicale costellato di italianismi orecchiati all'*Opéra-Comique* più che desunti dal dizionario.

Il canzoniere delle *Amours jaunes* si apre e si chiude in forma chiastica con due parodie della favola di La Fontaine, *La Cigale et la fourmi*. Alla fine della raccolta, la ripresa di La Fontaine presenta, però, un grado maggiore di autonomia, un allentamento dei legami instaurati dal processo di riscrittura che segna il punto di caduta dell'esperienza poetica.

Il discorso corbieriano si regge su un preciso equilibrio di contrappesi: la ricerca espressiva, dissacrante e iconoclasta, non esclude uno stabile rapporto con la tradizione, le rotture stilistiche implicano una continuità di temi e di modelli sollecitati da una memoria irregolare. Dunque, agli assi precedentemente rubricati – la forma argomentativa per antitesi e negazioni, la tradizione del *portrait* assunta in modo ironico, l'iscrizione nel quadro delle *pratiques pastichantes* – occorre aggiungere, a delineare compiutamente le coordinate di quest'indagine critica, la dialettica tradizione-innovazione intesa in senso puramente linguistico, alla luce dei processi di scrittura e di riscrittura.



## I

# Una poetica *à l'envers*

Poeta dalla personalità labirintica, Édouard-Joachim Corbière (alias Tristan Corbière<sup>1</sup>) fu “scoperto” da Paul Verlaine nel quadro di una operazione critica volta a delineare una modernità spregiudicata e sulfurea. Nella prima edizione dei *Poètes maudits* Verlaine propose una chiave di lettura articolata in tre momenti denotati da analoghi processi di selezione linguistica, di elaborazione stilistica e di modellizzazione retorica<sup>2</sup>: il sostrato bretone – forse il più antico, certamente il più vicino a una resa mimetica della lingua –, il mondo dei marinai e della tradizione oceanica, a cui si legava l’eredità affettiva e psicologica del padre Édouard; lo sdegnoso per eccellenza, spavaldo e incurante della gloria e del successo e soprattutto refrattario alle regole dell’arte: «L’Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l’art»<sup>3</sup> (*Ça*, v. 32); infine l’intonazione antilirica e sperimenta-

1. Il vero nome di Corbière era Édouard, lo stesso del padre. Il poeta adottò lo pseudonimo Tristan (con il quale firmerà le sue poesie) nel 1863 quando, abbandonati gli studi, si stabilì a Roscoff. Sul valore dello pseudonimo si rimanda a Le Milinaire (1989, p. 24) che osserva: «Sans aucun doute, Édouard-Joachim Corbière s’est souvenu d’un passage de la légende de Tristan et Yseut quand il a choisi le nom de Tristan. C’est parce qu’il pense, au plus profond de lui-même, qu’il n’est pas de vie plus sacagée, plus ruinée que la sienne qu’il substitue à son nom véritable celui de Tristan de Loinois qui, comme lui, est né sous de terribles auspices et qui, comme lui, a dû vivre en paria, en exclu».

2. Alcune poesie corbieriane erano apparse, prima di essere raccolte in volume, sulla “Vie parisienne”, settimanale di cronacamondana e letteraria. *Les Amours jaunes*, pubblicate a spese del padre, uscirono l’8 agosto 1873 presso i fratelli Glady, bibliofili traformati in editori. Cfr. Bernardelli (1983, pp. 30-59).

3. Corbière (1970, p. 689). D’ora in poi tutte le citazioni da Corbière saranno tratte da questa edizione che verrà indicata con l’abbreviazione; *Œ. C.*, seguita dalla pagina.



le del maledettismo ottocentesco, cui Corbière era assimilato per i suoi atteggiamenti derisori e beffardi verso le *pose* sentimentali e per l'inclinazione a introdurre la dissonanza mediante il ricorso all'*argot* con funzioni di contestazione del codice: «Un ouvrage? – Ce n'est poli ni repoli» (*Ça*, v. 10; *Œ. C.*, p. 704).

Alle origini della poesia corbieriana si trova un coagulo di leggende e di narrazioni familiari che il poeta ha abilmente e strumentalmente alimentato. Avvilto da un fisico fragile e deforme, impossibilitato a percorrere le rotte oceaniche che furono il teatro delle formidabili avventure raccontate nei romanzi del padre<sup>4</sup>, Tristan trova la propria forma di sublimazione e di ascesi non nel canto, ma nel ghigno e nella parodia. Corbière inventa una maschera originale fissata in una serie di “autoritratti” che avviliscono le prerogative dell'io e scherniscono ogni convenzione letteraria. Se all'origine vi fosse la memoria di un trauma, un conflitto immaginario o una recrudescenza edipica, in fondo poco importa: ciò che conta è che questi vari “ingredienti” – il fondo bretonne, il disdegnoso, la linea del maledettismo – si fondono in Corbière in un impasto comico, grottesco e straniante.

Nell'antologia dedicata ai poeti maledetti Verlaine stabiliva le coordinate nelle quali si è mossa la critica novecentesca: la sua riflessione poneva l'accento sui processi di rinnovamento poetico<sup>5</sup> e attenuava

4. Tristan dedica *Les Amours jaunes* «À l'auteur du Négrier». *Le Négrier* (1832) è il romanzo più fortunato del padre Édouard, capitano della Marina francese ma anche scrittore, giornalista, *pamphlétaire* e figura di spicco nel panorama letterario dell'epoca per aver contribuito all'affermazione del genere marinaresco. Benché la critica corbieriana abbia accampato tesi opposte fra i sostenitori di un conflitto in-componibile con la figura paterna (si tratta per lo più della critica psicanalitica che ha letto in chiave edipica il rapporto padre/figlio, cfr. Tzara, 1950; Rousselot, 1951; Buisine, 1980) e chi ha evidenziato la nota dominante della complicità e dell'ammirazione, i debiti poetici contratti da Tristan sono ampiamente documentati e rin-tracciabili nel suo *corpus* poetico. La sezione *Gens de mer* delle *Amours jaunes* sembra richiamare il romanzo paterno sia nell'atmosfera, sia nei nessi linguistico-semantici (cfr. Martinelli, 2014, pp. 7-29).

5. Si veda il saggio di Guyomard (1955) che a proposito del maledettismo del poeta scrive: «Malade, amoureux dérisoire, exilé d'une vie d'action à laquelle il se sentait appelé, jouant au raté, par orgueil sans doute, car il se sait 'poète en dépit de ses vers', il devient cynique à force de sensibilité torturée; il est maudit d'abord de lui-même et se veut maudissant. Sa hargne méprisante, ses aigres pirouettes, sa véhémence verbale cachent mal sa souffrance profonde» (ivi, p. 53).

altri aspetti legati da una continuità linguistica e filologica alla tradizione del romanzo marinaresco. In Corbière l'elemento autobiografico, connesso a un ambiente sociale e umano esattamente circoscritto – un paesaggio nominato con puntigliosa esattezza – riemerge a ogni tratto ed è materia costitutiva del suo stridulo canto; l'orizzonte del mare e dei suoi mondi, che gli sono resi inaccessibili dalle condizioni fisiche, innerva uno slancio vitale sperimentato sul versante della parodia che si attualizza nella delegittimazione degli istituti linguistici della tradizione romantica e parnassiana. Nelle *Amours jaunes*, ha scritto Voldeng (1985, p. 100), la parodia «vise, d'une part, la tradition littéraire, en particulier le romantisme et l'école parnassienne, et d'autre part la religion catholique institutionnalisée». In questa prospettiva è da approfondire il debito contratto da Tristan nei confronti del padre Édouard, che, dopo il prematuro licenziamento dalla Marina imperiale, divenne autore di romanzi stilisticamente originali e fu abile affabulatore di una materia grezza – la tratta degli schiavi<sup>6</sup>, le navi corsare, gli scenari esotici e oceanici – ricca di suggestioni e di potenzialità narrative.

Édouard fu certamente un uomo carismatico e anticonvenzionale, con una vasta esperienza umana. Prima di stabilirsi definitivamente sulla terraferma aveva viaggiato per anni lungo le rotte atlantiche e aveva accumulato una conoscenza diretta di uomini e cose ma anche

6. Il problema politico e morale della tratta e le condizioni disumane degli schiavi sono molto dibattuti nel periodo illuminista. Molti scrittori, come Voltaire nel *Candide* e Montesquieu nell'*Esprit des lois*, con amara ironia, condannano il crimine della tratta e i soprusi della schiavitù, sensibilizzando il pubblico al problema dell'asservimento e dello sfruttamento dei popoli. È dunque inevitabile che nell'Ottocento la denuncia della tratta diventi un argomento obbligato. Con il Congresso di Vienna gli Stati europei si impegnano ad abolire lo schiavismo: emulando l'esempio dell'Inghilterra, che considera illegale il trasporto degli schiavi già dal 1807, anche la Francia, il Portogallo, la Spagna, l'Olanda, la Svizzera, il Brasile e gli Stati Uniti firmano una convenzione che prevede il controllo reciproco su navi sospette. In Francia viene istituito un Comitato che «touché des maux et des cruautés sans nombre qu'entraîne un trafic qui fait gémir l'humanité, dégrade ceux qui s'y livrent comme ceux qui en sont les victimes, et déshonorerait la nation civilisée qui en tolérerait plus longtemps l'existence» (Société de la morale chrétienne, 1826, p. 1). Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla seguente bibliografia critica essenziale: Hoffmann (1974); Vissière (1982); Biondi (1979); Riesz (2007).

(e soprattutto) di voci, espressioni idiomatiche ascoltate nelle più varie circostanze. La memoria dell'udito e il ricordo dei suoni e delle parole agiscono come una sedimentazione geomorfologica, si depositano nella varietà diastratica di un romanzo come *Le Négrier*, dove affiorano prestiti e neoconiazioni attinti dalla lingua delle colonie francesi (Martinica e Gabon) e innestati su un solido sostrato di termini marinareschi bretoni. Occorre ribadire con chiarezza una verità su cui forse non si è insistito abbastanza: l'opera di Édouard Corbière costituisce una fonte di rilevante importanza nella formazione del sistema lessicale delle *Amours jaunes*, non soltanto a livello tematico ma nella composizione linguistica e nel piacere della parola sonora, gravida di umori sarcastici o deformanti.

Sarebbe sufficiente un rapido e non esaustivo censimento per rendere conto della vitalità e della validità ermeneutica di tali osservazioni. Nelle *Amours jaunes* si possono trovare repertoriate e debitamente spiegate numerose espressioni tecniche o gergali che ricorrono nel linguaggio parlato dei marinai, di cui Édouard Corbière registra l'idioletto con fini mimetici ma anche con un gusto inventivo e una comicità che non mancò di scandalizzare i contemporanei per il suo crudo realismo<sup>7</sup>. Nell'ampio inventario di lemmi tecnici, indicativi di strumenti, oggetti e abitudini della vita di mare, spiccano per qualità e incidenza i termini «matelotage» e «amateloter», registrati nel romanzo *Contes de bord* (1833) e nel *Négrier*<sup>8</sup> (1832) in contesti coerenti e omogenei: «Ce matelotage

7. Sulla falsariga dell'interpretazione verlainiana la critica ha individuato nel macrotesto di Corbière una contrapposizione tematica: alla poesia autoctona e folclorica di ispirazione bretone si opporrebbe quella di matrice parigina. Un simile sdoppiamento – o, meglio, antagonismo tra localismo folclorico e maledettismo cosmopolita – sembra tradire le ragioni della scrittura («le mélange adultère de tout»; *Épitaphe*, v. 6; *Œ. C.*, p. 710), spostando l'attenzione dai procedimenti creativi e dalla tecnica compositiva. Solo l'approfondimento e la maturazione della riflessione critica nelle generazioni successive hanno determinato il superamento del dualismo tradizionale scrittore bretone/scrittore parigino. Una migliore esplorazione del suo universo poetico nelle innumerevoli pieghe e negli aspetti più riposti ha consentito di posizionare l'esperienza di Corbière e il suo dissonante strumento espressivo in un contesto critico vitale per rilevare problematiche e sviluppi della lingua poetica francese *fin de siècle*.

8. Ricordiamo che la prima edizione del *Négrier* apparve in due tomi, il primo pubblicato nel marzo 1832 presso l'editore Denain di Parigi e il secondo, due mesi do-



des marins, cette camaraderie de hamac, établit, entre ceux qui la contractent, une solidarité d'intérêts, et, pour ainsi dire, une communauté d'existence bien plus intime encore que celle qui unit à l'armée un soldat à son camarade de lit» (*L. N.*, p. 25). L'entrata «amateloter» è una voce verbale presente anche nelle *Amours jaunes*, in un contesto che ne sollecita le valenze omoerotiche: «Pour avec elle, alors, tu feras dix cocus, / Dix tout frais de ce soir!... Vas-y pour tes écus / Et paye en double: On va t'amatelotter. Monte» (*Le Bossu Bitor*, vv. 175-177; *Œ. C.*, p. 822). Il vocabolo di derivazione provenzale «boujaron» è attestato con una certa frequenza nelle opere di Édouard Corbière e ricorre non casualmente in un testo di Tristan: «Leur *boujaron* au cœur, tout vif dans leurs capotes» (*La Fin*, v. 6; *Œ. C.*, p. 847), dedicato al compianto dei marinai scomparsi in mare. È lo stesso Tristan a rimarcare il passo con una nota autoriale, spiegando il significato del lemma: «Ration d'eau de vie». Il campionamento dei lemmi che migrano nella poesia di Tristan fornisce indicazioni precise: l'espressione «prendre la panne» registrata nel *Négrier* («présentant le flanc opposé au feu de la corvette qui prit aussitôt la panne pour nous canonner tout à son aise à moins de trois quarts de portée de canon»; *L. N.*, p. 69) è riutilizzata da Tristan in una poesia, *À mon cotre Le Négrier*, che oppone i vasti orizzonti della biografia paterna alla vita anchilosata del poeta e che richiama nel titolo il romanzo di Édouard: «Il faisait beau quand nous mettions en panne, / Vent-dedans vent-dessus; / Comme on pêchait!... Va: je suis dans la panne / Où l'on ne pêche plus» (vv. 36-40; *Œ. C.*, p. 822). Una entrata lessicale di bassa estrazione gergale è «bégueule»: «Les femmes ont manqué à l'appel, répétait-il, ce sont des bégueules» (*L. N.*, p. 133); «et si

po, presso l'editore S. Faure a Le Havre. Durante la vita di Corbière il romanzo fu rieditato per ben tre volte, nel 1834, nel 1844 e nel 1855. Le edizioni del 1834 e del 1844 furono largamente rimaneggiate, la crudezza e l'asperità linguistica furono attenuate e la veemente introduzione espunta. Nell'edizione del 1855 lo scrittore torna sui propri passi, riconosce la cifra stilistica e linguistica della scrittura narrativa impiegata nella prima edizione, corroborando le sue argomentazioni originarie. Tutte le citazioni, salvo diversa indicazione, faranno riferimento alla seguente edizione modellata su quella del 1832: É. Corbière, *Le Négrier*, 1953, di cui saranno indicate le pagine precedute dalla sigla *L. N.*

vous avez un peu de confiance en moi, mes bons amis, faites-moi bien les bégueules» (ivi, p. 237). Il *Dictionnaire d'argot* definisce «faire la bégueule» come «Se donner des airs de vertu, faire la fine bouche» ma anche «jeune fille qui se refuse». Il lemma incrocia dunque ritrosia e civetteria, indica affettazione di virtù. Si veda, con analogia estensione semantica, nelle *Amours jaunes*: «Mon blason, – pas bégueule, / Est, comme moi, faquin: / – Nous bandons à la gueule, / Fond troué d'arlequin –» (*Bohème de chic*, vv. 29-32; *Œ. C.*, p. 715)<sup>9</sup>. Si tornerà in seguito sui rapporti tra Édouard e Tristan, interpretati in vario modo dai critici: in termini edipici – secondo una lettura di tipo psicoanalitico che ha forse già rivelato quanto era da rivelare o ipotizzare, ma anche e più opportunamente guardando alla formazione del lessico e ai minimi costituenti del discorso. È necessario però ribadire che tutta la materia bretone nelle sue varie accezioni (l'immaginario marinaresco, i lessici specialistici, il folclore, il mito ecc.) insiste su questo asse. D'altra parte l'iscrizione di Tristan dentro le coordinate geografiche e culturali del paesaggio bretone era stata tempestivamente intuita da Paul Verlaine, che lo definì «un Breton, un marin, et le dédaigneux par excellence» (Verlaine, 1972, p. 673).

L'intelligenza diacronica, la vocazione del poeta ad attingere a strati differenziati della lingua, lontani geograficamente e storicamente, come attestano i prelievi da «fonti» privilegiate – Villon, La Fontaine –, costituisce uno degli assi di maggiore portata del discorso poetico corbieriano<sup>10</sup>. Sulla scorta della lettura di

9. Per una più vasta disanima, si rinvia a Martinelli (2014, pp. 7-25, 331-44).

10. L'autore delle *Fables* doveva essere, nell'agiata famiglia dei Corbière-Puyo, ricca di interessi artistici e letterari, una sorta di *auctoritas* domestica. Nelle lettere al figlio collegiale, il padre Édouard lo cita ripetutamente, e Tristan a sua volta fa riferimento alla morale della favola *Le petit poisson et le pêcheur*. Come fonte poetica, La Fontaine ritorna almeno in tre casi: nei vv. 89-92 di *Un jeune qui s'en va*, nei vv. 1-4 di *À un Juvénal de lait* e infine nei vv. 10-12 della poesia *Rondel* («Ils ne viendront pas tes amis les ours / Jeter leur pavé sur tes demoiselles»), dove si allude alla favola *L'ours et l'amateur de jardins* (le mosche lafontainiane sono però sostituite da Corbière dalle *demoiselles* che fanno da incastro tra il discorso sentimentale e la mediazione letteraria). Dell'altro poeta prossimo a Corbière, François Villon, nelle *Amours jaunes* si trovano soltanto tracce indirette. Tuttavia si può affermare con Walzer (1970, p. 1268) che se i lasciti di Villon su Corbière non sono numerosi: «il n'est pas moins juste de

Verlaine la critica novecentesca ha identificato il nucleo vitale delle *Amours jaunes* nella carica eversiva e straniante dello stile: «Son vers – annota ancora l'autore dei *Poètes Maudits* – vit, rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux» (ivi, p. 638). Se si guarda alla struttura del testo poetico, gli effetti di comicità e di contrasto, acutamente descritti da Verlaine, sono ottenuti mediante la valorizzazione espressiva delle risorse fonico-semantiche della lingua. Corbière non mira a costruire un vasto tessuto polifonico, il suo atteggiamento verso la “musicalità del testo” è sempre ostico, diffidente. Il poeta bretone è costantemente sorvegliato, non dà mai libero sfogo al lirismo, ha l'implacabilità di un metronomo nel cogliere l'effetto dissonante di una rima, nella scelta e nella disposizione dei termini, nell'imbastire simmetrie rovesciate. La sua meraviglia (in un'accezione manieristica: un discorso che si apre su mondi inattesi, irretito da analogie illogiche ma densamente significanti) guarda verso il basso, è caduta estatica nella densità della materia, esperienza del corpo. Corbière lavora particolarmente sulla disposizione simmetrica degli antonimi sfruttando non occasionalmente echi e omofonie, come nel verso che segue, dinamizzato dal rintocco «goût/dégoût» in posizione di circolarità, in apertura e chiusura della sequenza:

– Son goût était dans le dégoût.  
(*Építaphe*, v. 47; *Œ. C.*, p. 712)

Nell'esempio successivo la forte cesura metrica spartisce il verso in unità equivalenti – si tratta di una isocolìa parallela che modella l'intera strofe, con schema rimante abab – dotate di contenuto semanticamente avversativo. L'ordinamento paratattico si fonda sull'accumulazione delle antitesi, un procedimento esteso e di portata strutturale nel discorso poetico corbieriano<sup>11</sup>:

situer Corbière dans la lignée de Villon. Poésie de la mort, testaments et építaphes fantaisistes, bohème des filles et des mauvais garçons, tels sont les thèmes les plus voyants qui reviennent constamment chez l'un et chez l'autre».

11. Spesso il verso corbieriano pare fondarsi su una cesura metrica che ne scandisce al medesimo tempo una partizione speculare, una antitesi strettamente annotata:

Ce fut un vrai poète: Il n'avait pas de chant.  
 Mort, il aimait le jour et dédaigna de geindre.  
 Peintre: il aimait son art – Il oublia de peindre...  
 Il voyait trop – Et voir est un aveuglement.  
 (*Décourageux*, vv. 1-4; *Œ. C.*, p. 766)

«Et voir est un aveuglement»: figura inversiva per eccellenza, l'ossimoro realizza un legame paradossale tra i piani del discorso – legame di coesistenza e di reciproca esautorazione – senza abolirne le contraddizioni. Sul piano storico e formale un precedente diretto è rappresentato dalle fiabe di La Fontaine con cui il poeta bretone contrae debiti importanti. In particolare per la nostra analisi risulta interessante, come ha rilevato Paola Paissa, il «doppio regime» del discorso di La Fontaine (ma l'osservazione, *mutatis mutandis*, vale ugualmente per Corbière) per cui, da un lato «la juxtaposition des segments aboutit à leur annulation sur le plan sémantique» (Paissa, 2015, p. 7), con effetti di umorismo grottesco; mentre a un diverso livello, quello del «dispositif d'énonciation» (*ibid.*), si registrano esiti di personificazione e iperbolizzazione funzionali alla messa in scena della maschera dell'io e dei suoi registi simbolici<sup>12</sup>.

«Cravache ton pacha, ton humble serviteur!...» (*Féminin singulier*, v. 11; *Œ. C.*, p. 714); «Très mâle et quelquefois très fille» (*Épitaphe*, v. 31; *Œ. C.*, p. 711); «Que me veux-tu donc, femme trois fois fille?... / Moi qui te croyais un si bon enfant!» (*À une camarade*, vv. 1-2; *Œ. C.*, p. 728).

12. «La figure inversive par excellence, l'oxymore, constitue le pendant qui relie, de manière explicite, le plan thématique et le plan expressif ("Il est tous les contraires: il est impérieux et obéissant, sincère et dissimulé, miséricordieux et cruel, timide et audacieux"). Alors que la juxtaposition des segments aboutit à leur annulation sur le plan sémantique, le dispositif d'énonciation, pivotant sur la personnification allégorique de l'amour-propre, est fonctionnel à l'universalisation et à l'hyperbolisation, absurde et dérisoire, des effets du penchant moral condamné. Malgré sa prolixité, qui fut sans doute l'une des raisons de la suppression de ce passage de la part de La Rochefoucauld, ce texte présente, à l'instar de la fable de La Fontaine, une forte solidarité des plans thématiques, rhétoriques et énonciatifs, l'ensemble concourant à restituer le paradoxe foncier de l'amour-propre: tout comme l'homme fuyant son image, celui-ci finit par devenir la principale victime de sa propre haine, ainsi que le premier ennemi de lui-même ("ce qui est admirable, il se hait lui-même avec eux, il conjure à sa perte, il travaille même à sa ruine. Enfin il ne se soucie que d'être, et pourvu qu'il soit, il veut bien être son ennemi")» (Paissa, 2015, p. 7).

Accanto all'eredità bretone e all'intelligenza diacronica della lingua, un terzo asse lungo il quale si sviluppa l'interpretazione è quello dei registri del grottesco, particolarmente insistiti nel gioco parossistico con cui il poeta dispone le tessere di un ironico *portrait*. Il genere dell'autoritratto viene utilizzato da Corbière per infliggere ogni sorta di umiliazione alla figura autoriale. Autoritratti in chiave sono *Le Crapaud* e *Le Poète Contumace*: in quest'ultimo la tradizionale ricognizione dei vizi e delle virtù viene letteralmente capovolta. La raccolta, poi, è aperta da un singolare *tombeau*, *Épitaphe*, in cui si celebra la morte dell'autore: questo gesto rituale e simbolico fonda la poesia corbieriana e le conferisce una specifica inclinazione comico-luttuosa. In *Épitaphe* la degradazione della materia semantica è perseguita mediante giustapposizione di sequenze antitetiche, poste a presidio di una precisa linea di poetica: «Et fut un arlequin ragoût / Mélange adultère de tout» (*Épitaphe*, vv. 6-7; *Œ. C.*, p. 710). Maschere ed epifanie dell'io, illuminate con lampi di giocosa, infantile crudeltà («Moi je suis le maigre coucou»; *Paria*, v. 4; *Œ. C.*, p. 792), sono investite da una marcata energia sadomasochistica («Là: vivre à coups de fouet!»; *Paris*, v. 1; *Œ. C.*, p. 706) che si appunta sul soggetto dell'enunciazione («Ce crapaud-là c'est moi»; *Le Crapaud*, v. 14; *Œ. C.*, p. 735) oppure si riversa sull'alterità della figura femminile («Fais claquer sur nos dos le fouet de ton caprice»; *Féminin singulier*, v. 5; *Œ. C.*, p. 714) dislocata sugli assi tropologici della *maîtresse* («– Son seul regret fut de n'être pas sa maîtresse –»; *Épitaphe*, v. 3; *Œ. C.*, p. 710), della *cocotte* («– une Cocotte / Qui barbote»; *Après la pluie*, vv. 22-23; *Œ. C.*, p. 722), dell'eterno femminino inteso come energia generatrice, sessuale e divorante («Féroce, sainte, et bête»; *À l'éternel Madame*, v. 11; *Œ. C.*, p. 713), o nel solco della stilizzazione ronsardiana («rose-d'amour vannée»; *À une Rose*, v. 1; *Œ. C.*, p. 724) e della sublimazione ascetica («Vierge-Folle»; *À la mémoire de Zulma*; *Œ. C.*, p. 726).

Il poeta bretone opera su un registro ironico e costruisce il suo idioletto mescolando lemmi popolari e allusioni colte; l'intera tradizione della poesia elegiaca e sentimentale, dai suoi momenti preromantici fino ai lacrimosi versi di marca lamartiniana è aggredita mediante la strumentazione stilistica del *pastiche*. In *Un jeune qui s'en va* (*Œ. C.*, p. 731)

troviamo elencati, fra i «grands poètes que j'ai lus» (v. 52; *Œ. C.*, p. 730), tutti coloro che hanno attinto dalle miserie personali, dalla malattia, dal dolore e dal lutto, per giungere alla conquista del «pompon d'immortelle» (ivi, v. 51; *ibid.*): poeti come Musset, Baudelaire, Lamartine, Victor Escousse, Murger, Millevoye e Lacenaire che, per primi, sfilano sulla passerella come in un ideale spettacolo tragicomico. Seguono Hégésippe Moreau e Nicolas Gilbert, accomunati nella mefitica atmosfera dell'ospedale e della tisi, ispiratrice di tanta poesia romantica. A Lamartine Corbière rimprovera un sentimentalismo immalinconito e flebile: «Lamartine: – en perdant la vie / De sa fille, en strophes pas mal» (*Un jeune qui s'en va*, vv. 59-60; *Œ. C.*, p. 731); Byron è un «isterico del tenebroso» («– Lord Byron, gentleman vampire, / Hystérique du ténébreux»; ivi, vv. 77-78; *ibid.*); di Hugo biasima la commiserazione insincera e ipocrita della vita grama della gente di mare descritta in *Océano nox*. Come può, si chiede, un *terrien parvenu* compiangere la sorte dei marinai partiti per lunghi viaggi e mai più ritornati? («– Hugo: l'Homme apocalyptique, / L'Homme-Ceci-tûra-cela / Meurt, gardenational épique; / Il n'en reste qu'un – celui-là! –»; ivi, vv. 81-84; *ibid.*). Nei confronti di Hugo, il poeta bretone ha un atteggiamento meno pregiudizievole di quello riservato a Lamartine: l'ironia espressa dagli aggettivi «apocalyptique» ed «épique» e dall'appellativo «gardenational» si riferisce al patriottismo e al profetismo del poeta ma non esprime un rifiuto radicale. Più sorprendente la presenza di Baudelaire («– Décès: Rolla – l'Académie – / Murger Baudelaire: – hôpital, –»; ivi, vv. 57-58; *ibid.*) che mal si coniuga con i nomi elencati, un'indicazione ancor più problematica se si considera il ruolo privilegiato dell'autore delle *Fleurs du mal* nella biblioteca mentale del poeta bretone<sup>13</sup>.

13. Da Baudelaire Corbière attinge, adattandoli alle sue esigenze espressive, stilemi e immagini. Si pensi, ad esempio, al sonetto di Baudelaire tratto dalle *Fleurs du mal* e alla quasi identità del verso di avvio: «Je suis la pipe d'un auteur» (Baudelaire, *La Pipe*, v. 1; *Œ. C.*, p. 64), a cui fa da contrappunto il verso del poeta bretone «Je suis la pipe d'un poète» (v. 1; *Œ. C.*, p. 734). L'immagine baudelairiana dell'albatros: «Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule! / L'un agace son bec avec un brûle-gueule» (Baudelaire, *L'Albatros*, v. 9; *Œ. C.*, p. 9) ritorna esplicitamente in riferimento ai

Come si è osservato a proposito della crisi della funzione autoriale, certificata dall'epitaffio che apre la raccolta, il gioco espressivo traduce in Corbière una visione carnevalesca; il locutore disarticola il sistema letterario del primo Ottocento immergendo il sublime poetico nel magma vocale di una lingua meticciosa, carica di voci gergali (alcune spigolature: *Cayenne* per *cimetière*, *macarons* per *huissier*, *Persil* per *prostitution*, *Trainée* per *prostituée*, *merlan* per *peruquier*, *mannezingue* per *marchand de vin*<sup>14</sup>) e di prelibatezze colte (l'immane gusto antiquario parnassiano: l'avvoltoio di Prometeo, il supplizio di Tantalo, Giano bifronte, il corno di Diana<sup>15</sup> ecc.). Prima che nelle opere della maturità, questo atteggiamento ludico e una precoce inclinazione al *pastiche* sono attestati nei versi del collegio, *Ode au chapeau* e *Ode aux Déperrier*<sup>16</sup>. Nelle *puerilia* oltre all'elemento parodico si rintracciano inattese eterogeneità lessicali di cui si sentirà poi l'eco nelle pagine delle *Amours jaunes* nelle quali è dato cogliere un desiderio febbrile di rigore espressivo e il gusto di associare, spesso in discordanza, suoni e immagini. In particolare, nel ciclo italiano, oltre che ad alcuni arcaismi (in sintetica panoramica: «haut-mal», «à la malheure», «pucelle», «Cor-dieu», «Eschôlier»<sup>17</sup>) e termini tecnici e dei mestieri (tra cui alcune interessanti occorrenze: «Courbet», «cric», «gargousse», «papier-joseph», «osadore», «recors»<sup>18</sup> ecc.), i registri della lingua si

marinai di Corbière «Ils sont mal culottés comme leurs brûle-gueules» (*Matelots*, v. 16; *Œ. C.*, p. 64).

14. Per la collocazione delle voci rilevate nel testo si rimanda rispettivamente a: *Le Convoi du pauvre*, v. 6 (*Œ. C.*, p. 778); *Saint Tupetu De Tu-Pe-Tu*, v. 36 (*Œ. C.*, p. 798); *Déjeuner de soleil*, v. 2 (*Œ. C.*, p. 780); *Litanie du sommeil*, v. 31 (*Œ. C.*, p. 771); *Idylle coupée*, v. 16 (*Œ. C.*, p. 776); *Idylle coupée*, v. 21 (*ibid.*).

