



Laboratorio critico 2013, 1 (3), pp. 1-5

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

La regia delle luci nella poesia di Pierre Reverdy

Martina Cicogna

Immaginando per un attimo questi versi di Reverdy che citiamo di seguito, come un tenue balletto in toni soffusi, la luce sarebbe un elemento disturbatore in grado di perturbare la magia di un'atmosfera:

Tout le monde danse allégué
Entre ciel et terre
Mais un rayon de lumière est venu
De la lampe que tu as oublié d'éteindre ¹

Quel raggio che seppur generato da una fonte lontana e poco potente come una piccola lampada dimenticata accesa viene però a riportare sinteticamente la realtà in primo piano, a ricordare a noi spettatori che la leggerezza a cui assistiamo è rappresentazione e che adiacente allo spazio scenico vi è pur sempre un "dietro le quinte".

Nella fine regia della poetica reverdyana la luce appare infatti non poche volte come fattore contrastivo, come dettaglio sciolto rispetto al contesto: per dimenticanza, come in questo caso, o quasi per smentita, in un universo che non prevedeva forse di ammetterla, e che perciò si costringe a riconsiderarla con inquietudine, sorpresa, a sprazzi fastidio, ma anche, in ultimo, una certa dose di attesa.

Eppure, quantitativamente, la luce è ben presente in questo mondo, che a giudicare da altri punti di vista saremmo tentati di figurarci molto più buio, così abitato com'è da ombre, da un avanzare sempre incerto e maldestro, da lunghi silenzi notturni².

¹ Cfr. P. REVERDY, *Oeuvres Complètes*, (édit. prép., présent. et annotée p. É.A. Hubert), Flammarion, Paris 2000; p. 138. Tutte le citazioni dell'autore che riportiamo sono tratte da questa edizione.

² Cfr. E. GUARALDO, *Il senso e la notte. Esperienze poetiche di Reverdy*, Giannini, Napoli 1984; p. 10: «Nell'equilibrio del giorno, dal silenzio dell'ora quotidiana, goccia a goccia stilla, scendendo lungo fessure vitali, una minaccia; ma poi restando lungamente affissati sul buio privo di senso, per non limitarsi a subirlo, può avvenire che abbia inizio un racconto felice: dal fondo della notte, una cronaca dell'alba». Il silenzio e la notte si intrecciano spesso in questa scrittura come ad indicare un'unica realtà in tensione: «Le silence ferme la nuit» [1690].

Siamo invece costretti, quando scegliamo di tentare una lettura più attenta e meno impressionabile, ad annotare la luce con puntualità, a rimarcare la sua estrema ed inequivocabile esattezza nella maggior parte dei componimenti, seppure sotto le sue più svariate forme. E nel farlo, sarebbe difficile non mettere in relazione quell'apparire luminoso con un movimento del poema in senso oppositivo, con un suo spostamento, seppur leggero, verso una formulazione altra dalle premesse iniziali, da quanto annunciato e ribadito fino a quel punto:

Comment fuir ailleurs que dans la nuit. Mais la table et la lampe sont là qui m'attendent et tout le reste est mort de rage sous la porte. [41]

Ne è spia diretta il suo accompagnarsi a congiunzioni avversative, come il «mais» che qui introduce la seconda proposizione, e risponde al desiderio di fuga notturna con una sorta di "resa dei conti", cioè con la coppia simbolica di tavolo e lampada che attendono e inchiodano in una stanza dalla porta chiusa.

