

TEMPI, VOCI, PAROLE E GESTI
IL TEATRO METAPOETICO IN *UNE PETITE FILLE SILENCIEUSE* DI JAMES SACRÉ

Andrea Bongiorno

Aix-Marseille Université

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3416-0834>

ABSTRACT IT

Il saggio propone una lettura del libro di poesia *Une petite fille silencieuse* (2001) del poeta francese James Sacré (1939). La raccolta narra attraverso frammenti di ricordo la perdita della figlia piccola e il percorso di accettazione del lutto, un percorso continuamente filtrato dalla riflessione metadiscorsiva. Nel primo paragrafo sono studiate le modalità di espressione del flusso temporale non lineare; nel secondo, il rapporto fra silenzio, voce e scrittura con le sue implicazioni metapoetiche; nel terzo, come la poesia crei uno spazio residuale di esistenza, grazie al gesto e al suo divenire parola scritta. Si conclude notando un'affinità tra la poetica di Sacré e la poesia italiana della «terza generazione», soprattutto con Vittorio Sereni.

PAROLE CHIAVE

James Sacré; *Une petite fille silencieuse*; Metapoesia; Elegia; Gesto.

TITLE

Times, Voices, Words and Gestures. The Metapoetic Theatre in *Une petite fille silencieuse* by James Sacré

ABSTRACT ENG

The essay offers an interpretation of the book of poems *Une petite fille silencieuse* (2001) by the French poet James Sacré (1939). The book describes, through fragments of memories, the loss of his young daughter and the path of grieving acceptance. This path is continuously filtered by metadiscursive considerations. The first paragraph explores the modes of expression of the non-linear temporal flux; the second, the relationship between silence, voice and writing and its metapoetic implications; and the third, how poetry creates a residual space of existence through gesture and its transformation into the written word. The conclusion highlights the affinity between Sacré's poetics and Italian poetry of the "third generation", especially with Vittorio Sereni.

KEYWORDS

James Sacré; *Une petite fille silencieuse*; Metapoetry; Elegy; Gesture.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Andrea Bongiorno è lettore di italiano a Aix-Marseille Université (Francia), dove si è formato (dottorato in Études Italiennes) in cotutela con l'Università di Siena. Professore agrégé di italiano e abilitato alle funzioni di maître de conférences, si occupa di poesia del '900 e contemporanea: del rapporto fra poesia, critica e metapoesia (curatela *Testimoni di se stessi*, per «L'ospite ingrato» 2022 e monografia in preparazione) e di geo ed ecocritica (curatela *Création d'espaces et espaces de la création* per «Cahiers d'Études Romanes» 2023). È redattore della rivista «Polisemie» per cui ha curato «Nulla è ancora profondo». *Studi sull'opera di Antonella Anedda* (2023).

INTRODUZIONE

La metapoesia è vittima, non senza alcune valide ragioni, di una patina di pregiudizio negativo che la considera un ripiego autoreferenziale dello scrittore. È nota, d'altronde, la condanna di Sereni formulata nel *Posto di vacanza*,¹ espressione di un paradossale pudore – poiché affidato proprio ai versi – nei confronti della metapoesia, una ritrosia che in qualche misura sembra aver contagiato anche la critica, se si pensa all'esiguità degli studi di ampio respiro sull'argomento.² Più fortunato sembra invece essere il metateatro (basti pensare, per l'Italia, a Goldoni e Pirandello), apprezzato e ampiamente studiato poiché ritenuto in grado di esprimere, attraverso la *mise en abyme*, una riflessione sul rapporto fra realtà e finzione, fra autenticità e messinscena, fra mondo e sua rappresentazione. In effetti, anche la poesia, con i mezzi che le sono propri, può fare della metapoesia uno strumento conoscitivo. Si tratta, in fondo, di utilizzare per fini artistici una proprietà costitutiva e ineludibile del linguaggio, cioè quella proprietà che l'analisi del discorso chiama «autoréférence», ossia l'inevitabile riflessività del discorso letterario.³ La lingua non si pone mai come filtro trasparente rispetto alla realtà e la poesia moderna, consapevole delle possibilità e dei limiti dell'espressione verbale, sfrutta queste impurità, deformazioni e concrezioni del diaframma linguistico per costruire la propria rappresentazione artistica del reale.

Da queste premesse potremo avviare la nostra riflessione su un libro di poesia che sfrutta ampiamente i meccanismi di opacità del filtro linguistico proprio per inserirsi con originalità in un'intramontabile tradizione letteraria, l'elegia funebre, e riflettere su un tema fondamentale della poesia occidentale, l'accettazione e la dicibilità del tutto. Si tratta della raccolta *Une petite fille silencieuse* del poeta francese James Sacré,⁴ libro edito nel 2001 che raccoglie i vari testi che affrontano la perdita della figlia piccola dell'autore,

¹ «Pensavo, niente di peggio di una cosa | scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale, | e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione. | Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna: | uno osservante sé mentre si scrive | e poi scrivente di questo suo osservarsi. | Sempre l'ho detto e qualche volta scritto: | segno, mi domandavo, che la riserva è quasi a secco, | che non resta, o non c'era, proprio altro?» (VITTORIO SERENI, *Un posto di vacanza* [V, vv. 8-16], in ID., *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1981, poi in ID., *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 230).