15. Per una contestualizzazione dei lemmi evidenziati si rinvia precisamente alle seguenti poesie: *Paris*, v. 3 (*Œ. C.*, p. 709); *Rapsodie du sourd*, v. 35 (*Œ. C.*, p. 768); *Saint Tupetu De Tu-Pe-Tu*, v. 46 (*Œ. C.*, p. 798); *Vénerie*, v. 5 (*Œ. C.*, p. 751).

16. Le citazioni dei versi giovanili sono tratte da: *Œ. C.*, pp. 857, 861.

17. Le occorrenze sono presenti nelle seguenti poesie: *Ça*, v. 10 (*Œ. C.*, p. 704); *À l'Éternel Madame*, v. 5 (*Œ. C.*, p. 713); *Paris*, v. 9 (*Œ. C.*, p. 709); *Grand-Opéra*, v. 28 (*Œ. C.*, p. 756); *Gente Dame*, v. 58 (*Œ. C.*, p. 718).

18. Le voci evidenziate sono rispettivamente estratte dai seguenti componimenti: *Idylle coupée*, v. 58 (*Œ. C.*, p. 777); *Rescousse*, v. 5 (*Œ. C.*, p. 747); *Matelots*, v. 95 (*Œ. C.*, p. 816); *À une demoiselle*, v. 1 (*Œ. C.*, p. 765); *Féminin singulier*, v. 8 (*Œ. C.*, p. 714).

allargano precocemente a briciole di latino, inglese, italiano e spagnolo maccheronico (si segnalano significative entrate lessicali come: «english spoken», «railway», «Perfeccion», «Secundum ordinem», «morbidezza»<sup>19</sup>), inglobando inoltre veri e propri neologismi («ruolzer», «clyso-pomper», «grazieller», «plangorer»<sup>20</sup>), con una bulimia lessicale resa sperimentalmente con la tecnica del *pastiche* multilinguistico. Dalla tendenza a incrinare la scrittura poetica deriva lo stridore, l'ansito dissonante che almeno in parte la caratterizza: «Strident comme le cri des mouettes» scriveva Laforgue (1979, p. 119), e Huysmans (1997, p. 306) per bocca del quintessenzializzato Des Esseintes, parlava di «style rocailleux, sec décharné à plaisir».

La ribellione al canone lirico è affidata a una scrittura nuova, «sperimentale», ricca di innovazioni lessicali, grafiche<sup>21</sup> e metriche, che mirano a destrutturare il linguaggio della tradizione per

19. Per gli esempi citati si veda: *Après la pluie*, v. 31 (*Œ. C.*, p. 722); *I sonnet, avec la manière de s'en servir*, v. 5 (*Œ. C.*, p. 718); *Chapelet*, vv. 2 e 11 (*Œ. C.*, pp. 749-50); *Veder Napoli poi mori*, v. 10 (*Œ. C.*, p. 782).

20. Le occorrenze sono presenti nelle seguenti poesie: *Veder Napoli poi mori*, vv. 33, 20 (*Œ. C.*, p. 782); *Le Fils de Lamartine et de Graziella*, v. 4 (*Œ. C.*, p. 785); *À une demoiselle*, v. 11 (*Œ. C.*, p. 782). Sul lessico corbieriano si rinvia ai saggi di Angelet (1961); Grin (1971); Dancel (1973); Bogliolo (1975).

21. Le lineette, le virgolette, i puntini di sospensione, gli a capo di differente larghezza così spesso usati da Corbière dimostrano come questo poeta contumace sia pressoché inafferrabile non solo nella vita ma anche nelle strategie di scrittura e nei procedimenti di confezione dell'opera. Sul significato irregolare da attribuire all'uso di questi inusuali segni tipografici, giova ricordare quanto osservato da Rousselot (1951, pp. 76-7): «Les nombreux tirets, guillemets, points de suspensions, alinéas de largeur différente dont use Tristan, ne me semblent pas signifier autre chose qu'une volonté de communicabilité totale. La disposition typographique des *Amours jaunes*, c'est l'ébauche des cryptogrammes d'Apollinaire, de Birot, de Marinetti; leur ponctuation en apparence excessive et arbitraire, c'est la première tentative qu'un poète fait en vue d'indiquer à son lecteur le ton, la quantité de l'émission vocale, les temps de pause, de respiration qu'il a prévus pour la lecture à haute voix de son poème». Queste idiosincrasie redazionali si possono spiegare in primo luogo con la particolare costituzione di Tristan ma potrebbero anche essere il risultato dell'influenza dell'ambiente *artiste e bohème* che il poeta frequentò da Roscoff in poi, ambiente in cui lo sprezzo delle norme codificate era di rigore. L'idea che i vizi della scrittura corbieriana siano da addebitare a una insufficiente e lacunosa formazione letteraria ci sembra da scartare visto che la sua base culturale, solidissima, è la stessa di retori e letterati come Baudelaire e Mallarmé (cfr. Burch, 1970, pp. 59-74).



recuperare l'essenza della parola poetica, la sua fondante autenticità: «Sous l'aspect composite de l'œuvre, il faut cependant voir son unité profonde: le caractère indissociable de la révolte et du renouvellement poétiques, sens profond de tous les efforts de Corbière. En somme, l'entreprise poétique de Corbière a été de rendre au langage, édulcoré et poli par tant de générations successives, une rudesse et une authenticité nouvelles» (Dansel, 1973, p. 111).

Se appare, dunque, legittimo definire moderno un *modus operandi* che su più piani anticipa tendenze e sperimentazioni formali sondate dalle generazioni successive, risulta altresì necessario sottolineare la frequente coesistenza e sovrapposizione, nella pagina, di tradizione e innovazione, due forze antagoniste che nella loro frizione – assiologica ed estetica – dinamizzano il dettato poetico<sup>22</sup>. Parlare di “tradizione”, nel caso del poeta bretone, significa far riferimento al substrato di esperienze personali e culturali che, quasi statuariamente, anima e contamina l'opera. Per Tristan la “tradizione” si identifica con una serie di predilezioni personali e di modelli che procedono da una certa *couche* della poesia francese – da Villon a Victor Hugo – disposti accanto ai romanzi del padre, alla cultura popolare e folclorica bretone, al mondo picaresco e marinresco di La Landelle. Il bisogno di innovare nasce, al contrario, dalla constatazione del logoramento di un linguaggio e di un sistema formale che storicamente e semanticamente hanno esaurito ogni possibilità espressiva. L'indagine delle componenti strutturali delle *Amours jaunes* evidenzia una costruzione composita che talvolta ricalca l'architettura dei più illustri canzonieri (affidando a una riscrittura ricca di *humour noir* e di effetti sorpresa<sup>23</sup> il chiaro intento

22. Si veda quanto annota Cavallo (in Corbière, 1965, p. 21): «Se Édouard-Joachim-Tristan può scrivere delle poesie plasticamente perfette, è perché il genio di Corbière si nutre ancora della tradizione, del proprio passato – infanzia, memorie, nostalgia del tempo perduto –. Ma quando è Tristan a comparire sulla scena e a imporsi criticamente, problematicamente, le cose cambiano. La rivolta che è dentro di lui, la sua sete di distruzione, lascia i segni e le abrasioni anche sulla carta».

23. Osserva a questo proposito Leroy (1980, p. 13): «Avec les Symbolistes et surtout depuis les Surréalistes, le moderne s'est engagé du côté d'un humour plus ou moins noir, reléguant l'ironie vers les parades de la révolte ou vers les corvées préparatoires du nihilisme. Ainsi définie l'ironie apparaît comme l'envers strict de la tradition,

di demitizzare il passato), talaltra segue l'organica e rigorosa orchestrazione delle *Fleurs du mal*, distribuendo i suoi eteroclitici elementi attorno a una linea di possibile coesione tematica e psicologica. Non si può immaginare nulla di più stridente del contrasto tra questo rigore strutturante e l'anarchia – grafica, metrica e inventiva – delle singole poesie. La raccolta poetica si apre e si chiude in forma chiasmica con due *pastiche* di La Fontaine, *Le Poète et la cigale* e *La Cigale et le poète* – una “fonte” ricostruita con minuziosa e virtuosistica esattezza<sup>24</sup> – che rappresentano il primo esempio di quella scrittura obliqua che governa l'opera corbieriana. Le sette sezioni del volume (*Ça*, *Les Amours jaunes*, *Sérénade des sérénades*, *Armor*, *Gens de mer*, *Raccrocs*, *Rondels pour après*) hanno una loro omogeneità e una precisa funzione nel determinarne l'equilibrio complessivo. Il libro è introdotto dalla sezione *Ça* (deittico familiare che i censori delle accademie avrebbero giudicato triviale) e si articola secondo un trittico dal valore programmatico: *Ça*, *Paris*, *Építaphe*, che espongono il problema esistenziale da cui scaturisce l'adozione di una *pose*: «Ne fut *quelqu'un* ni *quelque chose* / Son naturel était la *pose*» (vv. 42-43; *Œ. C.*, p. 711), recita Corbière nell'*Építaphe*.

La posa, la maschera, la scelta di una personalità fittizia diventano il segno distintivo del personaggio Tristan che, grazie a questa complicata strategia di schermi, risponde ad amarezze e frustrazioni reali e immaginarie. Con una eziologia squisitamente moderna la poesia diventa il palcoscenico su cui inscenare un beffardo trasformismo: «L'humour intervient à ce point critique du processus imaginatif comme une justification des échecs subis devant la réalité du monde objective. Dressé contre le poète, prenant celui-ci pour principale cible, le sentiment de dérision est projeté sur le monde environnant. Le poète peut de cette manière participer à la disharmonie générale, à l'absurdité d'un monde qui se prend au sérieux, mais qui ne sait intégrer les apparitions du poète à la beauté et au bonheur» (Tzara, 1950, p. 8). Il componimento

sa doublure et parfois même sa force d'appoint. L'ironie – modernité réduite aux effets de surprise – sert de masque au nouveau, instaurant le règne du *chic*».

24. Oltre a gran parte dell'impianto lessicale e sintattico, Corbière rispetta rigorosamente, dell'originale, l'impianto metrico e ritmico (11 rime identiche nei due testi su 22 versi, di cui 21 settenari e un trisillabo).

Ça che apre la sezione può essere considerato un vero e proprio manifesto poetico-esistenziale; in esso anche i segni e i caratteri tipografici (l'uso del maiuscolo e del corsivo, le lineette, le virgolette, i puntini di sospensione) acquistano un valore simbolico di rottura.

La sezione successiva, *Les Amours jaunes*, che dà il titolo all'intera raccolta, è composta di ventiquattro poesie accomunate da un tema fondamentale, l'amore. Vi si descrivono amori amari e maledetti sintetizzati dalla figura di Marcelle, incarnazione della donna leggera e crudele. Marcelle simboleggia, attraverso un abile gioco di antitesi, tutte le ambivalenze dell'eros: «idéal» e «leurre», «anges» ma «déchus», «sainte» e «féroce», «pensive» e «folâtre» (*À l'éternel Madame*; *Œ. C.*, p. 713). Il poeta mescola gli elementi di un lirismo sadomasochistico di marca baudelairiana – si veda la disseminazione delle forme dell'imperativo: «Et viens sur mes genoux / Me montrer comme on fait chez vous, anges déchus» (*ibid.*, v. 4) con una serie di effetti espressivi volti a schernire gli artifici romantici hugoliani («Quand le poète brame en *Âme, en Lame, en Flamme!*»; *ibid.*, v. 13).

Fra la sezione eponima, *Les Amours jaunes*, e quelle ispirate dal paesaggio bretone, *Armor* e *Gens de mer*, Corbière pone due brevi intermezzi di diverso spessore. Il primo, *Sérénade des sérénades*, riveste funzione essenzialmente metapoetica: modulandosi sul *Cantico dei Cantici*, «pour mieux mettre ironiquement en relief la discordance entre la gravité biblique et les déboires sentimentaux du poète» (Walzer, 1970 p. 1290), combina amore e derisione, eros e thanatos, musica e religione, calcando in chiave parodica i costumi e l'esotismo spagnoli presenti nei *Contes d'Espagne et d'Italie* di Musset (cfr. Gleize, 1982, p. 66). Tutte le *ficelles*, tutte le pose di cui Musset e i romantici hanno abusato nella loro poesia esotico-spagnoleggiante, sono cinicamente denunciate da Tristan: «nuit» (*Sonnet de nuit*; *Œ. C.*, p. 746), «guitare» (*Guitare*; *Œ. C.*, p. 747), «chasse amoureuse» (*Vénerie*; *Œ. C.*, p. 751).

Il poeta bretone espunge sistematicamente ogni tentazione o aspirazione ontologica, ogni intonazione narcisistica connessa all'esegesi della scrittura. Non solo non vi è un senso privilegiato da scavare nell'intimo della parola poetica, ma ogni discorso si esaurisce nell'esteriorità del gesto, nell'apostrofe comica e gutta. La malinconia dei romantici si è trasformata in gaia ironia, come ha notato Verlaine, e il

poeta, nelle vesti di un trovatore, rivolge lodi e serenate alla sua amata trincerata dietro finestre chiuse per vincere la sua ostinazione: «Je crèverai – Dieu me damne! – / Ton tympan ou la peau d’âne / De mon bon tambour!» (*Toit*, vv. 9-11; *Œ. C.*, p. 748). In questa prospettiva la crisi della funzione autoriale, solennemente celebrata con *Épitaphe*, è cardine di una poetica fondata sulla riscrittura. Infatti, se il discorso della poesia si apre su una realtà che è liminale, limbica, e soprattutto postuma, non resta che raccogliere e riutilizzare i segni trasmessi dal passato. Il secondo intermezzo, *Raccrocs*, contrasta con la profonda coerenza tematica delle parti precedenti e giustappone, con la stessa sferzante ironia, temi amorosi, onirici ed esotici, perseguendo «la quête au bonheur pour constater dans le dernier poème de cette section, qu’il n’est qu’un Paria» (Burch, 1970, p. 155). Corbière si sente estraneo all’arte; la sua poesia è «coup de raccrocs», un colpo fortunato. Ma, quasi a sfidare il caso, il poeta costruisce con oggettività i suoi versi: la partecipata materia degli amori gialli si dissolve nel disincanto della “serenata delle serenate” per raggiungere una rarefatta atmosfera di distacco che propizia il gioco, inteso come forma di libertà totale. A questa sezione appartengono alcuni componimenti dal tono surreale come la *Litanie du sommeil* dove il sonno appare governato da una logica simmetrica a quella della veglia, una *anti-raison*. L’attività onirica è sorgente di una parola che aspira a riprodurre un mondo sotterraneo, il fiume lavico dell’incoscienza che agita la mente durante le ore notturne: «SOMMEIL – Écoute-moi, je parlerai bien bas: / Crépuscule flottant de l’Être ou n’Être pas!...» (*Litanie du sommeil*, vv. 84-85; *Œ. C.*, p. 773); «Grand fleuve où Cupidon va retemprer ses dards / SOMMEIL! – Corne de Diane, et corne du cornard!» (ivi, vv. 103-104; *ibid.*); «SOMMEIL! – Noce de ceux qui sont dans les beaux-arts» (ivi, v. 107; *ibid.*). Se risulta difficile affermare, come voleva André Breton, che da questo momento «l’automatisme verbal s’installe dans la poésie française» (Breton, 1966, p. 203), è certo, però, che quando «Tristan écrit cette *Litanie*, où le choc des rimes, l’appel d’air provoqué par la nécessité de l’écho, déclenchent l’image à coup sûr, Rimbaud n’a pas encore écrit les *Illuminations*, Lautréamont n’a pas encore publié *Maldoror*. On ne saurait donc insister suffisamment sur la nouveauté prophétique de ce poème» (Rousselot, 1951, p. 54). Il testo che chiude la

sezione, *Paria*, è forse una delle poesie più desolatamente nichiliste di Corbière: «Ma pensée est un souffle aride: / C'est l'air. L'air est à moi partout. / Et ma parole est l'écho vide / Qui ne dit rien – et c'est tout» (*Paria*, vv. 35-38; *Œ. C.*, p. 793). Il componimento sembra propugnare una contestazione radicale di tutti i valori tradizionali che troverà riscontro nel Dadaismo e può forse avvicinare il suo autore a una visione anarchica.

*Armor e Gens de mer* si sostanziano di grandi arazzi dedicati alla Bretagna e alla sua cultura intrisa di folclore, religiosità ingenua, epica popolare: «Tout Corbière est déjà dans ce paysage, métaphore projective d'un impensé barbare, qui unit dans la même violence la mer et le roc, le mystère féminin et la présence de la mort» (Gontard, 1996, p. 21). La terra bretone, con il suo corteo di storpi e di ammalati che sfila in processione al *Pardon de Sainte-Anne*, sembra lo sfondo ideale per una rappresentazione dell'emarginazione e della diversità. Come giustamente ha osservato Trigon (1950, p. 65), si tratta di un vasto affresco «unique dans notre langue. Bretonne d'accent, imprégnée de charité chrétienne, qui est amour et compassion, elle [*La Rapsode*] est le poème de la grande fraternité des misères de toutes sortes». Nel suo cantico Corbière descrive una festa tradizionale che si svolge una volta l'anno in una piccola cappella, meta di pellegrini e viandanti:

Bénite est l'infertile plage  
Où, comme la mer, tout est nud.  
Sainte est la chapelle sauvage  
De Sainte-Anne-de-la-Palud...  
(*La Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne*, vv. 1-4; *Œ. C.*, p. 799)

Lo scenario: la cappella di Sainte-Anne con Sant'Anna, la Vergine, San Giuseppe. L'azione: il *pardon*, una festa tradizionale celebrata in diversi modi secondo le località; si prega, si fanno processioni, si canta, si mangia e si beve:

Des paroisses environnantes:  
De Plougastel et Loc-Tudy,  
Ils viennent tous planter leurs tentes,  
Trois nuits, trois jours – jusqu'au lundi.

Trois jours, trois nuits, la palud grogne,  
 Selon l'antique rituel,  
 – Chœur séraphique et chant d'ivrogne –  
 LE CANTIQUE SPIRITUEL  
 (ivi, vv. 17-24; *ibid.*)

Le *Cantique spirituel* è costituito da 23 quartine a rima alternata che riproducono i modi e i toni di una religiosità semplice legata alle «croyances bien superstitieuses de ses rudes et tendres compatriotes de la côte» (Verlaine, 1972, p. 641). Nelle trenta quartine che seguono il cantico spirituale si disegna un universo sofferente e piagato, una corte dei miracoli corrosa e senza luce:

En aboyant, un rachitique  
 Secoue un moignon désossé,  
 Coudoyant un épileptique  
 Qui travaille dans un fossé.

Là, ce tronc d'homme où croît l'ulcère,  
 Contre un tronc d'arbre où croît le gui;  
 Ici, c'est la fille et la mère  
 Dansant la danse de Saint-Guy.

(*La Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne*, vv. 133-140; *Œ. C.*, p. 804)

Questi tronchi umani, ulcerosi, lebbrosi, sono mossi da una cieca volontà di sopravvivenza che li anima come marionette<sup>25</sup>. Julien Gracq (1985, p. 272), nel rileggere la poesia, sottolinea come la *Rapsode* sia «le seul long poème de Tristan Corbière qui soit admirable de bout en bout. Particulièrement admirable en ceci que son sujet n'est qu'une "scène de genre", une fantaisie à la manière de Callot, un sujet pour petit maître hollandais ou flammand, et que la matière en est distil-

25. Davanti allo spettacolo della povertà la rabbia del poeta finisce per concentrarsi in una annotazione pungente e sarcastica: «– Le pasteur de Sainte-Anne est gras» (v. 196; *Œ. C.*, p. 805). Dopo questo verso, come a chiudere il sipario, il poeta utilizza una serie di puntini: la folla degli sventurati ha offerto il suo spettacolo straziante per poi scomparire. L'organizzazione tipografica della pagina è in Corbière elemento strutturale denso di significato e in sintonia con una sensibilità che sarà propria delle avanguardie del Novecento.

lée, d'un bout à l'autre de ses cinquante strophes, distillée, transmuée et recristallisée en une substance qui ne tolère aucune scorie. C'est peut-être le seul exemple que je connaisse dans notre poésie d'une sublimation intégrale du pittoresque». La galleria di figure infernali si chiude con l'apparizione della *Rapsode foraine*, una cantatrice di strada che vende per un soldo il suo lungo e lamentoso canto:

C'est une rapsode foraine  
 Qui donne aux gens pour un liard  
*L'Istoyre de la Magdalayne,*  
*Du Juif-Errant* ou d' *Abaylard.*

[...]

– Ça chante comme ça respire,  
 Triste oiseau sans plume et sans nid  
 Vaguant où son instinct l'attire:  
 Autour des Bon-Dieu de granit...

(*La Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne*, vv. 205-208 e 213-216; *Œ. C.*, p. 804)

Il corteo dei pellegrini è in realtà una corte dei miracoli rappresentata attraverso metafore zoomorfe<sup>26</sup> – «En aboyant, rachitique» (ivi, v.

26. La riduzione dell'uomo a immagine animale o vegetale è sempre stata uno degli espedienti principali di quell'arma della caricatura usata con tanta maestria da Corbière. Il microbestiario si apre con due poesie, *À ma jument souris* e *À la douce amie*, ove è ripreso il tema ossessionante della metamorfosi: l'amante si fa giumenta, la donna si metamorfizza in animale. Ma nel mondo di Corbière tutti i simboli sono reversibili e non sorprende se altrove è il poeta a subire una simile trasformazione. Nel *Sonnet à Sir Bob* a cui fa eco *Sonnet pour Sir Bob*, ricorre l'angoscioso desiderio del poeta di sottrarsi alla cruda realtà trasformandosi in un altro essere, un cane di razza, oggetto di ogni premura da parte della deliziosa padrona («Beau chien, quand je te vois caresser ta maîtresse, / Je grogne malgré moi – pourquoi? – Tu n'en sais rien...»); *Sonnet à Sir Bob*, vv. 1-2; *Œ. C.*, p. 719). Se per Musset, Keats, Baudelaire, la rappresentazione più significativa del canto poetico era simbolizzata dal pellicano, dall'usignolo, dal cigno, per Corbière il canto diviene quello del rospo, del cane e del ragno, postulando in tal modo una visione antiromantica, antitradizionale, anti luogo comune, ma profondamente originale e proiettata verso quel nuovo modo di configurare il canto poetico che troveremo in molti autori nel secolo successivo. Come ha sottolineato Martin (1976, p. 70): «En dehors du chien, le bestiaire des *Amours jaunes* est composé d'une foule d'animaux liés de près ou de loin à la mort. Certains sont les envoyés plus ou moins malveillants d'un monde funèbre. Fuyant la vie et la lumière, ils consti-

133; *ibid.*); «Du grand troupeau, boucs émissaires» (ivi, v. 193; *Œ. C.*, p. 805) – che in alcuni casi connotano una perdita di umanità, quasi una riduzione alla scala animale o vegetale, in altri indicano una sorte di innocente purezza, quasi un grado zero della vita («– Ça chante comme ça respire, / Triste oiseau sans plume et sans nid»; ivi, vv. 213-214; *Œ. C.*, p. 806) in cui il poeta finisce per essere ipnoticamente assorbito. Alla straordinaria ricchezza e alla varietà compositiva della *Rapsode* fa riscontro la deliberata nudità di *Cris d'Aveugle*<sup>27</sup>. Le poesie delle sezioni *Armor* e *Gens de mer* sono pervase da un realismo di tipo creaturale, sostenuto da una fervida immaginazione linguistica che attinge a sedimenti idiomatichi bretoni («ankokrignets», «cornandons», «kakous»<sup>28</sup>), vocabolari marinareschi («caboteurs», «gabier», «pilotin», «pelletas», «brick», «cotre»<sup>29</sup> ecc.), neoconiazioni e forestierismi.

La tensione satirica si allenta quando questa vena religiosa incontra la tradizione bretone<sup>30</sup>. Vi è una piccola spia linguistica che

tuent dans la hiérarchie du règne animal, une caste à part, celle de parias; ils vivent sous la puissance tutélaire de la nuit comme les “crabes de la nuit”, hantent les nécropoles comme les “rats de cimetière” et recherchent l’ombre pour mourir».

27. Angelet (1961, p. 129) introduce questa composizione osservando: «Le brassage de termes rares et familiers, d’images triviales et savantes qui suivent et s’amplifient inlassablement, la phrase oscillant entre l’organisation et la désorganisation, l’absence de ponctuation enfin et le schéma monorime, tout cela fait du poème une admirable complainte populaire – et savante».

28. Le occorrenze sono presenti nelle seguenti poesie: *La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne*, v. 166 (*Œ. C.*, p. 805); *Un riche en Bretagne*, v. 36 (*Œ. C.*, p. 796); *La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne*, v. 166 (*Œ. C.*, p. 805).

29. Per una contestualizzazione dei lemmi evidenziati si rinvia alle seguenti poesie: *Le Bossu Bitor*, v. 135 (*Œ. C.*, p. 821); *Le Bossu Bitor*, v. 218 (*Œ. C.*, p. 824); *Steam-boat*, v. 44 (*Œ. C.*, p. 721); *Matelots*, v. 102 (*Œ. C.*, p. 816); *Aurora, appareillage d’un brick corsaire*, v. 9 (*Œ. C.*, p. 826); *Le Bossu Bitor*, v. 2 (*Œ. C.*, p. 817).

30. Come ha osservato Dansel (1974, p. 158), l’ispirazione marinaresca, comune ai poeti della costa bretone, non ha nulla di originale, ma le espressioni tecniche e gergali, come anche la lingua che si inflette verso l’oralità, utilizzate da Tristan nella sezione *Gens de mer* sono nate tutte dall’isolamento, dal vuoto interiore e dall’ossessione della morte: «Mais Corbière, lui, tordu, contrefait, “bitor” dans son âme comme dans son corps, va donner à cette inspiration de toujours une saveur âcre et rude constituée, d’une part, d’un réalisme grossier et viril, et d’autre part, d’une langue très concrète, directement tirée du monde navigant et des bouges à matelots, et dont il va accentuer la rudesse par une écriture poétique heurtée, hachée, saccadée, à l’image de la vague sur les côtes bretonnes».



denota la volontà allusiva a un'epica del mare inscritta nelle ultime sezioni delle *Amours jaunes*. Il sintagma che sigilla l'*incipit* della *Rapsode*: «Bénite est l'infertile plage» (v. 1), rafforzato nel verso successivo dalla reiterazione dei semi di “nudità”, “sterilità” e “desolazione” («Où, comme la mer, tout est nud»; v. 2), attiva forse non casualmente la memoria dei poemi omerici dove il mare è formalmente definito “infecondo” ed è al tempo stesso anticipazione della *Waste Land* eliotiana. Nei tormenti dell'*ennui*, Tristan possiede la valida risorsa di un'immaginazione nutrita di ricordi e di narrazioni assorbite durante l'infanzia attraverso i racconti del padre, le storie di mare consegnate alla tradizione orale, alle leggende popolari. E a Roscoff l'oceano è come un compagno delle ore di solitudine<sup>31</sup>. Tristan possiede un battello, *Le Négrier*, a bordo del quale compie imprese memorabili, rischiando più di una volta di morire annegato, anzi, come ama specificare, “inabissato”: «Légère encor pour toi la rafale / Qui frisotte la mer! / Va... – Pour moi seul, rafalé, la rafale/ Soulève un flot amer!...» (*À mon cotre le Négrier*, vv. 61-64; *Œ. C.*, p. 844). Lontano dalla linea di costa la figura umana perde rilievo, l'oceano diviene il simbolo della libertà dello spirito e insieme della profonda irrazionalità della vita, in un contesto che si allontana decisamente dalla visione di maniera della narrativa a lui contemporanea. Appartengono a questa *couche* coloristica certi paesaggi bretoni e una ricca galleria di tipi, di situazioni e di avventure in continuità con l'opera del padre Édouard e di Gabriel de La Landelle<sup>32</sup>. Da questa disposizione mentale e morale hanno origine

31. Nel 1863 seguendo il consiglio dello zio, il poeta si stabilì a Roscoff per il clima mite. Qui Tristan, seppure malato, scoprì il mondo dei pittori che frequentavano la pensione dell'albergatore Le Gad e strinse amicizia con Jean-Louis Hamon. Hamon godeva di una certa reputazione – un suo ritratto fu esposto alla galleria degli Uffizi di Firenze (cfr. Durocher, 1913, pp. 41-4) – ed era considerato il maggiore esponente della scuola neogreca. Corbière e Hamon erano accomunati, inoltre, dal gusto per il *pastiche* e dall'avversione per i motivi romantici. Con Hamon, come si è detto, compirà il suo primo viaggio in Italia nel 1869, a Capri e a Napoli, un'esperienza che ha lasciato cospicue tracce nelle *Amours jaunes* (si rimanda al CAP. 3).

32. La sezione *Gens de mer* è ricca di neologismi, regionalismi, espressioni popolari o di gergo marinaresco desunti dall'opera paterna e da Gabriel de La Landelle. L'influenza esercitata da quest'ultimo non si limita alla produzione romanzesca. La Landelle aveva anche una vocazione di divulgatore e lessicografo, estrinsecatasi in una

alcuni tra i più intensi componimenti del poeta bretone: dal *Bossu Bitor*, al *Novice* a *La Fin*, sintesi di tutta la poesia di ispirazione marinaresca<sup>33</sup>. Anche in questi testi più distesamente contemplativi, la cifra del verso corbieriano è ineluttabilmente parodica, in particolare nei confronti dello stile di Hugo (Tristan riporta in epigrafe un passo di *Oceano nox*<sup>34</sup>), assunto come espressione esemplare e largamente standardizzata della lingua poetica contemporanea.

specie di *summa* dei costumi e delle espressioni marinaresche, *Le langage des marins* (1859), che Tristan poté certamente apprezzare e consultare. Infatti nel dizionario si possono trovare repertorate e debitamente spiegate quasi tutte le espressioni tecniche o gergali disseminate nelle poesie di genere marinaresco presenti nelle *Amours jaunes*, ma anche qualcosa di più. La poesia-manifesto *Matelots*, che apre di fatto la sezione *Gens de mer*, è ispessita con materiali che provengono da direzioni diverse, ma organizzata attorno a un'idea che fa da filo conduttore e da amalgama (quella del carattere sublime ed eroico della condizione marinara) la cui radice è incredibilmente vicina al trattato-glossario di La Landelle. Per un'analisi dettagliata si rinvia a Trigon (1950) e a Rannou (2006, p. 355) che osserva: «Imprégné dès l'enfance de l'atmosphère des romans paternels et des récits de La Landelle, Corbière a subi une véritable innutrition. La langue des marins est, pratiquement, sa seconde langue».

33. Corbière ritrova tra la gente rude del mare che compone il sostrato ordinario della vita bretone quel vincolo autentico che fa di lui «l'un des plus représentatifs chantres de la mer parce qu'il restitue le génie de la tempête et tout le spectacle grandiose de l'océan» (Dansel, 1985a, p. 190).