Stesso valore ricopre l'avverbio «pourtant», nel *Nocturne* che segue:

La route est toute noire et la saison n'a pas laissé de traces. J'aurais voulu sortir et l'on retient ma porte. Pourtant là-haut quelqu'un veille et la lampe est éteinte. [40]

Ancora una volta una porta che non si apre, una strada «nera», tutta omogenea nella sua oscurità, se non fosse per quella veglia lassù, forse una finestra poco distante, unica nota non accordata al resto, spostata peraltro su un piano diverso rispetto all'azione principale e ravvisabile con ogni probabilità solo con un movimento dello sguardo verso l'alto. Una veglia per cui la lampada è evocata spenta in questo caso specifico, ma che l'occhio riconosce senza esitare, come certo di una memoria recente e reiterata in cui quella stessa luce è rimasta accesa tante altre volte: «Au cinquième la lampe est toujours allumée.» [69], dice infatti altrove il poeta, in un precedente testo, a conferma di come solo tessendo una rete di richiami e connessioni, spaziando e respirando più ampiamente sul territorio dell'opera di Reverdy, si possa tentare una lettura di quelle immagini altrimenti altamente ripetitive, in cui l'autore sembrerebbe insensatamente imbrigliato, morbosamente coinvolto. Anche la monotonia di questa veglia del quinto piano, così come tanti altri luoghi simbolici a cui il poeta ritorna con insistenza, diviene un espediente per sondare la tenuta delle cose, a cui egli è il primo a non credere: la loro facoltà di sottrarsi lo spinge puntualmente a dubitare, e a controllarne di riflesso la presenza, come un gesto maniacale. La luce rientra dunque nel gruppo di quanto il poeta "lascia fuori", dà per perso ma solo per poterlo poi, non approssimativamente, riconfermare con maggior convinzione. Da qui, proprio

per la massiccia nebbia che pervade le sue pagine, e nonostante questa, la frequenza della luce a cui si accennava sopra.

E non è quello citato l'unico caso in cui la luce, nel suo mostrarsi, si dia su un piano spostato: arrivando sotto una forma sintatticamente avversativa, come visto, essa si posiziona inoltre spazialmente e cronologicamente altrove³, cioè rispettivamente sulla periferia del visibile e in un luogo del tempo anch'esso "non continuo", come può essere banalmente un istante improvviso o un futuro e un passato non afferrabili. Lo avevamo già constatato in occasione dei versi citati all'inizio di queste pagine, quando la danza leggera fra cielo e terra era ricondotta alla pesantezza della materia da un solo raggio «venuto» da una lampada dimenticata accesa; anche in altri passi in cui l'ombra si fa letteralmente avvolgente essa non arriva in ogni caso a impedire a un'altra lampada di brillare «plus bas»:

Et l'ombre nous enveloppait
En face une femme chantait
Plus bas une lampe brillait [140]

E ancora, il sole sbuca d'un tratto da un monumento dietro cui si nascondeva, dimenticato come l'epoca sepolta che ancora quella costruzione celebrativa vuole tenere in piedi:

Derrière un monument d'une époque oubliée le
soleil se lève en rayons séparés et l'ombre des
passants lentement s'efface. [129]

Al suo levarsi, i raggi partono singolarmente in mille direzioni e con pazienza sgombrano l'aria, cancellando una ad una le ombre dei passanti. L'operazione è lenta ("lentamente") nel suo avanzare, ma il principio sembra essere un bagliore, perché da assente un attimo prima il sole diventa visibile un attimo dopo, con un movimento *rapido* che spesso ricorre in concomitanza della luce:

Et le ciel
Se couvre
Un lourd rideau qu'on ouvre
Sans bruit
Une lumière luit
Rapide 166

Una tenda pesante è il cielo coperto, che silenziosamente trova una fugace apertura in un guizzo di luce, come se una mano energica l'avesse d'un colpo scansata. L'attimo è la sua cornice temporale, o comunque, anche quando l'arco di tempo tracciato dalla luce appare più prolungato, lo è nel segno di un'avvenuta svolta, di una coscienza di conquista fissata nel tempo e di cui si fa memoria, rispetto a

un "prima" lungo e indefinito: «Je vois enfin le jour à travers les paupières» [109]. Lo denotano gli avverbii di tempo, come «infine», che ricorre ad indicare un nuovo ordine:

Ce matin la lumière traverse tout
Ma tête est une lampe rallumée
Et la chambre où j'habite est enfin éclairée [105]