² In ambito italiano, sull'argomento, escludendo poche tesi di dottorato (fra cui quella di chi scrive), si segnalano: GUGLIELMO GORNI, *Metafore del far poesia nel Novecento italiano*, «Italianistica», 28, 3, 1999, pp. 401-417 e PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Vecchiarelli, Manziana 2004, pp. 51-107.

³ Numerosi sono i contributi sul discorso letterario nell'ambito della linguistica enunciativa francofona (*l'analyse du discours*); si rinvia, per il momento, solo al primo studio teorico sull'argomento (DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris 1993); sull'«autoréférence», cfr. DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod, Paris 1997, p. 164; per quanto riguarda la poesia, è fondamentale monografia di MICHÈLE MONTE, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Classiques Garnier, Paris 2022.

⁴ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse. Poèmes pour Katia*, André Dimanche, Marseille 2001.

pubblicati fra gli anni ottanta e novanta del secolo scorso.⁵ Il poeta, ormai affermato nel panorama poetico contemporaneo francofono,⁶ si contraddistingue tanto nella scrittura artistica in versi quanto nella riflessione testimoniata dalla prosa⁷ per un costante slancio metadiscorsivo. Come vedremo, lo sviluppo di questa dimensione affida al racconto dell'evento luttuoso una più generale meditazione sul tempo e sul potere della scrittura, veicolata da interessanti procedimenti stilistici che osserveremo in legame ai temi principali della raccolta. Il libro si compone di tre sezioni: *Des pronoms mal transparents*, *À côté des iris sans fleurs* e *Le paysage aussi ressemble au temps*. Diverse istanze soggettive si alternano, come anche diverse forme di enunciazione: *poèmes* in versi e *poèmes en prose*, sempre senza titolo, raccolti in gruppi numerati solo nella seconda sezione; vi si dipana il racconto dell'infanzia, della malattia e della morte della bambina, senza mai, però, avviare un vero e proprio sviluppo diegetico. In primo luogo, quindi, osserveremo la costruzione di uno svolgimento temporale non lineare e le sue modalità di espressione. In seguito ci concentreremo sul rapporto fra silenzio, voce e scrittura, per poi indagare come la poesia crei uno spazio residuale di esistenza, grazie al gesto e al suo divenire parola scritta.

1. I VALORI CANGIANTI DEL TEMPO

La poesia di Sacré, erede forse di un meccanismo enunciativo proustiano e modernista, sin dalle sue prime prove rifiuta una narrazione lineare del passato e del vissuto del soggetto, prediligendo l'evocazione, l'allusione e l'intersecarsi dei piani. Questa peculiarità stilistica dell'autore presenta alcune declinazioni degne di nota anche in *Une petite fille silencieuse*. Come sottolineato opportunamente dalla critica,⁸ Sacré scardina alcuni capisaldi dell'elegia funebre, come l'importanza dell'identità del defunto compianto e la data della sua morte. In effetti, basti pensare al fatto che il nome della figlia e il suo legame di familiare con l'io lirico non appaiono in modo veramente esplicito in nessun testo. Il nome Katia è consegnato al paratesto come dedicataria (il sottotitolo *Poèmes pour Katia*) e non come protagonista. Il legame familiare è alluso dal titolo (*Une petite fille silencieuse*), ma occorre precisare che si parla di *una* bambina (si noti l'uso dell'articolo indetermina-

⁵ La storia editoriale è riassunta da DAVID GALAND, « *Peu de bruit nous reste dans l'oreille* ». *Lecture d'*Une petite fille silencieuse** de James Sacré, «Cahiers ERTA», 26, 2021, pp. 9-32, cfr. ivi, p. 9.

⁶ Oltre ai vari studi sulla sua opera, che avremo modo di prendere in considerazione, ricordiamo che il poeta è stato inserito in alcune importanti antologie (cfr. JEAN-BAPTISTE PARA [ed.], *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, t. 2, Gallimard, Paris, 2000, pp. 519-522) e incluso nel canone proposto da MICHEL JARRETY, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF, Paris 2001 (la voce «James Sacré» è affidata a Jean-Claude Pinson, cfr. ivi, pp. 734-736), e che alla sua scrittura è stato consacrato il colloque del 2010 di Cerisy-la-Salle (si vedano gli atti raccolti nella rivista «Étrangère», 29-30, 2012).

⁷ Per quest'ultima, si pensi a JAMES SACRÉ, *Parler avec le poème (1979-2009)*, Éditions La Baconnière, Genève 2013.

⁸ Cfr. DAVID GALAND, « *Peu de bruit nous reste dans l'oreille* », cit., pp. 10-12.

tivo) e che *fille* in francese, in un simile sintagma, potrebbe voler dire “ragazza”, “bambina”, prima che “figlia”. Parimenti, la data della scomparsa (1980) si perde nei va’ e vieni fra diversi piani temporali, per apparire quasi per caso, senza una rilevanza particolare, in uno dei testi centrali della raccolta:

