

INDICE



<i>Presentazione</i>		13
<i>Avvertenze</i>		15
1904	<i>La Chanson d'Ève</i> di Charles Van Lerberghe	17
1908	<i>L'Île des pingouins</i> di Anatole François Thibault detto Anatole France	23
1910	<i>Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc</i> di Charles Péguy	29
1911	<i>Fermina Márquez</i> di Valery Larbaud	34
1911	<i>Éloges</i> di Marie-René Alexis Saint-Leger Leger detto Saint-John Perse	39
1912	<i>La Nouvelle Journée</i> di Romain Rolland	45
1913	<i>Le Grand Meaulnes</i> di Henri-Alban Fournier detto Alain-Fournier	51
1913	<i>Alcools</i> di Wilhelm Apollinaris De Kostrowitzky detto Guillaume Apollinaire	56
1913	<i>Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France</i> di Frédéric Sauser detto Blaise Cendrars	62
1913	<i>Du côté de chez Swann</i> di Marcel Proust	68
1916	<i>Le Feu. Journal d'une escouade</i> di Henri Barbusse	76

1917	<i>Le Cornet à dés</i> di Max Jacob	81
1918	<i>Manifeste Dada 1918</i> di Samuel Rosenstock detto Tristan Tzara	87
1920(-1926-1931)	<i>Album de vers anciens</i> di Paul Valéry	92
1920(-1952)	<i>Mélusine</i> di Frédéric van Ermenghem detto Franz Hellens	98
(1920-)1921	<i>Le Cocu magnifique</i> di Fernand Crommelynck	103
1922	<i>Romantisme et révolution</i> di Charles Maurras	109
1923	<i>Le Diable au corps</i> di Raymond Radiguet	114
1923	<i>Knock ou le Triomphe de la médecine</i> di Louis Farigoule detto Jules Romains	119
1924	<i>Manifeste du surréalisme</i> di André Breton	124
1924	<i>Toi qui pâlis au nom de Vancouver</i> di Marcel Thiry	130
(1919-)1924	<i>Variété</i> di Paul Valéry	136
1925	<i>Raboliot</i> di Maurice Genevoix	142
1925	<i>Réflexions à voix basse</i> di Paul Nougé	148
1926	<i>Les Faux-Monnayeurs</i> di André Gide	151
1927	<i>Le Monde désert</i> di Pierre-Jean Jouve	157

1927(-1928)	<i>Escorial</i> di Adémar-Adolphe-Louis Martens detto Michel de Ghelderode	162
1928	<i>Le Perce-oreille du Luxembourg</i> di André Baillon	168
1928	<i>Victor ou les enfants au pouvoir</i> di Roger Vitrac	173
1929	<i>Le Soulier de satin</i> di Paul Claudel	179
1929	<i>L'Amour la poésie</i> di Eugène Émile Paul Grindel detto Paul Éluard	184
(1928-)1929	<i>Léviathan</i> di Julien Green	190
1930	<i>Un Certain Plume</i> di Henri Michaux	196
1931	<i>Le Feu follet</i> di Pierre Drieu la Rochelle	201
1931	<i>Vol de nuit</i> di Antoine de Saint-Exupéry	207
1932	<i>Le Revolver à cheveux blancs</i> di André Breton	212
1932	<i>Voyage au bout de la nuit</i> di Louis-Ferdinand Destouches detto Louis-Ferdinand Céline	218
1932	<i>Le Nœud de vipères</i> di François Mauriac	223
1932	<i>L'Affaire Saint-Fiacre</i> di Georges Simenon	228
1933	<i>La Condition humaine</i> di André Malraux	234