Ogni cosa è illuminata, ma l'*incipit* «ce matin» già silenziosamente sposta la sua azione su un piano alternativo, lateralizzato nonostante la potenza del fenomeno in sé, facendoci innanzitutto presupporre la notte, e poi uno spontaneo parallelo con altri mattini evidentemente meno chiari, non altrettanto invasi e attraversati dalla stessa pienezza, in cui la testa aveva piuttosto la forma di una lampadina spenta. Anche la scelta dei tempi verbali che hanno a che fare con la *lumière* traspone la sua azione su un orizzonte adiacente a quello rappresentato, ma mai del tutto coincidente:

La boutique du coin débraillée veille encore
Sa lumière traîne sur le trottoir [146]

Qui i riflessi di un negozietto "sudicio", forse non casualmente sito all'angolo di una strada (che altro non sarebbe che il margine di quel luogo) resistono, s'attardano sull'asfalto del marciapiede, ancora come una veglia nel buio tutt'intorno, in orario di chiusura; è un'azione isolata, uno scarto dal contesto, un ritardo temporale. E lo stesso spostamento può avvenire in senso opposto, al futuro cioè:

Le temps passé dans une chambre où tout est noir
reviendra plus tard. Alors j'apporterai une petite
lampe et je vous éclairerai. [132]

È un tempo a venire quello espresso dai verbi relativi alla luce ("j'apporterai", "j'éclairerai"), ma un futuro "posteriore" rispetto al futuro più diretto (un "futuro semplice", volendo interpretare alla lettera il suo valore in analisi grammaticale) relativo all'oscurità ("reviendra plus tard"); lo lascia intendere l'avverbio "Alors", in tono risoluto, che si fa forte dell'esperienza di un presente breve in cui quella luce si realizza e che radica quell'azione posticipata nella speranza dell'attimo, in una piccola e fugace parentesi luminosa presto destinata a richiudersi poco «più tardi» in una stanza nera.

La luce è allora qualcosa che accade («La route s'illumine» [129]), che sopraggiunge dai bordi della scena («Et l'on voit venir la lumière» [83]) in uno stato di cose di diverso segno; è un attimo di accelerazione del tempo che l'ombra non lasciava presupporre nel suo fluire senza alterazione.

Il momento di schiarita, volendo sintetizzare, ha a che fare con una *novità*, come per questa voce che canta la sua abitudine a una marcia solitaria e disorientata, e che riconosce il cammino «più nuovo» in quello che si illumina e gli evita l'errore, con la leg-

³ Nonostante Reverdy scriva: «pour le peintre il y a un recul de distance, pour l'écrivain il n'y a qu'un recul dans le temps.». [524].

gerezza del non premeditato, di una sorte quasi, di una vittoria insperata e improvvisa:

Peu à peu je m'habituais ainsi à marcher seul
Sans savoir où j'allais

Ne voulant pas savoir
Et quand je me trompais
Un chemin plus nouveau devant moi s'éclairait
[81]

Da un punto di vista creativo è di centrale importanza questa capacità della luce di allargare la visuale, di immettere del nuovo e ricomprendere quanto altrimenti rischiava, forse per eccessiva coerenza, di essere tagliato fuori a forza di una lunga permanenza sul margine: è spia dell'innescarsi della visione poetica, la quale in questo autore d'inizio secolo sembra mettersi alla prova, indietreggiare di qualche passo e riformularsi di continuo, prendendo le distanze perfino da se stessa.