Dans la Toussaint grise ton visage est quelque part
Parmi les couleurs (douceur et violence) des chrysanthèmes
Que j'imagine dans les stands, montés pour l'occasion,
D'un marché aux fleurs ; tout à l'heure
5 J'irai faire un tour en cet endroit qui t'a été familier
Le boulevard Edgar-Quinet, les allées du cimetière Montparnasse.
Tu n'es plus que de la poussière d'os
Dispersée dans l'herbe et les parterres d'une ferme en Vendée,
Qu'un peu de fumée perdue dans l'année 1980
10 Entre d'anciennes manufactures et les érables de la Nouvelle-Angleterre ;
Dans Paris que tu aimais, le calendrier
A des mouvements de la grande cape qui t'emportait tous les jours à l'école.
Tout ça que voilà dit, décousu, comme au loin
Ta vie sourire et colère, ton cœur bouleversé, ton calme.
15 Et rien dans la vaine musique des poèmes !⁹

In questa poesia l'uso dei tempi verbali esprime l'intersezione dei livelli della stratificazione cronologica.¹⁰ Si noti al primo verso l'uso del *présent* riferito al tu, nelle sue vesti di presenza-assenza («ton visage est quelque part»). Al *présent* anche l'azione del soggetto («j'imagine»), che sembra essere legata al tempo della narrazione, cioè al giorno di Ognissanti rievocato. In seguito, l'uso della locuzione avverbiale «tout à l'heure», per altro evidenziata dall'inarcatura, nonché il successivo *futur* («J'irai faire un tour») sembrano davvero situare l'enunciazione in quel giorno di Ognissanti, in contrapposizione all'anteriorità del *passé composé* della vita passata («qui t'a été familier»). Ancora il *présent* («Tu n'es plus que de la poussière d'os») per parlare delle ceneri della bambina e un *imparfait* per rievocare la sua esistenza («Paris que tu aimais»). Il tu diventa così una destinataria evanescente, divisa fra ricordo, assenza e presenza fantasmatica. Torna, infine, un ambiguo *présent* (poiché omofono al *passé simple*) in una chiusa metadiscorsiva che mescola le carte, poiché dal presente della narrazione si passa a un presente del momento della scrittura («la vaine musique des poèmes») che non riesce a riportare, come

⁹ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 44 (poiché i testi non hanno titolo, sono brevi e talvolta in prosa, forniremo solo l'indicazione della pagina).

¹⁰ Quest'usus autoriale è stato messo in luce con finezza soprattutto dagli studi di Monte, si veda MICHELE MONTE, *L'émotion à distance dans "Une petite fille silencieuse"* de James Sacré, in BERNADETTE HIDALGO-BACHS, CATHERINE MILKOVITCH-RIOUX (dir.) *Écrire le deuil dans les littératures des XX^e et XXI^e siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2014, pp. 257-279, poi confluito in EAD., *La Parole du poème*, cit., pp. 309-314; si veda anche EAD., *Pour une approche linguistique de la poésie contemporaine : à la rencontre de James Sacré et d'Ariane Dreyfus*, «Pratiques», 179-180, 2018 <doi.org/10.4000/pratiques.5047> (u.c. 30.03.2024).

sperato, veramente in vita il ricordo. Non è anodina tale riflessione metapoetica giacché, oltre alla valutazione sui limiti della scrittura, questa meditazione testimonia anche una presa di coscienza della strategia enunciativa dell'autore. Il suo dire è «décousu», “scuscito”, “sconnesso”, “sfilacciato”, come abbiamo potuto vedere osservando la mescolanza dei piani temporali.

In alcuni testi una simile confusione è ancora più accentuata:

Quelqu'un dort dans le blanc des draps la couleur pas trop
Du jour bleu et froid. On voit une ville et de la lumière brille
Sur la brique des maisons dehors et jusque près du lit.
On a comme une impression d'éternité, pourtant
5 Ça va passer très vite sans qu'on s'aperçoive
Comment le doré du temps dans le jour comme un sourire
C'est déjà le soir et déjà
La lenteur d'un visage dans la nuit qui vient. Il respire encore demain.¹¹

L'identità della bambina è del tutto cancellata dal pronomine indefinito («*Quelqu'un*»), come anche l'identità del soggetto, riparatosi dietro il pronomine impersonale *on*.¹² Quel che sembra essere il ricovero ospedaliero della *petite fille* è alluso da alcuni elementi sparsi (il biancore delle lenzuola, il letto, la freddezza del luogo). L'uso del *présent* veicola la sensazione fuori del tempo che la poesia vuole suscitare («*On a comme une impression d'éternité*»), ma l'irruzione del domani («*il respire encore demain*»), sottolineato da una rottura sintattica,¹³ incrina l'enunciazione, soprattutto con la consapevolezza, extradiegetica, della morte della bambina.

La consapevolezza cronologica, insomma, sembra accomodarsi al punto di vista che l'enunciatore vuole proporre per ogni scena determinata, mescolando anche più punti di vista in un solo testo. Tuttavia, a un tale sfasamento temporale corrisponde invece una certa regolarità, lungo tutto il libro, nella rappresentazione del tempo stagionale. In effetti, facendo caso al periodo dell'anno evocato dai testi che descrivono la malattia della bambina noteremo la prevalenza di elementi invernali. Se nella poesia poc'anzi analizzata abbiamo incontrato il «*jour bleu et froid*», in molti altri testi analoghi troveremo esplicite menzioni dell'«*hiver*».¹⁴ Per converso, le poesie che richiamano i momenti precedenti e successivi alla malattia e alla scomparsa della bambina evocano, invece, tutte le

¹¹ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 12.

