

www.giornaledifilosofia.net

**IL TESTAMENTO DEL NOME
VENTI VOLTE BRETON**

Valerio Magrelli

www.giornaledifilosofia.net - luglio 2008

IL TESTAMENTO DEL NOME. VENTI VOLTE BRETON

Je m'appelle Erik Satie comme tout le monde

E. Satie

1. *Pseudonimie*

Il titolo di questo intervento si riferisce al paradossale impiego cui André Breton sottopose il proprio nome in un testo poetico del 1923. In particolare, si cercherà di esaminare il modo in cui l'autore perseguì l'intento di disinnescare la potenza individuante del patronimico, mettendo così in crisi il ruolo di firmatario. Estremamente ampio è l'orizzonte teorico in cui si situa la sua riflessione. Basti pensare che, se nell'articolo del 1898 sul *Meccanismo psichico della dimenticanza* (confluito tre anni dopo in *Psicopatologia delle vita quotidiana*), Sigmund Freud rilevava lo stretto nesso tra oblio e nome proprio, più tardi, sempre a partire dallo stesso testo, Jacques Lacan elaborerà la sua definizione dell'inconscio come essenzialmente legato alla funzione del nome.

Lasciando sullo sfondo queste possibili prospettive interpretative, è importante notare piuttosto come il progetto compositivo di Breton abbia a che fare, in maniera specifica, con il

problema della pseudonimia. «Les pseudonymes sont parmi nous comme un corps étranger-familier»¹: muovendo da un'affermazione del genere, Maurice Laugaa ha tentato di inquadrare l'ampio terreno investito dal discorso sull'alterazione e l'alienabilità del proprio nome da parte di un autore. Tra Durkheim e Lévy-Bruhl, tra Frazer e Lévi-Strauss, il suo saggio spazia dalla linguistica all'etnologia, concentrandosi sullo pseudonimo come effetto e causa di una non-identità. Rispetto a tali indagini, le brevi note di Gérard Genette riguardano piuttosto problemi d'ordine tassonomico, proponendo l'esame di concetti quali lo pseudonimato, il dionimato e il polionimato². Su un piano ulteriore, Jean Starobinski ha invece messo a fuoco un esempio specifico, quello di Stendhal. *L'incipit* del suo studio riassume egregiamente la posta in gioco di tale *quête* identitaria:

«Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. En revanche nous voulons savoir, nous entreprenons de le démasquer. Devant qui cherche-t-il à se dissimuler? Devant quel Pouvoir a-t-il peur? Quel Regard lui fait donc honte? Nous demandons derechef: comment était fait son visage, pour qu'il ait besoin de le dissimuler? Et une nouvelle question s'enchaîne aux précédentes: que veut dire ce nouveau visage dont il s'affuble, quelle signification donne-t-il à ses conduites masquées, quel personnage vient-t-il maintenant simuler, après avoir dissimulé ce qui voulait disparaître?»³.

E' in questa prospettiva, prosegue Starobinski, che andrà posta la figura di coloro per i quali il rifiuto del patronimico appare come il corrispettivo del parricidio. La breve panoramica sulla pseudonimia può arrestarsi qui: abbandonando Stendhal, ma sulla scorta di quanto osservato al suo riguardo, è possibile ora affrontare il caso di un poeta assai vicino al Breton di quegli anni, ovvero Apollinaire⁴. Come è noto, nella scelta del *nom de plume* il dissidio psicologico e sociale interno alla sua famiglia fece tutt'uno con le difficoltà dovute a un'incerta identità nazionale. In epoca di acceso revanchismo, le proprie origini italo-russo-polacche alimentarono un velato, ma non per questo meno lacerante, senso di esclusione, che solo l'arruolamento contribuirà a sanare, fino a sancire, in un ideale rito di passaggio, la sua completa francesizzazione.

¹ M. Laugaa, *La pensée pseudonyme*, Paris, Puf, 1986, p. 5.

² G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

³ J. Starobinski, "Stendhal pseudonyme", in *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 191.

⁴ Per quanto riguarda l'influenza dello scrittore su Breton, è sufficiente citare una breve ma perentoria confessione: «C'est que pour moi il y avait alors un homme dont le génie poétique m'éclipsait tous les autres, faisait à tout instant point de mire: c'était Guillaume Apollinaire» (A. Breton, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*, Paris, Gallimard, 1969, p. 31).