La *distanza* allora si configura come l'impalcatura, la struttura profonda che la luce tenta di preparare in questi versi⁴, mentre espande gli spazi, smaglia il tempo e introduce un elemento straniante, a stretto contatto con quanto senza questo riuscirebbe a dire:

Dans l'ombre
Près du ruisseau où tout se tient

Si c'est encore une lumière
La ligne part à l'infini

L'eau monte comme une poussière [1690]

Nei pressi del fiume, finché vige l'ombra, tutto infatti "tiene"; ma se arriva la luce, ecco allora che l'equilibrio scricchiola, le linee prospettiche «parto-

⁴ Cfr. GUARALDO, *Il senso e la notte*, pp. 12-13: « Quel che mancò ai tanti epigoni del Simbolismo [...] non fu tanto la robustezza di invenzione poetica o il coraggio di una parola che sapesse farsi sottile sottile, senza frantumarsi in schegge o bagliori, quanto la dimensione idonea ad accogliere l'energia, che pareva eccedere quei mulinelli d'ombra in cui si cercava di rinchiuderla. Non per caso si muove dunque alla conquista d'uno spazio possibile il lavoro poetico dei primi grandi maestri d'avanguardia, dopo il Simbolismo [...]».

Per un confronto sul meccanismo della distanza si veda quanto osservato per Mallarmé in un precedente numero di questa rivista da M. Blanco, *La "morale" nelle linee. Mallarmé tra le schiume del naufragio*, in *Laboratorio Critico* 2012, 4 (2), p. 3: «Segmentando e frazionando fumi e oscurità, conferendogli una granularità metaforica, si ottiene poi di ridurne il divario dall'osservatore, il quale non si trova più a forte distanza da quelle profondità nebbiose, smisurate, sfocate e immense, ma vicino a superfici ricche di dettagli, ricompattate del ripetersi di determinati motivi. Le metafore riconcretizzano lo spazio mantenendolo alla portata della vista, lo trattengono entro una fascia di prossimità fisica.».

no» e si allungano all'infinito, mentre l'acqua sembra acquisire la stessa consistenza della polvere, passando da uno stato liquido a un altro ancora più impalpabile, per aumentare la sua dispersione.

Un bagliore, ed ecco che la visione si mette in moto: allora una lontananza si innerva nelle pieghe del visibile, lo assorbe nelle sue sole scheletriche categorie, estendendolo e svuotandolo, spogliandolo del superfluo, sgombrandolo di quanto spadroneggia sulla scena davanti agli occhi di tutti, sia pure questo uno spettacolo gradevole di cui ci si potrebbe pigramente e pacificamente accontentare.

«La lumière va loin» [948], e i paesaggi respirano ora diversamente, cambiano forma, si smontano:

Et l'allée s'allonge
L'ombre du mur d'en face s'allonge
Jusqu'au plafond [87]

In questa direzione va infatti una riflessione teorica dello stesso Reverdy, che in *Autres écrits sur l'art et la poésie* affermava sotto il titolo *Poésie*:

Parmi tous les phénomènes sensibles, le poète choisit ceux qui participent strictement du réel. Il faut entendre, par là, toutes choses simples, profondes, constantes, que le temps n'apporte ni n'emporte, aussi essentielles à l'être humain que ce dernier peut être indispensable à lui-même (Le nuage et la table sont, comme le soleil, la pluie et l'ombre, des réalités; la forme particulière d'un vêtement est irréelle, la réminiscence livresque usitée en poésie reste dans l'irréalité). Toute une partie de la vie des êtres est irréelle. [593-94]

Stando a questa definizione di "reale" che l'autore stesso ci fornisce, ponendolo oltretutto come centro d'interesse della sua creazione, intravediamo una concezione longitudinale del mondo sensibile, per cui all'occhio è dato di incappare arbitrariamente in fenomeni più o meno «profondi», «costanti», «essenziali», che si presentano fra loro come esteriormente indistinguibili, ma che aspettano d'altra parte di essere smascherati dalla sensibilità poetica come sostanzialmente "reali" o "irreali". Il poeta, che «est essentiellement l'homme qui aspire au domaine réel» [594], non può sottrarsi dal riconoscerli e catalogarli, e per farlo sembra proprio avvalersi della distanza, di quell'intuizione luminosa che sappia tessere una rete «mystérieuse et évidente» [594], una zona più ampia di rapporti⁵, che nulla escluda e che al tempo stesso sappia rinunciare alle

