

Transmutazioni nella poetica del primo Tzara.

Ovvero come M. Antipyrine, alle prese con
la sua collezione di insetti, fece naufragare
distrattamente la propria nave

di Adina Jega

*Premiers Poèmes*¹ di Tristan Tzara, raccolta delle poesie del 1913-1915, cronologicamente successive a quattro componimenti poetici sudditi dell'istante creativo simbolista² (1912), e antecedenti alla dadaista *Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1916), parrebbero soprattutto destinate a testimoniare una «continuité par à-coups plus ou moins violents et déterminants, [...], mais continuité et entre-pénétration quand-même liées au plus haut degré, à une nécessité latente»³ nell'opera dell'autore. Ma anche a supportare il transitorio, il modificabile di una evoluzione poetica che non ha mai atteso né beneficiato di un esterno «déchaînement d'une croyance simili-mystique, pour ainsi dire: dada»⁴.

Completa la continuità dell'intento poetico, non contrapponendovisi, lo spirito «del discontinuo, del cambiamento, del differenziato»⁵ 'moder-

Presentato dall'Istituto di Lingue.

¹ In *Œuvres complètes*, vol. I (1912-1924), Paris, Flammarion 1975, pp. 27-74. Da questa edizione (indicata in seguito per abbreviazione con O.C. I) saranno tratte tutte le citazioni da Tzara, salvo indicazione contraria.

² Mi riferisco ai testi comparsi nel 1912 sulla rivista *Simbolul* di cui l'autore era il redattore (ora inclusi nel volume O.C. I., sotto il titolo *Poèmes Roumains*, che raccoglie anche le bozze di *Hamlet* pp. 429-440). Tzara stesso ha spiegato le ragioni per cui non trovava opportuna la loro presenza in un'edizione dei suoi primi versi: «Je ne vois pas la nécessité de faire figurer dans ce recueil les poèmes parus dans Le Symbole, non pas parce que symbolistes comme vous dites, mais – autant que je puisse m'en rappeler – parce que franchement dépourvus d'intérêt. J'avais moins de 16 ans que je les avais écrits. Il y aura toujours assez de croque-morts, quand je serai crevé, pour déterrer les épluchures et les scories, mais de là à m'associer dès maintenant à cette sorte de plaisir de mauvais goût, que je compte ne leur procurer que le plus tard possible, me semble vraiment excessif. Ce serait une erreur de notre part de donner à notre plaquette un autre sens que celui d'une signification d'ordre poétique et d'en attacher une quelconque valeur à ce qui, probablement, n'en a pas du tout» (da una lettera di T. Tzara a Saşa Pană, pubblicata da quest'ultimo nella postfazione di *Primele poeme*, Bucureşti, Cartea românească 1971, p. 122).

³ *Ibid.*, pp. 121-122.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti, EPL 1969, p. 101. Tutte le citazioni dal numero, in questo testo, sono tradotte da me.

nista' a cui molte di queste poesie sembrano improntate, con la traccia di un gesto che «disloca idee e forme date»⁶, e che «nega e degenera l'opera letteraria»⁷ in forza di un «atto spirituale dinamico»⁸ (e dinamizzante) spinto a concretizzare e a programmare l'attualizzazione dell'essere moderno⁹. Inseguendo questo preciso tracciato di 'idee', *Premiers Poèmes* si situano naturalmente fuori dalla dovuta programmaticità di un canone poetico ufficiale, consentendo una integrazione dei testi in una 'letterarietà' volutamente non considerata in modo del tutto univoco, in ragione di un disincantato spirito del contraddittorio, che pur nel corrosivo allontanamento riflessivo non eviterà il 'supplizio' del vivere momento per momento il loro stesso continuo mutare.

Indicazioni preziose riguardo a ciò si trovano anche nell'«autofinizione» non compiuta di *Faites vos jeux*, nel capitolo *La mémoire professionnelle*, dove Tzara precisa le ragioni per cui nella sua adolescenza iniziò a scrivere, secondo un'operazione intesa come una «thérapeutique de délivrance mentale», ovvero un assai piacevole «vice latent»: «Je crois que c'était par contradiction – j'écrivais des poèmes 'contre' ma famille, en cachette – et pour niveler un état disproportionné de mon esprit», «[...] ce que j'écrivais à l'improviste était la matérialisation de mon dégoût envers tout et surtout envers moi-même», «[...] j'écrivais pour détruire le sentiment qui m'y poussait. Je croyais extirper aussi le goût pour la littérature en l'étouffant par ses propres moyens techniques et dans ses formes consacrées»¹⁰.

Il mondo poetico costruito da Tzara nei suoi primi versi, aperto allo 'sperimentare', agevola lo sguardo nel suo attraversare le cose; sorprende focalizzando le esplicazioni del procedimento mentale (a volte freddamente meditate) separandole dal 'materiale linguistico'; in più insegue uno scopo autoritario¹¹: la desolennizzazione di uno spazio poetico consacrato, e del proprio in particolare, con una conseguenziale e collaterale apparizione di tratti 'fuoriusciti' di una *poiesis* dadaista, malgrado la sfiducia con cui Tzara caratterizza le sue poesie a posteriori: «[...] Je jouais

⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, pp. 105-106.

⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰ T. Tzara, *O.C. I.*, p. 260-262.

¹¹ C'è una componente 'autoritaria' nella poetica tzariana specie quando essa orienta verso una lettura dei versi attenta ai flessibili 'consigli regolativi'. Così per esempio in *Crime sportif*: «le criminel descend dans une parachute / pour éparpiller les soupçons dirigés gracieusement / contre son corps précieux et les bonnes intentions des son visage spacieux / et accomplit le crime en 12 poses brutales et pittoresques / voilà les suites de l'amour au cinéma où mènent les chemins des pays homogènes» (*De nos oiseaux*, in *O.C. I.*, p. 213).

avec une sentimentalité incertaine et une ironie qui résultait de la surprise des phrases banales employées»¹².