Per il momento, però, questa breve parentesi può chiudersi sul bisticcio onomastico narrato da Giuseppe Ungaretti nella sua ultima visita all'amico. Erano i giorni dell'armistizio, e il poeta italiano recava con sé un piccolo dono:

«Per le strade, e sotto le finestre di Apollinaire, in Saint-Germain-des-Prés, la gente scatenata gridava, scandendo le sillabe: «A mort Guillaume», alludendo naturalmente al Kaiser. Arrivato in casa di Apollinaire, le donne desolate, la moglie e la madre, m'introdussero nella sua camera, era disteso sul letto, il viso era coperto da un panno nero perché già si corrompeva, il pacchetto di sigari mi cadde dalle mani, giù gridavano sempre: «A mort Guillaume». Anche Apollinaire si chiamava Guillaume e l'equivoco del grido era atrocissimo»⁵.

A ben vedere, l'episodio narrato da Ungaretti verte sul fatto che il fraintendimento non riguarda lo pseudonimo, ma il vero nome. Per una singolare inversione, è cioè il lato autentico a apparire falso e a impigliarsi nell'omonimia, a riprova di come la garanzia anagrafica non serva a evitare malintesi. Proprio su un paradosso del genere ruoterà l'esperimento di Breton in *PSTT*. Ancora più radicale, il suo tentativo investirà lo statuto del cognome, innescando una reazione a catena che finirà per coinvolgere il concetto stesso di identità.

2. Omonimie

In una serie di ricerche svolte qualche anno fa, LeRoy C. Breunig ha esaminato il caso di alcuni scrittori interessati alla possibilità di inserire il proprio nome nei loro versi. Perché l'autore di *Alcools* sentì il bisogno di affermare d'essere Guillaume Apollinaire? Perché uno dei più audaci interpreti del surrealismo impiegò i propri versi per dichiarare di chiamarsi Robert Desnos? Perché Francis Ponge volle descrivere la tomba del suo nome paragonandone le iniziali a steli d'erba? Dietro le scelte di questi e altri autori (Louis Aragon, André Breton,

⁵ G. Ungaretti, "André Breton" (1967), in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1986, p. 655. Un resoconto della stessa visita fu pubblicato da Alberto Savinio sul *Corriere italiano* dell'11 novembre 1923, poi ripreso in *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1984 (1942), pp. 93-100. Sul nome del poeta ruota anche una quartina di Jules Romains: «Reçois ces fruits Guillaume. / Nice les a mûris. / Que s'en joigne l'arôme / Aux formes de Paris!» (J. Romains, "Lettre", *Vient de paraître*, III (novembre 1923), p. 11; citato in P. A. Jannini, *Le Avanguardie letterarie nell'idea critica di Apollinaire*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 65). Richiami al tema della pseudonimia o dell'omonimia si trovano nell'opera dello stesso Apollinaire. Ne è un esempio il bisticcio sul nome del pittore renano "maître Guillaume" nella *Vierge à la fleur de haricot à Cologne* (Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1956, p. 534).

Raymond Queneau, ma si potrebbe aggiungere per lo meno Michaux), si avverte l'esigenza di ridefinire il senso stesso di un'identità che viene ormai percepita come incerta e precaria.

Già praticato da Villon, Ronsard, Shakespeare e Whitman, l'atto dell'autonominazione acquista nel Novecento un significato ulteriore: «L'autonomination est loin d'être un phénomène littéraire nouveau [...] Mais chez les poètes de notre avant-garde cette pratique semble provenir d'une attitude typiquement moderniste qui cherche dans le dédoublement une objectification du moi qui rappelle le <Je est un autre> de Rimbaud»⁶. Scopo di tale strategia sarebbe quello di rappresentare la frammentazione e insieme la disappropriazione dell'io. E' appunto in un contesto del genere che si situa un testo come *PSTT*⁷.

Apparsa per la prima volta il 25 maggio 1920 sul secondo e ultimo numero di "Cannibale" come *PSST*, la "poesia" (le virgolette, come vedremo, sono d'obbligo) esce tre anni dopo all'interno della raccolta *Clair de terre*. Il nuovo titolo consentirà di perfezionare il *calembour* istituito tra le iniziali PTT e l'interiezione "pst". In verità, seguendo Mallarmé, Breton si dedicava già da tempo ai «loisirs de la poste». E' sufficiente ricordare l'*incipit* di una poesia datata 13 luglio 1913 e redatta su una busta da lettere: «Ris, poste, et jamais ne riposte...»⁸. Con *PSTT*, tuttavia, il gioco diventa più complesso. Ha spiegato Jean-Pierre Goldenstein: «Ici, graphie et phonie entrent en concurrence et proposent sous une forme unique un titre en réalité double»⁹. Mentre l'acronimo sta a designare l'amministrazione delle Poste e Telecomunicazioni (ovvero l'ente preposto alla pubblicazione dell'elenco telefonico parigino), il gruppo di consonanti vuole invece riprodurre il breve sibilo generalmente impiegato per attirare l'attenzione di un interlocutore, «forme de communication, c'est-à-dire, plus personnelle, plus intime que le téléphone et qu'émet l'auteur comme une invitation à entrer dans le texte»¹⁰. Il titolo rappresenta dunque un cenno di richiamo carico di ambigua complicità. Alla stregua di certe antiche epigrafi nelle quali l'iscrizione si rivolge al passante implorandone l'ascolto, qui il lettore è invitato a fermarsi innanzi al testo, per udire il muto coro delle voci omonime ("mon. funèbr.", suona d'altronde la qualifica del secondo nominativo incluso nella lista bretoniana).