⁵ I «rapporti» tra le cose si definiscono più precisamente alla luce di un altro passaggio, che richiama alla mente il concetto di *correspondances* baudelairiane; è richiesto al poeta un forte slancio e un intuito acuto per saperli cogliere e non lasciarli cadere invano in questo vasto spazio: «[...] ne peuvent agir que les élans d'une grande puissance d'intuition en liaison avec un sens extrêmement aigu des rapports les plus lointains qui réunissent toutes choses.» [594].

immagini tendenziose, slanciarsi oltre il «vide» che si sostituisce, mano a mano, alle aree in cui quelle campeggiavano.

È una parola, dunque, che ammette il vuoto piuttosto che attardarsi su ciò che costituzionalmente non le interessa, perché è in questa nuova vasta geografia che, sottoforma di galleggianti *silhouettes*, il reale resiste senza mai cedere il passo al nulla, con cui pur entra in collisione:

Maintenant il n'y a plus que des silhouettes sans épaisseur qui s'agitent sur un fond noir où l'on voit parfois briller des trous [414]⁶

A conferma di questa bizzarra operazione di se-taccio portata avanti dalla visione poetica è interessante notare come queste forme conservino una loro propria vitalità, agitandosi sullo sfondo, e come ancora una volta il luccichio abbia a che fare con un momento di verità: i buchi «brillano», ovvero lasciano passare una luce posta addirittura, stavolta, oltre il muro di fondo⁷. Inoltre si può constatare che con una certa frequenza in questa lontananza si assiste a un dato significativo, in chiara dissonanza con una semplificazione della categoria del lontano in chiave “nebulosa”, crepuscolare: le cose, invece di perdersi o di confondersi, trovano una loro esattezza, definiscono meglio i loro contorni. Lo osserviamo grazie a un aggettivo come «netto» singolarmente posizionato sul finale di un passaggio improntato alla smaterializzazione e all'espansione, come quello che segue:

Et la ville tout à coup s'efface
C'est plus vaste
Les arbres et les monticules sont devenus plus
grands
Et net
Tout s'inscrit au tableau du fond [687]

Tutto s'inscrive netto sul fondo, e non solo quando parliamo delle forme del paesaggio: lo stesso avviene per il ritratto, che inizialmente in più di un'occasione sembra smarrirsi fra altre forme, in un intreccio insicuro, ma poi riemerge sullo sfondo scuro, investito da un fascio di luce:

Et on voit son portrait seul
lumineux
le fond noir dépasse le ciel creux
Au milieu de toutes les boules des yeux
Et des nuages

Et des rumeurs

⁶ Il corsivo è del testo.

⁷ Cfr. anche: «Puis le trou s'est rouvert / Toujours le même / Toujours aussi transparent / Et toujours aussi clair» [81], ed anche: «Une tête penchée sous le poids des rayons / Et les mains transpercées par des clous de lumière» [130].

Une tête
sa forme
sa propre forme [971]⁸

Nella complicità dell'ombra si mescolano fra loro nuvole, rumori, altri occhi rotondi, ma quel volto luminoso non perde la sua obiettività, l'esattezza della sua stessa, propria, forma di testa.

E nell'intreccio luce-ritratto si riscontra di nuovo anche quell'altra sfasatura d'ordine cronologico, quella distanza sul piano temporale che scivola dentro un'immagine quasi impercettibilmente:

Il est allongé et il dort. C'est un corps mort. Un dernier rayon éclaire son visage calme où brillent des dents sans éclat. [120]

Un ultimo raggio si posa sul corpo di un morto, ne rischiera fugacemente il volto, e senza un vero e proprio scoppietto di luce, ma piuttosto nel calmo brillare dei denti, un residuo di vita si attarda sulla fine, o forse la precede, ma in ogni modo trascina la rappresentazione verso qualcosa che, sempre a stretto contatto, la eccede, la rende altra da sé, fosse anche in misura contenuta, per un palmo di mano.