34. Già nella sezione intitolata *Les Amours jaunes* Corbière aveva ampiamente preso come bersaglio la poesia lacrimevole rappresentata per lo più da Musset, Lamartine, Byron e Hugo. La citazione ripresa da Victor Hugo è frammentaria e non accurata. Corbière trascrive a memoria gli alessandrini, con alcune inesattezze documentate da termini in assonanza – «Océan» per «ouragan» – o sovrapponendo espressioni equivalenti come nel caso di «Nul ne saura» che sostituisce «Rien ne sait plus» (si veda *La Fin*, vv. 7 e 8); oppure, ancora, per l'incidenza mnemonica di «Nul ne sait», che nella poesia di Hugo si ripete anaforicamente. Il testo di *Oceano Nox* recita: «Oh! combien de marins, combien de capitaines / Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines, / Dans ce morne horizon se sont évanouis!... / Combien de patrons morts avec leurs équipages! L'Ouragan, de leur vie a pris toutes les pages, / Et, d'un souffle, il a tout dispersé sur les flots! / Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée... / Rien ne sait plus vos noms, pas même une humble pierre, Dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond, / Pas même un saule vert qui s'effeuille à l'automne, / Pas même la chanson naïve et monotone / Que chante un mendiant à l'angle d'un vieux pont!» (Hugo, 1964, p. 1116). Altre volte Corbière seleziona termini differenti, ma in rapporto di prossimità semantica (è il caso di «mendiant», presente nell'ultimo verso del frammento tratto da *Oceano nox*, sostituito con «aveugle») perché giudica il vocabolario hugoliano impreciso e portatore di una visione stereotipata e affetta da ipertrofia letteraria.

Nella settima e ultima sezione, *Rondels pour après*, aperta da un sonetto e composta di 5 rondelli, Corbière propone una sorta di regressione narcisistica, come al suono di una nenia prenatale, che identifica i momenti archetipici nell'immagine del fanciullo addormentato o precocemente morto: «Dors: on t'appellera beau décrocheur d'étoiles!» (*Sonnet posthume*, v. 5; *Œ. C.*, p. 849). Il poeta altera la forma del rondello classico<sup>35</sup> codificato da Charles d'Orléans (secondo lo schema a\*b\*ba/aba\*b\*/abba\*a\*). Tristan conserva la struttura su 2 rime e lo svolgimento in 3 strofe, accorciando il numero dei versi a 12 e adottando come ritornello il primo, che si ripete al settimo e al dodicesimo posto. Tuttavia si registrano alcune variazioni, come si evince dagli schemi metrici dei singoli componimenti:

<i>Rondel</i>	a*bab/baa*/babaa*
<i>Do, l'enfant, do...</i>	a*bba/aba*/ababa*
<i>Mirliton</i>	a*bba/aba*/abbaa*
<i>Petit mort pour rire</i>	a*bba/aba/abbaa*
<i>Male-Fleurette</i>	a*bba/aba*/abbaaa*

Queste poesie non sono uniformemente musicali: la scelta del vocabolario, l'evocazione della morte<sup>36</sup>, il sentimento della solitudine, il gusto per il doppio senso e l'ambiguità tragicomica documentano una molteplicità di piani prospettici destinati a complicare l'interpretazione del testo, che, come sempre in Corbière, è in realtà un palinsesto. In generale, per la sua struttura marcata da un alto tasso di ridondanza e iterazioni (frequenza dei ritornelli, ripetizione dei segmenti rimanti), il rondello si presenta come una forma chiusa, ma

35. Per una lettura approfondita dell'evoluzione diacronica della forma rondello si rimanda a Bellati (2003).

36. Come ha osservato Lair (2012, p. 201): «S'il y a certes un apaisement dans le thème du sommeil et l'évocation de l'enfance, ces poèmes n'en demeurent donc pas moins très noirs, et, dans une certaine mesure, sont en continuité avec le reste du recueil». Sul significato della sezione si veda, altresì, Laroche (1997, p. 106), che scrive: «Cette partie finale semble laisser libre cours à cette pulsion de mort, repérée dans les parties précédentes, et fonctionner comme un superlatif: la fin des fins propose six mises à mort, rappelant peut-être les six parties (les six fins) déjà écrites».

capace di moltiplicare al suo interno echi, rifrazioni sonore e fenomeni di paronomasia.

Va vite, léger peigneur de comètes!  
 Les herbes au vent seront tes cheveux;  
 De ton œil béant jailliront les feux  
 Follets, prisonniers dans les pauvres têtes...

Les fleurs de tombeau qu'on nomme Amourettes  
 Foisonneront plein ton rire terreux...  
 Et les myosotis, ces fleurs d'oubliettes...

Ne fais pas le lourd: cercueils de poètes  
 Pour les croque-morts sont de simples jeux,  
 Boîtes à violon qui sonnent le creux...  
 Ils te croiront mort – Les bourgeois sont bêtes –  
 Va vite, léger peigneur de comètes!  
 (*Petit mort pour rire; Œ. C.*, p. 851)

È opportuno segnalare, in termini ancora generali, la non rigidità assoluta dello schema metrico, che accoglie alcune variazioni come dimostra la mancanza del ritornello al verso 7 in *Petit mort pour rire*: «Et les mysotis, ces fleurs d'oubliettes...»; o l'ipermetria dell'ultimo rondello *Male-fleurette* che consta di 13 versi:

Ici reviendra la fleurette blême  
 Dont les renouveaux sont toujours passés...  
 Dans les cœurs ouverts, sur les os tassés,  
 Une folle brise, un beau jour, la sème...  
 On crache dessus; on l'imité même,  
 Pour en effrayer les gens très-sensés...  
 Ici reviendra la fleurette blême.

– Oh! ne craignez pas son humble anathème  
 Pour vos ventres mûrs, Cucurbitacés!  
 Elle connaît bien tous ses trépassés!  
 Et, quand elle tue, elle sait qu'on l'aime...  
 – C'est la male-fleur, la fleur de bohème. –

Ici reviendra la fleurette blême.  
(*Male-fleurette*; *Œ. C.*, pp. 851-2)

Con tutta evidenza, come ha osservato Giovanna Bellati (2010, p. 10), Corbière utilizza «le cadre métrique du rondeau quatrain avec la plus grande liberté; même si une structure de base essentielle reste, somme toute, encore visible, on est juste à la limite de la reconnaissance d'une forme fixe, tellement ces rondeaux ont été soumis à une dislocation systématique de tous leurs composants: deux ans avant que Banville publie ses *Rondels*, si parfaitement et nettement construits, on peut affirmer que Tristan Corbière a conduit le rondeau quatrain jusqu'au seuil de l'éclatement structurel».

La “poetica a rovescio” insiste sul modulo della negazione che, accanto al parallelismo delle antitesi, risulta tra le procedure che meglio caratterizzano le forme del discorso. La novità e l'importanza di una modalità espressiva che elegge a valore formale la dissonanza, il *pastiche* e la parodia non va sottovalutata nemmeno in una prospettiva storico-letteraria, che guarda all'impatto sulle nuove generazioni di poeti<sup>37</sup>. Per Apollinaire – è stato giustamente affermato – Corbière è il poeta dell'*Esprit Nouveau*, colui che «dans sa poésie a su exprimer l'état d'esprit éclectique et peu ordonné de l'homme moderne avec ses bribes de culture, ses vagues réminiscences de tradition, sa chaude sensualité et sa soif d'innocence» (Le Chanu, 1995, p. 52). L'indagine sulle forme del discorso poetico ha inteso ricercare un punto di equilibrio tra sperimentazione linguistica e persistenza dei modelli formali tradizionali. L'attenzione che i maestri del modernismo – da Tzara a Pound – han-

37. Per quanto riguarda la posizione di Corbière rispetto ai poeti successivi si vedano i seguenti saggi critici: Sonnenfeld (1960, pp. 176-95) e Dansel (1974, pp. 142-4), che precisa: «La modernité s'étend au-delà de l'instant: elle nous impose des notions de dépassement, de projection, de protestation, d'insoumission, de rupture, car la modernité est avant tout un facteur de mouvement, d'action. La modernité est un acte de réconciliation entre le courant de sensibilité d'une époque à venir. Évoquer la modernité d'une œuvre c'est donc admettre son antériorité et reconnaître son actualité». Il fondatore del movimento dadaista, Tristan Tzara, qualificò *Les Amours jaunes* come «le livre en forme d'homme» (Tzara, 1950, pp. 87-96); Thomas Stearn Eliot maturò, seppure in maniera autonoma, una visione «assez semblable à celle exprimée dans *Les Amours jaunes*» (Burch, 1970, pp. 186-7); e infine Ezra Pound considerò Corbière «the greatest poet of the period» (Pound, 1963, p. 280).

no rivolto alle *Amours jaunes* ne ha condizionato la ricezione critica e interpretativa, valorizzandone alcuni aspetti.

Le avanguardie novecentesche cercarono nell'Ottocento una genealogia letteraria a cui rifarsi e Corbière, con la sua drastica ironia e la sua attitudine a decostruire i modelli formali della tradizione, apparve come un naturale precursore. Occorre però ricordare che il poeta bretono occupa uno spazio anfibio, in divenire, in cui le spinte alla sovversione estetica e morale sono in parte compensate da un rapporto problematico con la letteratura del passato, considerata come un insieme di dati logicamente e storicamente necessari. Tale condizione si esprime esemplarmente nelle *pratiques pastichantes*, pratiche imitative che implicano la presenza di modelli da trasformare e dissacrare e da cui ricavare un nuovo significato.

## Le strutture del discorso poetico: antitesi e negazione

L'esperienza artistica di Tristan Corbière si inserisce all'interno di un tessuto socio-culturale afflitto da una irreversibile crisi dei valori "istituzionali", crisi di cui la rivoluzione poetica dell'autore bretonne è sintomo e simbolo. In campo letterario verso la metà del secolo si registra un profondo processo di revisione e destrutturazione dei modelli tradizionali che spinge i poeti più sensibili allo "spirito del tempo" a un'aperta contestazione del lirismo descrittivo romantico e dei raggelanti formalismi parnassiani. «À la suite de Baudelaire et de Edgar Poe», ha scritto Pierre-Olivier Walzer (1970, p. 25), «les jeunes poètes de 1870 prennent conscience du devoir poétique par opposition à certains aspects de la poésie romantique que le Parnasse avait repris à son compte, et qui sont ceux que Moréas condamnera encore dans son manifeste de 1886: l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective».

La ricerca di nuovi e più plausibili spazi esistenziali rappresenta il denominatore comune di quelle esperienze artistiche che animano significativamente il panorama della poesia francese tra Otto e Novecento<sup>1</sup>. Baudelaire tematizza lo *spleen*, la condizione di vuo-

1. Sul ruolo di Corbière precursore, Pierre-Olivier Walzer (1970, p. 24) precisa: «Précurseurs de quoi? Du Symbolisme assurément, puisque l'on retrouve chez tous la tendance à s'abandonner aux pouvoirs du rêve et de l'imaginaire, à prendre ses distances par rapport à une réalité qui ne représente que le signe d'une réalité plus authentique, et que parsèment des symboles grâce auxquels il est loisible de passer de ce monde à l'autre. Et précurseurs aussi bien des courants qui se manifesteront encore bien après le Symbolisme et qui se signaleront par la mise en liberté totale des mots et des formes et des pouvoirs de l'imagination». Il tono stridente e scabro dei suoi versi, associato alla spezzatura di ritmi sintattici e metrici, fa di Corbière un poeta moderno, non solo come ha osservato Hamburger (1987, pp. 59-60), «per via del dilemma

to che contrassegna il crollo dell'esperienza, lo *choc* come incapacità di assorbire il vissuto nella continuità della coscienza (cfr. Benjamin, 1995, p. 97); Corbière approfondisce la crisi del linguaggio poetico nella quale si riflette la crisi del soggetto. Ricollegandosi alla tradizione della *raillerie* e ai gerghi del comico, e praticando con esiti paradossali il genere dell'autoritratto, il poeta bretone esprime parossisticamente la morte dell'autore, da intendersi foucaultianamente come funzione che regola lo statuto del discorso, la sua economia interna e la sua circolazione<sup>2</sup>.

La poesia di Corbière scava dunque nel segno di un tormentato *bouleversement*: la rottura dell'impianto formale, l'indomabile esibizionismo<sup>3</sup>, il delirio provocatorio del sogno<sup>4</sup> sono elementi tematici, argomentativi e retorici che attestano il processo di oggettivazione ironica dell'io nelle forme linguistiche. Il poeta bretone capovolge la "normalità" anche grazie a farseschi travestimenti che rivelano l'e-

esistenza su cui s'incentra la sua poesia, ma per le tonalità e l'andamento dei suoi versi, le cui movenze colloquiali rappresentavano una vera e propria rottura con le convenzioni poetiche, a cui non si era sottratto Baudelaire; e anche se i poeti francesi preferirono nell'insieme seguire l'esempio delle "alchimie verbali" di Rimbaud, o del Simbolismo ermetico di Mallarmé, fuori dalla Francia le potenzialità di quello stile colloquiale vennero apprezzate».

2. «Si potrebbe arrivare, in conclusione, all'idea che il nome d'autore non proceda come il nome proprio dall'interno di un discorso verso l'individuo reale ed esteriore che lo ha prodotto, ma che esso giri in un certo senso, al limite dei testi, conformandoli, seguendone le asprezze, manifestandone il modo di essere o almeno caratterizzandolo. Esso manifesta l'avvenimento di un certo gruppo di discorsi e si riferisce allo statuto di tale discorso all'interno di una società e all'interno di una cultura» (Foucault, 2004, pp. 8-9).

3. Si veda la prima biografia del poeta scritta da Martineau (1904, p. 46) che, a proposito dell'esibizionismo del poeta, osserva: «Un jour, il se rase les sourcils et se peint sur le front une deuxième paire d'yeux. Mais son costume préféré est un costume de matelot trop grand pour lui, avec de grandes bottes qui lui montent au-dessus du genou». Si veda anche quanto scritto dal cognato Vacher-Corbière (1955, p. 15): «Il se fait pousser la barbe, ce qui accentue la longueur de son grand nez et le fait qu'il n'a pas de menton. Il se déguise en forçat et donne aux Roscovites des aubades de biniou».

4. Molto giustamente Bernardelli (1981, p. 165) ha osservato: «*Les Amours jaunes* sono una ininterrotta apostrofe al sonno [...]. Il libro di Corbière si colloca dunque esplicitamente, tematicamente, nel solco dell'onirismo moderno e si illumina se in questo ambito viene considerato».



strema consapevolezza dei regimi formali del comico nella sua accezione carnevalesca, spettacolare, teatralizzata. Le sue coordinate storiche e linguistiche si trovano nella tradizione del *pastiche*, funzionalizzato in polemica con le mode e la cultura del tempo (Le Milinaire, 1989, p. 115).

Richiamandosi all'*Esthétique du rire* (1949) di Charles Lalo, Paul Aron osserva che gli effetti comici derivano abitualmente da un abbassamento di livello, una caduta di stile, e insiste «sur “la perte de valeur” que le rire imprime à un objet ou à un comportement» (Aron, 2008, p. 115). *Pastiche* e parodia, osserva ancora Aron, non sono generi esclusivamente letterari: la svalutazione e degradazione critica, che per essi si attua, investe credenze socialmente accreditate e comportamenti collettivi, valori estetici e modelli culturali. Catalogando il *pastiche* come «le genre propre de l'imitation stylistique» (ivi, p. 11), Aron si ricollega a Genette per il quale la parodia è imitazione di un'opera (l'*Ulisse* di Joyce in relazione all'*Odissea*) mentre il *pastiche* trasforma uno stile riproducendone i caratteri peculiari (cfr. Genette, 1982, pp. 128-72). Lo studioso indaga nella storia e nella sociologia della letteratura per analizzare origini, codificazioni, accettabilità delle scritture di imitazione, trovando analogie e sincronie – ed è il punto saliente per quanto attiene alla personalità di Corbière – tra l'affermazione dell'artista *pasticheur* e la voga del travestimento propria dell'estetica galante nel XVII secolo, dal *Virgile travesti* di Scarron (pubblicato tra il 1648 e il 1653) al *Lutrin* di Boileau (edito tra il 1672 e il 1674). Nella sua analisi storica Aron rileva inoltre come le *pratiques pastichantes* abbiano trovato un favorevole ambito di esercizio nella prima metà del Settecento sulle scene dell'*Opéra-Comique*, arricchita dagli apporti della *Comédie-Italienne*. Attraverso il riconoscimento della scena teatrale – la sanzione del pubblico e della critica, ottenuta anche attraverso lo scontro polemico – la riscrittura burlesca dello stile degli autori moderni diviene pratica codificata: «Le pastiche littéraire – annota lo studioso – accède ainsi au rang de pratique professionnelle distinctive au moment où naît la figure moderne de l'écrivain» (ivi, p. 70). Non è necessario insistere troppo a lungo sull'importanza di questa analisi storica per situare la personalità letteraria di Tristan. Corbière si rifà, dunque, a una linea evolutiva del gusto e dei generi che affonda le sue radici nelle

direzioni diacroniche del mimetismo stilistico di cui, è appena il caso di ripeterlo, attualizza i registri e i gerghi formali. L'immagine del Corbière dandy «et grand dégoûté»<sup>5</sup>, celebre per le sue provocazioni, per il contegno irriverente, per le battute paradossali<sup>6</sup> e inattese, si collega alla tradizione della *raillerie* e alla storia dell'imitazione-riscrittura proprie dell'artista *pasticheur*, cui l'autore delle *Amours jaunes* aggiunge un sottotesto tragico e nichilista. L'opposizione morale, secondo quanto osserva Voldeng, si manifesta in Tristan come ribellione stilistica: «L'agression parodique dans *Les Amours jaunes* n'a non seulement pas recoupé l'horizon d'attente du lecteur des années 1870 mais s'y est opposé. Le bourgeois de 1873 ne pouvant accepter un texte parodique s'en prenait aux textes mêmes que lui avait sanctionnés, ce n'est qu'une catégorie de lecteurs qui, grâce à leurs diverses compétences ont pu percevoir ce texte comme parodique» (Voldeng, 1985, p. 101). Del resto, ribellione estetica e rivolta esistenziale sono, alle origini dell'avanguardia, avvinte da un nodo, ma la reazione contro la società borghese può condurre a esiti diversi, accomunati da una analoga volontà di rottura e di ribaltamento della morale utilitaristica, e magari spinti fino alla più totale dissipazione di sé. La vita di Corbière non conosce il grandioso sperpero di Rimbaud: il suo orizzonte geografico è più breve e più corto è il raggio dei viaggi tra la Bretagna e Parigi, con l'eccezione dei sog-

5. Si rinvia, a tal proposito, al saggio di Macfarlane (1974, p. 41) che, paragonando il dandismo baudelairiano e quello corbieriano, scrive: «La longue image vestimentaire du début de *Bohème de chic* souligne tout ce qui sépare Corbière des bohèmes de Murger et du dandysme de Baudelaire: chez ceux-là, le costume, l'apparence extérieure, tous les gestes avaient une valeur d'emblème chez Baudelaire la recherche vestimentaire constituait une ascèse, l'unique moyen offert à l'homme moderne de se libérer de la démocratie envahissante, de manifester son caractère d'aristocrate [...]. Ainsi le dandy blasé de Baudelaire rejoint Corbière le grand dégoûté; la qualité souvent douloureuse du dandysme a son pendant chez Corbière qui se soucie peu d'éviter la souffrance et la dégradation imposées par son siècle et qui, par moments, s'inflige des blessures aussi cruelles que celles qu'il doit à son prochain».

6. Più di uno studioso ha sottolineato il sarcasmo del poeta. Valgano qui le parole del primo biografo Martineau (1925, p. 79), che racconta come sul punto di morire: «Corbière fit venir Le Gad et lui dit: "J'ai voulu vous voir, comprenez-vous? Vous voir!" Puis il le regarda longuement, lui serra la main: "Maintenant fit-il brusquement, allez-vous-en. Je vous ai vu, c'est tout ce que je voulais. Demain je n'y serai plus" et comme Le Gad insistait pour lui dire encore quelques mots: "Allez, reprint Tristan, fichez-moi le camp"».

giorni in Italia. Piccole fughe, anche a bordo di un *cotre* – *Le Négrier*, un nome che rimanda al romanzo paterno ma che denuncia anche tutta la sproporzione e la distanza da quel modello. Il *cotre*, infatti, è un piccolo scafo con un solo albero, non un'imbarcazione oceanica come le navi sulle quali il padre aveva svolto il suo servizio. Piccole fughe, si diceva, il cui esotismo non è paragonabile nemmeno ai desolati spazi africani che incorniciano l'avventura del «ragazzo dalle suole di vento». A Roscoff, dove si trasferisce verso la fine degli anni Sessanta, Tristan carica la sua diversità/diformità fisica con atteggiamenti, gesti, abbigliamenti derisori. «Le théâtre», ha scritto Le Milinaire (1989, p. 115), «traverse l'œuvre et la vie de Tristan Corbière. Ses facéties à Morlaix, puis à Roscoff en relèvent évidemment. [...] Parfois il s'habille en forçat: bourgeron, pantalon de toile, sabots; ou en matelot: bottes jusqu'aux genoux, feutre gris défoncé. Retour d'Italie il se déguise un jour en évêque». L'irrequietezza senza scampo nasce dall'attrito con l'avventurosa figura paterna: «Un auteur fils d'auteur, telle est l'hypothèque qui pèse sur le nom et qui amène Corbière à faire payer son père pour lui, faire jouer jusqu'au bout son rôle de caution, confondant volontairement paternités biologique et littéraire. [...] C'est bien la question que pose le nom du poète. Tristan efface Édouard. Quel espoir en effet de se faire un nom, si l'on est l'exact doublet du père, nom et prénom?» (Laroche, 1997, pp. 40-1). Soltanto in tempi recenti la critica corbieriana ha iniziato a occuparsi dei rapporti tra Tristan e Édouard, non solo utilizzando gli strumenti dell'indagine psicoanalitica ma operando in una prospettiva più ampia che tiene conto della filologia dei testi e delle fonti, delle concordanze linguistiche e lessicali, degli scenari tematici e delle memorie culturali. Occorre in primo luogo riscoprire l'opera di Édouard, che fu romanziere originale, con una notevole *verve* satirica<sup>7</sup>, e un apprezzabile affabulatore dotato di una straordinaria memoria lessicale affinata nel corso della sua carriera di ufficia-

7. Dopo il prematuro licenziamento dalla Marina imperiale provocato dalla Restaurazione, Édouard Corbière, che è uomo di cultura e dalle molteplici risorse, si trasforma in polemista al servizio di un anticlericalismo di stampo volteriano che sarà uno dei tratti dominanti della sua personalità. Fonda un periodico di fronda, “La Guêpe”, e successivamente il giornale “La Nacelle”, che gli valse, nel 1823, un altro processo e la condanna a una forte ammenda e ad alcuni mesi di prigionia.

le della Marina francese. Il confronto padre-figlio rivela inediti aspetti testuali, generalmente poco indagati, dai quali è possibile ricavare informazioni significative sulla redazione delle *Amours jaunes*. Probabilmente, come avviene per tutti i miti e per tutti i culti, anche quello paterno comporta rovesciamenti blasfemi e clamorosi tentativi di emancipazione. Per questo nell'animo di Tristan possono coesistere l'ammirazione per il marinaio e lo scrittore, il desiderio patetico di emularne le gesta e le opere, e insieme il bisogno di bruciare simbolicamente il suo idolo avvilendosi nella persona e deridendo in sé il retaggio simbolico, l'opera del padre.

Una indagine genetica – del linguaggio poetico come dei traumi infantili –, per quanto congetturale, deve statutariamente ricondursi al punto più prossimo all'origine e risalire indietro nel tempo fondandosi sulla convinzione che una personalità poetica, un'opera, uno stile, possano essere intesi e rappresentati come una unità organica. Occorre ricordare che esiste un Corbière *avant la lettre* la cui vicenda riguarda gli anni della formazione e delle prime esperienze letterarie, già animate da un gusto peculiare per l'innovazione lessicale e per la sperimentazione formale. Risalire alle origini della poesia corbieriana significa prestare attenzione a tutta quella fase che precede l'elaborazione delle *Amours jaunes* indagando in primo luogo l'esperienza del collegio – documentata da un significativo epistolario<sup>8</sup> – che mise a dura prova il fisico fragile del giovane Tristan. Nelle prime lettere la trascuratezza sintattica e ortografica, ma anche le curiose

8. Per ovviare alle cedevolezze di un temperamento troppo umbratile e a una sensibilità quasi femminile, nel 1859 i genitori lo iscrivono al "Lycée Impérial di Saint-Brieuc" affinché vi completi come interno gli studi, prima affidati alle cure di un precettore locale. All'esperienza del collegio sono da ricondurre una sessantina di lettere la cui nota dominante è segnata dal lamento per la separazione dalla famiglia e da uno stile instabile e irregolare. Le lettere appaiono scritte di getto, con accenti qua e là omessi o sbagliati, con frequenti errori di grammatica. Sugli anni della formazione, sulle anomalie della corrispondenza giovanile, sui rapporti con la cultura classica, ma anche sull'influenza e il peso della personalità intellettuale del padre, si rinvia all'attento studio di Burch (1975). Per un riscontro parziale si rimanda al testo normalizzato curato da Walzer e Burch (Corbière, 1970) con il fac-simile dell'originale presente nello studio di Rousselot (1951, pp. 132-3). Da sottolineare gli usi linguistici del giovane Corbière: omette alcune virgole e molti punti finali e utilizza impropriamente le minuscole a inizio di frase o per i nomi propri.

e gustose soluzioni stilistiche, sembrano facilmente imputabili, più che a un precoce estro inventivo, al clima di affettuosa confidenza e di colloquialità che il dialogo con i familiari riesce a ricreare nel gelo della vita di collegio:

Je joue pendant les récréations afin de me distraire un peu et une fois que je suis en train je ne pense plus au Lunay, mais cela ne dure à peu près qu'un quart d'heure, et si je joue ce n'est qu'à contrecœur, et pour finir le jeu commencé. C'est surtout le soir et le matin quand je suis réveillé dans mon lit que je pleure, et je fais en sorte de me cacher à mes camarades car s'ils me voyaient pleurer ils se moqueraient de moi (lettera del 24 maggio 1859; *Œ. C.*, p. 943).

Ma, al di là delle malinconie suscitate dalla distanza, di cui l'epistolario trabocca, la corrispondenza rivela anche le linee di un temperamento già sufficientemente definito. Il tratto dominante consiste nell'orgoglio apparentemente disdegnoso che maschera appena il profondo bisogno dell'attenzione e della considerazione altrui, da cui, spesso, derivano marcati atteggiamenti di eccentricità e di provocazione. Si prende gioco dei professori: «Sous les griffes d'un professeur / ma muse reste emprisonnée / mais elle paraîtra dans toute sa splendeur / une fois sorti du Lycée» (versi contenuti nella lettera del 27 novembre 1859 inviata al padre), ma si accende di entusiasmo e di riconoscenza non appena riceve un incoraggiamento; al tempo stesso, si gloria con i suoi delle bizzarrie e della estrosità. Confida al padre: «Je suis modestement le plus spirituel de la classe. J'ai aussi (avec moins de modestie) dans la tête que je serai un jour un grand homme, que je ferai un *Négrier*» (lettera del 3 marzo 1860; *Œ. C.*, p. 1013). Nel complesso Tristan dimostra già qualità precoci di caricaturista – i margini delle sue costipatissime lettere sono spesso affollate di disegni – e soprattutto di versificatore in erba, doti messe a frutto in composizioni di carattere satirico e parodistico sempre al fine di attirare attenzione e considerazione. Il poeta desume forse il gusto per la pittura e in particolare il piacere di caricare il disegno dalla famiglia materna dei Puyo. Come ricorda Vacher-Corbière (1955, p. 49): «Que de stimulants autour de lui, chez ses oncles artistes: cet album de Callot par exemple, qu'il pouvait admirer chez l'oncle Ed-

mond Puyo». Attraverso Callot Corbière prende dimestichezza con il disegno caricato e, indirettamente, introduce certa spiritualità italiana che si ritroverà nelle *Amours jaunes* e nei disegni rinvenuti sul registro dell'Hotel Pagano a Capri<sup>9</sup>. Per Tristan la caricatura diviene un'arma di difesa, un modo di essere, di affrontare la realtà deformandola. Come ha sottolineato Le Chanu (1995, p. 39): «Il n'est que d'ouvrir ce rare exemplaire des *Amours jaunes* pour s'apercevoir que la passion de Tristan pour le dessin, la peinture, et la caricature, passion qui se révèle dès sa plus tendre enfance, a perduré jusque dans sa poésie. [...] La composante picturale qui entre dans son statut d'artiste explique en partie chez Corbière la multiplication d'épithètes identificatoires en rapport avec la peinture». Dal gusto di caricare il disegno deriva il piacere di deformare la realtà letteraria; nascono così i primi *pastiche*: *L'Ode aux Déperrier* ricalca la famosa *Consolation à M. du Périer sur la mort de sa fille* di Malherbe (1607). Le 21 strofe malherbiane si riducono a cinque in Corbière (la I, la II, la IV, XIX e la XX).

*Par M. De Malherbe*

Sur les émanations de l'écurie du rez-de-chaussé  
Et les tuyaux du second, maison Corbière n. 38

*Et le flot montait toujours*

Cette odeur, Déperrier, sera donc éternelle!  
Le purin de nos cours  
À côté du caca de tes commis ruisselle  
Et ruisselle toujours!

L'ordure du second, au premier descendue  
Par le canal d'en bas

9. Per ulteriori approfondimenti sulle qualità di disegnatore di Tristan si rimanda a Lhéritier (1985, p. 17): «L'œuvre du jeune Corbière s'orne d'un frontespice, une eau-forte de Tristan, Tristan par lui-même. Encore une caricature. Et si l'on veut bien se souvenir des précédents, y ajoute celle qu'il gribouilla sur le registre de l'hôtel de Capri et ce tableau si haut en couleurs qui honore le musée de Morlaix, on peut se demander si nous n'avons pas failli avoir un Daumier breton».

Et du rez-de-chaussée à l'étage rendue,  
Ne s'évapore pas.

La fiente a son odeur à nulle autre pareille:  
Une odeur de fumier,  
Si vous bouchez le nez, elle entre par l'oreille,  
Ô messieurs du Premier!

Le pauvre en sa cabane où le chaume le couvre  
La garde sous ses toits;  
Et l'empereur se pince en ses closets du Louvre  
Le nez avec ses doigts.

Nous sommes en ce monde où porte chaque chose  
L'odeur de son destin.  
Vous le sentez, messieurs, la rose sent la rose,  
Le purin, le purin!