Esagerazione e sfinimento del senso portano però un certo vantaggio: negativizzano il 'già scritto', facilitandone l'estrapolazione e lo spensierato utilizzo, e insieme spostando il punto di vista sulla facilità e sul come se della creazione. Grazie all' 'ispirazione' disinteressata del reale, scrivere diventa per Tzara una ricostruzione soggettiva di un luogo immaginario 'vitale' sottomesso ad una emozionalità di percezione indomita. In questo senso si possono leggere i quattro versi raggruppati in *Hamlet* che, configuranti una *ars poetica*, incoraggiano una lettura metafinzionale dell'intenzione poetica: assoluta libertà e potere decisionale riguardo al senso di un testo destinato al naufragio forse proprio in virtù del 'sovraccarico' di realtà 'sincronica', parte integrante di un punto di partenza ideatico che man mano si va snaturando nell'immaginismo libero e casuale di cui il poeta può diventare ad un certo punto anche 'noncurante':

Le prince plaçait un navire avec chargement de passé
Il mettait des chargements non-écrits. Enterrements. Visites. Livres
Le navire sans destination devait se noyer et les matelots pouvaient nager
Ils apparaissaient de différentes parties de la mer tels les moulins
Imagines par le vaillant Don Quichotte¹³

Smontaggio deliberato e illusionismi combinatori sottopongono il 'sentimento'¹⁴ e più in generale l'ordine testuale di queste 'liriche della prosa'¹⁵ ad una continua trans-formazione: con assimilazioni predicative impaurite dallo spazio chiuso del 'quadro', spinte ad abbandonarlo disordinatamente, che vengono puntualmente chiamate, per il delimitarsi del 'deforme', a ri-ordinarsi e a teatralizzarsi pazientemente.

*Chante, chante encore*¹⁶ («il n'y a que le mur qui nous sépare / Et c'est mieux ainsi – on n'entend pas les erreurs»¹⁷) – dimostrazione del

¹² In Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Jean-Jacques Pauvert 1965, p. 571.

¹³ T. Tzara, in *O.C. I.*, p. 438.

¹⁴ In particolar modo il tema dell'amore che, quando trattato come un pre-testo poetico, è a volte solo una divertente ma non ingenua esercitazione sul tema – «de papier, ta chair âgée / comment serait-elle? – jaune et triste» (*Tristesse domestique*, *Hamlet*, in *O.C. I.*, p. 43 e p. 440) –, pur data la spinta sensuale soggiacente.

¹⁵ Il corpus poetico è suddivisibile in quattro nuclei tematici: poesie della forza, canti di guerra, un terzo più corposo gruppo di componimenti riguardanti la donna e l'amore che estende il motivo anche al quarto gruppo di poesie 'sincretiche' dell'ultima 'lotta' con lo spazio simbolista, e annoveranti versi come: «des rideaux glissent LARMES IMMENSES / têtes de chevaux sur le macadam / tels se cassent les jouets en verre parmi les étoiles enchaînées aux bêtes / et dans les glaciers je voudrais suivre / avec la racine / avec ma maladie / avec le sable qui fourmille dans le Cerveau / car je suis très intelligent / et dans le noir» (*Dans les trous bout vie rouge*, in *O.C. I.*, p. 74).

¹⁶ T. Tzara, in *O.C. I.*, p. 66.

¹⁷ *Ibid.*

modo in cui si scrive e si mette in scena una «sonate» – sorprende il poeta insieme alla sua vicina («blonde et / Habillée d'une robe cendrée»¹⁸) intento a cantare una triste partenza, comunque velocemente 'testualizzata' in un semplice involucro di storia dolente, una *romance* amputata nella sua naturale sequenzialità e di cui si mantengono solo tre versi di contenuto pre-formato cosiddetto 'commemorativo':

«O, tu es partie ma belle par un après-midi d'hiver
«Notre amour d'autrefois est tel un bouquet de mariée aux fleurs séchées
«Aujourd'hui j'ai rencontré dans la rue où j'habite une fille
«Vendeuse dans un grand magasin ou couturière

«Je lui ai dit que je l'aimait et elle m'a accompagné à la maison
«Je lui ai dit qu'elle était belle, que mes yeux étaient rougis par les
[larmes
«Je suis pauvre mais je lui achèterai une étoffe précieuse pour ses robes
«Et je lui ai raconté, o ma chère, comment par cet après-midi
[d'hiver...»¹⁹

Dalla struttura pieghevole della *déchanson* traspare una disposizione a nascondere e nello stesso tempo a preponderare (con l'aiuto del contrasegno-cornice di facile riconoscimento tematico) un contenuto 'altro', lo stesso, per la precisione: il motivo amoroso. Un motivo che è per Tzara snodabile in tre tempi poetici distinti: la separazione da abbandono – di gran lunga preferito –, conseguente ad un corteggiamento e ad un incontro. Tali tempi, indistintamente utilizzati tanto da co-occorrere nel contesto qui citato, diventano interscambiabili per la loro funzione di appigli testuali da reiterare con leggero *décalage* dei tre momenti mai definitivi per la conversione poetica. Suddetta trans-posizione impedisce al lettore di ricostruire e proseguire nell'universo desiderato, o almeno ne rallenta l'*allure*, ma permette al poeta degli andirivieni 'scritti' tra una sempre più depauperata forma e un testo che prende corpo sul perno logoro di un avvenimento intercorso in un «après-midi d'hiver». Il lettore può rimanere imbrigliato nel testo alla ricerca di un 'Ur'-*Erwartungshorizont* promesso ma non accordato, oppure può distanziarsi e osservare semplicemente questa poetica dell'aleatorio nel suo naturale svilupparsi:

Le lecteur est prié de faire une pause ici
Et de réfléchir à ce qu'il a lu
Car ma voisine s'ennuie, sans raison
Elle va manger une sucrerie et se coucher²⁰.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ T. Tzara, *O.C. I.*, p. 66.