⁶ L. C. Breunig, "Les poètes se nomment", in *Apollinaire e l'Avanguardia*, Quaderni del Novecento Francese, 1, Bulzoni, Roma 1984 p. 269.

⁷ A. Breton, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 156-157.

⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁹ J.-P. Goldenstein, *Entrées en littératures*, Paris, Hachette, 1990, p. 8.

¹⁰ L. C. Breunig, "Les poètes se nomment", p. 276. Benché conscio dei limiti «qui séparent le lire du dé-lire», Goldenstein gioca con il meccanismo dell'acronimo per scorgere nel titolo le iniziali di Philippe Soupault e Tristan Tzara (Goldenstein, *Entrées en littératures*, p. 15). Tale esegesi "postelegrafonica", degna del Thomas Pynchon cui si deve l'*Incanto del lotto 49*, si ispira alla parodia di *PSTT* che Jean-Pierre Verheggen aveva realizzato sostituendo al nome di Breton la parola "Dadà", e agli abbonati dell'elenco telefonico parigino quelli delle province di Livorno, Lucca, Massa Carrara, Pisa e Pistoia (J.-P. Verheggen, *Le Degré Zorro de l'écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1978, p. 79).

Segnalata nel Robert sotto la voce "psitt!" (con un rinvio a Queneau) e nel Littré sotto quella "psitt, ps't" (con una citazione da Beaumarchais), l'espressione compare (questa volta con un richiamo a Rostand) nel capitolo che il Grévisse dedica ai *mots-phrases*, vale a dire quella famiglia di parole invariabili equivalenti a una frase, e spesso caratterizzate da una forte instabilità della forma grafica. In particolare, il gruppo consonantico "psstt!" si trova rubricato fra i *mots-phrases* essenziali (in quanto limitati a un'unica funzione) e oggettivi (perché destinati a un interlocutore). Non solo. Per quanto riguarda l'ambito metrico, si può aggiungere un'altra interessante (benché controversa) peculiarità, ossia che, in francese, questa stessa interiezione, con il suono d'appoggio sulla spirante [s], rappresenterebbe addirittura l'unico caso di sillaba avente per culmine una consonante¹¹.

Come si vede, la funzione del titolo risulta imprescindibile per afferrare il senso di una composizione che in sostanza consiste nella provocatoria trascrizione di una pagina dell'elenco telefonico, con indirizzi e numeri di venti abbonati aventi lo stesso patronimico del firmatario. Ricostruendo la genesi della composizione, Goldenstein ha esaminato le modifiche che intercorrono tra testo e pretesto. Sebbene limitati, gli interventi dell'autore sullo scritto di partenza (ossia l'annuario parigino del 1917) restano alquanto significativi. Lo dimostra lo spostamento di due recapiti e la soppressione dei due primi Breton originari (il secondo dei quali, per inciso, era seguito dall'indicazione "dépos. Soc. industr. des téléph."¹²). Il fatto più rilevante, tuttavia, è che, tra i vari Breton della lista, sia un loro omonimo assente ad eleggere la schiera dei venti convocati in *PSTT*. Il firmatario, infatti, non figura nell'elenco del quale si appropriava, quasi che l'autore, da autentico capobanda, chiamasse a sé la sua compagnia omonimica: «Ce Breton signe la liste, au lieu d'être désigné par elle»¹³.

La spiegazione più convincente di tutto ciò è probabilmente quella che si riferisce alla mancanza, da parte dell'artista moderno, di uno statuto sociale riconosciuto. A tale riguardo occorre ricordare che, proprio nel 1923, Marcel Duchamp compose una sorta di "autoritratto da pregiudicato" intitolato *Wanted*. Sostituendo la propria effigie a quella del bandito, e lo pseudonimo d'elezione "Rose Sélavy" al cognome del vero ricercato, l'artista si affacciava dal manifesto assieme alla sua taglia, marca di un immediato controvalore. Ha commentato Alberto Boatto: «Il criminale, il fuorilegge non ha identità oppure ne possiede troppa, secondo

¹¹ G. Bernardelli, *Metrica francese. Fondamenti teorici e lineamenti storici*, Brescia, Editrice La Scuola, 1989, p. 69.