(*L'Ode aux Déperrier*; *Œ. C.*, p. 861)

Le prime due strofe giocano sulla sostituzione delle parole: «douleur» con «odeur» e «malheur» con «ordure»; la terza scandisce «La fiente à son odeur» in luogo di «Le pauvre en sa cabane»; la quarta inizia con il verso di Malherbe riprodotto integralmente; «Le pauvre en sa cabane où le chaume couvre». Per ottenere l'effetto comico e trasformare l'austera e fredda consolazione secentesca in una scatologica *tranche de vie* provinciale, Corbière ricorre al minimo di aggiustamenti tematici e stilistici, rispettando con abilità mimetica il tono generale del modello:

Mais elle était du monde, où les plus belles choses / Ont le pire destin; /  
Et, rose elle a vécu ce que vivent les roses, / L'espace d'un matin (Malherbe,  
*Consolation à Monsieur Du Perier*, vv. 13-16; *Œ. C.*, p. 102).

Nous sommes en ce monde où porte chaque chose / l'odeur de son des-  
tin. / Vous le sentez, messieurs, la rose sent la rose, / le purin le purin! (vv.  
17-20; *Œ. C.*, p. 861).

Le poesie giovanili, ispirate all'ambiente borghese di Morlaix, vengono generalmente considerate come boutade goliardiche ma in realtà presentano doppi sensi e allusioni che a volte le rendono intraducibili. Non si deve sottovalutare, infatti, l'importanza di un approccio alla scrittura basato su modalità ludiche. Il *pastiche* è una forma di appropriazione stilistica, la pratica del rifacimento spinge Corbière a entrare nell'*atelier* degli *auctores* imitati. Si tratta di un tirocinio, di una esperienza formativa che si rivelerà fruttuosissima: «Entrer dans l'atelier d'écriture d'un écrivain signifie en effet remonter des effets aux causes, et identifier les structures portantes de l'esthétique d'un artiste: sortir de la condition de lecteur seulement bénéficiaire d'un style pour arriver à en décodifier le sens, tant au niveau de la forme que du contenu» (Verna, 2007, p. 6). Il testo più significativo del periodo è *La Véritable Complainte d'Auguste Berthelon*<sup>10</sup> che a un'interpretazione letterale risulta un lamento degli abitanti di Morlaix per un ciabattino ormai vecchio e prossimo alla pensione. Tra le righe del testo traspare, però, una diversa verità, dai connotati erotici:

Ah! Chantons à perdre haleine,  
 Chantons à cris et à cors  
 Le dernier hymne du cor-  
 Donnier brisant son alène!  
 Pleurons avec des oignons  
 Le néant de Berthelon.  
 (*La Véritable Complainte d'Auguste Berthelon*, vv. 1-6; *Œ. C.*, p. 860)

[...]

Souvenez-vous de sa porte  
 Où brillait la botte d'or.  
 Aujourd'hui la botte dort;

10. Sul significato del poema, molto giustamente Rendina (1974, p. 303) ha scritto: «Fin dalle poesie giovanili prende corpo il processo rivoluzionario linguistico di Corbière in un "modo di gioco" che è la radiografia della sua famosa *pose*: c'è in questo lavoro non una semplice boutade, non il puro capriccio, ma l'anima di una problematica nel segno di quell'autentico mestiere di poeta che incarna il Tristan delle *Amours jaunes*».



On la dirait presque morte:  
 Aurait-elle, hélas! si tôt  
 Un pied dedans le tombeau?  
 (ivi, vv. 19-24; *Œ. C.*, p. 859)

Il lamento per Berthelon che si ritira dall'esercizio del mestiere di ciabattino contiene un controcanto burlesco che gioca sul doppio senso dei lemmi impiegati: la locuzione «à cris» riecheggia la stringa avverbiale «à cri», che significa «falsamente», e può trarre in inganno; *cors* significa «calli» ma anche «corno», inteso come strumento musicale; il termine «cordonnier», che traduce «ciabattino», nella grafia separata «cor-donnier» contiene saussurianamente un *mot sous le mot* – come lemma composto «cor-donnier» significa infatti «procura-calli», ancora in relazione con la precedente locuzione «à cris et à cors». Questo potenziale sottotesto introduce una revisione interpretativa: il maldestro ciabattino appare allora come colui che con le sue scarpe fa venire i calli; ecco che il commovente lamento, il pianto di calli e duroni («oignons», v. 5), si trasforma in pianto di gioia per la fine di un martirio. Accanto al motivo della trenodia, *La Complainte* rivela il suo substrato burlesco e maccheronico dal momento che per piangere la morte di Berthelon sono necessarie le cipolle. I due livelli isotopici – canto funebre *vs.* farsa – sono attivati dalla oculata distribuzione di lemmi ambivalenti, semanticamente sdoppiati, capaci di incardinare un duplice percorso di lettura (ad esempio «oignons»: durone e cipolla). Inoltre, il termine «cordonnier» deriva da «cordon» che eufemisticamente rimanda al membro maschile, come anche il termine «alène» (lesina, che per la sua forma di punteruolo ricurvo può innescare una allusione oscena) che Berthelon spezza alla fine della sua carriera e che risulta ancora moltiplicato dalla omofonia «haleine/alène»:

Plus n'iront filles mutines  
 Au cœur pur de Berthelon  
 Mesurer à l'étalon  
 Les talons de leurs bottines  
 Aux talons de Berthelon  
 Qui trouve son état long!  
 (ivi, vv. 43-48; *Œ. C.*, p. 860)

Il pensionamento del vecchio ma ancora prestante ciabattino diventa l'occasione per un lascivo *vaudeville*: «les filles mutines» non andranno più a misurare l'«étalon» (il tacco, con chiara allusione fallica) degli stivaletti nella bottega di Berthelon, che ritiene di aver lavorato ormai abbastanza (non senza ambiguità: «son état long»). Corbière si sforza di ottenere l'effetto comico con mezzi puramente linguistici e lavora con particolare alacrità sulla rima; a volte – come osserva Giovanni Bogliolo – «realizzandola per mezzo della tmesi (cor/donnier; par/courrait, coule/ra (*Complainte*; *Œ. C.*, p. 866), altre volte ricorrendo alla rima equivoca (la botte d'or/La botte dort; bassin/bas cinq) e a quella composta (en/fin; gazelle/gaz/elle; criaille/cri aille)» (Bogliolo, 1984, p. 26). Ma l'equivoco generato dai processi di annominazione è l'aspetto più rilevante del suo stile (l'étalon/les talons; feu Néron mit le feu,) e diventa puro *divertissement* e compiacimento acustico («La canaill' piaille et criaille / En braillant des braillements; Ce qui est très inouï / Oh, oui, pour très inouï, oui!», *La Complainte morlaisienne*, vv. 61-62 e vv. 17-18; *Œ. C.*, pp. 865-7).

*La Complainte d'Auguste Berthelon* non ha dunque un'intonazione univoca; la sua ambiguità costitutiva insiste su un reticolo di lemmi e locuzioni capace di attivare due distinti e contrastanti livelli isotopici: quello della trenodia, da un lato, e il suo rovesciamento burlesco e osceno, dall'altro. Senza caricare il testo di eccessive aspettative ermeneutiche – si tratta pur sempre di una pagina minore – le analisi condotte dimostrano come sin dalle poesie giovanili prenda corpo quel processo linguistico che il Corbière maturo elaborerà in modalità inedite e con effetti di lungo periodo sulla tradizione poetica francese. Il lavoro *à l'envers* ha avuto precocemente inizio e presenta già i segni di quell'antico mestiere di poeta che si incernerà nelle *Amours jaunes*. Il sentimento di derisione, in un'accezione che appartiene alla linea umoristica e antimetafisica della modernità, assorbe in sé il momento della poesia e il rapporto del poeta con la lingua: «L'humour intervient à ce point critique du processus imaginatif comme une justification des échecs subis devant la réalité du monde objectif. Dressé contre le poète, prenant pour principale cible, le sentiment de dérision est projeté sur le monde environnant. Le poète peut de cette manière participer à la disharmonie générale, à l'absurdité d'un monde

qui se prend au sérieux, mais qui ne sait intégrer les aspirations du poète à la beauté et au bonheur» (Tzara, 1950, p. 8).

Indagare la preistoria della poesia di Corbière significa stabilire nessi precisi fra i processi introiettivi e le numerose allusioni e ambiguità testuali già a partire dal titolo della sua opera, *Les Amours jaunes*<sup>11</sup>: amori gialli, lividamente terragni, in base a un cromatismo che non lascia spazio a sublimazioni di sorta. Come è stato più volte sottolineato, l'aggettivo *jaune* contiene più di una sfumatura di significato. Non è arbitrario interpretare *Amours jaunes* come modulato sul «rire jaune» che rimanda al malcontento, all'insoddisfazione. Si tende a trascurare, però, una seconda accezione, anch'essa debitamente registrata dal *Littré*, che si può attingere sia allo stile *cocasse* di molti versi sia alla stravaganza di tante invenzioni del poeta: «faire des contes jaunes» significa infatti «dire des choses incroyables». Come ha osservato Giovanni Bogliolo (1984, p. 58), «si è trascurato soprattutto di accertare il significato che ha *jaune* nell'idioletto corbieriano: orbene nelle *Amours jaunes* l'aggettivo ricorre undici volte, e in quasi tutti i casi, pur avendo una connotazione negativa e spregiativa, non figura in contesti particolarmente rilevanti». Il giallo allude a fenomeni di contaminazione e impurità, è marca cromatica privilegiata di quel «mélange adultère de tout» (*Épitaphe*, v. 7; *Œ. C.*, p. 710) che il poeta rappresenta nell'*Épitaphe*. Più di recente Benoît Houzé (2012, pp. 154-5) ne ha ricondotto i valori semantici alla dialettica poeta/società: «Cette dialectique relève du paradigme du

11. Sul valore simbolico affidato al giallo si rimanda a Sonnenfeld (1960, pp. 50-1): «La plupart des critiques ont interprété "jaune" dans le sens de "rire jaune, avoir, malgré le rire l'air du mécontentement". Le rire jaune est certainement présent dans *Les Amours jaunes*, mais il n'est pas caractéristique de l'ensemble des poèmes de Corbière. Le jaune est plutôt le symbole d'une trahison générale. Le jaune de Judas, plutôt que l'ironie amère d'aimer jaune, est symbolique de toute la poésie de Corbière». Si veda anche l'articolo di Lindsay (1960, p. 683), che osserva: «M. de Trigon demonstrated that the chanties of La Landelle's (1862) had influenced the themes, style, and even content of some of Breton and sea poems of *Les Amours jaunes*. It is possible that Corbière's title, too, was inspired by one of La Landelle's tercet: Le beau fichu plaisir! le drôle d'exercice! / Va, pour être amoureux!... Mais le diable râtisse / Ton amour pleurnichard! Ça donne la jaunisse! In these lines La Landelle made a distinction between two kinds of love, the "drôle d'exercice", which he considered worthy of a sailor, and the "amour pleurnichard" which in his opinion was not».

«poète maudit», qui débute bien avant la formule inventée par Verlaine, et auquel Corbière apporte une contribution originale, peut-être il l'épuise voire le dépasse. À travers la couleur jaune, la poésie de Corbière convoque une symbolique sociale marquée par un imaginaire de l'échec, s'approprie linguistiquement et poétiquement de cet imaginaire, mais aussi transforme le matériau symbolique premier en un jaune second, invention d'écriture, subjectivation socialisée, qui laisse entendre une réussite poétique au sein même de la poésie de l'échec». Si palesa così, nel titolo della raccolta, una sorta di estetismo<sup>12</sup> venato di disperazione e di fallimento, quasi una masochistica degustazione del male che si fissa in maschere ridenti e macabre. Il travestimento, l'esibizionismo – il corpo trasformato in un tazebao, una superficie espressiva dai tratti alterati (radersi le sopracciglia, dipingersi sulla fronte un secondo paio di occhi per apparire ai roscoviti come *un ankou*, ovvero lo spettro della morte) – sono i motivi distintivi del dandy e gran *dégoûté* Corbière, così come la fredda canzonatura, lo scherno impassibile, l'arte di improvvisare una battuta anche in punto di morte.

La materia linguistica – le cui pastose sonorità riverberano una disarmonia interiore, una scissione identitaria, da un lato, e una rottura storica con la tradizione poetica contemporanea, dall'altro – risulta declinata in una gabbia ritmica innovativa, che appare franta, irta di antifrasi e di *calembour*<sup>13</sup>; le asperità lessicali e sintattiche so-

12. Il *corpus* poetico corbieriano assorbe osmoticamente lo stoicismo, l'amore del bizzarro e del diverso che sono propri della poesia baudelairiana, ma i due poeti divergono su diversi punti: se Corbière degrada la propria immagine e il suo ideale è un manichino muto, quasi a indicare una voce poetica strozzata e afasica, il dandy Baudelaire esercita narcisisticamente l'arte della forma. I due poeti nutrono, inoltre, una diversa visione della natura, abominevole nemica per Baudelaire, sorgente di poesia in Corbière.

13. Analizzando il lessico del poeta, puntualmente Angelet (1961, pp. 43-4) annota: «Il est des cas plus nombreux encore où la manœuvre sur la sonorité est entièrement dépendante d'une spéculation sémantique. Sous une forme bien définie, le calembour devient dans *Les Amours jaunes* une véritable figure de style [...]. Il arrive à Corbière d'équivoquer sur les mots avec toute l'adresse d'un rhétoricien, mais c'est toujours à une rhétorique du burlesque que sa gouaille donne libre cours [...]. Arme dépoétisante par excellence, le calembour corbiérien joint au "mauvais goût" une grande vertu constructive: quand ses deux acceptions portent sur un même ob-

no altrettanti ammonimenti contro le seduzioni narcisistiche della poesia. In tal senso appaiono emblematiche le sezioni *Gens de mer* e *Armor*<sup>14</sup> nelle quali la modesta attività di piccolo cabotaggio del giovane Tristan è contrapposta all'intensa laboriosità dei marinai bretoni. L'io poetico è sempre oggetto di una ironia riduttiva che ne depotenzia le istanze liriche. Dai primi versi giovanili della *Véritable Complainte d'Auguste Berthelon* fino alla pubblicazione delle *Amours jaunes* si compie il disegno di un artista visionario, *pasticheur* e caricaturista<sup>15</sup>, per il quale l'invenzione poetica si dispone come il territorio privilegiato di una avventura dell'intelligenza volta a dare forma all'informe e coscienza all'ignoto. La degradazione dei sorvegliatissimi e sclerotici modelli parnassiani esprime in Corbière il bisogno di superare il "codificato": da qui quella tensione parodica che si esercita nelle pratiche del *pastiche* e della riscrittura.

Il canzoniere delle *Amours jaunes* si apre e si chiude con due parodie della favola di La Fontaine, *La Cigale et la fourmi*. L'identificazione cigale-Marcelle può essere spiegata consultando il *Dictionnaire de la langue verte* di Alfred Delvau, con un rimando all'accezione gergale della voce «cigale»: «Chanteuse des rues, qui se trouve souvent dépourvue lorsque la bise est venue». L'ambiguità semantica sfrutta le ovvie valenze metaforiche del lemma (le cicale sono connotate per

jet, Corbière peut, par un tour de – passe-passe –, renouveler la puissance concrète du mot et remotiver ou créer une métaphore en passant d'un sens figuré au sens propre, ou d'un sens propre à un autre sens propre».

14. Cfr. Gontard (1996, p. 23) che, a proposito delle sezioni *Armor* e *Gens de mer*, annota: «On retrouve les métaphores maritimes dans *Gens de mer* où le vocabulaire technique emplirait tout un dictionnaire: bitor, brai, drisse, garcette" [...]. Mais l'argot des équipages est également familier à Corbière, comme les métaphores de la noyade: "faire un trou dans l'eau, filer son câble par le bout"». Si veda anche Le Milinaire (1989, p. 105) che scrive: «Corbière n'ignore pas la poésie des mots étranges, celles des mots étrangers, la poésie des noms propres, des mots techniques, celle des mots empruntés en particulier au vocabulaire des marins surtout dans les sections *Armor et Gens de mer* [...] où tout est chargé du sel du vent de la mer et de ses aventures, joies et drames».

15. Si rimanda a Sala (1976), che osserva: «Per i disegni di Corbière si è parlato, esagerando, di filtrazioni da Daumier: di suggestioni del grafico del nostro Settecento. Certo è che il poeta, in realtà, sconfisse il pittore che Corbière sognò di essere. In *Scorato* Corbière confessa: "Pittore: amava l'arte. Dimenticò di dipingere [...] – vedeva troppo e vedere è cecità"».

il canto stridulo e monotono) che, per estensione, assume una serie di significati figurati: «chiacchiere inconsistenti», «attricetta o cantante di strada»<sup>16</sup>. Se l'apostrofe «À Marcelle» rinvia a un personaggio finzionale, il legame con la biografia del poeta è però evidente: dietro questo nome si celerebbe, infatti, Armida-Josephina Cucchiani, attrice di origine italiana che aveva calcato le scene dei *tréteaux* parigini con il nome di Herminie. Arrivata a Roscoff nel 1871 con il suo amante, il conte Rodolphe de Battine, Armida incarna, per trasposizione simbolica, la musa mitologizzata di Tristan. Il confronto tra la parodia di Corbière e il modello parodiato di La Fontaine rivela un tenace ma subdolo mimetismo, particolarmente rilevante nel calco quasi sempre esatto degli elementi rimanti. Il testo del poeta bretone:

*À MARCELLE*  
*Le Poète et la cigale*

Un poète ayant rimé,  
IMPRIMÉ  
Vit sa Muse dépourvue  
De marraine, et presque nue:  
Pas le plus petit morceau  
De vers... ou de vermisseau.  
Il alla crier famine  
Chez une blonde voisine,  
La priant de lui prêter  
Son petit nom pour rimer.  
(C'était une rime en elle)  
– Oh! je vous pairâi, Marcelle,  
Avant l'août, foi d'animal!  
Intérêt et principal.-

16. Richiamando come referenza un passo di *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo, il *Trésor* farebbe risalire l'uso del vocabolo nel suo significato gergale almeno al 1832, ma è difficile stabilire se si tratti effettivamente di un neologismo di marca familiare o di un semplice impiego metaforico del termine corrente. All'altro estremo segnaliamo che il termine è ancora di recupero letterario almeno fino al 1934, poiché lo si ritrova nel significato ripetuto e non equivoco di "attricetta" o "cantante" che vive di espedienti nei *Célibataires* di H. de Montherlant (cfr. *Romans et œuvres de fictions non théâtrales*, Gallimard, Paris 1966, pp. 845, 849).

La voisine est très prêteuse,  
C'est son plus joli défaut:  
– Quoi: c'est tout ce qu'il vous faut?  
Votre Muse est bien heureuse...  
Nuit et jour, à tout venant,  
Rimez mon nom... Qu'il vous plaise!  
Et moi j'en serai fort aise.

Voyons: chantez maintenant.  
(*Le Poète et la cigale*; *Œ. C.*, p. 703)

L'originale parodiato di La Fontaine:

*La Cigale et la fourmi*

La cigale ayant chanté,  
    Tout l'été  
Se trouva fort dépourvue  
Quand la bise fut venue.  
Pas un seul petit morceau  
De mouche ou de vermisseau.  
Elle alla crier famine  
Chez la Fourmi sa voisine,  
La priant de lui prêter  
Quelque grain pour subsister  
Jusqu'à la saison nouvelle.  
«Je vous payerai, lui dit-elle,  
Avant l'Août, foi d'animal!  
Intérêt et principal».  
La Fourmi n'est pas prêteuse:  
C'est là son moindre défaut.  
Que faisiez-vous au temps chaud?  
Dit-elle à cette emprunteuse.  
–Nuit et jour, à tout venant,  
Je chantais, ne vous déplaise.  
–Vous chantiez? J'en suis fort aise.  
Eh bien! Dansez maintenant.  
(La Fontaine, 1991, p. 53)

Posta l'identificazione poète/cigale basata sul sema del canto, il testo parodiato viene riprodotto con particolare accuratezza nella sua struttura rimante. In 13 casi l'elemento in rima risulta identico rispetto all'originale: vv. 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 19, 21. Corbière inserisce un verso aggiuntivo, segnalato dalle parentesi tonde e con funzione metalinguistica, in undicesima posizione (la parodia consta di 22 versi, uno in più rispetto all'originale), replicando però la terminazione del verso di La Fontaine: «C'était une rime en elle» *vs.* «Je vous payerai, lui dit-elle». L'inversione parodica trova la sua *pointe* nei vv. 15-16: «La voisine est très prêteuse, / C'est son plus joli défaut» – corrispondente ai vv. 14-15 di La Fontaine: «La Fourmi n'est pas prêteuse: / C'est là son moindre défaut». Si tratta di un ribaltamento assiologico sottolineato dalla forte antitesi «très prêteuse / joli défaut» (Corbière) *vs.* «pas prêteuse: / moindre défaut» (La Fontaine), da cui risulta evidente che la diversa accezione di «prêteuse» – termine che nel poeta bretone viene intenzionalmente caricato di connotazioni boccacesche – introduce una contrastante indicazione valoriale: il «joli défaut», la *dépense* erotica (che è anche *dépense* poetica, lo sperpero che il poeta fa di sé), è all'estremo opposto della cauta e prudente parsimonia borghese.

La ripresa di La Fontaine che chiude il ciclo delle *Amours jaunes*, instaurando una corrispondenza simmetrica con il testo di apertura, presenta un grado maggiore di autonomia: il numero degli elementi rimanti prelevati dall'originale appare fortemente ridimensionato (da 13 a 2); lo schema metrico è semplificato (8 coppie rimanti con una quartina in chiusura: aabbccddaaeeffgghiih), il numero dei versi ridotto a 20.

*À MARCELLE*

*La Cigale et le poète*

Le poète ayant chanté,  
                                   Déchanté,  
 Vit sa Muse, presque bue,  
 Rouler en bas de sa nue  
 De carton, sur des lambeaux



De papiers et d'oripeaux.  
 Il alla coller sa mine  
 Aux carreaux de sa voisine,  
 Pour lui peindre ses regrets  
 D'avoir fait – Oh: pas exprès! –  
 Son honteux monstre de livre!...  
 – «Mais: vous étiez donc bien ivre?  
 – Ivre de vous!... Est-ce mal?  
 – Écrivain public banal!  
 Qui pouvait si bien le dire...  
 Et, si bien ne pas l'écrire!  
 – J'y pensais, en revenant...  
 On n'est pas parfait, Marcelle...  
 – Oh! c'est tout comme, dit-elle,  
 Si vous chantiez, maintenant!»  
 (*La Cigale et le poète*; *Œ. C.*, p. 853)

L'attenuazione dei legami formali indica l'esaurirsi delle motivazioni che sovrintendono all'ispirazione del canzoniere corbieriano: il poeta è «disincantato», la musa precipita dal suo cielo di stracci e di cartone. Nell'*incipit* delle *Amours jaunes* la riscrittura si carica di significati allusivi e burleschi fino ad assumere un valore di indirizzo per il lettore, mentre il congedo è marcato da una progressiva svalutazione dei vincoli formali con il testo imitato. Se, come è stato giustamente rilevato, «l'effetto citazione è un ingrediente non trascurabile, per l'accumulo di significanza che esso provoca» e per «l'intensificarsi delle connotazioni» ottenuto con il «rinvio al contesto originario» (Mortara Garavelli, 2009, p. 50), l'allentamento dei legami instaurati dal processo di riscrittura rilascia tossine malinconiche, segna una caduta delle ragioni della poesia. Occorre infatti sottolineare che l'appropriazione imitativa di un modello non è mai un'operazione neutra, a somma zero; al contrario, essa codifica il rapporto con il passato ed è allo stesso tempo il luogo di una difficile identificazione di sé nel presente. Non si tratta, dunque, di una semplice addizione di senso – «il senso del testo citato che si aggiunge al senso del testo in cui si fa il trapianto» – ma di una collisione tra il mondo realizzato nell'uno e quello realizzato nell'altro: «l'atto del citare immette

anche nella parola poetica ciò che, con Bachtin, indicheremo come interna dialogicità; provoca uno sfasamento nella condizione di prevalente monologismo che è tipica della lirica» (ivi, p. 50).

Una esplicita revisione grottesca del tema formale dell'autoritratto si trova in *Épitaphe*<sup>17</sup>, testo con funzione programmatica e quasi manifesto della poesia corbieriana. Attraverso una serie di antitesi viene visualizzata la figura del poeta saltimbanco – di incalcolabile valore nel destino della lirica moderna, da Apollinaire a Palazzeschi – cui è negato il privilegio dell'identità («Trop de noms pour avoir un nom»), incapace di fissarsi in una maschera socialmente riconoscibile<sup>18</sup>:

Il se tua d'ardeur, ou mourut de paresse.  
S'il vit, c'est par oubli; voici ce qu'il se laisse:

– Son seul regret fut de n'être pas sa maîtresse. –

Il ne naquit par aucun bout,  
Fut toujours poussé vent-de-bout,  
Et fut un arlequin-ragoût,  
Mélange adultère de tout.

17. Giovanni Papini, lettore d'eccezione delle *Amours jaunes*, colse con felice intuizione la forza innovativa dell'*Epitaffio* corbieriano: «Parrà, quest'epitaffio, un esercizio di antitesismo vitorughiano *ravalé* fino al bisticcio boemesco e umoristico. È, invece, uno dei ritratti più spiritosi e spietati dell'uomo moderno – non di quello che parla per bocca di Giuseppe Prezzolini ma di quello che non ha trovato ancora la pace e la verità, la fede e l'*ubi consistam*» (Papini, 1917, pp. 250-1).

18. Sul significato di *Épitaphe* si legga quanto scrive Guymard (1950, p. 12): «Se déchirant à plaisir, cynique à force de sensibilité torturée, de maudit qu'il pense être, il devient maudissant. Alors, sur un instrument désaccordé, grinçant, fait à son image, avec une verve cruelle, il se moque de tout et d'abord de lui-même. Cabré, crispé, il s'ingénie à vivre «en dehors de l'humaine piste». La vicenda testuale di *Épitaphe* è stata analizzata con puntualità da Bernardelli (1981, p. 110) che, a proposito della poetica corbieriana, osserva: «Il primo e fondamentale strumento del "dire senza dire", la struttura essenziale della retorica negativa delle *Amours jaunes*, è l'uso dell'antinomia, dell'opposizione paradossale. [...] Interi testi, e spesso i più significativi, a cominciare da *Épitaphe*, non sono che accumuli di antitesi concettuali. E si comprende. Il paradosso antitetico è, linguisticamente, lo strumento dell'essere a vuoto, l'esatto equivalente del *faire rien*, di quella positività negativa in cui consiste la problematica identità corbieriana».

Du *je-ne-sais-quoi*. – Mais ne sachant où;  
De l'or, – mais avec pas le sou;  
Des nerfs, – sans nerf. Vigueur sans force;  
De l'élan, – avec une entorse;  
De l'âme, – et pas de violon;  
De l'amour, – mais pire étalon.  
– Trop de noms pour avoir un nom. –

Coureur d'idéal, – sans idée;  
Rime riche, – et jamais rimée;  
Sans avoir été, – revenu;  
Se retrouvant partout perdu.

Poète, en dépit de ses vers;  
Artiste sans art, – à l'envers,  
Philosophe, – à tort à travers.

Un drôle sérieux, – pas drôle.  
Acteur, il ne sut pas son rôle;  
Peintre: il jouait de la musette;  
Et musicien: de la palette.

Une tête! – mais pas de tête;  
Trop fou pour savoir être bête;  
Prenant pour un trait le mot *très*.  
– Ses vers faux furent ses seuls vrais.

Oiseau rare – et de pacotille;  
Très mâle... et quelquefois très *fille*  
Capable de tout, – bon à rien;  
Gâchant bien le mal, mal le bien.  
Prodigue comme était l'enfant  
Du Testament, – sans testament.  
Brave, et souvent, par peur du plat,  
Mettant ses deux pieds dans le plat.

Coloriste enragé, – mais blême;  
Incompris... – surtout de lui-même;  
Il pleura, chanta juste faux;

– Et fut un défaut sans défauts.

Ne fut *quelqu'un*, ni quelque chose  
 Son naturel était la *pose*.  
 Pas poseur, – posant pour *l'unique*;  
 Trop naïf, étant trop cynique;  
 Ne croyant à rien, croyant tout.  
 – Son goût était dans le dégoût.

Trop cru, – parce qu'il fut trop cuit  
 Ressemblant à rien moins qu'à lui,  
 Il s'amusa de son ennui,  
 Jusqu'à s'en réveiller la nuit.  
 Flâneur au large, – à la dérive,  
 Épave qui jamais n'arrive...

Trop *Soi* pour se pouvoir souffrir,  
 L'esprit à sec et la tête ivre,  
 Fini, mais ne sachant finir,  
 Il mourut en s'attendant vivre  
 Et vécut, s'attendant mourir.

Ci-gît, – cœur sans cœur, mal planté,  
 Trop réussi, – comme *raté*.

(*Épitaphe*; *Œ. C.*, pp. 710-2).

Prima di procedere all'analisi testuale va rilevato un problema filologico – la variantistica – che le circostanze di pubblicazione di *Épitaphe* rendono particolarmente significativo. È noto che il testo fu stampato per la prima volta nel 1873 nell'*editio princeps* delle *Amours jaunes* apparsa a Parigi presso Glady Frères<sup>19</sup> (*Épitaphe A*).

19. Gli editori, i fratelli Albéric et Louys Glady, erano letterati dilettanti e bibliofili, trasformati per alcuni anni (tra il 1873 e il 1876) e per pura passione in editori di testi. La scelta di rivolgersi ai Glady era in linea con l'eccentricità snobistica di Tristan e con le prospettive di commercio e di divulgazione che offriva la raccolta del poeta. *Les Amours jaunes* si presentavano come un'edizione di lusso (490 esemplari numerati), particolarmente curata sotto il profilo tipografico: comprendeva un autoritratto all'acquaforte di Tristan, abbondavano fregi, *culs-de-lampe*, iniziali ornate e i caratteri

Una diversa stesura, più breve e anteriore cronologicamente rispetto a *Épitaphe A*, fu successivamente pubblicata nella ristampa della raccolta corbieriana presso Vanier nel 1891 (*Épitaphe B*). Questo lacerto ha pertanto un valore archeologico, indica una fase di elaborazione ancora provvisoria che però si è già fissata in una struttura e che consente, pertanto, un'analisi contrastiva:

ÉPITAPHE POUR TRISTAN JOACHIM-ÉDOUARD CORBIÈRE, PHILOSOPHE, ÉPAVE, MORT-NÉ

Mélange adultère de tout:  
 De la fortune et pas le sou,  
 De l'énergie et pas de force,  
 La Liberté, mais une entorse.  
 Du cœur, du cœur! De l'âme, non –  
 Des amis, pas un compagnon,  
 De l'idée et pas une idée,  
 De l'amour et pas une aimée,  
 La paresse et pas le repos.  
 Vertus chez lui furent défauts,  
 Âme blasée inassouvie.  
 Mort, mais pas guéri de la vie,  
 Gâcheur de vie hors de propos  
 Le corps à sec et la tête ivre,  
 Espérant, niant l'avenir,  
 Il mourut en s'attendant vivre  
 Et vécut s'attendant mourir.