²⁰ *Ibid.*

Vieux chant (l'ultimo verso realizza il ritorno nello scenografico, forse nell'attesa di un'altra *passante*):

O tu t'en es allée, tu t'en es allée, bien-aimée, c'était un après-midi
[d'hiver]

Et mon cœur est maintenant une fleur fanée
Un bout de papier – vieux poème depuis longtemps froissé
Et jeté dans une boîte ou sous la table

J'ai voulu défendre ton image contre la tristesse du soir
Et l'accrocher avec soin près de l'icône à un clou
Pour que j'y puisse prier lorsqu'il pleut dans le jardin

...
Les poussins, bien-aimée, jadis se pressaient autour de toi sans avoir été
[appelés]

...
Tu ne leur donneras plus à manger, tu ne les coucheras plus

O bien-aimée, j'ai mal que tu sois partie pour l'étranger
Les poussins n'auront plus à manger – tu es loin
Je lis dans un livre combien je suis malheureux
Le long d'une vieille rue venant de l'hôpital passent des infirmières²²

La poesia 'appare' anche dall'utilizzo economico della 'traccia' già scritta, portatrice di un certo 'esotismo' (d'importazione simbolista francese e belga), piccolo debito tematico intertestuale²³ mantenuto 'in vita' dal poeta volontariamente e non, emergente nelle poesie attraverso svariati elementi: ospedali, malattie, infermiere, suore di carità, orfanotrofi, fidanzata morta. Una traccia che pur deteriorata al suo interno (qui resa quasi asimbolica), riesce a determinare intorno a sé la quasi totalità del co-testo (della *broderie* argomentativa), mostrando come un pre-testo, senza un necessario cambiamento di codice, allo stesso tempo decide per una diversa decodifica in trasparenza del minuscolo palinsesto:

Mamie, amie tu ne comprendras pas, mais écoute
La douleur je ne peux la pleurer dans un mouchoir

...
Tes seins sont des fleurs coupées
Et des piques de framboises au goût de lait

...
Je t'achèterai sans conditions des boucles d'oreilles

²² T. Tzara, O.C. I., p. 53.

²³ Serge Fauchereau (in *Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes I*, Paris, Denoël 1976, pp. 205-207) ha individuato l'influenza su Tzara di J. Laforgue, A. Rimbaud, M. Maeterlinck, W. Whitman; Henri Béhar (in T. Tzara O.C. I., p. 632) oltre alle già citate aggiunge anche quella di C. Baudelaire e E. Verhaeren.

Chez des bijoutiers juifs
Je te donnerai de la semence de fleurs rares
Pour que tu développes tes goûts littéraires

Le veux-tu? Caresse-moi, berce-moi
'Ma fiancée est morte'²⁴
Demande-moi: qui était-elle
Et dis-moi lorsque tu partiras

Mamie, tu ne comprendras pas
Mais c'est beau d'être dans un poème
Tu est entrée insecte fleuri dans
Mon corps avec moisissure et déchets de ferronnerie²⁵

Con un semplice spunto situazionale (il corpo dell'amata dormiente) adesso 'comporre' diventa abbandono ad una descrizione automatica delle varie maschere che si possono animare per l'occasione, non più accontentarsi di essere guidati da un sentire monologico. Attingere a piene mani dal proprio arsenale di sensibilità espressiva formante pezzi di un certo *décor*, significa anche circondare la donna solo con insubordinanti «constatations de ce genre»²⁶, facendole coesistere coerentemente nello spazio della stessa poesia realizzata con frammenti d'irruenza poetica, non più capaci di con-centrarsi intorno ad un unico polo:

C'est ainsi que des moustiques j'ai protégé le miel de ta chair
Jardinier à l'arrosage de fraîcheur je l'étais
Je te désirais avec la nostalgie du marin
J'ai appelé
La lune tête de poupée cassée
Et je ne t'ai pas réveillée – et dans mon sang galopaient des étalons
J'étais mendiant, toi pain chaud
J'étais après la maladie, à l'hôpital, c'était une lettre
C'était la maison vide et j'attendais les fenêtres ouvertes
Quels personnages lustrés de porcelaine
J'ai bâtis à la nuit des tours de neige
Et des Hamlets tremblant d'un crissement de porte
Comme le linge suspendu aux cordes
Je me suis débattu – loup dans la cage –
Je me suis torturé et j'ai crié mais je ne suis pas mort²⁷

²⁴ L'evidenziazione in apici è mia.

²⁵ *Mamie, amie*, in *O.C. I.*, p. 65. Si confronti anche la variante più essenziale della stessa poesia (in *Notes, O.C. I.*, p. 637).

²⁶ Nella traduzione francese manca questo verso presente nell'edizione rumena: «Cu constatări de soiul acesta mi-am petrecut noaptea», cioè: «Avec des constatations de ce genre j'ai passé la nuit». Il verso è collocato alla fine di tutta la parte citata qui, dopo uno stacco.

²⁷ *Insomnie*, in *O.C. I.*, p. 61.