¹² Per l'uso di *on* per produrre un *effacement énonciatif* del soggetto, cfr. MICHÈLE MONTE, *L'éthos en poésie contemporaine: le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz*, «Babel», 34, 2016 <doi.org/10.4000/babel.4691> (u.c. 21/06/2024).

¹³ Rilevata da Monte, che nota che grammaticalmente sarebbe stato opportuno *le lendemain* o un'interrogativa diretta, cfr. MICHÈLE MONTE, *La Parole du poème*, cit., p. 311.

¹⁴ Si pensi al verso «Le mot guérir c'était comme une longue soirée avec un feu l'hiver» (JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 15), oppure a «Si après le gris s'installe encore, un soir de plus, l'hiver | continue» (ivi, p. 23).

altre tre stagioni tranne l'inverno. Questa scelta, più che meramente autobiografica, sembra volutamente simbolica, in modo da conferire una coerenza temporale al racconto, in contrasto con la diffrazione dei punti di vista portata dall'uso dei pronomi – «mal transparents», come denunciato dal titolo della prima sezione – e dei tempi verbali. Tale legame fra cronologia, tempo grammaticale e tempo atmosferico è senz'altro favorito dalla polisemia della parola *temps* che in francese, come in italiano, indica tutte e tre le cose. Il poeta appare pienamente consapevole di questa scelta inserendo in alcuni testi dei passaggi metadiscorsivi. Riflette, infatti, sull'uso dei tempi verbali per esprimere il proprio rapporto al tempo cronologico e del vissuto: «on ne saurait pas dire quand la ville a surgi dans la disparition malenchantée des près, ni comment l'imparfait du temps s'est conjugué en un passé que les grammaires décrivent avec le mot simple».¹⁵ Tempo (atmosferico e cronologico) e paesaggio si fondono,¹⁶ come denunciato d'altronde dal titolo della terza sezione (*Le paysage aussi ressemble au temps*), grazie alla scrittura poetica: «quelquefois le printemps est comme un livre de grammaire parcouru dans l'allégresse et l'impression que la langue est sans secret comme un agencement musiqué de volumes et de motifs gentiment compliqués».¹⁷ L'analogia fra questi elementi porta a una contaminazione reciproca, come in questo passaggio in cui l'autore riflette sulle proprie scelte sintattiche:

Ah, je voudrais que tu courres maintenant dans ma phrase à travers les mots buissons pelouse tu t'en irais vers les arbres voilà l'automne dans tes cheveux ton regard la terre a des couleurs douces qu'elle mélange à celle des feuilles mortes. [...] Le plaisir d'avoir écrit vite, et sans ponctuation, fait-il que les mots respirent plus fort ?¹⁸

Questi incisi non sono affatto un banale compiacimento autoreferenziale, ma permettono tanto di comprendere il valore polisemico e simbolico del tempo nelle sue tre accezioni, quanto di problematizzare il filtro della scrittura davanti al racconto del vissuto, deformato ma allo stesso tempo ricreato e dunque pienamente restituito dalla poesia.

2. ASCOLTARE I SILENZI, I RUMORI E LE VOCI

Come abbiamo potuto vedere, la scrittura interroga il tempo nell'ambito di una più generale riflessione sulla narrazione in versi dell'esperienza. Tuttavia, non è solo con la percezione del tempo che la scrittura deve dialogare, ma anche con una dimensione fon-

¹⁵ Ivi, p. 22.

¹⁶ Sull'attraversamento (anche metapoetico) del paesaggio in Sacré, cfr. EMMA CURTY, *Voyages, visages et mémoires : les traversées de James Sacré*, «Loxias-Colloques», 15, 2019, <revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1375> (u.c. 30.03.2024).

¹⁷ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 79.

damentale per la poesia, cioè la percezione auditiva. Questa è da intendersi in senso ampio: dai suoni del vivere quotidiano, alle voci umane e al suono stesso della parola, anche poetica. La prima percezione con cui il soggetto deve interagire è, curiosamente, quella del silenzio. Anche in questo caso, la valenza figurativa è fondamentale, poiché che cosa, più del silenzio, può esprimere l'esperienza della morte e dell'assenza? D'altronde, già il titolo della raccolta creava questo legame costitutivo fra assenza e silenzio: la bambina è *silencieuse*, chiaramente, perché morta. Questo verrà ribadito anche in una delle ultime poesie della seconda sezione: «As-tu pensé, silencieuse, au silence? | Il est toujours là dans la fête bruyante du temps».¹⁹ Eppure, se è vero che la bambina è *silencieuse*, il silenzio, per chi resta, non è la totale mancanza di suoni, anzi, esso è continuamente popolato da rumori; il silenzio si rivela, in realtà, un «presque silence».²⁰ Fra questi suoni vi è, naturalmente, la voce umana, la voce della *petite fille*. Non è un caso, del resto, che il libro, dopo un testo metapoetico proemiale che associa la poesia alla musica,²¹ si apra proprio con il ricordo di una voce distante:

Un jour on entend sa voix au téléphone.
C'est déjà la nuit et presque du silence qui est très loin dans
L'exiguïté de la solitude entre un lit d'hôpital et une chaise vide,
Pendant que la lumière est partout courant dans la ville, parmi
5 Des maisons dans les suburbs comme des gros coeurs cossus
Si quelqu'un pleure à l'intérieur d'une, à côté
Du téléphone et du silence, tout continue pareil. Quelque chose
Bat tout près jusqu'à très loin, ça s'entend pas beaucoup.²²

La voce è lontana e mediata dallo strumento tecnologico che la separa dal corpo, il telefono, nonché immersa in un rumore di fondo. Ciononostante, il soggetto la inseguì e, soprattutto, tentò di mettersi al suo ascolto.