1934	<i>La Machine infernale</i> di Jean Cocteau	239
1934	<i>Les Célibataires</i> di Henri Millon de Montherlant	244
(1922-)1935	<i>Guldentop. Histoire d'un fantôme</i> di Marie Gevers	249
1935	<i>La Guerre de Troie n'aura pas lieu</i> di Jean Giraudoux	254
1936	<i>Le Journal d'un curé de campagne</i> di Georges Bernanos	259
1936	<i>L'Été 14</i> di Roger Martin du Gard	264
1938	<i>Le Théâtre et son double</i> di Antonin Artaud	270
1938	<i>La Nausée</i> di Jean-Paul Sartre	275
1941	<i>Notre Avant-guerre</i> di Robert Brasillach	281
1942	<i>Antigone</i> di Jean Anouilh	284
1942	<i>L'Étranger</i> di Albert Camus	289
1942	<i>Le Parti pris des choses</i> di Francis Ponge	294
1943	<i>Gigi</i> di Gabrielle Sidonie Colette	300
1943	<i>Malpertuis (Histoire d'une maison fantastique)</i> di Raymond Jean-Marie De Kremer detto Jean Ray	305
1944	<i>Aurélien</i> di Louis Aragon	310

1945	<i>Quoat-Quoat</i> di Jacques Audiberti	315
1946	<i>Feuillets d'Hypnos</i> di René Char	320
1946(-1947)	<i>Paroles</i> di Jacques Prévert	326
1947	<i>Tous les chemins mènent au ciel</i> di Suzanne Lilar	332
1947	<i>L'Écume des jours</i> di Boris Vian	338
1951	<i>L'Abbé C.</i> di Georges Bataille	341
1951	<i>Le Hussard sur le toit</i> di Jean Giono	346
1951	<i>Le Rivage des Syrtes</i> di Louis Poirier detto Julien Gracq	352
1953	<i>En attendant Godot</i> di Samuel Beckett	357
1953	<i>Du mouvement et de l'immobilité de Douve</i> di Yves Bonnefoy	363
1954	<i>Hécate et ses chiens</i> di Paul Morand	366
1955	<i>Le Ping-Pong</i> di Arthur Adamov	372
1956	<i>L'Ère du soupçon</i> di Nathalie Sarraute	378
1957	<i>La Modification</i> di Michel Butor	383
1957-1977(-1985)	<i>Commencements lapons</i> di Christian Dotremont	389

1957	<i>La Jalousie</i> di Alain Robbe-Grillet	394
1958	<i>Moderato cantabile</i> di Marguerite Donnadiou Duras	399
1958	<i>L'Ignorant</i> di Philippe Jaccottet	404
1959	<i>Zazie dans le métro</i> di Raymond Queneau	410
1960	<i>La Route des Flandres</i> di Claude Simon	416
1961	<i>Les Paravents</i> di Jean Genet	421
1962	<i>Le Roi se meurt</i> di Eugène Ionesco	427
1966	<i>Fibrilles</i> di Michel Leiris	432
1966	<i>Cérémonial nocturne et autres contes insolites</i> di Gérard Bertot detto Thomas Owen	438
1968	<i>Belle du Seigneur</i> di Albert Cohen	443
1968	<i>L'Œuvre au Noir</i> di Marguerite de Crayencour detta Marguerite Yourcenar	448
1969	<i>La Disparition</i> di Georges Perec	454
1970	<i>Le Roi des aulnes</i> di Michel Tournier	459
1974	<i>Lettre aux acteurs</i> di Valère Novarina	464
1975	<i>Villa Triste</i> di Patrick Modiano	469

1980	<i>Désert</i> di Jean-Marie Gustave Le Clézio	474
1990	<i>Œdipe sur la route</i> di Henry Bauchau	479
1990	<i>Roberto Zucco</i> di Bernard-Marie Koltès	485

— 1917 —
«LE CORNET À DÉ»
di
Max Jacob
(1876-1944)

Le Cornet à dés raccoglie circa duecento poemetti in prosa alquanto diversi fra loro: testi che di fatto sono brevissimi raccontini o visioni profetiche (“1914, La guerre”); parodie o “pastiche” (“Poème dans un goût qui n’est pas le mien”); composizioni di più ampio respiro, ermetiche e di matrice vagamente cubista (“Le Coq et la perle”). In questo insieme eterogeneo, spiccano alcuni veri capolavori di equilibrio e di armonia estetica, di felicissima e freschissima invenzione poetica. È difficile dire con esattezza la data di composizione di ogni testo di *Le Cornet à dés*, come complessa risulta la ricostruzione filologica di buona parte della poesia di Jacob, dotato di un’incredibile facilità di scrittura, grazie alla quale testi inediti del poeta ebreo abbondano ancora oggi.