Portare sregolatezza e non controllo nella poesia dipende anche dal forzare il meccanismo finzionale a scoprirsi: in quanto ingranaggio 'rumoroso', fisso, programmato a girare sul proprio asse demarcando e separando da sé lo spazio. In esso la parola libera, quasi disgiunta (che in verità persegue il movimento frenetico del continuo in-giungersi di significanti intenti a guadagnare e a occupare lo spazio a loro pre-disposto), autodetermina camaleontiche *performances* portatrici di una spensieratezza vissuta nel *divertissement* del teatrale e dell'effimero. Ciò secondo uno schema reso qui fin troppo evidente nella gigantografia del suo funzionamento 'visibile' (pour ← sois → pour ← sois → pour ← sois → pour → pour → pour)²⁸ di *corset* logico, che il più delle volte sfumerà ma in qualche modo organizzerà l'inerenza discoerente dadaista:

Pour demain
 Me promener avec toi au jardin public
 Sois poupée
 Pour que je comprenne ton mécanisme
 Sois chatte
 Pour jouer d'une autre façon avec toi
 Sois petite sœur
 Pour que tu me soignes
 Pour que tu ne me soupçonnes plus de te tromper
 Pour que je sois ton Polichinelle à musique²⁹

Questa poesia della «tradition de la rupture» compromette in modo 'disattento' la retorica dei mondi conosciuti, portandoli a sopravvivere in frantumi di propria autonomia iconica (riconoscibile), nuclei a volte utilizzati come «anti-materia»³⁰ coagulante, altre volte distribuiti semplicemente come 'cose' testuali esemplari per la loro capacità autorigenerante da dialogizzare e da con-fondere nel tutto di un testo. Sradicarsi (con la sua implicita delibera allo sradicare l'altro da sé) e mobilitarsi insieme a

²⁸ Il segno dell'implicazione può essere sostituito mentalmente con la famosa 'mano indicante' che Tzara ogni tanto ha utilizzato nei suoi scritti dadaisti; aggiungo un altro schema possibile della combinatoria testuale: $(\forall) \text{ sois} \Rightarrow n \rightarrow (\forall) \text{ pour} \Rightarrow n$; la dicotomizzazione dell'io poetico in un 'io-lei' (che si organizza in una successione crescente) e un 'io-lui' (che si disorganizza-organizza in una successione decrescente) può ulteriormente portare a: $(\forall) \text{ sois} \Rightarrow n \rightarrow (\forall) \text{ pour} \Rightarrow 1/n$.

$$\begin{array}{ccc} \downarrow & & \downarrow \\ +\infty & & 0 \end{array}$$

Quest'ultimo schema non esclude affatto l'interscambiabilità delle stesse 'parti' variabili formatesi per addizione e sottrazione in virtù dello stesso meccanismo determinante.

²⁹ *Insomnie*, in *O.C. I.*, p. 62.

³⁰ Ion Pop, *Avangardismul poetic romanesc*, Bucuresti, EPL 1969, p. 52. Il critico rumeno individua una costante che è presente secondo lui nel dadaismo, e cioè: «L'immaginazione dadaista si alimenterà dunque in una maniera naturale della sostanza tradizionale della poesia, trasformata così in una sorta di anti-materia».

queste 'formazioni' devianti ad oltrepassare il territorio minato di 'ciò che fu', vuol dire 'riversarsi' nell'irrealtà raggiunta magicamente e irrazionalmente, vivere un'avventura liberatrice, dar ascolto ad un «penchant anti-réel», dilatare lo spazio in forza di un agire vitale:

Bien-aimée – l'hiver arrive et tu t'en vas
Et le vieux cheval pourri dans le jardin
N'a plus ni crinière ni oreilles; j'attends la pleine lune
Pour m'élancer en selle et courir après toi, lumière (Comprends...) ³¹

Percorrere virilmente distanze spaziali tra il mondo della necessità della regola e quello della libertà del come se, significa sperimentarne la tragica interdipendenza, essere respinti dalla 'vuota trascendenza', infrangersi. Ma forse conta di più averle ritrovate ravvicinate con la velocità del pensiero in una sovrapposizione modellizzante, anche se pur sempre succuba di una «mutation soudaine» (per dirla con Benjamin Fondane): «la finzione, il sentimento del come se sostituisce la regola e assolve esattamente la stessa funzione» ³². In un 'esperimento' più tardo del poeta, simbolicamente si può ritrovare esplicitata la discrepanza ostacolante tra la rapidità cognitivo-immaginativa e la lentezza a impressionarsi della parola:

L'envie de savoir si je pouvais transcrire, avec la même vitesse, ce qui tombait, roulait, s'ouvrait, volait et se continuait dans ma tête, me décida. Un simple exercice technique de cœur dévalisé. Je ne réussis pas et me rendis compte que les mots n'apparaissaient qu'à de rares intervalles, baignés dans une obscurité dissimulée, liquide et ondoyante. Des cellules entremêlées, remplies et vidées, remplies et vidées ³³.

Il ritorno dal viaggio registrerà dunque il movimento inverso, accettazione lucida di ciò che rimane dopo il riflusso dei contrari, come in *Introduction de Don Quichotte* (titolo iniziale: *Sagesse*):

Trot de cheval vif et souple m'a été la vie
J'ai su parcourir le monde entier
je n'ai aimé qu'une jeune fille
Et j'ai dormi bien tard dans la matinée
Le vieux cheval est tombé en pièces
Rongées demain par les vers et les souris ³⁴
...

³¹ *Élégie pour la venue de l'hiver*, in O.C. I., p. 50.

³² Roger Caillois, *I giochi e gli uomini – La maschera e la vertigine* –, Milano, Bompiani 2000², p. 24.

³³ *Faites vos jeux*, in O.C. I., p. 250.

³⁴ T. Tzara, O.C. I., p. 55.