Tutto il resto del libro, quindi, è percorso dalla ricerca di questa voce distante, flebile accento nel brusio confuso del mondo («Pourquoi moi ? demandait la voix, encore. | Ça a résonné jusqu'à on sait pas où dans le fond mal arrangé du monde. || On n'entendait plus rien.»).²³ A mano a mano, diventa chiaro che la voce che parla vada identificata con il ricordo della voce della figlia:

A des moments une voix disait des mots
Qui ressemblaient beaucoup à un bruit familier qu'on entend
En même temps qui bat comme en désordre ;
Est-ce qu'à travers des souvenirs de paroles

¹⁹ Ivi, p. 60.

²⁰ «S'il est seul dans la maison et quelques bruits | (La rumeur du chauffage, un robinet qui goutte, le presque silence), | Le livre qu'il a ouvert n'a plus ni commencement ni fin» (ivi, p. 20).

²¹ «Poème te voilà, si peu de mots, des phrases comme | Une musique» (ivi, p. 9).

²² Ivi, p. 11.

²³ Ivi, p. 14.

5 Quelque chose est davantage comme de la transparence ?
 Un peu après la voix devient un sourire. Le silence.
 Le cœur continue comme.²⁴

Il contrasto fra voce e silenzio diventa esplicito: il ricordo fa riaffiorare in superficie una voce che però non è parola, e diventa, poco dopo, silenziosa confondendosi col rumore di fondo del tempo. Nel suo parlare il tempo è quindi muto («une rumeur persiste ; pas facile de répondre au sourire muet du temps»)²⁵ come è muta anche la parola scritta della poesia, che non riesce a restituire quella voce:

On finit par être au fur et à mesure des pages tournées
Comme dans la tranquillité sans raison d'un cimetière.
Les poèmes comme des tombes. Le temps muet. Des allées qui ne vont nulle part.²⁶

Il paragone fra poesia e tombe sembra quindi condannare la poesia al mutismo, come sepolcri incapaci di una vera e propria parola. La sola voce che risuona nel vuoto è quella del padre («Je t'appelai par ton nom / Dans le volume de la maison vide»).²⁷

Tuttavia, proprio nel momento in cui l'io riesce finalmente a pronunciare l'impronunciabile, a menzionare la perdita («maintenant que la petite fille est morte»),²⁸ il silenzio si spezza e la voce giunge finalmente alle orecchie del padre. Questo avviene nell'ultima poesia della seconda sezione, posta in stretto dialogo con la prima poesia della prima sezione. Se il libro si apriva con uno vago tentativo di ricezione di una voce lontana, persa nel ricordo e confusa nel rumore, questa sezione, invece, si chiude con l'ascolto:

On entend ta voix dans un appareil à cassettes.
Quelqu'un te pose des questions pour une enquête, de temps en temps
Un chien jappe assez furieusement contre vous. Une autre voix
Le calme. Une autre voix qu'à un moment
5 La voilà qui chante. Tu dis des choses
D'une façon un peu rapide et comme avec
Un sentiment de certitude qui m'étonne,
Parce que bien sûr c'est tellement évident
Que la seule réalité vraiment vécue,
10 Derrière tout ce bruit domestique et scolaire,
C'est ce qui vient peut-être avec ta maladie.

²⁴ Ivi, p. 18.

²⁵ Ivi, p. 78.

²⁶ Ivi, p. 37.

²⁷ Ivi, p. 53; questo contrasto fra voce del padre e silenzio della figlia è discusso da DAVID GALAND, «*Peu de bruit nous reste dans l'oreille*», cit., pp. 25-26.

²⁸ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 61.

Ce qui est venu. L'appareil à cassettes
Fait maintenant un bruit sans conséquence
Et mal branché pareil sur la réalité. Qu'est-ce que j'entends ?²⁹

Il collegamento intratestuale mette in luce due elementi interessanti. Il primo è il cambiamento dell'aggettivo possessivo, dalla terza alla seconda persona (da «on entend sa voix» si passa a «On entend ta voix»). Benché il soggetto si nasconde ancora dietro a un pronome impersonale, non è irrilevante notare che questi riesca finalmente a rivolgersi alla figlia, quasi le parlasse e non più rievocasse un'assenza distante. In secondo luogo, è opportuno sottolineare che l'ascolto è anche questa volta mediato da uno strumento disincarnante, non più il telefono ma, in questo caso, il nastro magnetico di una cassetta. Contrariamente all'apparecchio telefonico, il registratore conserva una traccia materiale. L'ascolto della registrazione dà infine forma concreta alla voce e ai rumori, e presenta, in definitiva, un modello positivo cui tendere. È difficile, infatti, non vedere, in una raccolta così metapoetica, un *second degré* metadiscorsivo nel testo, che propone l'immagine di una parola che registra fedelmente le voci del quotidiano, trasfigurate dal filtro del tempo e della memoria.³⁰ Se la parola è muta, che cosa può fare, dunque, la poesia per tendere verso questo modello?