All’epoca della pubblicazione di *Le Cornet à dés*, Jacob è da tempo inserito nell’atmosfera dell’“Esprit Nouveau”, nell’“élite” intellettuale parigina di Apollinaire, Salmon, Billy e Picasso. Negli anni appena successivi al suo arrivo a Parigi, segue uno stile di vita che ha alimentato leggende e miti su di lui e che, nel tempo, ha deformato la sua immagine. L’artista, in ristrettezze economiche, per sopravvivere si dedica, infatti, ai lavori più diversi: insegnante di piano, giornalista, critico d’arte, magazziniere, impiegato, pittore, precettore, ma soprattutto chiromante e astrologo di un certo successo. Anche per questo, non sarà creduto quando racconterà l’evento che sconvolge la sua esistenza: il 7 ottobre 1909, il Cristo gli appare su un muro della stanza che occupa in rue Ravignan. Allucinazione, menzogna, scherzo o verità? Dopo una seconda apparizione (1910), la vita di Jacob cambia radicalmente. Chiesto ed ottenuto con difficoltà il battesimo, abbandona la vita parigina, occasione continua di peccati, e si ritira nell’abbazia di Saint-Benoît-sur-Loire. Vi rimane fino al 1927, quando parte per saltuari soggiorni parigini, bretoni e per viaggi all’estero, favoriti da migliori condizioni economiche, grazie ad un discreto successo della sua opera pittorica. Nel 1935, torna a vivere a Saint-Benoît, ma non più nell’abbazia. Jacob continuerà a scrivere fino alla morte, avvenuta, per broncopolmonite, all’inizio del marzo 1944, nel campo di concentramento di Drancy dove la Gestapo lo aveva deportato, per la sua origine ebraica, il 24 febbraio dello stesso anno.

Agli anni del periodo parigino appartengono le prime raccolte che consegnano la tonalità tipica della poesia di Jacob. *Le Cornet à dés* è preceduto da opere come *Saint Matorel* (1911), in cui un latente misticismo convive con l’ironia e con sfumature talvolta grottesche. Riprendendo alcuni tratti di *Le Cornet à dés*, le poesie di *Le Laboratoire central* (1921) segnano una nuova tappa nella sua maturazione artistica. La pro-

duzione che segue è sconfinata. La religiosità di Jacob coinvolge la sua sensibilità di poeta in maniera discontinua: i testi delle *Visions infernales* (1924) sembrano prediligere un contenuto infero-demoniaco accanto ad intenti moralistici che già si delineavano nelle raccolte precedenti. In questa fase, Jacob lascia convivere autobiografia, fantastico, misticismo, mitologia, moralismo, lirismo, bizzarria, gusto per i “calembours”, per il “nonsense”, pur faticando a trovare autentica omogeneità. Da qui, la figura composita e contraddittoria di un Max Jacob grottesco e buffone, mistico e profondamente cristiano, che sfocia nella definizione semplicistica di “clown di Dio”, rimasta appiccicata al poeta, nuocendo in parte alla sua fama e ad una conoscenza seria della sua opera. Il poeta più maturo, in grado di sintetizzare magistralmente il proprio mondo spirituale, culturale ed artistico, che conosce di nuovo la grandezza dei capolavori di *Le Cornet à dés* e di *Le Laboratoire central* non è quello dei testi della fine degli anni Venti o Trenta (*Fond de l'eau*, 1927; *Sacrifice impérial*, 1929; *Ballades*, 1938), ma quello dei *Derniers poèmes en vers et en prose* pubblicati postumi (1945).

Le Cornet à dés e *Le Laboratoire central*, in parte misconosciuti dalla generazione di poeti contemporanei ed apprezzati piuttosto da quella più giovane (Jean Cocteau, Michel Leiris), annoverano Max Jacob fra i grandi poeti dell’“Esprit Nouveau”, nel suo ritorno al lirismo personale e, soprattutto, nell’attenzione agli aspetti ed alle innovazioni formali. Queste ultime, accanto al gusto per la metamorfosi fantastica del quotidiano, alla capacità di accogliere tutto in poesia, ai giochi linguistici e persino all’interesse per la letteratura popolare (“Fantomas”, “Encore Fantomas”) sono indice del ruolo che Jacob viene ad assumere nella nascita della poesia surrealista. Fra l’altro, accogliendo, come lui stesso ricorda, l’eredità del poemetto in prosa consegnatagli dal simbolismo (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), Jacob traghetta l’ultima grande poesia dell’Ottocento verso mutamenti radicali che aprono la porta a tutta la lirica della prima metà del Novecento.