Sono versi che in fondo portano l'attenzione verso lo 'stato di spirito', che coinvolge il pretesto indistintamente per illuminare l'*échafaudage* del testo. Versi che fanno obliare e trascurare il destino e l'entità della massa testuale coinvolta, costretta a diventare letteratura semplicemente rincorrendo il flusso elocutorio di tipo emozionale, osservativo, mnemonico, strutturandosi come semplice materia flessibile e sensibile, subordinata alla «*énergie du mouvement intérieur*» come in *Tristesse domestique*, sorta di *collage* di alcuni luoghi della poesia stessa di Tzara, in cui solo la *mise en abyme* finale motiva la retrospettiva del sedimentarsi di versi su versi:

mes pensées s'en vont – comme les brebis au pâturage – vers l'infini
sur les champs pleurent dans les pipeaux de tristes fragments de
[biographie
je me noie dans un désespoir de phénomènes sismiques
et le long des rues le vent court comme un chien pourchassé³⁵

Due versi finali possono diventare speculari per un'intera poesia il cui io poetico modella e ri-organizza alla misura del suo vissuto interiore l'ammassamento dei pezzi di realtà destrutturata e gettata alla deriva (vera e propria *Nachbildung* della propria sensorialità). Versi che solo a ritroso acquistano una loro coerenza nella rilettura del tutto, 'regolato' comunque a rimanere nel frammentario di una visione puramente soggettiva:

Croule maison attardée
Sur une tombe de jeune fille; par la fumée lentement rabattue
Par le ciel taché et les poules pressées³⁶, la pluie nous envoie des signes
...
Quatre hommes raisonnables sont ici
Sur le point de partir en quatre direction différentes
...
En route il y a des plantation de pavots, des peupliers foudroyés
...
A la petite gare où nous descendrons
Tu me poseras des questions sur les villages, les auberge de la route
Sur des choses auxquelles je te répondrais que je ne sais pas
...
Nous habiterons une maison couverte de chaume
...
Nous attraperons pour notre collection les insecte de l'espace
...

³⁵ T. Tzara, O.C. I., p. 44.

³⁶ Ho sostituito «diligentes» della traduzione in francese di Claude Sernet con «pressées» visto che nel testo rumeno Tzara usa la parola «grăbite» cioè «frettolose».

Et je vais, sans fin, dans ce train, avec une malade des nerfs
 Comme si je ne pouvais plus sortir des profondeurs, des marais et des
 [mauvaises herbes]³⁷

Questo movimento impulsivo dello stato dell'io, in-scena la disposizione di un intrico di 'soggetti' alleggeriti e depauperati da uno sparpagliamento 'negligente' e improvviso e manovrato con forza, in un oggetto che riesce a smascherare la distanza dal poeta e la sua occupazione a strumentalizzare il farsi del testo. Dematerializzando lo sguardo sull'esistente organizzato – è questa la direzione scelta dall'immaginazione tzariana – il poeta raggiunge la prodigiosità del tirare fuori dalla 'scatola magica' l'oggetto poetico che ha la proprietà di dispiegare un mondo con la sua semplice apparizione.

Non è un caso se nel *corpus* delle poesie ve ne siano alcune che sviluppino il tema macabro della forza, della morte subita da 'personaggi' estraniati, leggeri proprio perché «[...] du cadavre monte un pays étrange / monte monte vers les autres astronomies»³⁸. L'immagine dell'impiccagione come un frutto appeso³⁹, oppure il 'vedere' suggestivamente un corpo di ragazza annegato («viens près de moi comme une barque dans les roseaux»⁴⁰), e in genere il dopo suicidio⁴¹, sono degli artifici che indebitano il testo in qualche modo presupponendolo: «il est mort en disant que la farce est un élément poétique, / comme la douleur – par exemple / puis ils chantèrent»⁴² dirà le «directeur» in *La première aventure céleste de M. Antipyrine*:

JE PLEURE je voudrais m'élever au ciel, plus haut que la fontaine

³⁷ *Voyage*, in O.C. I., pp. 51-52.

³⁸ *Froid jaune (Vingt-cinq poèmes)*, in O.C. I., p. 104.

³⁹ La possibile influenza dei *Galgenlieder* di Christian Morgenstern suggerita da Serge Fauchereau (in *Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes I*, Paris, Denoël 1976, p. 209) si riscontra nelle variazioni poetiche che Tzara dedica alla figura dell'impiccat/a: «Pan de mur fendu / Me suis je demandé / Aujourd'hui pourquoi / Ne s'est pas pendue / Lia la très blonde / Avec une corde... / Elle aurait pendu / Belle poire mûre» (*Voix*, in O.C. I., p. 37), «Arbre défleuri / Tes bras sont secs / Ils ont trop aimé / Les fruits qui pendent» (*Par là les âmes*, in O.C. I., p. 56).

⁴⁰ *Dimanche*, in O.C. I., p. 40.

⁴¹ Esemplifico ancora: «Le squelette qui pend à l'osier frileux / claquant des dents, le vent le berce / Ami, le vent siffle dans tes os / Des mélodies curieuses, et vibre la corde / La nuit les loups te fuyent, les papillons se rassemblent / Et pénètrent dans la boîte des yeux ainsi que dans une fleur, / La nuit se défait autour de toi comme les papillons» (*Hors de la ville*, in O.C. I., p. 42), «Un homme se pend et promène son regard / Il balance ses jambes / Il moquerait volontiers la bêtise / Bien que sa vie le quitte» (*Un homme se pend*, in O.C. I., p. 58), «On enroule l'arc-en-ciel les pendus se vaporisent / le nombril le soleil se rétrécit / et l'étudiant mesura sa dernière intensité / il était tout de même amoureux et creva» (*La première aventure céleste de M. Antipyrine*, in O.C. I., p. 81).