3. IL GESTO NEL TEATRO DI PAROLE

La chiave per comprendere come la parola poetica da muta possa restituire quella voce tanto ricercata si situa nel concetto di gesto, una nozione centrale nella poetica dell'autore.³¹ Ricordiamo, innanzitutto, che anche la parola *geste* presenta una polisemia interessante, trattandosi di un *faux couple* che può indicare al maschile il “gesto”, inteso come movimento del corpo ed espressione di una comunicazione non verbale, e al femminile la prodezza, ossia le “gesta”, cantate proprio dalla poesia, dalle *chansons de geste* che inauguranano la letteratura romanza. Al di là dell'ambivalenza del termine, Sacré crea nella propria scrittura, un legame stretto fra enunciazione poetica e prossemica.³² Infatti, se è arduo ricostruire la voce della figlia scomparsa, l'io si sforza di ricordarne i gesti, veicolo di una certa concretezza. Certo, si tratta di qualcosa di ambiguo («C'est difficile de croire

²⁹ Ivi, p. 66.

³⁰ Questo è, in effetti, uno dei capisaldi della poetica dell'autore: cfr. BÉATRICE BONHOMME, *La Présence du poème de James Sacré*, «Irish Journal of French Studies», 18, 2018, pp. 93-108.

³¹ Sul gesto nella poesia di Sacré si rinvia ancora agli studi di Bonhomme, che hanno il pregio di porsi in continuo dialogo con le parole del poeta, rilasciate nel corso di diverse interviste, cfr. BÉATRICE BONHOMME, *Les Gestes de langue dans l'œuvre de James Sacré*, «Autre Sud», 27, 2004, pp. 29-44 e EAD., *James Sacré : des gestes et des mots*, «CÉRÉdI», 17, 2016 <ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?james-sacre-des-gestes-et-des-mots.html> (u.c. 30.03.2024).

³² Si legga l'intervista trascritta da SERGE MARTIN, *Chronique de poésie. James Sacré ou le décentrement par la relation poétique*, «Le français aujourd'hui», 161, 2, 2008, pp. 113-120.

[...] | A une réalité de tes gestes»)³³ poiché si rischia la confusione fra immaginazione e ricordo («Juste un peu de couleur douce | A des rêves secrets qui n'auront | Jamais été des gestes vrais»),³⁴ eppure, per quanto fragile, il gesto sembra la strada privilegiata per giungere a un incontro con l'assente.

Così, nella scrittura, il gesto della figlia e quello del padre diventano insieme un unico gesto in grado di creare le condizioni per un impossibile riavvicinamento. È ancora un passaggio metadiscorsivo a testimoniarlo:

Au moment que s'est affirmé
A la place d'un ensemble de gestes connus depuis longtemps
Le noir effarant de la mort,
Il m'a semblé qu'une tentative d'écrire
5 Avec les phrases les plus mêlées à la niaiserie quotidienne de vivre
Ça pourrait être comme une caresse [...].³⁵

Mentre il mondo si svuota dei gesti della bambina, la scrittura diventa essa stessa un gesto, tra i più amorevoli di un padre alla figlia, una carezza, per ricostituire quel legame. In primo luogo, questo legame si crea attraverso una specularità fra io, vivo, e tu, assente. Il padre, scrittore, ricerca tattilmente, infatti, la figlia proprio nelle sue tracce, non solo vocali, come abbiamo visto, ma anche scritte:

Je voudrais que les souvenirs continuent de sourire, je disais cela
En passant les doigts sur un peu de son écriture :
Elle s'est appliquée à tracer les lettres de son nom,
Le nom de quelqu'un qui était vivant.³⁶

Anche il gesto più tremendo, la morte, unisce padre e figlia, nel momento in cui il primo decide di consegnarlo, ancora metadiscorsivamente, al racconto: «Sans aucune solide raison je voudrais parler de la mort en la fin de ce livre, comme si | Elle était un dernier geste qu'on pourrait imaginer».³⁷ Morte e conclusione del libro, silenzio di una voce umana e silenzio della parola poetica: realtà e rappresentazione fanno eco l'una all'altra, rimano, ed è proprio la metapoiesis a porre un discriminante fra le due, fornendo al lettore gli essenziali strumenti esegetici.

In secondo luogo, oltre alla simmetria fra io e tu, la ricostituzione del legame avviene attraverso alla riproduzione scenica del gesto di unione. È nel teatro composto dalle parole che metapoiesis e metateatro, come anticipato, si avvicinano. La locuzione «théâtre des mots» ha un posto di rilievo nella raccolta, e appare una prima volta nella

³³ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 46.

³⁴ Ivi, p. 51.

³⁵ Ivi, p. 62.

³⁶ Ivi, p. 71.

³⁷ Ivi, p. 81

seconda sezione («Installer le théâtre des mots qui conviendrait»)³⁸ per poi svilupparsi compiutamente in uno dei testi forse più significativi del libro:

Au moment de penser à toi le poème
T'oublie en cet endroit de mots
Que c'est peut-être encore mourir.