I testi che seguono offrono uno scampolo del panorama eterogeneo di *Le Cornet à dés*. “1914” [1] e “La guerre” [2] appartengono al filone visionario, mentre “Encore Fantomas” [4], “Kaléidoscope” [7] e “Fable sans moralité” [5] testimoniano la coesistenza di serio e faceto in testi che sfiorano il “nonsense”. “Rue Ravignan” [3] nasconde sotto lo scherzo di superficie una riflessione seria. “Le Centaure” [6] e “Vie et marée” [8], per stile, forma e contenuto, traducono in maniera cristallina il concetto di “petit poème en prose” di Jacob. I due testi possiedono già molti dei tratti indicati come indispensabili nel “petit poème en prose” che Jacob definirà nell’*Art poétique* (1922): nel poemetto in prosa, «le sujet n’y a pas d’importance et le pittoresque non plus». L’argomento narrativo dei due testi risponde a questa esigenza. La loro struttura soddisfa un altro dettame: nel poemetto, ci si preoccupa esclusivamente «du poème lui-même, c’est-à-dire de l’accord des mots, des images et de leur appel mutuel et constant». Le frasi, le immagini si devono seguire secondo una coerenza essenzialmente estetica; poco importa se fra loro si instaura una logica narrativa o una patina omogenea di tono. La conseguenza è quell’ermetismo cui non si può sempre sfuggire nel poemetto in prosa di Jacob, armonia di leggi puramente estetiche, luogo in cui ogni elemento è legato solo dalla poesia. Non è lontana la teoria che Mallarmé applicava alle singole parole per incentivare l’intrinseco valore rivelatorio dell’acostamento alogico.

[1] 1914

1 Son ventre proéminent porte un corset d’éloignement. Son chapeau à

plumes est plat; son visage est une effrayante tête de mort, mais brune et si féroce qu’on croirait voir quelque corne de rhinocéros ou dent supplémentaire à son terrible maxillaire. O vision sinistre de la mort allemande ¹.

[2] LA GUERRE

1 Les boulevards extérieurs, la nuit, sont pleins de neige; les bandits sont des soldats; on m’attaque ² avec des rires et des sabres, on me dépouille: je me sauve pour retomber dans un autre carré. Est-ce une cour de caserne, ou celle d’une auberge? que de sabres! que de lanciers! il neige!
5 on me pique avec une seringue: c’est un poison pour me tuer; une tête de squelette voilée de crêpe me mord le doigt. De vagues réverbères jettent sur la neige la lumière de ma mort.

[3] LA RUE RAVIGNAN

1 «On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve», disait le philosophe Héraclite. Pourtant, ce sont toujours les mêmes qui remontent! Aux mêmes heures, ils passent gais ou tristes. Vous tous, passants de la rue Ravignan ³, je vous ai donné les noms des défunts de l’Histoire! Voici
5 Agamemnon! Voici M.me Hanska! Ulysse est un laitier! Patrocle est au bas de la rue qu’un Pharaon est près de moi. Castor et Pollux sont les dames du cinquième. Mais toi, vieux chiffonnier, toi, qui au féérique matin, viens enlever les débris encore vivants quand j’éteins ma bonne grosse lampe, toi que je ne connais pas, mystérieux et pauvre chiffonnier, toi, chiffonnier, je t’ai nommé d’un nom célèbre et noble, je t’ai nommé
10 Dostoïevsky.

[1] ¹ **la mort allemande.** I poemetti in prosa sulla guerra si inseriscono sovente in una dimensione a metà strada fra la visione allucinata e l’incubo. Il testo, intenso nella sua brevità evocativa, è la descrizione di un essere mostruoso che scopriamo visione, appunto, della guerra tedesca. Il testo entra addirittura nella dimensione d’una terribile profezia apocalittica, qualora si accetti come sincera l’affermazione di Jacob, secondo cui i testi relativi alla guerra sarebbero stati composti tempo prima che questa scoppiasse.