Tale versione risulta ancora provvisoria e con evidenti margini di trasformazione rispetto alla *princeps*. Le differenze sono sensibili, sia a livello di macrostruttura (17 versi contro i sessanta presenti in *Épitaphe A*), sia a livello di microsegmenti. Sul piano metodologico quello delle varianti si configura criticamente come «spazio dell'incerto» e al tempo stesso come regesto delle virtualità semantiche e delle pratiche di significazione cicatrizzate nel testo. Le varianti appaiono agli

erano inoltre di notevole eleganza. Per ulteriori approfondimenti su questa coppia di editori si rimanda a Bocquet (1923, pp. 81-2).

occhi del lettore come “suture” che permettono di comprendere il modo in cui il poeta ha articolato la sua strategia scritturale. Nel caso di *Épitaphe* esse richiedono un’analisi volta a delineare la peculiare tensione dinamica del discorso corbieriano. Sono trascritti di seguito i versi nei quali appare più forte l’oscillazione tra le opzioni linguistiche adottate nelle diverse fasi di elaborazione (con le lettere A e B si identificano le due versioni):

1 - v. 9

- A) De l’or, – mais avec pas le sou
- B) De la fortune et pas le sou

2 - v. 10

- A) Des nerfs, – sans nerf. Vigueur sans force;
- B) De l’énergie et pas de force

3 - v. 11

- A) De l’élan, – avec une entorse
- B) La Liberté, mais une entorse

4 - v. 13

- A) De l’amour, – mais pire étalon
- B) De l’amour et pas une aimée

5 - v. 15

- A) Coureur d’idéal, – sans idée
- B) De l’idée et pas une idée

6 - v. 55

- A) L’esprit à sec et la tête ivre
- B) Le corps à sec et la tête ivre

Gli interventi corrispondono sostanzialmente a un’esigenza di *brevitas*. Nei casi 1, 2, 3, il transito tra *Épitaphe* B e *Épitaphe* A incide sullo strato metrico, rafforzando la cesura, e accentuando al tempo stesso il dialogismo interno della parola poetica. Nell’esempio 4, la *variatio* incide sul sema «amour» rilevando il movimento di demistificazione delle rappresentazioni romantiche e sentimentali, con un’allusio-

ne oscena inserita nella clausola – «pire étalon» – che rimanda peraltro al sostrato burlesco delle composizioni giovanili. Nell'esempio 6, l'intervento autoriale moltiplica l'ambiguità del verso, innestando sulla struttura polisemica del lemma «esprit» («spirito», «intelligenza»; ma anche «alcol», «liquore») la duplice articolazione antinomica liquido/secco, da un lato, e sobrio/ebbro, dall'altro.

Le varianti forniscono, dunque, indicazioni precise: appare evidente un'elaborazione sia dei nessi ritmici sia delle giunture antonimiche tesa a enfatizzare le vicissitudini del poeta per fornire al lettore maggiori elementi di disambiguazione. Gli unici due versi invariati (anch'essi molto significativi) sono:

v. 57: Il mourut en s'attendant vivre

v. 58: Et vécut en s'attendant mourir

Una antitesi fondamentale, depositaria del sentimento nichilistico e della perdita di valore dell'esperienza, della sua caduta di tensione vitale – è appena il caso di sottolineare che i temi dell'attesa, dell'*ennui*, dell'inabilità a sopportare la lotta per l'esistenza, formano il grande stile del Novecento da Beckett a Ionesco. Altro elemento assente nella prima stesura dell'*Epitaffio* è l'epigrafe, «Sagesse des Nations»<sup>20</sup>, che costituisce una soglia di accesso al testo orientandone l'interpretazione. Del resto, come ha sottolineato Genette (1987, p. 146), la «deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique: elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. [...] Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la

20. Gli esegeti delle *Amours jaunes* richiamano opportunamente il commento di Augusto Vera, traduttore della *Philosophie de l'Esprit* di Hegel, pubblicato in Francia nel 1867. In un passo incentrato sulle relazioni tra logica, natura e spirito, si legge: «C'est la réflexion, c'est-à-dire la pensée qui reçoit son objet du dehors, et qui va d'un terme à l'autre sans pouvoir en saisir l'unité, qui se représente les choses ainsi. Pour elle le commencement est le commencement, et la fin est la fin, c'est-à-dire le commencement n'est pas le commencement de la fin, et la fin n'est pas la fin du commencement, ce qui fait qu'elle ne sait retrouver le commencement dans la fin, ni la fin dans le commencement et que par suite, pour elle le commencement et la fin ne se présupposent et ne se posent pas réciproquement» (p. XCV).

pleine lecture du texte». Sulla soglia delle *Amours* la fonte hegeliana è assunta letteralmente e perciò ironicamente nella coincidenza di fine e principio: l'epitaffio funziona da prefazione, da introduzione alla raccolta, in luogo di chiuderla. L'aspetto peculiare di *Épitaphe* riguarda la formazione di strutture argomentative che, sin dal primo verso, si fondano su un sistema di opposizioni binarie. L'iscrizione funeraria è in realtà una sorta di ballata che ha per oggetto l'identità del poeta, evocata attraverso il cumulo delle antitesi e delle negazioni, fino a una paradossale *coincidentia oppositorum*: «La mort est ainsi dans la vie (rappelons-nous le pseudonyme de mort-vivant que le poète s'est choisi). Cette constatation tragique – ou suprêmement tragique – rend vie et mort équivalentes» (Corbière, 1992b, p. 49). Nel tentativo di offrire una prima sistematizzazione della voce del poeta, si può affermare che il discorso corbieriano cade costantemente sotto la cifra del paradosso, che accoglie in sé segni nuovi, non corrispondenti alla normatività del linguaggio comune: «Le mot d'esprit envahit le paysage-visage. Chaque terme a son double. Chaque proposition enjôle son contraire. La négation pointe, ébranlant l'arrogante certitude. Tristan se réalise et se dessine, avec de multiples retouches "homme approximatif, coloriste enragé, incompris notoire, flâneur, épave". Autant le "Ça" du livre cherchait en vain une définition tenable de son grimoire, autant l'*Épitaphe* en décline de multiples, équivalant cependant à un véritable brevet de néant» (Steinmetz, 2011, p. 419). D'altra parte, nel primo verso appare subito evidente il gioco del rovesciamento: al binomio «tua/mourut» (omologia paradigmatica) corrisponde un'opposizione assiologica (rappresentata dai termini «ardeur/paresse») carica di un'inebriante ambiguità che prepara il terreno a una serie di antitesi, paradossi e anfibologie. Per maggiore chiarezza le opposizioni possono essere così schematizzate:

1. Nerfs *vs* Sans nerf
2. Élan *vs* avec une entorse
3. Âme *vs* pas de violon
4. Amour *vs* Pire étalon

Occorre sottolineare, come classicamente rileva Fontanier (1968, p. 381), che non ogni opposizione di idee costituisce antitesi; il gio-



co figurale esige «que les tournures se correspondent en opposant les idées». Dunque non è l'elemento singolo, o la coppia oppositiva presa isolatamente, ma l'intero sistema delle opposizioni e delle corrispondenze a dover essere evidenziato negli esempi raccolti. Nel primo caso l'antitesi corrisponde alla negazione diretta (A non-A); nell'esempio successivo l'opposizione è di natura tonale e il secondo elemento produce un sensibile scarto di registro (colloquiale, gergale); l'esempio 3 indica il rovesciamento dei modelli e degli stilemi propri del lirismo lacrimevole di Lamartine o di Musset (si tratta di un livello isotopico che indicizza processi stilistici storicamente pertinenti ed estesi praticamente all'intero *corpus* corbieriano); l'esempio 4, di cui si è già detto, raffigura uno scarto di genere – dal lirico al burlesco – mediante l'emersione del sottotesto osceno.

L'antitesi è peraltro figura che aspira a rappresentare una totalità non pacificata, ossimorica, al cui centro si accampa l'immagine dell'«arlequin-ragoût»<sup>21</sup> che si dà come attualizzazione antropomorfa della istanza autoriale. Nell'ambizioso programma poetico corbieriano è inscritta la creazione del *mito di sé* come «mélange adultère de tout» (v. 6), dove i singoli elementi iterano i semi della pluralità spuria e casuale e documentano una problematica costruzione identitaria, cui la scrittura è maschera (il «mélange», la stoffa dell'io è infatti «adultère», cioè polimorfica e ambigua). Ai vv. 8-14 il gioco dicotomico veicola al lettore l'idea di un significato affermato e negato al tempo stesso: «Trop de noms pour avoir un nom»; ancora più significativo appare il v. 10 («Des nerfs – sans nerf. Vigueur sans force») che, con il doppio ricorso alla preposizione *sans* (ridondanza privativa), identifica in negativo, per via di sottrazione, il campo semantico dell'identità.

La struttura anaforica della strofa (vv. 8-14) si fonda sulla contrapposizione tra l'isotopia<sup>22</sup> dell'io – significata *via negationis* – e il campo

21. Si rimanda a Bogliolo (1984, pp. 63-4) che, analizzando la poesia, scrive: «Più che il dettaglio dei coloriti e incongrui ingredienti che compongono l'*arlequin-ragoût* della personalità di Tristan, conta il principio di questa mescolanza, lo smarrimento e l'insicurezza di fondo, l'exasperazione dei difetti, la sfiducia nella tenuta delle occasionali virtù, e conta soprattutto il ruolo che assume questa drammatica presa di coscienza nella definizione del personaggio che le poesie delle *Amours jaunes* portano alla ribalta».

22. Per la definizione di isotopia si fa riferimento ai lavori del gruppo  $\mu$ , che la indica come: «la proprietà degli insiemi limitati di unità di significazione che comporta una

semantico e lessicale («âme» – «violon» – «amour» – «étalon») della passione, del desiderio, dell'intimità<sup>23</sup>. Questa ripartizione è ribadita dall'analisi delle proposizioni in cui il soggetto parla di se stesso e del suo mestiere di poeta: l'espressione «artiste sans art» è già di per sé una dichiarazione programmatica. Corbière, infatti, dichiara di essere «artiste», ma in pari tempo sottrae a se stesso la parola «art» per la precisa volontà di porsi al di là della normatività estetica della sua epoca: «Ces vers, en effet, sont authentiques et correspondent à une vision novatrice et personnelle de l'art. La valorisation de soi s'exprime par antiphrase, même si l'ambiguïté ne s'efface jamais tout à fait de poèmes qui font du désarroi identitaire leur socle. Ce désarroi s'exprime aussi quand Tristan se confronte à son statut social et à ses racines non plus ethniques, mais sociales: à ses relations synchroniques et diachroniques avec le genre humain» (Rannou, 2006, p. 253). Nel procedimento di annominazione la parola «art» è già inclusa nel termine «artiste»; d'altro canto esiste, disseminata in molti luoghi delle *Amours jaunes*, una isotopia "tecnica" che indicizza il gergo estetico e le operazioni riferite alla scrittura, isotopia la cui funzione è prevalentemente riflessiva, metalinguistica, volta a definire valori e livello di senso del discorso poetico. Si legano a questa funzione performativa del discorso la sonorità, il ritmo, la forma grafica di una scrittura che sembra rompere i vincoli della pagina tipografica e reclamare una recitazione e una messa in scena. Da qui il fluire delle parole che, fino al momento dell'epilogo, sembrano rincorrersi in una ricerca apparentemente senza senso, ma il cui vero significato, a ben vedere, sta proprio nell'affermazione del mito poetico. Nei vv. 57-58 i termini «mourir / vivre / vécut / mourir» combinano una composizione chiasmica – per privazione di senso –,

ricorrenza identificabile di semi identici ed una assenza di semi esclusivi in posizione sintattica di determinazione» (gruppo  $\mu$ , 1977, p. 41).

23. Sul significato della poesia si rinvia a Pilling (1995, p. IV): «The *Epitaph* above has him dying to live. In the French there are only three main verbs: were (he was plural), died and lived (in that order). In this version he has denied himself any soul, but when we come to the longer *Epitaph*, after the bitter Paris sonnets, he includes a soul of sorts as an item he has to dispose of in his will, however mock it may be: «De l'âme et pas de violon»; the word «âme» has a second sense allowing the treble notes to resonate more. Although the bow has been called the soul of the instrument, without which a violin must remain a mute object d'art, the sound-post is an inner necessity».

che è figura di fondamentale rilievo nell'argomentazione corbieriana dal momento che svolge compiti di coordinamento simmetrico delle sequenze verbali.

Con questo epilogo si instaura una circolarità che trova il suo fondamento nella parola. Corbière eredita e demistifica i miti fondativi della poesia romantica e si ricollega almeno in parte alle voci del secondo Romanticismo inglese (Shelley, Keats) che svilupparono il tema della vita e della morte come «death-in-life/life-in-death», senza però attingere a quella paradossalità che attraversa quasi tutto il *corpus* del poeta bretone. Dalla lettura di *Épitaphe* e dalle sue molteplici antinomie semantiche il lettore trae l'immagine di una vita intesa come spreco esistenziale, mentre la circolarità che mescola e confonde l'inizio con la fine è anche figura del rifiuto della storia: «Ainsi quand la vie ressemble à un mort, quand adolescence et vieillesse se confondent, quand Être et Non Être s'identifient, la sagesse est de comprendre qu'il n'y a pas de sagesse. La sagesse est de comprendre que notre vie est le règne du non-sens et de l'absurde» (Le Milinaire, 1989, p. 41).

Se l'epitaffio introduce il tema del nulla, la negazione di sé e il lutto rimangono vitali finché restano impigliati nella trama illusionistica della parola poetica. Il gioco della morte come buffoneria trascendentale «préoccupe Tristan au point de recevoir une place de choix dans le recueil. Le poète, au début des *Amours jaunes*, se présente au lecteur par une inscription funéraire (*Épitaphe*): Tristan est déjà un peu mort pour nous. Ainsi d'une façon générale, le trajet normal de chaque division des *Amours jaunes*, aussi bien que le parcours du recueil entier aboutit selon une fatalité impérieuse à la mort, au néant» (Macfarlane, 1974, pp. 127-8).

La predilezione per l'ironia<sup>24</sup> e l'ossimoro si combina con questo gusto dell'eccezione che rende esperibile la compresenza degli oppo-

24. Per ulteriori approfondimenti sull'ironia intesa come modalità del discorso e del comportamento si rimanda al puntuale saggio di Mizzau (1994), che osserva: «La suggestione dell'ironia sta nel fatto che attraverso il suo meccanismo il linguaggio esibisce, per così dire, il meglio delle sue possibilità: dire negando simultaneamente ciò che si afferma, svelare un'intenzione mascherata, ma anche, all'occasione, rendere ambigua questa intenzione; quindi mettere in atto una operazione che comporta per entrambi gli interlocutori competenze complesse e un complesso calcolo inferenziale di queste reciproche competenze» (ivi, p. 9).

sti; la concomitanza di aspetti antitetici è, come si è detto, elemento costante della costruzione poetica nelle *Amours jaunes*: «l'écriture de Corbière et son oxymoron railleur, ses aveux provoquants font entendre le dialogue, douloureux par le sentiment, infernal par sa continuité, entre l'ambition et la misère physique. Rien ne donne plus raison à cette comparaison qu'*Épithaphe*, dix-sept vers, quinze oxymorons, un par vers, quinze définitions de soi-même qui se terminent par cette exacte biographie: Il mourut en s'attendant vivre / Il vécut en s'attendant mourir» (Noulet, 1971, p. 74).

La ricerca di autenticità, la pratica dell'intelligenza come deformazione, come deviazione dall'uso comune del linguaggio, saranno i fondamenti di un progetto fondato sull'eccezione: dare forma ai grovigli oscuri, ai fantasmi, e incrinare la levigata superficie del testo con invenzioni paradossali, desemantizzando i segni e confondendo i referenti. Le scelte espressive – l'informe al posto del definito, l'irregolare in sostituzione del regolare, la trasgressione anziché la norma, il riso contro il pianto<sup>25</sup> – nascono dall'incontro-scontro con i modelli letterari e poetici annoverati in blocco come inattuali. Come ha evidenziato Newman-Gordon (1964, pp. 12-3), in pagine critiche che risultano dense e stimolanti per meglio afferrare il significato profondo di alcune scelte poetiche, il dramma di quest'epoca «peut être saisi à travers trois poètes – Tristan Corbière, Jules Laforgue et Guillaume Apollinaire. Leurs œuvres reflètent les déceptions de leur temps, et leur sensibilité blessée se traduit par un rire "rire jaune" de Corbière, "rire brisé" d'Apollinaire, et le "rire aux déchirantes gammes de Laforgue"». Il riso e l'autoironia compongono una logica nuova, la logica dell'ambiguità, della dissacrazione, della negazione: negazione del senso e del ruolo delle parole, negazione linguistica che si fa strumento e metafora di un rifiuto che investe il mondo, i suoi valori, il significato stesso della realtà: «La vie est cette

25. Si veda anche Le Milinaire (1989, pp. 125-6): «Il y a rire chez Corbière, mais très vite il se fige et devient amer. [...] Né de la souffrance, le rire de Corbière ne l'élimine pas; il en dit, au contraire, l'extraordinaire intensité. Mourant de rire, ou plutôt riant comme un mort, nul doute que Tristan préférerait, comme il l'écrit dans son avant-dernier "Petit mort pour rire", n'être rien qu'un petit mort dont la mort serait en fait pour rire».

ronde folle où la litanie des mots égrenés annule leur signification; les mots dont le but est de produire du sens ne produisent que du non-sens. L'homme vient sur terre, ne sait pourquoi; vit sur terre ne sait pourquoi; disparaît ne sait pourquoi. Et tout se passe comme s'il n'avait jamais existé. Non pas: comme il n'était rien. N'être rien c'est encore être quelque chose. Tristan est littéralement rien. Annulé. Raturé» (Le Milinaire, 1989, p. 41).

Per Corbière la via della dissacrazione passa attraverso lo strumento della parodia che innesca un movimento cursorio tra passato e presente. La tradizione viene trascritta, decontestualizzata e dissacrata: «Définir la parodie dans *Les Amours jaunes*, c'est nécessairement en délimiter le domaine. Comme la parodie consiste à révéler ou souligner le caractère conventionnel et culturel de ce qui passe pour original et naturel, elle prend pour matériau les formes les plus stéréotypées du langage et de l'idéologie, les codes traditionnels, les pouvoirs institutionnalisés» (Voldeng, 1985, p. 100). *Les Amours jaunes* dimostrano come alla base dell'operazione parodica vi sia una consapevole e sorvegliata ideologia. Ciò che Corbière vuole mettere all'incanto è tutta la tradizione della poesia elegiaca, nei suoi esemplari preromantici e soprattutto nei dolciastri versi sentimentali di un poeta come Lamartine. Il gioco ironico di allusioni e maschere traduce una visione carnevalesca del mondo, una ribalta in cui il locutore, dandy al contrario e poeta maledetto, decostruisce la cultura artistica e i codici estetici della contemporaneità.

Un secondo componimento centrato sul modulo dell'autoritratto è *Le Crapaud*, il rospo, assunto quasi come animale totemico nel bizzarro bestiario corbieriano. Se per Musset, Keats e Baudelaire la rappresentazione più significativa del canto poetico era visualizzata in un'araldica eletta – il pellicano, l'usignolo, il cigno –, per Corbière («en dehors de l'humaine piste»; *Le Poète Contumace*, v. 42; *Œ. C.*, p. 741) esso si incarna nella degradata immagine del rospo. Il poeta bretone postula una visione a un tempo antiromantica, antitradizionale, ma simbolicamente proiettata verso quel modo nuovo di configurare il linguaggio che apre di fatto la strada alla poesia del Novecento. Antoine Fongaro, nel rimarcare i debiti contratti da Apollinaire nei confronti del *Crapaud* corbieriano, sottolinea: «Il

ne saurait y avoir de doute: c'est de Corbière que vient l'identification du poète et du crapaud» (Fongaro, 1964, p. 117). In ambito anglofono Wallace Stevens (1994, p. 220), che conosceva bene la tradizione lirica francese, collocandosi sulla scia del Simbolismo, parla di «yellow moon of words of the nightingale», esaltando subito dopo un uccello brutto e rifiutato come la gracola contro l'improponibilità dell'usignolo, che diviene nelle parole di Pagnini (1970, p. 151) «una fantomatica, inane speranza; è un uccello svuotato della sua fisicità». Ed è proprio la realtà fisica del *Crapaud* con il suo ritmo spezzato a essere rappresentata da Corbière, restituendo all'umile e informe rospo una dignità estetica che scompagina e sovverte la gerarchia degli argomenti poetici.

*Le Crapaud*, il rospo, è il termine di una identificazione con l'orrore di sé («Horreur!! [...] Ce crapaud-là, c'est moi») che sorge dalle profondità della notte-coscienza come un corpo estraneo, una minacciosa presenza che è anche perturbante e familiare. Il nucleo della poesia racchiuso nella *pointe* finale consiste nell'esperienza di sé e nell'incontro con una immagine ripugnante dell'io. Anche sul piano della metaforologia la scelta di Corbière scuote un catalogo di proiezioni simboliche reificate: «Tristan stigmatise le répertoire traditionnel des métaphores idéales du bestiaire romantique. Il y substitue son identité crapaud pour faire parvenir à l'entendement public son chant de batracien à l'instant où l'orchestration des cygnes, des pélicans et rossignols imposaient leur style» (Le Chanu, 1995, p. 31).

Un chant dans une nuit sans air...  
La lune plaque en métal clair  
Les découpures du vert sombre.

... Un chant; comme un écho, tout vif  
Enterré, là, sous le massif...  
– Ça se tait: Viens, c'est là, dans l'ombre...

– Un crapaud! – Pourquoi cette peur,  
Près de moi, ton soldat fidèle!  
Vois-le, poète tondu, sans aile,

Rossignol de la boue...– Horreur! –

... Il chante. – Horreur!! – Horreur pourquoi?

Vois-tu pas son œil de lumière...

Non: il s'en va, froid, sous sa pierre.

.....

Bonsoir – ce crapaud-là c'est moi.

Ce soir, 20 Juillet

(*Le Crapaud*; *Œ. C.*, p. 735)

Nell'analisi del sonetto<sup>26</sup> risulta subito evidente come il poeta offra di sé un autoritratto iconoclasta e caricaturale. Il rospo è una delle prime rappresentazioni del bestiario corbieriano, con esso il poeta fonda il processo di identificazione sui semi della deformità («poète tondu, sans aile») e nel segno di un rimando agli strati bassi della materia («Enterré, là, sous le massif...»). La mancanza di calore per la fredda e viscosa epidermide («il s'en va, froid, sous sa pierre») è come il correlativo oggettivo di una condizione tellurica, posta al limite dell'umano: «on a souvent l'impression d'une sorte de violence faite à soi-même non pas d'un besoin de réprimer, censurer, refuser, mais au contraire d'écarter tout ce qui n'est pas le mouvement irréfutable de la vie, quel qu'il soit, et c'est pourquoi la forme la plus heurtée, la plus elliptique, la plus délicate aussi, lui convient. Dans ses étranges chansons, découverte à soi et aux autres, supplice inévitable et voulu, il reste à même sa propre épaisseur, crapaud sous la pierre, et pourtant il est loin d'elle dans ce regard de lumière, dans cette voix où éclate à ciel ouvert une vie suppliciée ou ensorcelée» (Thomas, 1972, pp. 22-3).

26. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla esaustiva analisi di Dansel (1974) che, a proposito del sonetto, osserva: «L'attitude réactionnelle de Tristan Corbière vis-à-vis des structures établies le conduit à transgresser les règles académiques qui régissent le sonnet. Pourtant, l'un des premiers poèmes que Tristan Corbière jugea digne de conserver fut un sonnet inversé. Nous remarquerons que le vers 14, isolé, traduit la dernière grimace d'un mal compris qui s'identifie au crapaud, symbole de la malédiction, de la laideur» (ivi, p. 69).

Nella prima strofa l'atmosfera stilizzata dell'idillio lunare (si pensi alla tradizione romantica europea da Gessner a Leopardi) trascolora in una dimensione ambigua e inquietante per la presenza di precisi segnali linguistici: le antitesi «air-plaque» e «clair-sombre»; la notte è «sans air», ferma, immota, come sospesa; il canto «tout vif» è angosciosamente «enterré» e sembra dunque provenire dal regno dei morti. Il bestiario delle *Amours jaunes* «est composé d'une foule d'animaux liés de près ou de loin à la mort. Fuyant la vie et la lumière, ils constituent dans la hiérarchie du règne animal, une caste à part, celle de parias; ils vivent sous la puissance tutélaire de la nuit comme les "crabes de nuit", hantent les nécropoles comme les "rats de cimetières" et recherchent l'ombre pour mourir» (Martin, 1976, p. 70). Vi è in tutta la sequenza, immersa nella luce lunare, un'atmosfera soffocante – prevalgono le localizzazioni ctonie: «enterré», «sous le massif», «Rossignol de la boue», «sous sa pierre». Nelle prime due strofe la voce che canta risulta priva di un'identità definita («Ça»); l'esclamazione «Le Crapaud!», nell'*incipit* della terza strofa, induce una retrospezione semantica del lemma-chiave «chant» (evidentemente un gracidio, un suono appena articolato) e introduce, con un inedito percorso interpretativo, l'identificazione del poeta con il rospo, accomunati da singolari affinità.

In contrasto con lo spazio chiuso in cui il rospo è celato («Enterré, là, sous le massif»; v. 5), il suo notturno canto rivelatore («Un chant; comme un écho, tout vif»; v. 4) manifesta una non-entità che rende sensibile il negativo non altrimenti simbolizzabile del linguaggio poetico («Il chante. – Horreur!! – Horreur pourquoi?/Vois-tu pas son œil de lumière...»). Da qui la caratterizzazione dell'istanza scritturale corbieriana come "voce della liminalità" il cui messaggio risulta ancorato a uno spazio di incertezza assiologica (Scalamandrè, 2011, pp. 131-44). Anche in questo caso le fluttuazioni dell'identità sono configurate in chiave di parodia: Corbière colloca in primo piano la fisicità bassa e ripugnante del rospo che, antitetica al *topos* dell'usignolo, irride direttamente le sublimazioni della poesia romantica.



Nella prospettiva dell'autoritratto poetico che queste note si propongono di analizzare – prospettiva fitta di addentellati psicoanalitici, e aperta al dialogo tra le arti e i saperi storicamente accreditati – un testo particolarmente significativo risulta essere *Le Poète Contumace*, inserito dall'autore nella sezione eponima delle *Amours jaunes* e marcatamente autobiografico quanto i precedenti:

Sur la côte d'ARMOR – Un ancien vieux couvent,  
Les vents se croyaient là dans un moulin-à-vent,  
Et les ânes de la contrée,  
Au lierre râpé, venaient râper leurs dents  
Contre un mur si troué que, pour entrer dedans,  
On n'aurait pu trouver l'entrée.

– Seul – mais toujours debout avec un rare aplomb,  
Crénelé comme la mâchoire d'une vieille,  
Son toit à coups-de-poing sur le coin de l'oreille,  
Aux corneilles bayant, se tenait le donjon,  
Fier toujours d'avoir eu, dans le temps, sa légende...  
Ce n'était plus qu'un nid à gens de contrebande,  
Vagabonds de nuit, amoureux buissonniers,  
Chiens errants, vieux rats, fraudeurs et douaniers.  
[...]

– Lui, c'était simplement un long flâneur, sec, pâle;  
Un ermite-amateur, chassé par la rafale...  
Il avait trop aimé les beaux pays malsains.  
Condamné des huissiers, comme des médecins,  
Il avait posé là, soûl et cherchant sa place  
Pour mourir seul ou pour vivre par contumace...

Faisant, d'un à-peu-près d'artiste,  
Un philosophe d'à peu près,  
Râleur de soleil ou de frais,  
En dehors de l'humaine piste.

Il lui restait encor un hamac, une vieille,  
Un barbet qui dormait sous le nom de *Fidèle*  
Non moins fidèle était, triste et doux comme lui,  
Un autre compagnon qui s'appelait l'Ennui.

Se mourant en sommeil, il se vivait en rêve.  
 Son rêve était le flot qui montait sur la grève,  
 Le flot qui descendait;  
 Quelquefois, vaguement, il se prenait attendre...  
 Attendre quoi... le flot monter – le flot descendre –  
 Ou l’Absente... Qui sait ?  
 [...]  
 – Manque de savoir-vivre extrême – il survivait –  
 Et – manque de savoir-mourir – il écrivait:  
 «C’est un être passé de cent lunes, ma Chère,  
 En ton cœur poétique, à l’état légendaire.  
 Je rime, donc je vis... ne crains pas, c’est à *blanc*.  
 – Une coquille d’huître en rupture de banc! –  
 Oui, j’ai beau me palper: c’est moi! – Dernière faute –  
 En route pour les cieux – car ma niche est si haute! –  
 Je me suis demandé, prêt à prendre l’essor:  
 Tête ou pile... – Et voilà – je me demande encor...»

«C’est à toi que je fis mes adieux à la vie,  
 A toi qui me pleuras, jusqu’à me faire envie  
 De rester me pleurer avec toi. Maintenant  
 C’est joué, je ne suis qu’un gâteaux revenant,  
 En os et... (j’allais dire en chair). – La chose est sûre  
 C’est bien moi, je suis là – mais comme une rature».

[...]

(*Le Poète Contumace*; *Œ. C.*, pp. 740-3).

La caratteristica principale del *Poète Contumace*, l’eccezionalità del personaggio-poeta, viene resa attraverso un sottile gioco retorico fondato sull’iperbole. Il senso di reclusione<sup>27</sup> e abbandono, tradot-

27. Sul concetto di reclusione e di isolamento del poeta si rimanda a Macfarlane (1974), che, analizzando due poesie corbieriane, scrive: «Les deux poèmes se rapprochent également par leur double thème d’exil et du besoin de communiquer malgré l’obstacle qu’opposent la surdité et la distance aux tentatives du solitaire. Et les deux poèmes évoluent dans le sens du renoncement à la parole: le silence où s’enfermera le Sourd à la fin de la “Rapsodie” fait pendant à la lettre déchirée des derniers vers du *Poète Contumace*. Dans les deux poèmes, l’espoir entretient une oscillation fiévreuse entre la possibilit  de se faire entendre, de nouer un contact humain et la constatation que personne n’est là pour entendre ses propos» (ivi, pp. 197-8).

to nell'immagine dell' «ancien vieux couvent», presenta la voce del soggetto associata a una struttura topologica, «la borgne tourelle»<sup>28</sup>, imprigionata al tempo stesso in un flusso di ecolalie, rime interne, iterazioni foniche.

Se i personaggi che esprimono l'opinione dominante (il curato, il sindaco) non possono fare a meno di etichettare il poeta come eretico, l'io lirico decide di vivere da «ermite-amateur» nella certezza che nell'esclusione dal mondo<sup>29</sup> risieda una possibilità di sopravvivenza: «Se mourant en sommeil, il se vivait en rêve».