⁴² T. Tzara, in O.C. I., p. 79.

qui serpente haut car il n'y a plus la gravitation de la terre à l'école
ma main froide et sèche mais elle a caressé l'explosion de l'eau

et j'ai encore vu quelque chose (également dans le ciel) comme
on verrouille l'eau dans les fruits et dans la glue⁴³

Solo rallentando il processo combinatorio soprastante la nascita della poesia si ha l'anticipazione della gravida proliferazione dell'arbitrario, del de-potenziato di costrutti dis-locali (tanto meglio se ripescati da un arsenale letterario e non), che in modo perpetuo autocancellano l'ancoraggio dal 'precedente' per percorrere la traiettoria prestabilita in leggerezza e per deragliare in una surrealtà da metamorfosi quasi rarefatta, necessariamente provvisoria nella propria realtà di finzione:

les astrologues ont des rendez-vous secrets
dans l'une des chambres de l'empereur qui sont comme
une ruche

...
le cheval mange le serpent de la nuit
le jardin a mis ses décorations d'empereur
robe étoilée de mariée – laisse
que je tue ô nuit dans l'infini ta chair fidèle
la folle du village couve des fous pour le palais⁴⁴

Il corpo del testo sembra avere la possibilità di poter sostenere un'infinità di aggiunte per la sua ossatura flessibile, e soprattutto per la sua determinazione a trasformarsi di continuo, condizione necessaria e sufficiente per pre-determinarlo al crollo o meglio al 'naufregare'. Penso a due piccole segmentazioni (in *Vingt-cinq poèmes* e in *La première aventure céleste de M. Antipyrine*), entrambe applicazioni dell'evaporazione solidificata in una ri-evaporazione del processo poetico che si consuma «dans une seule fraîche respiration».

Lo stesso Dada autodefinendosi si adegua a questo ritmo serrato: «Dada est un chien – un compas – l'argile abdominale – ni nouveau ni japonaise nue – gazomètre des sentiments en boules – Dada est brutal et ne fait pas de propagande – Dada est une quantité de vie en transformation transparente sans effort et giratoire»⁴⁵, indi trasformandosi in una poetica dalla pronta applicabilità probativa, 'giocata' nel mentre del suo precisarsi: «L'art était un jeu, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils criaient et pleuraient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devient reine pour mourir

⁴³ *Dans les trous bout vie rouge*, in O.C. I., p. 74.

⁴⁴ *Tristesse domestique*, in O.C. I., p. 44.

⁴⁵ *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, in O.C. I., p. 385.

un peu, et la reine devint baleine et les enfants couraient à perdre haleine»⁴⁶);

La folle du village couve des bouffons pour la cour royale
l'hôpital devient canal
et le canal devient violon
sur le violon il y a un navire
et sur le bâbord la reine et parmi les émigrants pour mexico⁴⁷

oppure sfumando nella pura liricità di un istante:

maisons flûte usines tête rasée
107 quand la nuit vint très tranquillement comme un scarabée
les lapins entourant la cathédrale drale drale
et tournent jusqu'à ce qu'ils deviennent lumière H2O
comme les parties septentrionales qui s'enroulent à Ndjaro⁴⁸

Il libero lasciarsi andare al mondo governato dal principio del piacere in un abbandono alla più sfrenata spontaneità anticonformista, in quanto superamento di un confine, fa sì che l'antilirica dell'eterogeneo si conformi alla cadenza impostagli dal *Leitmotiv* 'dadaista' (definito chiaramente nei manifesti), secondo cui «la pensée se fait dans la bouche», e si esterni nella volontà di prorompere e liberarsi oltre la pagina, nel gesto mimante l'illusorio spontaneo come:

l'exemple même d'une production incessante de mort. Dans son champ, l'individu ne peut pas se constituer – le geste est un mode 'impersonel' puisqu'un mode de productivité sans production. Il est 'spatial' – il sort du 'circuit' et de la 'surface' (parce que telle est la zone topologique de la communication) et demande une formalisation nouvelle de type spatial⁴⁹.

Rimanere nella 'zona' del 'diffondersi' significa essere costretti a riduplicarsi, a subire il movimento infinito a spirale, che solo la ricomparsa del *ressort* del principio di realtà può far smettere, 'riportando' le parole sulla carta, nella 'pausa', ma per Tzara «[...] avec les mots déposés sur le papier, j'entre solennellement, envers moi-même»⁵⁰:

– allons attraper des scarabées
pour les enfermer dans la boîte

⁴⁶ *La première aventure céleste de M. Antipyrine*, in O.C. I., p. 82.

⁴⁷ *Pélamide*, in O.C. I., p. 102.

⁴⁸ *La première aventure céleste de M. Antipyrine*, in O.C. I., p. 79.

⁴⁹ Julia Kristeva, *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil 1969, p. 38.

⁵⁰ *Monsieur AA l'antiphilosophie nous envoie ce manifeste*, in O.C. I., p. 375.