[2] ² **on m’attaque.** L’uso del presente indicativo non deve ingannare il lettore: il testo non è il resoconto di un episodio direttamente e concretamente vissuto, ma un’altra visione di quel nero futuro che toccherà, di lì a poco, il mondo intero. Nella domanda dello stesso poeta, che

non riconosce i luoghi e nell’immagine strampalata dello scheletro che gli morde un dito, si insinua l’incongruità tipica della dimensione dell’incubo.

[3] ³ **passants de la rue Ravignan.** L’adagio di Eraclito, espressione della saggezza dei Classici, è calato nella quotidianità autobiografica di Jacob. Dando agli abitanti del suo quartiere i nomi dei Grandi della Storia e della mitologia, Jacob non compone solo un “divertissement” da letterato, ma segnala come la riflessione filosofica di partenza possa, con sbarazzina irriverenza, essere messa in discussione dalla realtà quotidiana. Gli uomini, nel fondo, paiono essere sempre gli stessi, pur avendo quel granello di mistero e di originalità che il fantomatico *chiffonnier* palesa per tutti.

[4] ENCORE FANTOMAS

1 Ils étaient aussi gourmets que gourmés, le monsieur et la dame. La première fois que le chef des cuisines vint, un bonnet à la main, leur dire: «Excusez-moi, est-ce que Monsieur et Madame sont contents?» on lui répondit: «Nous vous le ferons savoir par le maître d'hôtel!» La seconde
5 fois, ils ne répondirent pas. La troisième fois, ils songèrent à le mettre dehors, mais ils ne purent s'y résoudre, car c'était un chef unique. La quatrième fois (mon Dieu, ils habitaient aux portes de Paris, ils étaient seuls toujours, ils s'ennuyaient tant!), la quatrième fois, ils commencèrent:
10 «La sauce aux câpres est épatante, mais le canapé de la perdrix était un peu dur». On en arriva à parler sport, politique, religion. C'est ce que voulait le chef des cuisines, qui n'était autre que Fantomas ⁴.

[5] FABLE SANS MORALITÉ

1 Il y avait une locomotive ⁵ si bonne qu'elle s'arrêtait pour laisser passer les promeneurs. Un jour, une automobile vint cahoter sur sa voie ferrée. Le chauffeur dit à l'oreille de sa monture: «Ne dresserons-nous pas procès-verbal? C'est jeune, dit la locomotive, et ça ne sait pas». Elle se
5 borna à cracher un peu de vapeur dédaigneuse sur le sportsman essoufflé.

[6] LE CENTAURE

1 Oui! j'ai rencontré le Centaure ⁶! c'était sur une route de Bretagne ⁷:

[4] ⁴ **Fantomas.** Più vicino al racconto che al poemetto in prosa, "Encore Fantomas" sceglie come protagonista l'allora celeberrimo personaggio di Pierre Souvestre e Marcel Allain (*Fantomas*, 1911) presente anche nella poesia di Cendrars. La micro-narrazione coincide con un testo bizzarro e strampalato, in cui la coesione logica scricchiola vistosamente, avvicinando il poemetto ad atmosfere che saranno tipiche del surrealismo.

[5] ⁵ **Il y avait une locomotive.** L'attacco è quello tipico delle favole, genere cui il Classicismo francese fa ricorso per scopi didattici. La favola di Jacob, come dice il titolo, è, però, altra. Privato di un vero insegnamento morale, il genere viene comunque ripreso dalla tradizione letteraria, aggiornato all'epoca ed inserito nella nuova mitologia dell'"Esprit Nouveau": la locomotiva, mito della tecnologia del nuovo secolo, è la vera protagonista. A lei è consegnato il compito di segnalare, sempre nel sorridente tono jacobiano, la ridicola fragilità della tracotanza degli uomini.