5 Quelqu'un
 Comprend que dire ou pleurer ce n'est
 Rien qui soit l'animation de ton visage silencieux.

Te nommer pourtant dans ce théâtre des mots
C'est peut-être toucher à ton dernier geste. Donne-moi la main.³⁹

Con il «théâtre de mots» il verso presenta probabilmente anche un'allusione alle scelte di poetica dell'autore nel campo letterario (un *lyrisme critique*, via mediana fra poeti *lyriques* e *littéralistes*),⁴⁰ ma quel che ci interessa, in questa sede, è il suo valore all'interno del libro. La prima terzina espone il dubbio che nella scrittura, un «endroit de mots», la vera identità della bambina si disperda, conducendo, paradossalmente, a una sua seconda morte. Il soggetto, ancora nascosto dietro l'indeterminatezza («quelqu'un») comprende che la parola elegiaca («dire ou pleurer») non scalfisce il silenzio funebre del volto della bambina. Eppure, nel momento in cui in questo «endroit» si inseriscono i gesti, questo diviene un «théâtre». I gesti del poeta sono le sue parole, il nominare la figlia e la sua morte – si noti, tra l'altro l'antitesi fra i pronomi a inizio verso, indefinito per il soggetto, personale per la destinataria – permette di insufflare nuovamente in essa un effimero respiro di vita. Come la creazione annienta la vita, parimenti la ricrea attraverso il teatro dei gesti verbali. In questa maniera il testo può chiudersi con il tenero gesto che sancisce il legame di unione fra padre e figlia: il darsi ancora una volta la mano. Non a caso, la richiesta all'imperativo tradisce il ritorno dell'io che riappare nel pronome personale («donne-moi»). Il teatro è uno spazio illusorio, finzionale, ma grazie a questo spazio verbale la richiesta del padre può forse esaudirsi, e le due mani provare a ricongiungersi.

Il soffio vitale del gesto instillato dalla scrittura che trasforma la pagina in un teatro di parole, permette quindi alla poesia di diventare essa stessa un corpo, un corpo che inganna i sensi («Quelqu'un a l'impression | Que toute l'activité de la pluie lui rend | Les façons d'être d'un corps (une jambe, un visage disparus) comme à nouveau sensibles»),⁴¹ un corpo che ha uno suo spazio nella poesia, mentre il corpo reale scompare dal paesaggio («il y a des lieux où tu ne seras plus jamais»).⁴² Vale la pena leggere il testo

³⁸ Ivi, p. 29.

³⁹ Ivi, p. 35.

⁴⁰ Cfr. DAVID GALAND, « *Peu de bruit nous reste dans l'oreille* », cit., p. 26.

⁴¹ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 28.

⁴² Ivi, p. 84.

conclusivo, che fa incontrare il corpo scomparso dal mondo con il nuovo corpo, il personaggio poetico:

Je retrouve dans ce pays le ciel d'octobre en bleu, les érables.
Tu as connu ces feux de l'automne en Nouvelle-Angleterre, clichés qui reviennent,
La même rédaction récrite à chaque rentrée d'école.
Tu n'écriras plus rien. Mais ne peut-on pas croire
5 A quelque chose de ton histoire mal continuée
Dans ce banal flamboiement du temps que tu as quitté ?
Ou bien le monde est-il vraiment comme un poème,
Une machine à respirer, mais silencieuse et pour mourir encore ?⁴³

Ormai anche l'io ha potuto ritrovare nel teatro verbale un'identità, manifestandosi finalmente con il pronomine personale soggetto – si noti nuovamente il parallelismo, questa volta perfettamente simmetrico, fra *je* e *tu* nei primi due versi. Gli ultimi due versi, invece, ripresentano un interrogativo metadiscorsivo, questa volta finale, destinato a chiudere con una domanda la raccolta. Qual è la natura vitale del teatro di parole? Al contrario del *topos* tradizionale, il verso non è *aere perennius*, anzi, l'esistenza nel teatro delle parole oscilla anch'essa tra vita e morte. Ma è proprio questa la sua forza, sembra suggerire l'autore, che risiede nell'intercambiabilità fra poesia e mondo, poiché entrambi animati da un soffio effimero, silenzioso, impermanente, ma vitale.

CONCLUSIONI

La lettura della raccolta alla luce della sua costruzione temporale, enunciativa e meta-poetica ha permesso di comprenderne alcuni aspetti che svelano che questo libro, in apparenza occasionale, quasi intimo e privato, è in realtà molto ricco e complesso. Si è potuto osservare, infatti, che pur nascendo dall'unione di diverse *plaquettes*, la silloge è ben coerente e coesa e presenta vari percorsi macrotestuali essenziali alla comprensione del senso dell'operazione poetica dell'autore. Questi percorsi riflettono un cammino che non porta solo nell'accettazione del lutto, ma anche alla progressiva presa di coscienza del significato assunto dalla scrittura lungo tutta la strada. Il viaggio del padre nei tempi e nei luoghi della memoria porta, infine, a un'equivalenza fra io, vivente, e tu, scomparsa. Anche se attraverso il concetto di gesto, inteso come movimento del corpo e come azione teatrale, il mondo dei referenti e il mondo di carta della creazione poetica certo non coincidono, possono tuttavia coincidere, in un certo senso, le leggi biologiche ed esistenziali che regolano questi universi.