Corbière si colloca in una posizione di marcata liminalità topologica che identifica un intero orizzonte sociale e umano: «Ce n'était plus qu'un nid à gens de contrebande, / Vagabonds de nuit, amoureux buissonniers, / Chiens errants, vieux rats, fraudeurs et douaniers». Al tempo stesso la simbolizzazione del paesaggio bretone conferisce evidenza e pregnanza sensibile all'esperienza del «negativo» che qui prende le forme della «contumacia» («Il avait posé là, soûl et cherchant sa place / Pour mourir seul ou pour vivre par contumace...»). Da un punto di vista linguistico *Le Poète Contumace* documenta un trattamento del materiale verbale fondato sul principio della dissonanza che viene ricomposta e armonizzata in un reticolo di ripetizioni e parallelismi: «Se mourant en sommeil, il se vivait en rêve / Son rêve était le flot qui montait sur la grève, / Le flot qui descendait». Ma anche qui, come in *Épitaphe*, la commistione semantica «mou-

28. Per ulteriori approfondimenti si rinvia all'esaustivo saggio di Martin (1976), che annota: «La vieillesse, comme la maladie, met les chairs à nu; à l'œil "crevé", au moignon "désossé", au "cautére" s'ajoute la mâchoire édentée; dans *Le Poète contumace*, la mâchoire n'est qu'un point de référence; elle évoque la ligne du toit "crénelé comme la mâchoire d'une vieille"; cette image peut paraître simplement exacte et réaliste d'une observation banale, copie d'une réalité physique; cependant, par son insistance, elle dévoile les constantes d'une imagination. L'image, jetée comme une simple comparaison, travaille dans les profondeurs, pour surgir de nouveau» (ivi, p. 74).

29. Si spiega così l'uso del monologo che ritorna in questa poesia per 110 versi su un totale di 176. Si veda quanto osserva Tzara (1950, pp. 11-2): «Pour l'interprétation de ces poèmes – dont on conçoit qu'ils pourraient facilement tomber dans le déclamatoire ou l'emphatique – leur abondante ponctuation est un complément indispensable. À côté de ces poèmes à dire – qui rappellent en cela certains de Charles Cros et les *Monologues* de ce dernier – il y a, moins nombreux, ceux qui, comme *Les Rondels pour après*, sont plus proches du chant oral que de la récitation».

rir/vivre» produce un effetto di continuità; la visione del tempo, la cui lunga durata oltrepassa la durata breve del soggetto, è scandita dal movimento delle onde che vanno e vengono sulla spiaggia. Il nucleo semantico del componimento poggia sulla mancanza e sul vuoto dentro il quale viene assorbito il ritmo della scrittura: «Manque de savoir-vivre extrême – il survivait – / Et – *manque* de savoir-mourir il écrivait». L'anafora del lemma «manque» – un procedimento di enunciazione per sottrazione già precedentemente rilevato in Corbière: si veda la scansione anaforica di «sans» in *Épitaphe* – è essa stessa evocatrice di un vuoto reduplicato, indice di una temporalità che, come quella dell'inconscio secondo Freud, non si svolge linearmente ma per accumuli, sedimentazioni, compresenze. Come ha osservato Laroche (1997, pp. 117-8): «Le texte englobant, en principe au récit, mélange en outre les catégories. Le narrateur intervient et apostrophe son personnage, abandonnant le passé simple et la troisième personne [...]. On suppose d'abord une réplique au style indirect libre, le dialogue venant en quelque sorte contaminer le récit. Le tirt revient cependant une nouvelle fois au début de la strophe suivante indéniablement narrative: – “Manque de savoir vivre extrême il survivait” –. Il se comporte donc comme en terrain conquis et vient à l'intérieur du récit laisser une marque de l'énonciation». Si pensi all'immagine del Fantasma che suggerisce il tema del “ritorno”, ancora allusiva alla circolarità che presiede all'esperienza poetica: «L'Être qui s'esquisse ici “C'est plutôt un Anglais... un Être” ne saurait devenir un personnage distinct de son auteur. Il ne vient pas à Corbière du “dehors” par les voies de l'imaginaire. Il s'agit pour lui d'aller non pas vers l'“l'autre”, mais vers soi-même, face à sa propre misère» (Thomas, 1972, pp. 29-30). L'esistenza è giustificata dalla poesia, o meglio l'esistenza è dimostrata unicamente dalla poesia («Je rime donc je vis»). Tristan si considera un fantasma già spoglio dei segni della storia e il «gâteaux revenant» rievoca l'unica sua avventura conclusasi ancora nel disgusto.

La condizione “contumace” o postuma – *Les Amours* si aprono con un epitaffio – si innesta nella struttura d'orizzonte (cfr. Collot, 2005) del paesaggio bretone: apparizione fugace di un mondo vagheggiato, intravisto in *Paul et Virginie* o ancora in *Robinson Crusoe*,

ma anche sogno di breve momento: l'immagine della donna idealizzata nei modelli letterari si dissolve ancora una volta nell'abrasione della realtà. Il *Poète Contumace* sa di lavorare sugli scarti della lingua poetica ed è consapevole di occupare una posizione marginale anche rispetto al sistema dei valori estetici del suo tempo: «*Les Amours jaunes* mettent en danger la poésie: c'est pourquoi cette poésie est essentiellement moderne, en ce sens qu'elle cherche sans cesse à mettre à mort la poésie, sans jamais le pouvoir, et en tirant sa vie de cette impossibilité [...]. La poésie de Corbière, poésie expirée, force en effet la poésie à crier grâce, vit et se survit dans un perpétuel sursis et ruine, par sa frénésie verbale, la bonne conscience poétique» (Lempert, 1972, p. 59). Per Corbière l'arte è sperimentazione, ricerca linguistica serrata, e *Le Poète Contumace*, confinato in solitudine, sopravvive scrivendo: «La poesia è lo strumento che permette di riempire lo spazio vuoto di uno che muore aspettandosi vivere e vive aspettandosi morire; è nell'assenza lo strumento di un'illusoria presenza, scintilla, riflesso, simulacro di realtà» (Bernardelli, 1981, p. 79).

Proprio l'analisi degli autoritratti raccolti nelle pagine delle *Amours jaunes – Épitaphe, Le Crapaud, Le Poète Contumace*: testi che istituiscono programmaticamente la messa in scena del soggetto di cui celebrano con feroce ilarità la caduta – consente di cogliere in piena luce il paradosso che è alla radice della poetica di Corbière. In essa la poesia si configura come insostituibile ragione di vita, sublimazione e paradigma di un'esistenza altrimenti invivibile, e insieme bersaglio preferito di lazzi e invettive. Come ha rilevato Tzara (1950, p. 13): «La puissante nouveauté qui se manifeste dans cette poésie domine de très haut sa signification; elle met à nu la conscience du poète saisie à l'état naissant, à chaque stade de son développement. Fixée dans une originalité typique, représentative d'une catégorie humaine, la figure attachante de Tristan Corbière se confond avec sa poésie».



## *Pastiche* e parodia nel microciclo italiano

Tristan Corbière soggiornò per due volte in Italia seguendo gli itinerari consueti per gli intellettuali francesi dell'Ottocento<sup>1</sup>. Tra il dicembre del 1869 e la primavera del 1870 si fermò per qualche tempo a Napoli, Castellammare, Sorrento, in compagnia del pittore bretone Jean-Louis Hamon<sup>2</sup>. Con Hamon, esponente di quella scuola neogreca o pompeiana che attirò l'attenzione di Théophile Gautier, Tristan condivideva l'avversione per il romanticismo lacrimevole e il gusto del *pastiche* e della deformazione caricaturale. Sappiamo con certezza che il poeta era a Capri nel maggio del 1872<sup>3</sup>, con il conte de Battine e con Herminie, la Marcelle degli *Amori gialli*. I viaggi in Italia, nei componimenti delle *Amours jaunes* che ne conservano le tracce e il ricordo, si pongono sotto il segno della trasfigurazione comica e farsesca, tra registri dialettali, innesti melodrammatici e *pratiques pastichantes* che prendono

1. I viaggi del poeta bretone in Italia sono stati ampiamente documentati e repertoriati da Jannini (1975b, 1977, pp. 132-55).

2. Malato come Tristan, Hamon soggiornò regolarmente a Roma e a Capri a partire dal 1865. Compose grandi opere pittoriche come *La Comédie humaine*, esposta al Salon del 1852. Molti elementi accomunavano il pittore e il poeta bretone: il gusto per il *pastiche*, per la deformazione della lingua e per il *calembour*, ma anche l'avversione per il Romanticismo.

3. Grazie alla sagace lettura di testimonianze capresi e di lettere di Hamon operata da Jannini, sappiamo con certezza che il poeta era di nuovo a Capri nel 1872, in compagnia questa volta del conte Rodolphe de Battine e di quella che nel registro dell'Hotel Pagano si firmava Herminie de Battine, attrice di origini italiane. I rapporti con questa coppia rappresentano un punto misterioso della biografia corbieriana. Molti studiosi ritengono che Corbière sia stato per la donna di mondo lo sgangherato diversivo di giornate di noia, e che il povero Tristan, pur consapevole del suo mortificante ruolo, non sia riuscito ad allontanarsi dai due amici.

di mira gli odiati-amati poeti romantici, Lamartine e Musset, che dell'Italia avevano rinverdito il mito mediterraneo<sup>4</sup>. Il microciclo italiano si compone di 6 testi – *Veder Napoli poi mori*, *Vésuves et C<sup>ie</sup>*, *Soneto a Napoli*, *À l'Etna*, *Le Fils de Lamartine et de Graziella*, *Libertà* – che appartengono alla sezione *Raccrocs* e che risultano tematicamente e linguisticamente omogenei al punto da fare pensare a una stesura più o meno sincronica.

In Corbière il viaggio cambia di segno, l'Italia non rappresenta più un luogo generatore di alterità, solare, primitivo, dolcemente seduttivo, ma uno spazio infero gremitissimo, abitato da presenze deformi, demoniache, sulfuree. Tristan sembra avere una reazione di rigetto e i paesaggi italiani gli appaiono epidermicamente ostili, fin troppo saturi di umori e di colori: «Ce qui est plus certain c'est que l'Italie lui déplut. [...] Il n'y a pas à s'en étonner. Corbière est un chercheur de clair-obscur et il a trop magnifiquement vu le pays d'Armor et chanté les gens de mer pour n'avoir pas dédaigné Naples et ses rives» (Martineau, 1925, p. 55). Esiste una pubblicitica sul Grand Tour che non tiene in alcun conto, con pochissime eccezioni, il viaggio corbieriano. Per i viaggiatori francesi del primo Ottocento la penisola rappresentava emblematicamente un paesaggio pittoresco di grande suggestione: le rovine preziose dell'antichità, i grandi capolavori delle arti figurative e, non ultime, città come Roma, Firenze, Venezia, Genova e Napoli, considerate veri e propri capolavori dell'arte e della natura. Le valenze formative

4. Dalle letture variamente assimilate e riprese Corbière ricava, oltre a ovvi orientamenti di ordine estetico e ideologico, parte dei materiali linguistici e delle invenzioni che racchiude nelle pagine della sua raccolta. L'atteggiamento del poeta bretone verso i romantici non si discosta molto da quello del padre. Musset occasiona una decina di allusioni specifiche, fornendo i materiali di sceneggiatura della sezione *Sérénade des sérénades*; ma il vero atteggiamento di Tristan nei confronti di Musset appare nel settimo degli otto sonetti del componimento *Paris*, dove l'amarezza e il senso di impotenza si colorano di rabbioso cinismo e tracciano una sorta di breviario dell'apprendista poeta. Nel componimento *Un Jeune qui s'en va*, inserito nella sezione *Les Amours jaunes*, la soluzione ironica escogitata (il giovane poeta malato che si sente morire) nasce per saturazione dal vietato *cliché* lacrimevole lamartiniano. Accanto al rifiuto di ordine estetico, Corbière dà sfogo a una sua viscerale antipatia nei confronti del poeta che, con crudele cinismo, speculerebbe perfino sulla morte della figlia («Lamartine: – en perdant la vie / De sa fille en strophes pas mal»; *Un jeune qui s'en va*, *Œ. C.*, p. 731).



erano tutte in questo distacco e nel lento movimento di immersione in una temporalità naturale, memore della classicità<sup>5</sup>. Sarebbe bastato aderire ai dati effettivi dell'esperienza, che fu certamente diversa da quelle dei viaggiatori che lo precedettero per il modo in cui si svolse, per il momento storico e per la sua irriverente personalità. Invece, lungi dal rinnovare l'iconografia del Grand Tour, Corbière si compiace di passare attraverso i luoghi comuni dando vita a una sorta di burlesca e piccante rapsodia italiana, un vero e proprio micro-zibaldone delle banalità più o meno legate alla geografia del Bel Paese. La pratica della citazione, di fondamentale rilevanza per quantità e qualità nel tessuto delle *Amours jaunes*, assume in questi testi una ossessiva declinazione grottesca e perturbante. Il percorso tra Genova, Napoli e Roma si sincronizza su toni e atmosfere di certe sequenze di folla che ritraggono anime piagate e ricorda in particolare le sezioni "bretoni" *Gens de Mer e Armor*. Nei componimenti italiani si avverte, se possibile, minore simpatia umana e più tenue luce di redenzione. Eppure, «Artiste et poète, il aurait dû sympathiser doublement avec l'Italie sans épithète: il n'en sentit ou n'en voulut sentir, par une infirmité de sa nature, que les ridicules, la pouillerie et l'emphase, qui lui cachèrent le visage immortel de la déesse» (Corbière, 1912, p. XX).

L'esperienza dei luoghi si oggettiva in un *collage* ironico e dissacrante, che rappresenta l'occasione per accordare lo strumento stridulo della poesia immettendovi la vertigine di un *grand guignol* in salsa napoletana, con «*Cori di Masanielli*» che Tristan francesizza nella grafia *Mazanielli*, «Torsi di mandolini», «*Signori Lazzaroni*» e «santini di Pulcinella»:

*Veder Napoli poi mori*

Voir *Naples et...* – Fort bien, merci, j'en viens.

– Patrie

D'Anglais en vrai, mal peints sur fond bleu-perruquier

5. Sul valore antropologico ed euristico del viaggio in Italia si rimanda almeno ai seguenti studi critici: Kanceff (2006); Leed (1992); Martinet (1996); Brilli (1997); Fasano (1999).

Dans l'indigo l'artiste en tous genres oublie  
Ce *Ne-m'oubliez-pas* d'outremer: le douanier.

– Ô Corinne!... ils sont là déclamant sur ma malle  
*Lasciate speranza*, mes cigares dedans!  
– Ô Mignon... ils ont tout éclos mon linge sale  
Pour le passer au bleu de l'éternel printemps!

Ils demandent *la main*... et moi je la leur serre!  
Le portrait de ma Belle, avec *morbidezza*  
Passe de mains en mains: l'inspecteur sanitaire  
L'ausculte, et me sourit... trouvant *que c'est bien ça!*

Je venais pour chanter leur illustre guenille,  
Et leur chantage a fait de moi-même un haillon!  
Effeillant mes faux-cols, l'un d'eux m'offre sa fille...  
Effeillant le faux-col de mon illusion!

– Naples! panier percé des Seigneurs *Lazzarones*  
Riches d'un doux ventre au soleil!  
Polichinelles-Dieux, Rois pouilleux sur leurs trônes,  
Clyso-pompant l'azur qui bâille leur sommeil!...

Ô Grands en rang d'oignons! Plantes de pieds en lignes!  
Vous dont la parure est un sac, un aviron!  
Fils réchauffés du vieux Phœbus! Et toujours dignes  
Des chansons de Musset, du mépris de Byron!...

– Chœurs de *Mazanielli*, Torses de mandolines!  
Vous dont le métier est d'être toujours dorés  
De rayons et d'amour... et d'ouvrir les narines,  
Poètes de plein air! Ô frères adorés!

*Dolce Farniente!*... – Non! c'est mon sac!... il nage  
Parmi ces asticots, comme un chien crevé;  
Et ma malle est hantée aussi... comme un fromage!  
Inerte, ô Galilée! et... *e pur si muove*...

– Ne ruolze plus ça, toi, grand Astre stupide!  
Tas de pâles voyous grouillant à se nourrir;

Ce n'est plus le lézard, c'est la sangsue à vide...  
– Dernier *lazzarone* à moi la [*sic*] bon Dormir!

Napoli. – Dogana del porto.

(*Veder Napoli poi mori*; *Œ. C.*, pp. 781-2).

Il ciclo italiano si apre con la poesia *Veder Napoli e poi mori*, marcata da fenomeni di multilinguismo che insistono su diversi strati del testo. I lacerti in italiano maccheronico, la cui grafia è ricalcata sul suono carpito dall'udito del viaggiatore, tendono a produrre fenomeni di mimetismo fonico-simbolico: «On peut penser que le soleil, le jeûne, et la liberté chers au *lazzarone* ne sont pas sans rapport avec la rumeur mêlée des rues, ou, ce qui est plus décisif encore, avec les monologues débridés d'une prison (le violon de *Bohème de chic*, la cellule IV bis Prison royale de Gênes de *Libertà*) où il se déclare libre et fier» (Thomas, 1972, p. 67). La sonorità densa, materica e gesticolante del mondo napoletano risulta spesso enfatizzata dall'intonazione esclamativa: «*Lasciate speranza, mes cigares dedans!*»<sup>6</sup>; «*Dolce Farniente!*». Le citazioni e gli intarsi in italiano risultano pienamente autosufficienti: non rimandano ad altro da sé, non definiscono alcun tipo di denotazione o di interazione, sono puri elementi indicatori che concorrono a presentificare il paesaggio, l'ambiente umano, il tessuto irto di voci nel quale il locutore è immerso. Il *pastiche* è in tal senso rivolto verso il basso, il testo poetico accoglie il magma vocale di una lingua meticcata di parafrasi, allusioni ironiche, calchi e *jeux de mots*. La manipolazione linguistica – che corrisponde alla traduzione della materia lirica nei registri dell'*Opéra-Comique* – viene immessa in una struttura metrico-sintattica irta di antifrasi, che scompagina rime e cesure e che rappresenta la cifra essenziale del «Poète en dépit de ses vers» (*Épitaphe*, v. 19; *Œ. C.*, p. 711).

Nei componimenti italiani è registrabile anche una isotopia pittorica e visuale i cui esiti sono chiaramente iterati in una pluralità di luoghi. Per evidenziarne alcuni: «Patrie / D'Anglais en vrai, mal

6. La citazione dantesca «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate» (*Inf.*, III, v. 9) è incisa sulla porta dell'Inferno.

peints sur fond bleu-perruquier!»; «Dans l'indigo l'artiste en tous genres oublie / Ce *Ne-m'oubliez-pas* d'outremer: le douanier»; «Plus grand, je te revis à l'Opéra-Comique / – Rôle jadis créé par toi: *Le Dernier Jour / De Pompeï* – Ton feu s'en allait en musique, / On te soufflait ton rôle, et... tu ne fis qu'un four»<sup>7</sup>. Quest'ultimo riferimento introduce una riflessione sulla riproducibilità e diffusione di massa delle immagini, che finiscono per sostituirsi agli oggetti reali la cui precisione risulta come impoverita e messa in dubbio (l'interrogazione del primo verso si intona a questo indebolito senso di realtà):

*Vésuves et C<sup>le</sup>*

Pompeïa-Station – Vésuve, est-ce encor toi?  
Toi qui fis mon bonheur, tout petit, en Bretagne,  
– Du bon temps où la foi transportait la montagne –  
Sur un bel abat-jour, chez une tante à moi:

Tu te détachais noir, sur un fond transparent,  
Et la lampe grillait les feux de ton cratère.  
C'était le confesseur, dit-on, de ma grand'mère  
Qui t'avait rapporté de Rome tout flambant...

Plus grand, je te revis à l'Opéra-Comique.  
– Rôle jadis créé par toi: *Le Dernier Jour*  
*De Pompeï*. – Ton feu s'en allait en musique,  
On te soufflait ton rôle, et... tu ne fis qu'un four.

Nous nous sommes revus: devant-de-cheminée,  
À Marseille, en congé, sans musique, et sans feu:  
Bleu sur fond rose, avec ta Méditerranée  
Te renvoyant pendu, rose sur un champ bleu.

– Souvent tu vins à moi la première, ô Montagne!  
Je te rends ta visite, exprès, à la campagne.

7. Il 21 settembre 1869 era andata in scena al Théâtre Lyrique National di Parigi *Le dernier jour de Pompeï*, opera di Ch. Nuittier e Beaume con musiche di Joncières. Il richiamo nel testo lascia supporre che Corbière avesse assistito alla rappresentazione il cui ricordo doveva essere ancora vivo durante il soggiorno a Napoli.

Le Vrai Vésuve est toi, puisqu'on m'a *fait* cent francs!

.....  
Mais les autres petits étaient plus ressemblants.

Pompeï, aprile.

(*Vésuves et C<sup>ie</sup>*; *Œ. C.*, p. 783)

Nel componimento *Vésuves et C<sup>ie</sup>* è rintracciabile il forte impulso satirico nei confronti delle trivialità culturali del turismo di massa, ma il testo testimonia soprattutto l'amara disillusione di Tristan rispetto alle immagini ideali e avventurose immagazzinate negli anni dell'infanzia: «Pompeïa-Station – Vésuve, est-ce encor toi? / Toi qui fis mon bonheur, tout petit, en Bretagne, – Du bon temps où la foi transportait la montagne – / Sur un bel abat-jour, chez une tante à moi». Il presente non collima con il passato, la realtà si rivela inferiore all'anticipazione fantastica e la verità – la verità del sentimento – resta un dono grazioso del ricordo<sup>8</sup>. Così, anche nei rari momenti di abbandono alle suggestioni del passato, l'ironia corbieriana interviene a ricordare al lettore che la nostalgia dell'infanzia è essa stessa inscritta nel perimetro del kitsch: «Le Vésuve pérennise la conscience d'un bonheur que l'enfant lui a, dès le départ, associé. Tout le passé s'engloutit alors dans l'évocation d'un moment heureux, donnant la fallacieuse impression que l'existence entière de Tristan a été aussi radieuse que lorsqu'il laissait errer son imagination devant cet abat-jour inaugural» (Rannou, 2006, p. 272).

Il progetto poetico del ciclo italiano ha carattere carnevalesco, satirico e farsesco. La galleria di maschere caricaturali che anima Tristan, come anche il piacere di mettere insieme i colori contrastanti della realtà, richiama l'*arlequin-ragoût*, il cui volto polimorfico rappresenta il simbolo stesso del suo universo poetico e che si dà come prima cifra stilizzata della figura autoriale.

8. Arnoux (1929, p. 45): «Le Vésuve, on le voyait chez la tante Puyo les soirs d'octobre. Sans doute ne mourait-il pas l'été, mais il sommeillait au bout du salon, sans cœur de flamme en veilleuse, la clarté du soleil l'exilant; car il était peint sur l'abat-jour d'une lampe à huile dont le remontoir poussait de doux sanglots».

I racconti degli amici pittori – di Hamon in particolare – possono avere stimolato il suo interesse per l'Italia, ispirato da una lunga tradizione: dai personaggi dei *calvaires* bretoni abbigliati all'italiana (cfr. Vercel, 1959, p. 39) ai *souvenir* che riempivano le case e le conversazioni della sua famiglia, primo fra tutti (ma non unico) quel paralume con l'immagine del Vesuvio richiamata in *Vésuves et Cie* («Toi qui fis mon bonheur, tout petit, en Bretagne, – Du bon temps où la foi transportait la montagne –»).

Come già detto, nel dicembre 1869 il poeta bretone parte per Capri con il pittore Hamon. Un viaggio di piacere che si trasforma in un'infernale rapsodia comica: non a caso, alla dogana di Napoli gli tornano in mente le parole di Dante incise sulla porta dell'Inferno, *Lasciate speranza*, che trascrive nella poesia *Veder Napoli poi mori* in apertura della *suite* italiana. Grazie alla sagace lettura di testimonianze capresi operata da Pasquale Jannini possiamo affermare con sicurezza che i sei componimenti di argomento *italiano* sono stati concepiti e parzialmente elaborati durante il viaggio (cfr. Jannini, 1977, p. 133).

Di queste sei poesie, quattro sono dedicate a Napoli, una a Genova e una all'Etna, dove però il poeta bretone non si è mai recato. La poesia *À l'Etna* (*Œ. C.*, pp. 784-5), datata «Palerme. – Août», testimonia ancora una volta la volontà di deformazione del reale (il rapporto tra Palermo e l'Etna è decisamente fantasioso vista la distanza che separa il vulcano dalla capitale siciliana). In questo testo, comparazione buffonesca tra l'Etna e il Vesuvio, è presente un sintagma rivelatore, «– Turis jaune et tousses» (*Œ. C.*, p. 785), in connessione con il tema dell'amore malato: «Crachant un vieil amour malsain» (*ibid.*), che rimanda al titolo della raccolta e ne chiarifica da un punto di vista semantico il sistema connotativo.

I componimenti "italiani" disegnano, dunque, una personalità eccentrica e caustica: ad attrarre Corbière non sono né il golfo di Napoli né il suo paesaggio radioso, e nemmeno la bellezza dei monumenti, dei palazzi e delle piazze, quanto piuttosto la dissonanza della lingua colta dal vivo, nell'irregolarità immediata del parlato, carica dell'espressività scorbutica di un imprevedibile atto di *parole*. Ma accanto agli italianismi e al dialetto napoletano ricalcato a orecchio, il *corpus* poetico appare ricco di un fitto contrappunto di echi letterari.

Un significativo regesto di argute allusioni, di citazioni stravolte e di *pastiche* nei confronti dei più acclamati maestri del Romanticismo e della tradizione lirica ottocentesca costella l'intero ciclo italiano. Corbière non esita a rivelare l'ampio e non uniforme catalogo delle sue personali idiosincrasie e a indirizzare con precisione le sue punture satiriche. In *Le Fils de Lamartine et de Graziella*, inizialmente ambientato a Capri, Tristan rovescia in parodia la storia di Graziella, incarnazione della bellezza mediterranea e infelice protagonista dell'omonimo romanzo lamartiniano apparso nel 1852. Corbière trasforma Lamartine in una sorta di personaggio ridicolo-patetico la cui misurata smania si combina con elementi kitsch<sup>9</sup>. Il *décor* corbieriano (quello turistico di *Veder Napoli poi mori*) diventa pretesto satirico contro il tenero e delicato sentimentalismo di Lamartine, poco promettente garanzia di virilità: «*Le Fils de Lamartine! / Si Lamartine eût pu jamais avoir un fils!*».

Ritorna anche qui la tecnica della citazione letterale, abilmente stornata dal suo senso abituale mediante l'inserimento in un diverso contesto, secondo quello che appare come uno dei più caratterizzanti tra i procedimenti della scrittura corbieriana.

### *Le Fils de Lamartine et de Graziella*

C'est ainsi que j'expiâi par ces larmes écrites la dureté et l'ingratitude de mon cœur de dix-huit ans. Je ne puis jamais relire ces vers sans adorer cette fraîche image que rouleront éternellement pour moi les vagues transparentes et plaintives du golfe de Naples... et sans me haïr moi-même; mais les âmes pardonnent là-haut. La sienne m'a pardonné. Pardonne-moi aussi, vous!!! J'ai pleuré.

LAMARTINE, *Graziella*.

(I fr. 25 c. le vol.)

9. In alcuni momenti della poesia corbieriana – si pensi soprattutto alla svalutazione e degradazione kitsch dei temi sentimentali – si può forse reperire una traccia di quel personaggio ridicolo-patetico che secondo Francesco Fiorentino appartiene alle teorizzazioni dei primi trent'anni dell'Ottocento. La “medietà deprimente” che per il critico fa da sfondo alla conformazione morale di Emma Bovary, modello esemplare di ridicolo-patetico, non è animata dalla contraddizione (che invece si trova in Corbière) tra «una aspirazione alta dettata dalla lettura e la realtà volgare in cui è costretta a vivere»; cfr. F. Fiorentino (1998, p. 79).

À l'île de Procide, où la mer de Sorrente  
Scande un flot hexamètre à la fleur d'oranger,  
Un Naturel se fait une petite rente  
En *Graziellant* l'Étranger...

L'Étrangère surtout, confite en Lamartine,  
Qui paye pour fluer, vers à vers, sur les lieux...  
– Du *Cygne-de-Saint-Point* l'Homme a si bien la mine,  
Qu'on croirait qu'il va rendre un vers... harmonieux.

C'est un peintre inspiré qui lui trouva sa balle,  
Sa balle de profil: – Oh mais! dit-il, voilà!  
Je te baptise, au nom de la couleur locale:  
– LE FILS DE LAMARTINE ET DE GRAZIELLA! –

Vrai portrait du portrait du Rafaël fort triste,...  
Fort triste, présentant qu'il serait décollé  
De sa toile, pour vivre en la peau du *Harpiste*  
Ainsi que de son fils, rafaël raffalé.

– *Raphaël-Lamartine et fils!* – Ô Fornarine  
Graziella! Vos noms font de petits profits;  
L'écho dit pour deux sous: *Le Fils de Lamartine!*  
*Si Lamartine eût pu jamais avoir un fils!*

– Et toi, Graziella... Toi, Lesbienne Vierge!  
Nom d'amour, que, sopran' il a tant déchanté!...  
Nom de joie !... et qu'il a pleuré – Jaune cierge –  
Tu n'étais vierge que de sa virginité!

– Dis: moins éoliens étaient, ô Grazielle,  
Tes Mâles d'Ischia?... que ce pieux Jocelyn  
Qui tenait, à côté, la lyre et la chandelle!...  
Et, de loin, t'enterrait en chants de sacristain...

Ces souvenirs sont loin... – Dors, va! Dors sous les pierres  
Que voit, n'importe où, l'étranger  
Où fait paître ton Fils des familles entières  
– Citron prématuré de ta Fleur d'Oranger –



Dors – l'Oranger fleurit encor... encor se fane;  
Et la rosée et le soleil ont eu ses fleurs...  
Le Poète-apothicaire en a fait sa tisane:  
Remède à vers! remède à pleurs!

– Dors – L'Oranger fleurit encor... et la mémoire  
Des jeunes d'autrefois dont l'ombre est encor là,  
Qui ne t'ont pas pêchée au fond d'une écritoire...  
Et n'en pêchaient que mieux! – dis, ô *picciola!*

– Mère de l'Antechrist de Lamartine-Père,  
Aurore qui mourus sous un coup d'éteignoir,  
Ton Orphelin, posthume et de père et de mère,  
Allait – quand tu naquis – déjà comme un vieux Soir.

Graziella! – Conception trois fois immaculée...  
D'un platonique amour, Messie et Souvenir,  
Ce Fils avait vingt ans quand, Mère inoculée,  
Tu mourus à seize ans !... C'est bien tôt pour nourrir!

– Pour toi: c'est ta seule œuvre mâle, ô Lamartine,  
Saint-Joseph de la Muse, avec elle couché  
Et l'aidant à vèler... par la grâce divine:  
Ton fils avant la lettre est conçu sans péché!...

– LUI se souvient très peu de ces scènes passées...  
Mais *il laisse le vent et le flot murmurer,*  
Et l'Étranger, plongeant dans ses tristes pensées...  
En tirer un franc – pour pleurer!

Et, tout bas, il vous dit, de murmure en murmures:  
Que sa fille ressemble à L'AUTRE... et qu'elle est là,  
Qu'on peut pleurer, à l'heure, avec des rimes pures,  
Et... – *pour cent sous, Signor* – nommer Graziella!

Isola di Capri – Gennaio.

(*Le Fils de Lamartine et Graziella; Œ. C.*, pp. 785-7).