[6] ⁶ **Oui! j'ai rencontré le Centaure!** Un'e-

sciamazione apre il testo, da un lato, quasi a prevenire in modo perentorio l'incredulità del lettore davanti all'evento che sta per essere narrato; dall'altro, creando l'impressione di una risposta ad un dialogo già iniziato, imponendo il tono familiare che adotta tutto il testo, ad eccezione della riflessione conclusiva. Se, a livello di immagini, il centauro introduce subito l'elemento fantastico, il tono e la struttura delle frasi a sintassi semplicissima mantengono la patina di realismo quotidiano che Jacob fa penetrare nella dimensione mitologica.

⁷ **Bretagne.** Alla dimensione mitologica, si affianca l'altro tratto portante della poesia jacobiana: l'autobiografia. Il singolare incontro avviene nel paesaggio della campagna bretonne. Il centauro, l'essere fantastico, viene inserito nella quotidianità dello scrittore. Jacob suggerisce come il mistero sia spesso contenuto nella realtà d'ogni giorno e da un momento all'altro può esserci rivelato. Il testo è strutturato su un'alternanza, mai rigidissima, fra fantastico-mitologico e realistico-quotidiano.

les arbres ronds étaient disséminés sur les talus. Il est couleur café au lait ⁸; il a les yeux concupiscent et sa croupe est plutôt la queue d'un serpent que le corps d'un cheval. J'étais trop défaillant pour lui parler ⁹ et ma famille nous regardait de loin, plus effrayée que moi. Soleil! que de mystères ¹⁰ tu éclaires autour de toi.

[7] KALÉIDOSCOPE

1 Tout avait l'air en mosaïque ¹¹: les animaux marchaient les pattes vers le ciel sauf l'âne dont le ventre blanc portait des mots écrits et qui changeaient. La tour était une jumelle de théâtre; il y avait des tapisseries dorées avec des vaches noires; et la petite princesse en robe noire, on ne
5 savait pas si sa robe avait des soleils verts ou si on la voyait par des trous de haillons.

[8] VIE ET MARÉE

1 Quelquefois, je ne sais quelle clarté nous faisait entrevoir le sommet d'une vague ¹² et parfois aussi le bruit de nos instruments ne couvrait pas le vacarme de l'Océan qui se rapprochait. La nuit de la villa était entourée

⁸ **Il est couleur café au lait.** La descrizione del centauro avviene attraverso il punto di vista del poeta che utilizza parametri di definizione tipici del suo quotidiano. Si ripropone l'alternanza fantastico/realistico: di nuovo, ha luogo una compenetrazione fra mitologia e domesticità nella scelta di *café au lait* (dimensione familiare) per determinare il colore dell'essere fantastico. La descrizione reintroduce il tratto mitologico, giocando con l'enciclopedia del lettore: il centauro ha occhi concupiscenti (comprovando una delle caratteristiche che il mito gli attribuisce: la lascivia, che la rima interna *concupiscent/serpent* fa risaltare).

⁹ **J'étais trop défaillant pour lui parler.** Alla descrizione dell'essere favoloso, segue una sequenza che lascia di nuovo spazio alla dimensione realistica: la reazione tutta umana del poeta. Il suo sentirsi venir meno, tanto da non riuscire a parlare al centauro, da non poter interrogare il mistero, nonché lo spavento della famiglia (ennesimo richiamo al quadro domestico che accompagna l'apparizione) traducono lo stupore attonito davanti ad un evento che è finalmente sentito e riconosciuto come straordinario.

¹⁰ **Soleil! que de mystères.** L'intenzionale piattezza del tono delle frasi precedenti fa risaltare il lirismo dell'esclamazione che chiude il poemetto, così come lo apriva: Jacob è at-

tentissimo all'armonia interna. Il poemetto passa, mediante il fascino esercitato dal ritmo dell'unico alessandrino del testo (*que de mystères ...*), accentuato da rime interne e da efficaci consonanze, dall'atmosfera di realismo favoloso ad una meraviglia quasi metafisica che apre una porta sull'ignoto.