La forza di questa distanza tutta reverdyana è nel gioco che essa costruisce fra vicino e lontano, fra il qui e l'altrove; è lo *shock*, la scelta simultanea di avvicinarsi il più possibile a una realtà e subito scartarla, scagliandola rapidamente dal primo piano allo sfondo (o viceversa), restituirla nella crudità della sua esattezza e testarla poi subito con un'eco dissonante, passandola al fuoco di un brivido («et la peur durera autant que la lumière» [79]). Mi sembra questo un vero manifesto estetico, una dichiarazione di intenti verso cui questa scrittura strutturalmente tende per provare la propria nuova natura, una linea peraltro consapevole in un autore che sulla modernità dell'arte tutta riflette ampiamente ed esplicitamente nei suoi contributi critici:

Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.⁹

Si delinea qui chiaramente quale sia il perno dell'estetica annunciata, in quell'ossimoro di aggettivi «lontani» e «giusti» attribuito ai rapporti che

⁸ Cfr. *Le voleur de Talan*, p. 26: «Un seul visage dont les traits / se défont / Dans mes yeux il est / vivant quand même.».

⁹ Il concetto di *Image* in questi termini non rimane isolato nel passaggio citato ma trova risonanze anche in altre riflessioni, come ad esempio a pp. 525-26: «Comment tel poète crée ses images, par quelle association il rapproche des éléments lointains et divers, les rapports de ces éléments entre eux, les moyens d'expression propres à ce poète, pour quelles raisons (vocabulaire, syntaxe) il obtient tel résultat particulier voilà ce que le critique peut apprendre au public.».

regolano l'immagine: la sua forza sarà allora nella distanza fra due realtà ravvicinate, nel punto di massima tensione della prossimità. Si gioca in questi termini lo scarto tra rappresentazione e *presenza*¹⁰ dell'oggetto in questione, destinato a segnare profondamente lo spirito e il gusto dei nuovi orientamenti della creatività novecentesca, che proprio in questo inizio secolo mette le sue basi grazie anche alla riflessione di voci come quella di Pierre Reverdy, così poco inclini alla dissertazione colta e sterile e al rispetto formale delle barriere troppo spesso issate fra i vari domini dell'espressione artistica, a scapito di una critica intelligente, curiosa, dialettica e per così dire "inglobante".

Alla radice di questa estetica dello *shock*, della distanza e della presenza insieme, sembrano assommarsi necessità di definizione prima non percepite, questioni teoriche superiori alla semplice sensibilità poetica, alla «gestione interna» del mezzo espressivo. È l'arte medesima ad interrogare se stessa, a ricercare le sue ragioni, a fare pronostici sulla sua fine mentre del resto non cede ad alcuna riduzione e scandisce a chiare lettere la sua purezza. Saltano, dietro la parvenza dei meccanismi di sempre, gli ingranaggi della descrizione, la consolazione del canto, e non si chiede alla parola che il solo obiettivo di verificare quanto prima si percorreva sbadatamente, con leggerezza. È per questo che se descrizione vi è ancora, regnano dettagli sparsi e arbitrari, possibilmente crudi, che sembrano esprimere come unico intento quello di piazzarsi nello spazio, trovare un posto, e non essere ingurgitati dall'irrealtà della materia; e se un canto ancora vibra nell'aria, non è tanto per far sentire la sua voce, nemmeno per dire la sua malinconia, quanto piuttosto per aderire a una richiesta della "minoranza", quei brandelli di reale che restano in piedi e rivendicano esistenza.