Come è stato notato, la prima strofa ricalca e stravolge l'*incipit* della poesia *Le Premier regret* di Lamartine che l'autore considerava

tanto essenziale alla comprensione del romanzo e della vicenda di Graziella da inserirla, come un'appendice poetica, in coda alla stampa del volume. La prima strofa del testo lamartiniano, un lungo inno alla purezza della donna amata giostrato sul grande tema romantico della sepoltura anonima e illacrimata, offre a Corbière una serie di suggestioni fonico-lessicali che costituiscono il punto di attacco della sua revisione parodica. Il testo di Lamartine (1830):

Sur la plage sonore où la mer de Sorrente  
 Déroule ses flots bleus aux pieds de l'oranger  
 Il est, près du sentier, sous la haie odorante,  
 Une pierre petite, étroite, indifférente  
 Aux pas distraits de l'étranger!

Sono stati evidenziati i tratti lamartiniani letteralmente ricalcati da Corbière, che tende a preservare – qui come in altri casi: si vedano le parodie di La Fontaine – i lemmi rimanti, operando però palesi straniamenti: se la terminazione del primo verso di *Le Premier regret* risulta invariata – «où la mer de Sorrente» – la struttura della rima (vv. 1-3) viene sensibilmente alterata virando il senso da un contesto lirico-descrittivo – la pietra sepolcrale immersa nella bellezza immemore della natura: «sous la haie odorante» – a un contesto satirico, dove viene messa alla berlina la credulità sciocca del turista – «Un Naturel se fait une petite rente» – sottolineata comicamente dal neologismo «En *Graziellant*» (che vale «graziellare», «intortare»). Corbière rispetta e valorizza la rima *oranger/étranger* che gli consente di memorizzare il primo elemento e di disseminarlo in vari luoghi del testo: «Dors – l'Oranger fleurit encor... encor se fane» (v. 33); «– Dors – L'Oranger fleurit encor... et la mémoire» (v. 37).

La tecnica è quella del *pastiche*, ma realizzato con una sempre maggiore libertà nei confronti del modello; il poeta riprende sotto forma di polemico riassunto o di ironica e distaccata relazione l'enfasi dell'originale, che viene in tal modo banalizzato e privato di ogni commozione. Si tratta di un'operazione linguistica volta a smascherare la sacralità poetica del paesaggio, che viene antropomorfizzato nei versi lamartiniani fino a riecheggiare nel mormorio dei rami, nel

rumore delle onde sulla sabbia, la sorte infelice di Graziella, la cui figura declina quella della Kore – la fanciulla sottratta alla vita nel fiore degli anni. Il *refrain* del testo di Lamartine: – «Mais pourquoi entraîner vers ces scènes passées? / Laissons le vent gémir et le flot murmurer» (Lamartine, 1979, p. 186), (che è parte del refrain di *Le Premier regret*, ripetuto ai vv. 12-13; 44-45; 68-69; 92-93; 124-125; 140-141; 160-161); – è stravolto nel *pastiche* parodico corbieriano: «– Lui se souvient très peu de ces scènes passées... / Mais il laisse le vent et le flot murmurer» (*Œ. C.*, p. 787).

Occorre sottolineare, in sintesi, le modalità proprie della parodia corbieriana, che *Le Fils de Lamartine et de Graziella* esibisce in modo rilevato nell'*incipit*. Come si è visto, nel rifacimento è mantenuto quasi integralmente lo schema lamartiniano – la fine di verso è identica: «fleur d'oranger»; identico il contesto geografico e paesistico: «la mer de Sorrente»; simile anche il tema delle onde, sottolineato da un verbo di movimento in apertura del secondo verso – ma non sfuggono al lettore l'intento di scherno e la beffa sgangherata nei confronti del facile melodismo del poeta sentimentale: «un flot hexamètre à la fleur d'oranger» riflette evidentemente un'ispirazione convenzionale e dolciastra. Tuttavia, meno evidente sul piano dei riscontri lessicali anche un diverso nucleo semantico del discorso lamartiniano è sottoposto a un processo di degradazione. Si tratta della purezza di Graziella, che è pari alla sua organica naturalità. È un tratto che segnala la continuità metonimica e metaforica Graziella-paesaggio, la sua appartenenza – ed è ancora un richiamo classicistico, Graziella in figura di ninfa plebea, o, per il suo destino luttuoso, di Kore – all'ambiente naturale dell'isola. Si veda *Le Premier regret*, vv. 48 ss.:

Que son œil était pur, et sa lèvre candide!  
 Que son ciel inondait son âme de clarté!  
 Le beau lac de Némi qu'aucun souffle ne ride  
 À moins de transparence et de limpidité!

Questo aspetto della natura di Graziella si rovescia in Corbière con una vena iconoclasta che si appunta sul dogma della verginità e che

trasforma l'eroina lamartiniana in una sorta di emula sacrilega e abusiva della Vergine («Graziella! – Conception trois fois immaculée...»).

In un saggio famoso Isaiah Berlin, citando un frammento di Eraclito, ricorda che esistono due tipologie di scrittori, distinguibili per un diverso approccio alla realtà – a ciò che appare ipnoticamente reale – della mente e del mondo: la tipologia del riccio, verticale, profonda, abitata da un solo pensiero, da un solo libro; e la tipologia della volpe, versatile, curiosa, leggera ma non priva di esattezza, capace di percorrere la vasta estensione delle apparenze. Il Corbière italiano sembra sostare sulla superficie pittorica delle rappresentazioni, come uno spettatore a teatro grato anche per quel tanto di convenzionale e kitsch che lo spettacolo – un'opera comica, un mistero buffo – prevede in un copione già scritto. Nessuna sorpresa, nessuna esplorazione dell'altrove, ma tanto *déjà vu*, come se l'Italia fosse un territorio esaurito, uno spazio del tutto colonizzato dall'immaginario dei poeti romantici e pertanto disponibile soltanto come citazione e memoria culturale. Al contrario, una vena carica di inventiva e di novità si afferma non per la via dell'occhio ma per quella dell'orecchio. Corbière raccoglie sì le impressioni di viaggio, ma il suo strumento privilegiato non è il senso della vista, quanto piuttosto l'udito; non sono le immagini a imprimersi sulla carta e ad affollare il suo taccuino, ma i suoni della lingua: «Le ton de *Veder Napoli poi mori* est celui de la conversation; ces mots sont ceux que Corbière a entendus ou prononcés, et non de ceux qu'écrit un poète» (Sonnenfeld, 1960, p. 160). Non è perciò un caso se questa propensione genera una delle più riuscite invenzioni verbali di Corbière, quel verbo *Grazieller*<sup>10</sup> («En *Graziellant* l'Étranger», di cui si è detto) che per forza sarcastica si colloca accanto alle altre, numerose invenzioni denominali registrate nei componimenti del ciclo italiano («ruolzer, Clyso-pomper, soleiller»).

In *Veder Napoli poi mori* il poeta bretone depotenzia l'immagine oleografica del cielo blu italiano che diventa, di volta in volta, «bleu-

10. Sul valore semantico del verbo si rinvia a Angelet (1961, p. 108), che osserva: «Tristan Corbière est avant tout un inventeur de mots; le verbe grazieller en est un exemple heureux qui désigne par là l'activité d'un cicerone qui avait trouvé le moyen de faire déboursier les touristes en leur contant les amours de Lamartine et de Graziella. Le trop bienveillant guide allait jusqu'à leur proposer sa propre fille... vénalement!».

perruquier» o «indigo», fino alla constatazione, nella poesia *Libertà*, che «le ciel est louche et rose» (*Libertà*, v. 25; *Œ. C.*, p. 789): tra il losco e il rosa, un colore indefinibile che allude al gioco di sottintesi, fino al raggio cui si espone il viaggiatore incantato dal clima italiano. Oltre a essere un caricaturista Corbière è uno scrittore fornito di una fervida ironia, incurante del codice realistico-documentario che pure dovrebbe informare le scritture di un viaggio. Nella visionarietà corbieriana, nell'attrazione tutta corporea, scontrosa e umorale per Napoli, anche il sole, di volta in volta definito come «vieux Phœbus» e «grand Astre stupide» (*Veder Napoli poi mori*, vv. 23 e 33; *Œ. C.*, p. 782), rilascia una luce appannata e stolidità, come filtrata dal disincanto verso i luoghi che sono stati per generazioni di letterati fervidi oggetti di culto.

Se da un lato Tristan ironizza sull'aspetto ormai turistico e degradato dei paesaggi italiani tanto cari ai vari Musset e Lamartine, proprio a Napoli incontra e isola il personaggio del *lazzarone* che per la filosofia del dolce far niente e per la sua natura libera, picaresca, irregolare, occuperà un posto emblematico negli *Amori gialli*.

Napoli è tutto questo: lo spazio in cui ogni scena pubblica si fa spettacolo e dove l'umanità si presenta come su una quinta di teatro, dove, insieme ai vizi e alle virtù, viene drammatizzato il lato grottesco e macabro della socialità. Per uno spostamento figurale apparentemente arduo il *lazzarone* napoletano sembra richiamare la Bretagna con il suo corteo di storpi e mendicanti, che il poeta rappresenta mirabilmente nella *Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne*, su cui si è richiamata l'attenzione in precedenza proprio per la mescolanza di aspetti folclorici e sovversione estetica.

*Soneto a Napoli* è come uno sfrenato capriccio italiano con tutte le volute deformazioni grammaticali e ortografiche che è dato trovare sin dal titolo.

ALL' SOLE, ALL' LUNA  
ALL' SABATO, ALL' CANONICO  
E TUTTI QUANTI  
CON PULCINELLA

Il n'est pas de Samedi  
Qui n'ait soleil à midi;

Femme ou fille soleillant,  
Qui n'ait midi sans amant!...

Lune, Bouc, Curé cafard  
Qui n'ait tricorne cornard!  
– Corne au front et corne au seuil  
Préserve du mauvais œil. –

... *L'Ombilic du jour* filant  
Son macaroni brûlant,  
Avec la tarentela:

Lucia, Maz'Aniello,  
Santa-Pia, Diavolo,  
– CON PULCINELLA. –

Mergelina – Venerdi, aprile 15.

Corbière valorizza proprio gli elementi più frequentemente tipizzati – macaroni e tarantella – che assembla provocatoriamente in versi brevi e rapidi «*L'Ombilic du jour* filant / Son macaroni brûlant, / Avec la tarentela». I tipici gesti apotropaici, le corna, la maschera di Pulcinella (in rima con «tarantella»), forniscono un supporto caricaturale, denso di umori da satura atellana. Tutto un corredo folklorico che il poeta bretone deterge in una luce stranita di sarcasmo e che fa stridere con accostamenti inediti, in pose nodose e deformi come quelle di un calvario bretone, appunto. Non lo interessano il realismo e il colore locale, ma il taglio obliquo, la contorsione dantesca dei volti, dei corpi, dei paesaggi. A Roma lo colpisce invece l'inesausta atmosfera di festività: «Ici c'est fête toutes les 5 minutes entre les repas ça arrive comme un nuage et il faut que tout se ferme pour se rouvrir quand la fête est passée»<sup>11</sup>, ma non lo entusiasma certo la Città Eterna. Tristan appare poco interessato alla situazione politica italiana: non fa alcun cenno alla trasforma-

11. La lettera è presente nel catalogo *Hommage à Corbière* (opuscolo allestito da A. Le Guével e A. Cariou per l'esposizione tenutasi a Morlaix dal 24 maggio al 31 agosto 1975, pp. 41-2) ed è riprodotta integralmente da Jannini (1977, p. 193).

zione di Roma e alla fine del potere temporale dei papi, si accontenta piuttosto di registrare il lato pittoresco dell' *Urbe* popolata di vescovi di ogni colore, aggiungendo ancora un fugace e sarcastico accenno ai lavori del Concilio Vaticano I. Raccontando alla zia un incontro con Pio IX alle terme di Diocleziano, il poeta annota con il solito sarcasmo:

C'est donc là que j'ai vu le Pape, pas dans une vitrine, il marchait tout seul et regardait lui-même à côté de deux cardinaux. Voilà tout [...]. Alors j'ai vu les quelques âmes qui se trouvaient sur son passage piquer des têtes et verser d'abondantes larmes et baiser avec rage tout ce qu'elles pouvaient attraper au vol. Du reste, sa sainteté se laissait faire avec une adorable infailibilité, et ce sourire de chic que lui ont appris portraits répandus dans le commerce à 7 fr. 50. Enfin le Pape ressemble à tous les papes et un peu à Jeanny Kerbriant<sup>12</sup>.

Per il poeta Roma rimane un gran museo che non offre alcuna emozione: «Je ne regrette pas d'avoir vu Rome, parce que j'aurais toujours regretté de ne l'avoir pas vue. Mais je n'ai senti rien là»<sup>13</sup>.

Calato il sipario sull'esperienza napoletana e romana, Corbière chiude il ciclo italiano con il componimento *Libertà* che porta in calce l'indicazione «À la Cellule IV Prison royale de Gênes» (*Œ. C.*, p. 788), paradossale elogio della prigionia reale di Genova. Dalla nave ancorata in rada e dalla quale non può scendere, Tristan scrive ai genitori: «Mon cher papa et, de plus, ma chère maman, je ne dois pas vous dissimuler l'État de Gênes où je me trouve depuis deux jours en relache avec le paquebot qui porte César et sa fortune»<sup>14</sup>. La *gêne*, il disagio di chi si sente male nella propria pelle, è una realtà familiare al poeta, e l'irritante congiuntura deve avergli fornito il destro per un *calembour* tipico della sua maniera («état de gêne / État de Gênes») che rimanda alla prigionia dell'esilio interiore. Le associazioni non si fermano lì: Corbière prigioniero della sua *gêne*

12. Ivi, p. 194.

13. *Ibid.*

14. La lettera non è compresa nella *Correspondance* curata da P.-O. Walzer e da F. Burch presente nelle *Œ. C.*, ma la si trova trascritta nel volume di Jannini (ivi, p. 192).

e dell' *État de Gênes* deve essersi ricordato di aver sentito o letto che nelle prigioni genovesi vigeva la consuetudine di scrivere il motto «Libertà. Ce mot se lit au fronton de la prison de Gênes»<sup>15</sup>. Fra i ricordi letterari figura innanzitutto Dante, di cui si serve come di un reagente stilistico per colorare atmosfere comiche e telluriche, mentre una reminiscenza di Musset rimanda ai *Vers inscrits dans la cellule n. 14* (evidente il parallelismo con la «cellule» utilizzata da Corbière, come anche la designazione del numero «À la cellule IV bis»). Ma l'orgoglio nel disagio, «la finzione dell'agio nella costrizione non è in fondo anche tutta la sua sostanza, tutta la libertà della sua prigione interiore?» (Bernardelli, 1981, p. 100). Ecco, dunque, grazie alle circostanze, riuniti tutti gli elementi nel paradossoso e nel piacere amaro della privazione, come recita la conclusione del componimento: «– Va: reprends, froide et dure, / Pour le captif oison, / Ton masque, ta figure / De porte de prison... / Que d'autres, basse race / Dont le dos est voûté, / Pour eux te trouvent basse, / Altière déité!» (*Libertà*, vv. 89-96; *Œ. C.*, p. 790).

Se il Grand Tour corbieriano vede depotenziate le valenze formative e la funzione di raffinamento della cultura e del gusto nel rigetto di un canone storicamente accreditato, altrettanto non si può dire per la lingua che lo interessa e gli resta impigliata nella memoria, quasi come un'ossessione. L'italiano, con tutte le dovute deformazioni grammaticali e ortografiche, ritorna con insistenza nel *Soneto a Napoli* e nel suo sottotitolo: «ALL' SOLE, ALL' LUNA / ALL' SABATO, ALL' CANONICO / E TUTTI QUANTI / CON PULCINELLA» (*Œ. C.*, p. 784) ma un rilevamento delle occorrenze esteso all'intera raccolta non farebbe che confermare quanto fin qui osservato. Giovanni Bogliolo (1975) ha registrato 86 forestierismi di cui un gran numero di parole italiane (o approssimativamente italiane); se si tiene conto dei titoli, delle indicazioni in calce alle poesie, delle varianti (in particolare di quelle annotate da Corbière nell'esemplare delle *Amours jaunes* studiato da Yves-Gérard Le Dantec e registrato da Pierre-Olivier Walzer; cfr. *Œ. C.*, pp. 1308-

15. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla documentata nota di Walzer, in *Œ. C.*, pp. 1321-2.



22), il valore aumenta considerevolmente. Bisogna perciò rilevare che una certa musicalità della parola, seppur in prospettiva pittoricamente caricata, caratterizza il sistema timbrico delle *Amours jaunes*. Questo repertorio linguistico, di cui sono stati forniti rapidi cenni, viene acquisito da Corbière nel corso del viaggio in Italia, un'esperienza che non lascia impressioni memorabili sul piano delle suggestioni pittoriche o delle influenze letterarie ma che determina una forte e chiara impronta della lingua italiana (e napoletana) e delle sue sonorità.



# Bibliografia

## Edizione originale

CORBIÈRE T. (1873), *Les Amours jaunes*, Glady Frères, Paris.

## Principali edizioni

- CORBIÈRE T. (1912), *Les Amours jaunes*, éd. établie par Ch. Le Goffic, Albert Messein, Paris.
- ID. (1920), *Les Amours jaunes*, éd. établie par R. Martineau, Crès & C<sup>ie</sup>, Paris.
- ID. (1942), *Les Amours jaunes*, éd. établie par Y.-G. Le Dantec, Émile-Paul Frères, Paris.
- ID. (1950), *Les Amours jaunes*, éd. établie par T. Tzara, Le Club français du Livre, Paris.
- ID. (1953), *Les Amours jaunes*, éd. critique établie par Y.-G. Le Dantec, Gallimard, Paris.
- ID. (1970), *Les Amours jaunes*, in C. Cros, T. Corbière, *Œuvres complètes*, éd. établie par P.-O. Walzer pour les notes et les variantes et par F. Burch pour la correspondance, Gallimard, («Bibliothèque de la Pléiade», 221), Paris.
- ID. (1973), *Les Amours jaunes*, éd. établie par J.-L. Lalanne, préface de H. Thomas, Gallimard, Paris.
- ID. (1980), *Les Amours jaunes*, in *Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros*, préface de H. Juin, Laffont («Collection Bouquins»), Paris.
- ID. (1982), *Les Amours jaunes*, préface de M. Dansel, M. Dansel éditeur, Paris.
- ID. (1992a), *Les Amours jaunes*, postface et notes de Y. Leclair, Seuil, Paris.
- ID. (1992b), *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par É. Aragon, C. Bonnin, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- ID. (2003), *Les Amours jaunes*, suivi de six poèmes retrouvés et de *Casino des Trépassés* et *L'Américaine*, éd. établie, présentée et annotée par Ch. Angelet, Le Livre de poche, Paris.

- ID. (2007), *Les Amours jaunes*, éd. établie, présentée et annotée par L. Martinnelli, L'Harmattan, Paris.
- ID. (2012), *Les Amours jaunes*, Hachette Livre BNF, Paris.

### Principali traduzioni italiane in volume

- CORBIÈRE T. (1965a), *Poesie*, cura e traduzione di C. Fusero, Dall'Oglio, Milano.
- ID. (1965b), *Gli Amori gialli*, cura e versione di F. Cavallo, Guanda, Parma.
- ID. (1972), *Gli Amori gialli*, cura e traduzione di R. Paris, E. Siciliano, Addenda, Roma.
- ID. (1973), *Gli Amori gialli*, introduzione di A. Giuliani, cura e traduzione di C. Rendina, Newton Compton, Roma.
- ID. (2004), *Gli Amori gialli*, cura e traduzione di R. Paris, Mondadori, Milano.
- ID. (2005), *Gli Amori gialli*, a cura di G. D'Ambrosio Angelillo, Piccola Casa Editrice Acquaviva, Milano.
- ID. (2008a), *Gli Amori gialli*, cura e traduzione di L. Salvatore, Edizioni del Foglio Clandestino, Sesto San Giovanni.
- ID. (2008b), *Gli Amori gialli*, traduzione di G. P. Bona, Scheiwiller, Milano.
- ID. (2015), *Gli Amori gialli*, edizione italiana a cura di L. Salvatore, introduzioni di L. Martinelli, R. Paris, con una nota di M. Richter e un saggio di G. Bogliolo, Arcipelago edizioni, Novara.

### Studi monografici

- ANGELET CH. (1961), *La Poétique de Tristan Corbière*, Palais des Académies, Bruxelles.
- ARNOUX A. (1929), *Une âme et pas de violon*, Grasset, Paris.
- BERNARDELLI G. (1981), *La Poesia a rovescio. Saggio su Tristan Corbière*, Vita e Pensiero, Milano.
- ID. (1983), *Tre Studi su Tristan Corbière*, Gianfranco Angelico Benvenuto Editore, Udine.
- BOGLIOLO G. (1975), *Lessico corbieriano. Indice analitico e dati statistici del vocabolario delle Amours Jaunes*, Argalia, Urbino.
- ID. (1984), *Corbière e le sue maschere*, Quattroventi, Urbino.
- BURCH F. (1970), *Tristan Corbière: l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur T. S. Eliot*, Nizet, Paris.
- ID. (1975), *Sur Tristan Corbière. Lettres inédites adressées au poète et premières critiques le concernant*, Nizet, Paris.

- DANSEL M. (1974), *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Nizet, Paris.
- ID. (1985a), *Tristan Corbière: thématique de l'inspiration*, L'Âge d'homme, Lausanne.
- DUROCHER L. (1913), *Devant Corbière*, Bibliothèque du "Fureton breton", Paris.
- GRIN M. (1971), *Tristan Corbière. Poète maudit*, Les Éditions du nant d'enfer, Évian-les-Bains.
- JANNINI P.-A. (1959), *Saggio su Tristan Corbière*, Collana di Lugano, Bellinzona.
- ID. (1969), *Introduzione alla lettura de Les Amours Jaunes di Tristan Corbière*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- ID. (1977), *Un altro Corbière*, Bulzoni, Roma.
- LAIR S. (sous la direction de) (2012), *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, L'Harmattan, Paris.
- LAROCHE H. (1997), *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.
- LE CHANU F. (1993), *Tristan Corbière. Le bestiaire corbiérien des Amours jaunes*, Doctorat en Lettres Modernes, Université de Haute-Bretagne.
- LE CLERC M., YVEN F. (1995), *Tristan Corbière, la métamorphose du crapaud*, Bretagne d'Hier, Plourin-lès-Morlaix.
- LE MILINAIRE A. (1989), *Tristan Corbière: la paresse et le génie*, Seyssel, Champ Vallon.
- LÉVI I. (1951), *Tristan Corbière. A Biographical and Critical Study*, thesys, University Oxford.
- MACFARLANE K. H. (1974), *Tristan Corbière dans Les Amours jaunes*, Librairie Minard, Paris.
- MARSHALL L. (1972), *Le Temps jaune. Essais sur Corbière*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- MARTIN D. (1988), *Tristan Corbière ou l'aventure maritime. Essai*, Les Éditions francophones, Tourcoing.
- MARTINEAU R. (1904), *Tristan Corbière. Essai de biographie et de bibliographie*, Édition du Mercure de France, Paris.
- ID. (1925), *Tristan Corbière*, avec de nombreux documents inédits, des portraits, des dessins et un fac-similé d'écriture, Le Divan, Paris.
- MARTINELLI L. (2001), *Tristan Corbière. Il linguaggio del disdegno e altri saggi di letteratura estrema*, ESI, Napoli.
- ID. (2012), *Canone in versi e identità poetica in Tristan Corbière, selezione di liriche con testo a fronte*, Tracce, Pescara.

- MEITINGER S. (1978), *Tristan Corbière dans la lecture des Amours jaunes*, thèse pour le doctorat de Lettres Modernes, Université de La Haute Bretagne.
- MITCHELL R. (1979), *Tristan Corbière*, Twayne Publishers, Boston.
- RANNOU P. (2006), *De Corbière à Tristan. Les Amours jaunes: une quête de l'identité*, Champion, Paris.
- ROUSSELOT J. (1951), *Tristan Corbière*, Seghers, Paris.
- SONNENFELD A. (1960), *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, Princeton University Press – PUF, Princeton – Paris.
- STEINMETZ J.-L. (2011), *Tristan Corbière*, Fayard, Paris.
- THOMAS H. (1972), *Tristan le dépossédé*, Gallimard, Paris.
- TRIGON J. DE (1950), *Tristan Corbière*, Gallimard, Paris.
- VACHER-CORBIÈRE J. (1955), *Portrait de famille, Tristan Corbière*, Regain, Monte Carlo.

### Contributi in opere generali, saggi, studi vari

- AJALBERT J. (1938), *Mémoire au temps du Symbolisme (1880-1890)*, Éditions Albin Michel, Paris.
- ARNOUX A. (1953), *Tristan Corbière*, in Id., *Études et caprices*, Éditions Albin Michel, Paris.
- BOGLIOLO G. (2015), *Il Corbière dei traduttori italiani*, in Corbière (2015).
- BOCQUET L. (1923), *Un Excentrique: Tristan Corbière*, in Id., *Les Destinées mauvaises: Hégésippe Moreau – Tristan Corbière – Léon Deubel – Pierre de Querlon – Guy Jarnouën de Villartay*, Librairie Edgar Malfère, Amiens, pp. 49-111.
- BLOY L. (1964), *Le Désespéré*, in *Œuvres de Léon Bloy*, éd. établie par J. Bollery et J. Petit, Mercure de France, Paris.
- BRETON A. (1966), *Anthologie de l'humour noir*, Pauvert, Paris.
- CADOU R.-G. (1976), *Tristan Corbière*, in Id., *Le Miroir d'Orphée*, préf. de M. Décaudin, Rougerie, Limoges.
- ELIOT T. S. (1932), *Selected Essays*, Faber & Faber, London.
- FORESTIER L. (1975), *Préparateurs des faits futurs*, in Id. (éd.), *Les Temps de la genèse, 1870-1914*, Minard, Paris.
- GLEIZE J.-M. (1983), *Le Lyrisme à la question: Tristan Corbière*, in Id., *Poésie et figuration*, Éditions du Seuil, Paris.
- GOURMONT R. DE (1963), *Tristan Corbière*, in Id., *Le Livre des masques (1896)*, Mercure de France, Paris.
- GRACQ J. (1985), *En lisant, en écrivant*, José Corti, Paris.

- GUYMARD R. (1972), *Poésie et vérité de Roscoff*, Édition d'Art Jos le Doaré, Châteaulin.
- HURET J. (1982), *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Charpentier, Paris.
- HUYSMANS J.-K. (1977), *À Rebours* (1884), Gallimard, Paris.
- KAHN G. (1902), *Sur l'influence de Corbière sur Laforgue*, in Id., *Symbolistes et Décadents*, Léon Vanier Libraire-Éditeur, Paris.
- LAFORGUE J. (1979), *Une étude sur Corbière*, in Id. (1903), *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France.
- MACÈ G. (1980), *Tristan un nom pour un autre*, in Id., *Ex Libris. Nerval, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Ségalen*, Gallimard, Paris.
- MARTINELLI L. (2014), *Alterità, esotismo e satira nel Négrier di Édouard Corbière*, in T. Corbière, *Il Negriero*, saggio introduttivo, traduzione e annotazioni di L. Martinelli, Transeuropa, Massa.
- ID. (2015), *Tristan Corbière il poeta in contumacia*, in Corbière (2015).
- NEWMAN-GORDON P. (1964), *Tristan Corbière*, in Id., *Corbière-Laforgue – Apollinaire ou le rire en pleurs*, Nouvelles Éditions Debresse, Paris.
- NOULET E. (1971), *Corbière*, in Id., *Le Ton poétique: Mallarmé, Verlaine, Corbière, Rimbaud, Valéry, Saint-John Perse*, José Corti, Paris.
- PAPINI G. (1917), *Stroncature*, Libreria della Voce, Firenze.
- PARIS R. (2015), *Il dandy sciamano*, in Corbière (2015).
- PELLEGRINI C. (1958), *Da Constant a Croce. Saggi su scrittori dell'Ottocento e del Novecento*, Nistri-Lischi, Pisa.
- POUND E. (1920), *A Study in French Poets*, in Id., *Instigations of Ezra Pound*, Boni & Boni, New York.
- ID. (1963), *Irony, Laforgue and Some Satire, the Hard and Soft in French Poetry*, in Id., *Literary Essays*, Faber & Faber, London.
- RICHARD J.-P. (1984), *Le pavé de l'ours*, in Id., *Pages. Paysages. Microlectures II*, Éditions du Seuil, Paris.
- RICHTER M. (2015), *L'Arte non mi conosce. Io non conosco l'arte*, in Corbière (2015).
- ROUDAUT J. (1980), *Les deux Corbière*, in Id., *Ce qui nous revient. Autobiographies*, Gallimard, Paris.
- SALVATORE L. (2015), *Mal visti mal detti*, in Corbière (2015).
- SCALAMANDRÈ R. (2011), *La pipa di Tristan Corbière e la Bête*, in *Il tema del tabacco nella poesia italiana e francese dai primi del Settecento alla fine dell'Ottocento*, ESI, Napoli, pp. 131-44.
- THOMAS H. (1973), *Plus présent que jamais. Tristan Corbière*, in Corbière (1973).
- VERLAINE P. (1972), *Les Poètes maudits*, in Id., *Œuvres en prose complètes* (1884), éd. établie par Jacques Borel, Gallimard, Paris.
- WALZER P.-O. (1970), *La Révolution des sept*, Neuchâtel, La Baconnière.

## Saggi e articoli

- ANGELET CH. (1985), *À propos de la Rapsode foraine: Corbière et Hersart de la Villemarqué*, in “La Nouvelle Tour de feu”, numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 131-4.
- ARROUYE J. (1976), *Modernité de Tristan Corbière*, in “L’École des Lettres”, 1, Janvier, pp. 2-6.
- BALCOU J.-P. (1976), *La Folie ou Corbière à la recherche de lui-même*, in “Cahiers de Bretagne Occidentale”, 1, pp. 79-86.
- BANCAL J. (1985), *La Trinité de Corbière*, in “La Nouvelle Tour de feu”, numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 183-5.
- BAYARD J.-P. (1985), *Le miracle de Tristan Corbière*, in “La Nouvelle Tour de feu”, numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 157-60.
- BERNARDELLI G. (1990), *Su un problema di onomastica corbieriana – “Marcelle”*, in “Studi francesi”, XXXIX, fasc. III, 102, pp. 471-574.
- ID. (1997), *Orientamenti per l’interpretazione di un testo corbieriano*, in “Studi francesi”, 121, pp. 69-82.
- BO C. (1945), *Due poeti da inventare: Tristan Corbière e Max Jacob*, in “Le Tre Arti”, 3, p. 2; poi in Id. (1953), *Riflessioni critiche*, Sansoni, Firenze.
- BOGLIOLO G. (1975), *Corbière, la “pose”, la “chose”*, in “L’Approdo letterario”, 70, pp. 80-91.
- BRUNNER P. (1985), *Étude du thème astral de Tristan Corbière*, in “La Nouvelle Tour de feu”, numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 189-93.
- BUISINE A. (1980), *Tristan Corbière: sans rime ni marine*, in “Revue des Sciences Humaines”, XLIX, 177, pp. 129-43.
- BURCH F. (1958), *Corbière and Verlaine’s “Romances sans paroles”*, in “The Modern Language Review”, LIII, 2, pp. 217-8.
- ID. (1961), *Paul Verlaine’s “Les Poètes maudits”. The Dating of the Essays and Origin of the Title*, in “The Modern Language Notes”, LXXVI, 8, pp. 752-5.
- DANSEL M. (1973), *Corbière et le lexique*, in “Vie et langage”, 260, pp. 602-11.
- ID. (1975), *Tristan Corbière (1845-1875)*, in “Revue des Lettres”, janvier-mars, pp. 29-39.
- ID. (1985b), *Tristan Corbière (1845-1875). Chronologie*, in “La Nouvelle Tour de feu”, numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 9-11.
- ID. (1985c), *Tristan Corbière et l’amour*, in “La Nouvelle Tour de feu”, numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 135-50.
- DÉCAUDIN M. (1985), *Le premier des maudits*, in “La Nouvelle Tour de feu”, numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 97-8.