[7] ¹¹ **Tout avait l'air en mosaïque.** Le immagini di un caleidoscopio affasciano per la loro bellezza, ma anche per la loro incoerenza. Frammenti di colori, come in un mosaico, s'associano liberamente dando origine a quadri mai visti. Il testo che favorisce il "non-sense" accosta, senza logica tradizionale, tratti compositivi diversi. Il risultato può comunque attrarre il lettore, suggerendo che su tutto si può avere uno sguardo nuovo, fonte di inedite riflessioni.

[8] ¹² **Le sommet d'une vague.** Il mare è il primo elemento su cui, come indica il titolo, si articola tutto il testo che procede per coppie binarie. La prima, relativamente velata, è quella fra il bagliore misterioso che fa scorgere la cima di un'onda e l'oscurità in cui, implicitamente, il paesaggio marino è avvolto. I personaggi sono ridotti ad un semplice pronome personale che nulla dice sulla loro identità. *Instruments* inserisce un altro motivo, quello relativo a rumori e suoni, unica presenza fisica riconoscibile in un testo che tende a smaterializzare ogni elemento concreto.

de mer ¹³. Ta voix avait l'inflexion d'une voix d'enfer ¹⁴ et le piano n'était
 5 plus qu'une ombre sonore. Alors toi, calme, dans ta vareuse rouge, tu me
 touchais l'épaule du bout de ton archet, comme l'émotion du Déluge
 m'arrêtait. «Reprenons!» dis-tu. O vie! ô douleur! ô souffrances d'éternels
 recommencements! que de fois lorsque l'Océan des nécessités m'assié-
 geait ¹⁵! que de fois ai-je dit, dominant des chagrins trop réels! hélas! «Re-
 10 prenons!» et ma volonté était comme la villa si terrible cette nuit-là. Les
 nuits n'ont pour moi ¹⁶ que des marées d'équinoxe.

(M. JACOB, *Le Cornet à dés*, Paris, Gallimard, "Poésie", 1982, [1] p. 28, [2] p. 29, [3] p. 79, [4] p. 99, [5] p. 135, [6] p. 160, [7] p. 163, [8] p. 185).

¹³ **La nuit de la villa était entourée de mer.** In un'abile sintesi linguistica ed iconografica, il poeta inizia ad insinuare il legame fra vita e marea. Nel definire *nuit* l'oscurità dell'interno della villa, mette linguisticamente in contatto questo spazio con l'esterno marino già caratterizzato dall'oscurità. Il mare intorno alla villa è segno di isolamento, ma anche di contatto fra distesa d'acqua e luogo del bagliore di vita che si identifica con il suono degli strumenti.

¹⁴ **une voix d'enfer.** Le presenze umane s'identificano con semplici voci, ennesimo elemento relativo al campo semantico del rumore che collega mare, strumenti e musicisti. Il determinante *d'enfer* introduce un nuovo motivo, relativo ad una dimensione ultraterrena. Alla *voix d'enfer* corrisponde, poi, la smaterializzazione del piano che diventa *une ombre sonore*, quasi spirito che popola il luogo nella visione sonora ed apocalittica (*Déluge*) del poeta.

¹⁵ **l'Océan des nécessités m'assiégeait!** Nella sequenza di esclamazioni che si apre con *Reprenons!*, i due nuclei semantici "vita" e

"marea" sono finalmente fusi. L'accostamento iniziale fra vita e dolore non lascia dubbi sulla natura della reazione del pianista. Ora, si fa chiaro il motivo del turbamento del poeta. La villa assediata dalla marea impetuosa è proiezione spaziale della sua vita, assediata dall'oceano delle necessità. L'invito a riprendere diventa ancor più doloroso in quanto identico allo sprone che il poeta stesso si è, a lungo, imposto, malgrado i suoi dolori.

¹⁶ **Les nuits n'ont pour moi.** Nei migliori poemetti di *Le Cornet à dés*, la chiusa trascina senso e lettore in una dimensione altra, superiore a quella del resto del testo. Dal quadro notturno della villa circondata dalle onde, dalla scenetta di un musicista che interrompe la sua esecuzione, "Vie et marée" trasmigra verso una profonda riflessione esistenziale, diventa un lacerante grido, espressione di un'intera esistenza umana. Un'esistenza in cui le notti, segno, fra l'altro, delle asperità della vita, riservano al poeta solo la violenza delle maree degli equinozi.