Da una parte, una simile concezione del rapporto fra realtà e scrittura può essere proficua per ulteriori letture dell'opera di Sacré, purtroppo ancora poco conosciuta e studiata in Italia. Dall'altra, tale sguardo sulla poesia non può non risvegliare, nei lettori

⁴³ Ivi, p. 85.

e nelle lettrici di poesia italiana, una indubbia sensazione di familiarità. Innanzitutto, l'idea di una lirica critica, egualmente distante dall'orfismo e dall'avanguardia richiama inevitabilmente l'esperienza poetica della terza generazione e le sfide e questioni che questi autori hanno affrontato nella seconda metà del Novecento. Fra loro, una menzione speciale merita Vittorio Sereni, già ricordato, non casualmente, nell'introduzione, la cui opera, soprattutto *Gli strumenti umani* e *Stella variabile*, presenta alcuni punti di contatto molto interessanti con la scrittura di Sacré. Entrambi, infatti, si servono di una lingua poetica del quotidiano che non rinuncia a comprendere il mistero delle cose e a interrogarle. Se alcune tangenze sembrano e sono probabilmente fortuite,⁴⁴ altre connessioni si rivelano più profonde. Interrogare la poesia sereniana alla luce dell'*endroit de mots* di Sacré potrà permettere di comprendere come il filtro critico metadiscorsivo aiuti anche lo scrittore lombardo a costruire uno spazio di parole capace di rivolgersi e interpellare l'assenza e gli assenti.⁴⁵ Anche il «*tu* | falsovero dei poeti»⁴⁶ è un pronome *mal transparent*, in questo «specchio ora uniforme e immemore»,⁴⁷ ora *variabile*, della poesia.

BIBLIOGRAFIA

- BÉATRICE BONHOMME, *Les Gestes de langue dans l'œuvre de James Sacré*, «Autre Sud», 27, 2004, pp. 29-44
- EAD., *La Présence du poème de James Sacré*, «Irish Journal of French Studies», 18, 2018, pp. 93-108.
- DAVID GALAND, «*Peu de bruit nous reste dans l'oreille*». Lecture d'«*Une petite fille silencieuse de James Sacré*», «Cahiers ERTA», 26, 2021, pp. 9-32.
- GUGLIELMO GORNI, *Metafore del far poesia nel Novecento italiano*, «Italianistica», 28, 3, 1999, pp. 401-417.
- MICHEL JARRETY, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF, Paris 2001.
- DOMINIQUE MAINQUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris 1993.
- ID., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod, Paris 1997.
- SERGE MARTIN, *Chronique de poésie. James Sacré ou le décentrement par la relation poétique*, «Le français aujourd'hui», 161, 2, 2008, pp. 113-120.
- MICHÈLE MONTE, *L'émotion à distance dans "Une petite fille silencieuse" de James Sacré*, in BERNADETTE HIDALGO-BACHS, CATHERINE MILKOVITCH-RIOUX (éd.) *Écrire le deuil dans*

⁴⁴ Pensiamo al notevole testo metapoetico sereniano *La malattia dell'olmo* (in *Stella variabile*, cit., pp. 254-255), il cui albero morente appare nella poesia di Sacré («depuis quelque temps les ormes qui tenaient le ciel cousu au bord des prés, | on les voit qui meurent») (JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 46); non vi sono, a nostro avviso, elementi per determinare se si tratta di una fortuita poligenesi, di una citazione da Sereni o della rielaborazione di una stessa fonte (come, ad esempio *A un olmo seco*, diciannovesima poesia dei *Campos de Castilla* [1912] di Antonio Machado).

⁴⁵ Si tratta di un lavoro in preparazione da parte di chi scrive, destinato agli atti del Convegno nazionale della MOD 2023.

⁴⁶ VITTORIO SERENI, *Niccolò* (vv. 16-17), in ID., *Stella variabile*, cit., p. 234.

⁴⁷ ID., *Un posto di vacanza* (VII, v. 29), in ID., *Stella variabile*, cit., p. 233.

- les littératures des XX^e et XXI^e siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2014, pp. 257-279.
- EAD., *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Classiques Garnier, Paris 2022.
- JEAN-BAPTISTE PARA (éd.), *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, t. 2, Gallimard, Paris 2000.
- PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Vecchiarelli, Manziana 2004.
- JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse. Poèmes pour Katia*, André Dimanche, Marseille 2001.
- ID., *Parler avec le poème (1979-2009)*, Éditions La Baconnière, Genève 2013.
- VITTORIO SERENI, *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1981, poi in ID., *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, pp. 185-266.
- PIERRE-YVES SOUCY *et alii*, «Étrangère», 29-30, 2012.

SITOGRAFIA

- BÉATRICE BONHOMME, *James Sacré: des gestes et des mots*, «CÉRÉdI», 17, 2016 <ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?james-sacre-des-gestes-et-des-mots.html> (u.c. 30.03.2024).
- EMMA CURTY, *Voyages, visages et mémoires : les traversées de James Sacré*, «Loxias-Colloques», 15, 2019 <revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1375> (u.c. 30.03.2024).
- MICHÈLE MONTE, *L'éthos en poésie contemporaine : le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz*, «Babel», 34, 2016 <doi.org/10.4000/babel.4691> (u.c. 30.03.2024).
- EAD., *Pour une approche linguistique de la poésie contemporaine : à la rencontre de James Sacré et d'Ariane Dreyfus*, «Pratiques», 179-180, 2018 <doi.org/10.4000/pratiques.5047> (u.c. 30.03.2024).



Share alike 4.0 International License