– allons au ruisseau
 faire des cruches en terre cuite
 – allons nous embrasser
 à la fontaine
 – allons au parc communal
 jusqu'à ce que le coq chante
 et la ville se scandalise

ou au grenier
 le foin picote on entend les vaches mugir
 puis elles se souviennent des petits
 allons⁵¹

La rappresentazione (intesa come produzione immaginata) dilata lo spazio, ma accorcia il tempo all'«appena vissuto». Di conseguenza lo sforzo cognitivo è guidato a raccogliere precipitati di impressioni visive riunite nel discontinuo, sostenute da una logica sotterranea che privilegia la densità del fermo immagine: la vita (di campagna qui) è concentrata e presentata nell'attimo percettivo con versi simultanei che quasi cancellano la temporalità dell'estensione scritta, magnetizzati e appiattiti sulla loro in-tensione generativa:

Écoute le glouglou de la soif à la fontaine
 Le violon du grillon
 Balancés alternativement avec la promenade obligatoire de la sentinelle
 à la porte
 La vache soupire enrôlé le veau de farine avec la rouille du pain cuit
 Voici une caille où s'arrêtèrent les charretiers (...) ⁵²

Ma ad un certo punto anche il procedimento sottostante alla progressione scritta, passa alla sua spiegazione esplicita poeticizzandosi. *Incertitudes*, esplica con limpidezza una delle possibilità di genesi di una poesia, senza un preliminare «agitez doucement»: un insieme di versi è già nato solo tirando fuori il 'sogno' da una 'scatola', grazie ad una serie di comparazioni dimostrative non consensuali per la linearità discorsiva. Il tutto presuppone naturalezza e fiducia nel principio analogico del linguaggio:

– J'ai tiré le vieux rêve de sa boîte comme tu le fais d'un chapeau
 quand tu te fais beau dans ton habit à nombreux boutons
 comme tu tires le lièvre par les oreilles de ton carnier

⁵¹ *Soir*, in *O.C. I.*, p. 195: questa poesia scritta nel periodo rumeno dal titolo *Le jour décline* (nella traduzione di C. Sernet in *O.C. I.*, p. 39) viene tradotta in francese da Tzara stesso e inclusa nella raccolta *De nos oiseaux*.

⁵² *Hamlet*, in *O.C. I.*, p. 440.

quand tu reviens de la chasse
comme tu choisis la fleur d'entre les mauvais herbes
et l'ami d'entre les courtisans⁵³.

Si tratta solo di utilizzare l'immediato dell'intuizione e la spontaneità di scelta, per ridare alle azioni creative la leggerezza e l'istantaneità: «quand j'allume dans mon âme un feu de branches mortes» (è questa la spiegazione *flash* rappresa in un solo verso nel secondo 'atto' della stessa poesia). Del resto è il percorso 'didattico' della scrittura in versi che porta il dubbio ad 'ingigantirsi' e a 'materializzarsi' poeticamente solo grazie alla deformazione di tipo onirico. In questo territorio mancano completamente le domande contrastive sull'accaduto 'narrativo'. La realtà legiferante diventa allora impotente. Il 'risveglio' ri-ordina la percezione di un sé e di un mondo ri-creati, instaurati nel *continuum* disordinato del tragitto tra gli opposti del pensiero realizzato nell'immagine, la cui ulteriorità di senso rimane alla discrezione del testo stesso e del lettore-spettatore:

Voici ce qui m'est arrivé
Lorsque le soir vint tout doucement comme un insecte
....
Je me suis couché. Le sommeil comme un jardin borné dans l'indécision
Tu ne sais pas ce qui est vrai, ce qui ne l'est pas
Il te semble que c'est un voleur et tu lui tires dessus
On te dit ensuite que c'était un soldat
C'est ce qui m'arriva
C'est pourquoi je t'ai appelé que tu me dises sans faute
Ce qui est vrai, ce qui ne l'est pas⁵⁴

Ecco un altro esempio di 'cattivo infinito', dove il nulla produce un altro nulla, il testo si produce e rimane in sé nella sua immanenza, e trascenderlo significherebbe perderlo. L'originarsi di blocchi di contenuto destinati ad una sopravvivenza di con-figuralità di rimando, si realizza nel regime di piena autoreferenzialità della forma poetica che trattiene in sé la sua subitanea nascita e anche la subitanea morte:

Entends comme tout d'un coup est sorti de terre une romance
Comme⁵⁵ un lièvre de la meule de foin
Comme l'eau du rocher après le heurt de l'Israélite

⁵³ Per questa poesia ho preferito la traduzione di Micaela Slăvescu, «Revue Roumaine» 1981, p. 34, oppure si veda in O.C. I., p. 45.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Colimba Voronca traduce la serie dei quattro identici connettivi «ca» della versione originale, con la serie: «tel», «telle», «comme», «comme», che sostituisco qui con la semplice reiterazione di «comme».

Comme le bourdonnement des papillons (de) la boîte ouverte par erreur
Comme le matin du cocon – comme la peur (...) de la cachette⁵⁶

Nella sua rapidità di apparizione, 'bruciante' il prorompere della propria antecedente verbalizzata e velocemente 'deversata' nel suo stesso fatale ulteriore, la parola poetica per questa riproduzione di ritmicità del non riposo 'viene a essere' sostenuta dalla solidità di un *pivot*⁵⁷ (funzione realizzata qui precisamente dal modalizzatore comparativo 'comme'⁵⁸). Un *pivot* richiesto organicamente dal tessuto grafematico che si vuole vissuto quale portatore di significazione ostensiva in una condensazione della vita stessa e della pulsione mentale registrante l'estraneità animale dell'irrazionale presentificata nel darsi del linguaggio:

[...] Dans quelle mesures les paroles traduisent-elles les idées? Est-ce avec précision et sécheresse ou au cours mystérieux des allusions, par hasard? Et la logique n'est-elle pas non plus une forme élégante de l'imagination, en apparence cause de l'enlacement des mots, en réalité la broderie qui accompagne de son feuillage décoratif la course de l'animale à travers la solitude forestière?⁵⁹

Il 'perpetuo' fondere se stesso in se stesso di questo *pivot*, accentra e attualizza la virtualità in moto di singoli versi autonomizzati (di efficace descrizione proiettiva in uno stato specifico) o addirittura di un intero testo (*La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, originato lungo il trascinarsi di frammenti in autodegrado 'trans-razionale'). Libera una scrittura – «galop d'écume agitée» – che pro-tesa verso «l'essence

⁵⁶ *Hamlet*, in O.C. I., pp. 438-439.