- DI GIROLAMO G. (1971), À propos de Tristan Corbière, in "Culture française", mai-juin, pp. 133-45.
- DURAND E. (1985), *Approche graphologique*, in "La Nouvelle Tour de feu", numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 97-8.
- FONGARO A. (1964), *Le poète et le crapaud*, in "La Revue des Lettres Modernes", 104-107, pp. 113-24.
- GLEIZE J.-M. (1982), *L'enjeu des Sérénades de Tristan Corbière*, in "Bérénice" (avril-août), pp. 65-72.
- ID. (1985), *Debout là, traversé*, in "La Nouvelle Tour de feu", numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 125-9.
- GOLFFING F. (1944), *Tristan Corbière*, in "Quarterly Review of Literature", 1, pp. 45-53.
- GONTARD M. (1996), *Tristan Corbière et l'imaginaire celtique*, in *Tristan Corbière en 1995. Lire Les Amours jaunes 150 ans après la naissance du poète*, Morlaix, Imprimerie de Bretagne, pp. 19-34.
- GUYOMARD R. (1950), *Tristan et nous*, in "Bulletin des anciens élèves du Lycée de Morlaix", p. 15.
- ID. (1955), *La poésie maudite et Tristan Corbière*, in "Cahiers d'histoire et de folklore", 1 (octobre-décembre), p. 53.
- ID. (1985), *Tristan Corbière chez lui*, in "La Nouvelle Tour de feu", numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 51-4.
- HOUZÉ B. (2008), *Traces de Corbière. Documents inédits ou retrouvés*, in "Histoires littéraires", 33 (janvier-mars), pp. 13-34.
- ID. (2010), *Un hommage inconnu à Tristan Corbière. Quelques coups de bâtons de Louis Verbrugge*, in "Studi francesi", 160 (gennaio-aprile), pp. 8-12.
- ID. (2010), *Tristan Tous Genres. Recherches sur l'éclectisme corbiérien. Avec un poème oublié*, in "L'Œil bleu", 11 (mai), pp. 3-22.
- JANNINI P.-A. (1975a), *Nuovi documenti sul viaggio di Tristan Corbière in Italia*, in "Sì & No", 1, pp. 77-94.
- ID. (1975b), *Corbière a Roma*, in "Sì & No", 2, pp. 164-78.
- ID. (1985), *Voyage en Italie*, in "La Nouvelle Tour de feu", numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 25-41.
- LE CHANU F. (1995a), *Tristan Corbière et la peinture: portrait d'un «peintre écrémé du salon»*, in *Tristan Corbière poète en dépit de ses vers*, Musée de Morlaix, catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Musée des Jacobins, 12 mai-18 juillet, pp. 39-40.
- ID. (1995b), *Tristan Corbière précurseur, héritage et modernité des Amours jaunes*, in *Tristan Corbière poète en dépit de ses vers*, Musée de Morlaix, catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Musée des Jacobins, 12 mai-18 juillet, pp. 51-3.

- LE GALLO Y. (1976), *Corbière père et fils. Contribution à l'élaboration d'un glossaire des Amours jaunes*, in "Les Cahiers de Bretagne Occidentale", 1, pp. 3-36.
- LE GUILLOU L. (1976), *La Guêpe d'Édouard Corbière*, in "Les Cahiers de Bretagne Occidentale", 1, pp. 37-47.
- LEMPERT M. (1972), *Tristan Corbière ou les impostures de la critique (J. Laforgue, Ch. Le Goffic, P. Verlaine, J.-K. Huysmans)*, in "Scolies", 2, pp. 39-62.
- LÉROY C. (1980), *Jules Laforgue, auteur des Amours jaunes*, in "Revue des Sciences Humaines", 178, pp. 5-14.
- LÉVI I. (1951), *New Light on Tristan Corbière*, in "French Studies", v, 3, pp. 233-44.
- LHÉRITIER A. (1985), *Les saisons des Amours*, in "La Nouvelle Tour de feu", numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 13-20.
- LINDSAY M. (1960), *A Source of the Title Les Amours jaunes: La Landelle*, in "Modern Language Notes", LXXV, 8, december, pp. 681-4.
- MARTIN D. (1976), *L'univers imaginaire de Tristan Corbière*, in "Les Cahiers de Bretagne Occidentale", 1, pp. 65-78.
- MARTINELLI L. (2003), *Tristan Corbière anticipatore di forme simboliste*, in "Quaderni di Bérénice", III, 5 novembre, pp. 89-100.
- MATARASSO H. (1954), *Tristan Corbière. Lettres à son père*, in "Les Lettres nouvelles", 15, pp. 404-34.
- MEITINGER S. (1983), *L'ironie anti-romantique de Tristan Corbière*, in "Littérature", 51, pp. 41-58.
- NOULET E. (1951), *Qui a prétendu que Tristan Corbière était mort fou?*, in "Nouvelle Revue de Bretagne", v, pp. 393-5.
- PIA P. (1979), *La poésie en 1873*, in "Carrefour", 7 juin.
- PILLING C. (1995), *These Jaundiced Loves. A Translation of Tristan Corbière's Les Amours Jaunes*, in T. Corbière, *Les Amours jaunes*, Paterloo Poets, Calstock.
- POMPEJANO V. (1979), *Presenza di Tristan Corbière*, in "Sì & No", VI, 2, pp. 101-9.
- POPOVIC P. (1991), *Les villes de Tristan Corbière*, in "Études françaises", 3, pp. 37-50.
- RANNOU P. (1995), *Tristan Corbière ou l'identité contrariée*, in "Skol Vreizh", 33, pp. 49-60.
- RENDINA C. (1974), *Corbière: Véritable Complainte d'Auguste Berthelon. Note per una interpretazione*, in "Sì & No", II, pp. 294-306.
- ID. (1975), *Poesie giovanili di Corbière*, in "Sì & No", I, pp. 279-84.
- ROUART J.-M. (1966), *Finir comme un cigare*, in "Critique", 224, pp. 3-22.

- ROUSSELOT J. (1985), *Retour aux rondels pour après*, in “La Nouvelle Tour de feu”, numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 109-113.
- SAINT-POL-ROUX (1982), *Tristan la vie*, in “Poésie présente”, 45, pp. 17-30.
- SALA A. (1976), *I disegni di Tristan Corbière*, in “Il Giornò”, 4 gennaio.
- SIPALA C. (1986), *La Litanie du sommeil de Tristan Corbière*, in “Critica letteraria”, XIV, 50, pp. 117-28.
- SONNENFELD A. (1959), *The Yellow Laught of Corbière*, in “Yale French Studies”, XXIII, pp. 39-46.
- ID. (1960) *Tristan Corbière: poète chrétien?*, in “Les Cahiers de l’Iroise”, VII, 1, pp. 1-9.
- THIBAUDET A. (1934), *La Révolution des cinq*, in “La Revue de Paris”, XXXI, 16 (15 août), pp. 785-7.
- TZARA T. (1950), *Tristan Corbière ou les limites du cri*, in “Europe”, XXVIII, 60 (décembre), pp. 87-96.
- VOLDENG E. (1975), *Tristan Corbière et la franc-maçonnerie*, in “Si & No”, 1, pp. 196-206.
- ID. (1976), *Les Poètes maudits comme lieu commun et comme limitation de la critique corbiérienne*, in “Cahiers de Bretagne Occidentale”, 1, pp. 103-33.
- ID. (1985), *La Parodie dans Les Amours jaunes de Tristan Corbière*, in “La Nouvelle Tour de feu”, numéro spécial *Tristan Corbière*, 11-12-13 (printemps-été-automne), pp. 99-107.

### Riviste e cataloghi

- “Cahiers de Bretagne Occidentale” (1976), *Études sur Édouard et Tristan Corbière*, Centre de Recherche Bretonne et Celtique.
- Hommage à Corbière (1875-1975)* (1975), catalogo dell’esposizione tenutasi a Morlaix, 24 maggio-31 agosto, Musée de Morlaix.
- “La Nouvelle Tour de feu” (1985), *Tristan Corbière*, 11-12-13, printemps-été-automne, Les Éditions du Soleil.
- “Histoires littéraires” (2008), 33, janvier-mars, dossier su Tristan Corbière, con testi di B. Houzé, M. Pakenham, J.-L. Debaue.
- “Si & No” (1975), II, 2, luglio.
- “Skol Vreizh” (1995), *Tristan Corbière*, 33.
- Tristan Corbière en 1995. Lire Les Amours jaunes 150 ans après la naissance du poète* (1996), comitato Tristan Corbière, Bibliothèque Municipale de Morlaix.
- Tristan Corbière. Poète en dépit de ses vers* (1995), Musée de Morlaix, catalogo dell’esposizione tenutasi al Musée des Jacobins, 12 mai-18 juillet.

Altri saggi consultati: retorica, teoria dei generi e analisi del discorso

- ADAM J.-M. (1999), *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Nathan, Paris.
- AGOSTI S. (1982), *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1991), *Il fauno di Mallarmé*, Feltrinelli, Milano.
- ARON P. (2008), *Histoire du pastiche*, PUF, Paris.
- BELLATI G. (2003), *Le rondeau: avatars d'une structure poétique au fil des siècles*, in *Lingua, cultura e testo*, miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada, a cura di E. Galazzi, G. Bernardelli, Vita e Pensiero, Milano, vol. I, pp. 97-111.
- ID. (2010), *Le renouveau du rondeau entre Parnasse et Symbolisme*, in *Simbolismo e Naturalismo tra lingua e testo*, a cura di S. Cigada, M. Verna, Vita e Pensiero, Milano, pp. 3-33.
- BERLIN I. (1986), *Il riccio e la volpe*, Adelphi, Milano.
- BOUILLAGUET A. (1999), *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan, Paris.
- BOURGEACQJ. (1997), *Le pastiche: pédagogie de la langue et de la littérature*, in "The French Review", 71.
- BRILLI A. (1997), *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*, il Mulino, Bologna.
- BRONCKART J.-P. et al. (1985), *Le fonctionnement des discours*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel-Paris.
- BRUNEAU CH. (1948), *Histoire de la langue française*, Colin, Paris.
- BRUNOT F. (1926), *La pensée et la langue*, Masson, Paris.
- CHARAUDEAU P. (1995), *Une analyse sémiolinguistique du discours*, in "Langages", 117, pp. 96-111.
- COLLOT M. (2005), *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris.
- DOUSTEYSSIER-KHOZE C., PLACE-VERGHNES A. (2006), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Floriane, Oxford.
- DUCROIT O. (1981), *Les échelles argumentatives*, Minuit, Paris.
- FASANO P. (1999), *Letteratura e viaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- FIorentino F., CARCERERI L. (1998), *Raccontare il medio: il personaggio ridicolo-patetico*, in Id. (a cura di), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Bulzoni, Roma, pp. 69-91.
- FONTANIER P. (1968), *Les figures du discours*, introduction par G. Genette, Flammarion, Paris.
- FOUCAULT M. (2004), *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano.
- FUSILLO M. (2010), *Replicabilità e potenzialità. Sull'estetica postmoderna del pastiche*, in Id., *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco*

- Marenco*, a cura di G. Serto, C. Vaglio Marengo, C. Lombardi, vol. II, Edizioni dell'Orso, Torino.
- ID. (2016), *Estetica del pastiche e intermedialità: «Povera piccina», Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, in "Between", VI, 12, <http://www.betweenjournal.it/>.
- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris.
- ID. (1987), *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris.
- GREIMAS A. J. (1966), *Sémantique structurale*, Larousse, Paris.
- GRUPPO  $\mu$  (1977), *Retorica della poesia*, Mursia, Milano.
- HERMAN PH. (1996), *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris.
- JAKOBSON R. (1985), *Poetica e poesia*, Einaudi, Torino.
- KANCEFF E. (2006), *Dimensioni a confronto: viaggio e letteratura*, in M. T. Chialant (a cura di), *Viaggio e letteratura*, Marsilio, Venezia.
- LAKOFF G., JOHNSON M. (1985), *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Éditions de Minuit, Paris.
- LAUSBERG H. (1969), *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna.
- LEED E. J. (1992), *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, a cura di E. J. Mannucci, il Mulino, Bologna.
- LOTMAN J. (1980), *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano.
- MAINGUENEAU D. (1987), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, Paris.
- ID. (2002), *Analysis of an academic genre*, in "Discourse studies", 4 (3), pp. 319-42.
- ID. (2011), *Pertinence de la notion de formation discursive en analyse du discours*, in "Langage et Société", 135, pp. 87-99.
- MARTIN R. (1983), *Pour une logique du sens*, PUF, Paris.
- MARTINET M.-M. (1996), *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, PUF, Paris.
- MEYER M. (1997), *La retorica*, il Mulino, Bologna.
- MILDONIAN P. (1997), *Parodia, Pastiche, Mimetismo*, Bulzoni, Roma.
- MIZZAU M. (1994), *L'Ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano.
- MORTARA GARAVELLI B. (2009), *La parola d'altri*, in Id., *Prospettive di analisi del discorso riportato* (1985), Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- ID. (1989), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- PAGNINI M. (1970), *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, il Mulino, Bologna.
- PAISSA P. (2015), *"L'homme et son image" de La Fontaine: une proposition de lecture entre jeux de langue et jeux de miroirs. Une fable de La Fontaine au prisme de la critique*, in "Publiforum", 24.

- PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L. (2001), *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* (1966), Einaudi, Torino.
- REBOUL A., MOESCHLER J. (1998), *Pragmatique du discours*, Colin, Paris.
- STEVENS W. (1994), *Autumn Refrain*, in "Harmonium, Poesie 1915-1955", a cura di M. Bacigalupo, (con testo a fronte), Einaudi, Torino.
- VERNA M. (a cura di) (2007), *Le pastiche littéraire pour une pédagogie créative de la littérature*, in *Recueil de textes pour la SSIS*, ISU, Milano.

### Altri testi consultati

- BENJAMIN W. (1995), *Angelus Novus*, in Id., *Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.
- BIONDI C. (1979), *Ces esclaves sont des hommes*, Libreria Goliardica, Pisa.
- CORBIÈRE É. (1953), *Le Nègrier* (1832), Le club français du livre, Paris.
- CIGADA S. (1992), *Il Simbolismo francese*, Sugarco, Milano.
- FOUCAULT M. (1969), *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.
- HAMBURGER M. (1987), *La verità della poesia. Da Baudelaire a Montale*, il Mulino, Bologna.
- HOFFMANN L.-F. (1974), *Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, Payot, Paris.
- HUGO V. (1964), *Les Rayons et les Ombres*, in Id., *Œuvres poétiques*, t. I, éd. établie par P. Albouy, Gallimard, Paris.
- LA FONTAINE J. DE (1991), *Fables*, Gallimard, Paris.
- LAMARTINE A. DE (1979), *Premiers regrets*, Gallimard, Paris.
- LETHÈVE J. (1959), *Impressionistes et Symbolistes devant la presse*, Colin, Paris.
- MARTINO P. (1967), *Parnasse et Symbolisme*, Colin, Paris.
- MICHAUD G. (1947), *La doctrine Symboliste*, Nizet, Paris.
- RAYMOND M. (1940), *De Baudelaire au Surréalisme*, Corti, Paris.
- RIESZ J. (2007), *De la littérature coloniale à la littérature africaine*, Kartala, Paris.
- VERCEL R. (1959), *Bretagne aux cent visages*, Albin Michel, Paris.
- VISSIÈRE I., VISSIÈRE J.-L. (1982), *La Traite des noirs au siècle des Lumières*, in "Témoignages négriers", Métailié, Paris.

### Principali dizionari consultati

- Dictionnaire de l'Académie française* (1879), Librairie de Firmin-Didot, Paris.
- BESCHERELLE (1864), *Nouveau dictionnaire classique de la langue française*, Librairie Garnier Frères, Paris.

- CAMPORESI P. (a cura di) (1973), *Il libro dei vagabondi. Lo "Speculum Cerretanorum" di Teseo Pini, "Il Vagabondo" di Rafaele Frianoro e altri testi di "furfanteria"*, Einaudi, Torino.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (1973), *Dictionnaire des symboles*, Seghers et Jupiter, Paris.
- DELESALLE G. (1896), *Dictionnaire Argot-Français / Français-Argot*, Ollendorf, Paris.
- DELVAU A. (1883), *Dictionnaire de la Langue Verte*, nouvelle édition conforme à la dernière revue par l'auteur, augmentée d'un supplément par G. Fustier, C. Marpon et E. Flammarion Éditeurs, Paris.
- FERRERO E. (1991), *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Mondadori, Milano.
- FINCATI L. (1870), *Dizionario di marina*, Luigi Beuf Libraio-Editore, Napoli-Torino.
- FRANCE H. (1907), *Dictionnaire de la Langue Verte. Archaismes, Néologismes. Locutions étrangères. Patois*, Libr. du Progrès, Paris.
- DE LA LANDELLE G. (1859), *Le Langage des marins. Recherches historiques et critiques sur le vocabulaire maritime. Expressions figurées en usage parmi les marins. Recueil de locutions techniques et pittoresques suivi d'un index méthodique*, E. Dentu, Paris.
- LARCHEY L. (1878), *Dictionnaire historique d'argot*, E. Dentu, Paris.
- LE GONIDEC J.-F. (1860), *Vocabulaire français-breton*, Imprimerie de Prud'homme, Saint-Brieuc.
- LITTRÉ É., DEVIC M. (1883), *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, Paris.
- MERLIN L. (1888), *La langue verte du troupier, dictionnaire d'argot militaire*, Henri Charles-Lazauvelle, Paris-Limoges.
- MERRIEN J. (1958), *Dictionnaire de la mer*, Laffont, Paris.
- PARRILLI G. (1866), *Dizionario di marineria militare*, Stabilimento Tipografico di Pasquale Ambrosio, Napoli.
- RIGAUD L. (1888), *Dictionnaire d'argot moderne*, Librairie P. Ollendorf, Paris.
- ROSSIGNOL G. (1901), *Dictionnaire argot-français*, Librairie P. Ollendorff, Paris.
- TOMMASEO N., BELLINI B. (1865), *Dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino.
- Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle* (version informatisée du 10/12/2002).
- RABAN L.-F., DE SAINT-HILAIRE É. M. (1829), *Glossaire d'argot*, in "Mémoires d'un forçat", ou *Vidocq dévoilé*, H. Langlois Fils et C<sup>ie</sup>, Éditeurs, Paris, t. 4, pp. 307-38.
- REY A., CHANTREAU S. (1979), *Dictionnaire des expressions et locutions*, Le Robert, Paris.
- VIRMAÎTRE CH. (1894), *Dictionnaire d'argot fin-de-siècle*, A. Charles, Paris.





## Indice dei nomi\*

- Adam Jean-Michel, 108  
Agosti Stefano, 108  
Ajalbert Jean, 102  
Angelet Christian, 24n, 32n, 52n,  
92n, 100, 104  
Apollinaire Guillaume, 24n, 37, 58,  
68-9, 103  
Aragon Élisabeth, 99  
Arnoux Alexandre, 85n, 100, 102  
Aron Paul, 11, 41, 108  
Arrouye Jean, 104
- Bachtin Michail, 58  
Balcou Jean-Pierre, 104  
Bancal Jean, 104  
Banville Théodore (de), 37  
Battine Rodolphe (de), 54, 79 e n  
Baudelaire Charles, 22 e n, 24n, 31n,  
39, 40n, 42n, 52n, 69, 110  
Bayard Jean-Pierre, 104  
Beckett Samuel, 63  
Bellati Giovanna, 35n, 37, 108  
Bellini Bernardo, 111  
Benjamin Walter, 40, 110  
Berlin Isaiah, 92, 108  
Bernardelli Giuseppe, 13n, 40n,  
58n, 77, 96, 100, 104, 108
- Biondi Carminella, 15n, 110  
Bloy Léon, 102  
Bo Carlo, 104  
Bocquet Léon, 61n, 102  
Bogliolo Giovanni, 24n, 50-1, 65n,  
96, 100, 102, 104  
Boileau Nicolas, 41  
Bona Gian Piero, 100  
Bonnin Claude, 99  
Bouillaguet Annick, 108  
Bourgeacq Jacques, 108  
Breton André, 28, 102  
Brilli Attilio, 81nn, 108  
Bronckart Jean-Paul, 108  
Bruneau Charles, 108  
Brunner Patrick, 104  
Brunot Ferdinand, 108  
Buisine Alain, 14, 104  
Burch Francis, 24n, 28, 37n, 44n,  
95n, 99, 100, 104  
Byron George Gordon, Lord, 22,  
34n, 82
- Callot Jacques, 30, 45-6  
Camporesi Piero, 111  
Carcereri Luciano, 108  
Cavallo Franco, 25n, 100

\* Si è scelto di non indicizzare il nome dell'autore oggetto di questo studio perché compare quasi in ogni pagina del volume.

- Chantreau Sophie, 111  
 Charaudeau Patrick, 108  
 Chevalier Jean, 111  
 Cigada Sergio, 108, 110  
 Collot Michel, 76, 108  
 Corbière Édouard. 10, 13, 14n, 15, 16  
   e n, 17-8, 33, 43n, 103, 106-7, 110  
 Cros Charles, 75n, 99  
  
 D'Ambrosio Angelillo Giuseppe,  
   100  
 Dansel Michel, 24n, 25, 32n, 34n,  
   37n, 71n, 99, 101, 104  
 Dante Alighieri, 86, 96  
 Dantec Yves-Gérard (Le), 96, 99  
 Daumier Honoré, 46n, 53n,  
 Debauve Jean-Louis, 107  
 Décaudin Michel, 102, 104  
 Delesalle Georges, 111  
 Delvau Alfred, 53, 111  
 Devic Marcel, 111  
 Di Girolamo Giacomo, 105  
 D'Orléans Charles, 35  
 Dousteysier-Khoze Catherine, 108  
 Ducroit Oswald, 108  
 Durand Evelyne, 105  
 Durocher Léon, 33n, 101  
  
 Eliot Thomas Stearns, 37n, 100, 102  
 Escousse Victor, pseud. di Victor de  
   Lasserre, 22  
  
 Fasano Pino, 81n, 108  
 Ferrero Ernesto, 111  
 Fincati Luigi, 111  
 Fiorentino Francesco, 87n, 108  
 Fongaro Antoine, 69, 70, 105  
 Fontanier Pierre, 64, 108  
 Forestier Louis, 102  
  
 Foucault Michel, 40n, 108, 110  
 France Hector, 111  
 Freud Sigmund, 76  
 Fusero Clemente, 100  
 Fusillo Massimo, 108  
  
 Galazzi Enrica, 108  
 Gautier Théophile, 79  
 Genette Gérard, 11, 41, 63, 109  
 Gheerbrant Alain, 111  
 Gilbert Nicolas-Joseph-Laurent, 22  
 Giuliani Alfredo, 100  
 Glady Albéric, 60n  
 Glady Frères, 13n, 99  
 Glady Louys, 60n  
 Gleize Jean-Marie, 102, 105  
 Goffic Charles (Le), 99, 106  
 Golffing Francis, 105  
 Gonidec (Le), Jean-François, 111  
 Gontard Marc, 29, 53n, 105  
 Gourmont Rémy (De), 102  
 Gracq Julien, 30, 102  
 Greimas Algirdas Julien, 109  
 Grin Micha, 24n, 101  
 Gruppo  $\mu$ , 65n-6, 109  
 Guyomard René, 14n, 105  
  
 Hamburger Michael, 39n, 110  
 Hamon Jean-Louis, 11, 33n, 79 e n,  
   86  
 Herman Philippe, 109  
 Herminie, pseud. di Armida-Jo-  
   sephina Cucchiani, 54, 79  
 Hoffmann Léon-François, 15n, 110  
 Houzé Benoît, 51, 105, 107  
 Hugo Victor, 9, 22, 25, 34 e n, 110  
 Huret Jules, 103  
 Huysmans Joris-Karl, 24, 103, 106

- Ionesco Eugène, 63  
 Jakobson Roman, 109  
 Jannini Pasquale Aniel, 79n, 86,  
     94-5n, 101, 105  
 Johnson Mark, 109  
 Joncières Victorin de, 84n  
 Joyce James 41  
 Juin Hubert, 99  
  
 Kahn Gustave, 103  
 Kanceff Emanuele, 81n, 109  
 Keats John, 31n, 67, 69  
 Kerbriant Jeanny, 95  
  
 Lacenaire Pierre François, 22  
 La Fontaine Jean (de), 9, 12, 18, 20 e  
     n, 26, 53-6, 90, 109-10  
 Laforgue Jules, 24, 68, 103, 106  
 Lair Samuel, p. 35n, 101  
 Lakoff George, 109  
 La Landelle Gabriel (De), 25, 33-4n,  
     51n, 106, 111  
 Lalanne Jean-Louis, 99  
 Lalo Charles, 41  
 Lamartine Alphonse (de), 9, 11, 22,  
     24n, 34, 65, 69, 86-9, 90-1, 92n,  
     93, 110  
 Larchey Étienne Lorédan, 111  
 Laroche Huges, 35, 43, 76, 101  
 Lausberg Einrich, 109  
 Lautréamont Isidore Lucien Du-  
     casse conte di, 28, 99  
 Le Chanu Fabienne, 37, 46, 70, 101,  
     105  
 Leclair Yves, 99  
 Le Clerc Marthe, 101  
 Leed Eric, 81n, 109  
 Le Gad, 33n, 42n  
  
 Le Gallo Yves, 106  
 Le Guillou Louis, 106  
 Le Milinaire André, 13n, 41, 43, 67,  
     68n, 69, 101  
 Lempert Maurice, 77, 106  
 Leroy Claude, 25n, 106  
 Letheve Jacques, 110  
 Lévi Ida, 101  
 Lhéritier Antony, 46n, 106  
 Littré Émile, 51, 111  
 Lombardi Chiara, 109  
 Lotman Jury, 109  
  
 Macé Gérard, 103  
 Macfarlane Keith Harvie, 42n, 67,  
     74n, 101  
 Maingueneau Dominique, 109  
 Malherbe François (de), 46-7  
 Mallarmé Stéphane, 24n, 40n, 103,  
     108  
 Marshall Lindsay, 101  
 Martin Denise, 31n, 72, 75n, 101,  
     106  
 Martin Robert, 109  
 Martineau René, 40n, 42n, 80, 99,  
     101  
 Martinelli Lorella, 14n, 18n, 100-1,  
     103, 106  
 Martinet Marie-Madeleine, 81, 109  
 Martino Pierre, 110  
 Matarasso Henri, 106  
 Meitinger Serge, 102, 106  
 Merlin Léon, 111  
 Merrien Jean, 111  
 Meyer Michel, 109  
 Michaud Guy, 110  
 Mildonian Paola, 109  
 Millevoye Charles-Hubert, 22  
 Mitchell Robert, 102

- Mizzau Marina, 67n, 109  
 Moeschler Jacques, 110  
 Montesquieu, Charles-Loius de Se-  
 condat barone de la Brède e di  
 Montesquieu, 15n  
 Montherlant Henry (de), 54n  
 Moreau Hégesippe, 22, 102  
 Mortara Garavelli Bice, 57, 109  
 Murger Henri, 22, 42n  
 Musset Alfred (de), 22, 27, 31n, 34n,  
 65, 69, 80 e n, 82, 93, 96
- Newman-Gordon Pauline, 68, 103  
 Noulet Emily, 68, 103, 106  
 Nuittier Charles, 84n
- Olbrechts-Tyteca Lucie, 110
- Pakenham Michael, 107  
 Pagnini Marcello, 70, 109  
 Paissa Paola, 20, 109  
 Palazzeschi Aldo, 58  
 Papini Giovanni, 58n, 103  
 Paris Renzo, 103  
 Parrilli Giuseppe, 111  
 Pellegrini Carlo, 103  
 Perelman Chaïm, 110  
 Pia Pia, 106  
 Pilling Christopher, 66, 106  
 Place-Verghnes Floriane, 108  
 Poe Edgar Allan, 39  
 Pompejano Valeria, 106  
 Popovic Pierre, 106  
 Pound Ezra, 37, 103
- Raban Jean-François, 111  
 Rannou Pascal, 34n, 66, 85, 102, 106  
 Raymond Marcel, 110
- Reboul Anne, 110  
 Rendina Claudio, 48n, 100, 106  
 Rey Alain, 111  
 Richard Jean-Pierre, 103  
 Richter Mario, 100, 103  
 Riesz Janòs, 15, 110  
 Rigaud Lucien, 111  
 Rimbaud Arthur, 28, 40n, 42, 99,  
 103  
 Rossignol Gustave-Armand, 111  
 Rouart Jean-Marie, 106  
 Roudaut Jean, 103  
 Rousselot Jean, 14n, 24n, 28, 44n,  
 102
- Saint-Hilaire Émile Marco (de), 111  
 Saint-Pol-Roux (Pierre-Paul), 107  
 Sala Alberto, 53n, 107  
 Salvatore Luca, 103  
 Scalamandrè Raffaele, 72, 103  
 Scarron Paul, 41  
 Shelley Percy Bysshe, 67  
 Siciliano Enzo, 100  
 Sipala Carminella, 107  
 Sonnenfeld Albert, 37n, 51n, 92,  
 102, 107  
 Steinmetz Jean-Luc, 64, 102  
 Stevens Wallace, 70, 110
- Thibaudet Alphonse, 107  
 Thomas Henri, 71, 76, 83, 102  
 Tommaseo Niccolò, 111  
 Trigon Jean (de), 29, 34n, 51n, 102-3  
 Tzara Tristan, 14n, 26n, 37 e n, 51,  
 75n, 77, 99, 107
- Vacher-Corbière Jean, 40n, 45, 102  
 Vaglio Marengo Carla, 109  
 Vera Augusto, 63n

INDICE DEI NOMI

- Vercel Roger, 86, 110  
Verlaine Paul, 13-4, 19, 27, 30, 52,  
103-4, 106  
Verna Marisa, 48, 108, 110  
Villon François, 18n, 19n, 25  
Virmaître Charles, 111  
Vissière Isabelle, 15, 110  
Vissière Jean-Louis, 15, 110  
Voldeng Evelyne, 15, 42, 69, 107  
Voltaire, pseud. di François-Marie  
Arouet, 15n  
Walzer Pierre-Olivier, 18n, 27, 39 e  
n, 44n, 95n, 96 e n, 99, 103  
Yven François, 101