Si popola allora di presenze questo strano universo, figure che spartiscono la loro sostanza con l'assenza, ma che da questa non escono del tutto definite, e non c'è da sorprendersene: esse non sono figlie dell'ombra, seppur nell'ombra si muovono, poiché si svelano solo coincidendo rapidamente coi punti di discontinuità del grigio, in cui la luce si accumula, si concentra per un attimo, come attirata da un misterioso calore:

¹⁰ S. LAFORET, commentando *Les Ardoises du Toit*, n.15, maggio 1918: «Chaque poème est ici un fait poétique présenté au lieu d'être une anecdote représentée. L'art de M. Reverdy est un art simple de présentation, de création – qui n'existait pas avant lui [...] Cet art est en contact direct avec la vie qui est sa seule source.» [505]
Cfr. anche H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna, Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*. (trad. di P. Bernardini Marzolla), Garzanti, Milano 1983; p. 14: «Quando la poesia si accosta a delle realtà – cose o uomini-, non le tratta descrittivamente, né col colore della familiarità nel vedere e nel sentire. Le porta nella sfera del non-familiare, le estranea, le deforma.»

Les lumières vont à la chaleur que font les corps légers, les esprits lourds. [142]

Corpi leggeri, ma spiriti pesanti, così le definisce il poeta, che da un lato ne rileva un'insufficienza di materia e dall'altra un peso indiscusso, che sfugge alle misurazioni possibili. Morti, ombre autonome¹¹, riflessi dell'io passato o futuro: non importa chi siano, quanto invece che si credevano sepolte mentre si nascondevano non viste negli angoli, al sicuro¹².

L'intuito le scova nel granaio («Dans quelques coins / du grenier j'ai trouvé / des ombres vivantes / qui remuent». [78]), le sente scivolare nel corridoio esterno della casa (Une ombre glisse entre cour et jardin [...] / Des visages flottent là-bas dans le brouillard [70]), le sorprende in uno specchio «vuoto» (Autrefois j'avais regardé ce miroir vide et n'y avait rien vu / Du visage oublié à présent reconnu [81]¹³), ma sempre a distanza¹⁴ e nei pressi di una fonte luminosa, anche se spenta:

Au fond du couloir les portes s'ouvriront
Une surprise attend ceux qui passent
Quelques amis vont se trouver là
Il y a une lampe qu'on n'allume pas
Et ton œil unique qui brille. [118]

Ciò che è interessante notare, è che come in questo caso tali *silhouettes*, nonostante le sembianze inquietanti, hanno il più delle volte un tratto amico, confidenziale, come se in questa umanità lontana dal centro della scena ed estranea alle sue leggi fosse possibile, ancora una volta, ritrovare un residuo autentico di vicinanza e prossimità, ciò che ultimamente non si può sottrarre anche quando inesorabilmente separato da muri concreti o impalpabili.

È l'ampiezza della visione, con la complicità della distanza, a fare del passaggio una categoria ancora possibile: luce ed ombra, come due stanze confinanti e comunicanti, rendono fugacemente agevole e fluido lo scivolamento, come fosse un movimento rotatorio:

¹¹ «En partant nous étions trois / mon ombre et moi / et toi derrière.» [926]. Oppure: «L'ombre que nous avons laissé sur l'arbre et qui s'ennuie» [944].

¹² Nell'angolo si ritrova un senso di riparo, come esprime la volontà di collocarvi di molti personaggi sulla scena, come anche della stessa voce poetica a più riprese, mentre sceglie il suo posto: «Qui m'as révélé l'endroit précis [...] / L'angle où l'on est à l'abri?» [88].

¹³ Cfr. anche: «La pièce est courte et l'acte est long / as-tu regardé par derrière / le miroir s'enfonçait / on y voyait une ombre» [187].

¹⁴ *Silhouettes* e statue sono già accomunate in altri importanti studi sull'opera di Reverdy proprio per il loro simile comparire plastico in lontananza. Cfr. ad esempio M. COLLOT, *Horizon de Reverdy*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris 1981; p. 38: «Nous avons noté que silhouette et statue apparaissent à distance ou dans un certain écart.»

la clarté et les ténèbres sont deux
chambres égales qui tournent
quelle émotion quand on glisse de
l'une à l'autre et que le temps
passe [732]