⁵⁷ Inteso come ritorno *saccadé* di una stessa parola che produce diffrazione, è più volte utilizzato da Tzara: « – allons attraper des scarabées / allons [...] / allons [...] / allons [...] » (*Soir*, in O.C. I., p. 195), « 'Sois' poupée / 'Pour' que je comprenne ton mécanisme » (*Insomnie*, in O.C. I., p. 62), « là où oiseau nuit 1000 chante sur le grillage / où oiseau nuit chante avec l'archange / où oiseau nuit chante pour les apaches » (*La première aventure céleste de M. Antipyrine*, in O.C. I., p. 81), « nous sommes devenus des réverbères / des réverbères / des réverbères / [...] » (*Ibid.*, p. 84).

⁵⁸ Ileana Oancea (in *Semiotistica*, Timișoara, Excelsior 1998, pp. 199-203) ha osservato come «la nuova retorica instaurata dai simbolisti è [diventata] decisiva per lo spostamento della semiosi poetica verso il polo metaforico» nella poesia moderna rumena; la comparazione perdendo «il suo statuto classico, 'intellettualizzante'» e non «subordinandosi più da un punto di vista estetico alla metafora» ma «collaborando attivamente con essa ad un livello di micro – o di macrocontesto» si giustificherà «pienamente con l'introduzione tra la realtà e il testo di un codice poetico preciso» (ed è proprio il modalizzatore comparativo «comme» il contrassegno che «mette in moto una convenzione poetica»), codice che «valorizzerà la logica visionaria del metaforico specificatamente stereoscopica», ciò permetterà al testo moderno di «risultare da questo processo di densificazione e di complicazione delle intersezioni semiche delle figure, processo realizzato nel piano oltre il testo dell'infrastruttura semantica delle parole».

⁵⁹ *Faites vous jeux*, in O.C. I., p. 264.

centrale», oltre la possibilità di attraversare dinamicamente l'*étendue* esistenziale del suo coinvolgimento nella sua corsa e per la sua corsa di transgressione, oltre l'incontro con i «centres illusoires»⁶⁰, oltre ancora la propria verticalizzazione⁶¹ restringente e fortemente in-formante, prolunga la sua traccia nell'attimo del 'non familiare' ombreggiando l'interstizio del non scritto con l'immagine-sensazione *ek-statica*, tra-saltata come da un instancabile e «instable souffle des insectes»⁶² già sempre abitante il percepibile:

un mauvais garçon est mort quelques part
et nous laissons les cerveaux continuer
la souris court en diagonale sur le ciel
la moutard coule d'un cerveau presque écrasé
nous sommes devenus des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
puis ils s'en allèrent⁶³

⁶⁰ Centro/'i' – propri della logica delle sue «[...] chaînes [qui] tuent, myriapode énorme asphyxiant l'indépendance» (*Manifeste Dada* 1918, in O.C. I., p. 365) –, la cui ricerca esternata è affidata alla pagina bianca 'permeata' così dalla struttura tendente all'infinito, struttura man mano desemantizzata nel e dal suo avanzamento, che suo malgrado rimane ipostasiata in più stati indistruttibili in e per se stessi: «[...] ta pensée ne peut pas s'auréoler / retourne au plus intérieur centre / cherche le plus intérieur centre / sur le centre il y a un centre / et sur le centre il y a un centre / et sur le centre il y a un autre centre / et sur chaque centre il y a un centre [...]» (Mpala Garoo, *La femme damnée*, in O.C. I., p. 503). Questo tipo di vertigine può ancora esplicitarsi: «[...] si tu penses si tu es content lecteur tu deviens pour un instant transparent / ton cerveau éponge transparente / et dans cette transparence il y aura une autre transparence plus lointaine / lointaine quand un animal nouveau bleuira dans cette transparence» (*Droguerie-conscience, Vingt-cinq poèmes*, in O.C. I., p. 96).

⁶¹ Una definizione: «La verticale: dans la pensée devant l'infini en sentant la profondeur d'un instant animal» vivificante la lucida dilatazione nella: «[...] horizontale qui s'élargit tranquillement les nouveautés végétales des pays éloignés, les floraisons de glace» (*Note sur l'art H. Arp, Lampiesteres*, in O.C. I., p. 396).

⁶² Quest'ultimo sintagma estrapolato proviene da una dedica di Tzara a Breton per il volume *Où boivent les loups* (1932); riporto la citazione integrale: «Tout au long d'une vie et d'une mort corrigées / Sans égard pour les écuries des sommeils / Sans solitude dans l'instable souffle des insectes / Dans la raréfaction des contrastes où boivent les loups / En signe de complicité linéaire et d'amitié» (In François Buot, *Tristan Tzara, L'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, Grasset 2002, p. 271).

⁶³ *La première aventure céleste de M. Antipyrine*, in O.C. I., p. 84.

La «recherche du nouveau» in atto già nei *Premiers Poèmes*, sembra accompagnata da un supporto didascalico (di tipo metatestuale) contenuto e proiettato nell'accumulo del testo, il quale continuamente fa ripercorrere il tracciato guadagnato nell'avventura del linguaggio verso il limite, portando a rivivere intenzionalmente la cadenza vitale e continua del destituito nel costituito, nell'apertura di un universo che ospita inevitabilmente l'alterità dell'accidente. Ma infine: «Où vais-je? À la recherche de l'épingle qui fixera dans la boîte l'insecte fou se débattant dans mon esprit. À la mort peut-être. Car à ce prix on ne compte plus les approximations»⁶⁴.

⁶⁴ *Faites vos jeux*, in *O.C. I.*, p. 299.