¹² *Liste officielle des Abonnés aux réseaux téléphoniques de la Région de Paris (Seine, Seine-et-Marne et Seine-et-Oise) 1917-1918*, Paris, Imprimerie nationale, 1917, *ad vocem*.

¹³ G. Durozoi et B. Lecharbonnier, *André Breton, l'écriture surréaliste*, Paris, Larousse, 1974, pp. 103-104.

le circostanze e le esigenze del delitto, del raggio e della fuga [...] La stessa condizione è condivisa dall'artista moderno»¹⁴.

Sulla traccia di queste indicazioni, il testo bretoniano comincia ad apparire sotto un nuovo aspetto. Cos'è in effetti *PSTT*, se non un paradossale autoritratto "in absentia"? (*Autoritratto di un altro*, si potrebbe dire con il titolo di una recente raccolta poetica di Cees Nooteboom). L'immagine del soggetto viene qui suggerita per via negativa, ossia attraverso la sua estraneità rispetto alla comunità rappresentata nell'elenco di nomi. L'autore è colui che firma dall'esterno, vestendo letteralmente i panni di un *dropout* della società, come se proprio tale esclusione costituisse il requisito indispensabile per ricoprire il ruolo di firmatario, e dunque di testimone. Non "faux poème"¹⁵, allora, ma piuttosto "poème sur le faux", e in particolare su quella falsità prodotta dall'omonimia; non semplice frammento, ennesimo esempio di quei "corps étrangers"¹⁶ disseminati in *Clair de terre*, bensì poesia sull'alienazione che contraddistingue degli individui battezzati col medesimo nome. Ecco perché Aragon parlerà della relazione tra l'autore e i suoi venti omonimi domiciliati a Parigi, definendo questi ultimi come «ceux qui se retourneraient dans la rue à l'appel de <son> nom»¹⁷.

Malgrado la beffarda futilità di questo gesto-testo (la tante volte evocata "semplicità" taoista del *ready-made*), vastissimo è l'ambito teorico che esso dischiude. Ma prima di seguirne i possibili sviluppi, torniamo sul campo di forze della pagina. Assai importante in tal senso è l'osservazione di Goldenstein circa la collocazione della poesia all'interno di *Clair de terre*. Il critico ha infatti notato come il testo che la precede si intitoli *Pièce fausse*, mentre quello che segue, *Les reptiles cambrioleurs*: «*PSTT* se trouve par conséquent situé par rapport à la double activité de faisaire et de voleur»¹⁸. Ladro e falsario di cosa, viene spontaneo domandarsi? Ma di nomi, in una sorta di pseudonimizzazione ottenuta per accumulo e iterazione. Così, per dirla ancora con Breunig, il futuro autore di *Poisson soluble* scioglie il suo «moi <soluble>»¹⁹ in quello di venti estranei, come se la pluralità di omonimi trasformasse quello dell'autore in un *nom de plume*.

Breton, d'altronde, non era nuovo all'impiego di tali materiali, e lo si vede in *Pour Lafcadio*, una poesia apparsa la prima volta il 15 marzo 1919 sul numero 4-5 di "Dada", per

¹⁴ A. Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Bari, Laterza, 1997, p. 131.

¹⁵ M. Bonnet, *Notes et variantes*, in A. Breton, *Oeuvres complètes*, p. 1196.

¹⁶ A. Bosquet, "Les poèmes", *Nouvelle Revue Française, André Breton et le mouvement surréaliste*, XV (1er avril 1967), p. 817.

¹⁷ L. Aragon, "A quoi pensez-vous?", *Les Ecrits nouveaux*, 8 septembre 1921 (citato in A. Breton, *Oeuvres complètes*, p. 1195-1196).

¹⁸ J.-P. Goldenstein, *Entrées en littératures*, p. 11.

¹⁹ L. C. Breunig, "Les poètes se nomment", pp. 276-277. Al concetto di una "multiplicité de soi-même" si richiama invece Alain Joffroy, leggendo *PSTT* come testimonianza dell'individualismo rivoluzionario surrealista (A. Joffroy, *Introduction au génie d'André Breton*, in A. Breton, *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 16).

essere poi inclusa in *Mont de piété*. Vicino al *poème-conversation* apollinairiano, il testo si conclude con questi versi: «Mieux vaut laisser dire / qu'André Breton / receveur de Contributions Indirectes / s'adonne au collage / en attendant la retraite»²⁰. Ancora una volta la scrittura verte sul contrasto tra il nome dell'autore e quello di un organismo statale, accentuando la polarizzazione tra l'individuo e la comunità massificante che lo ingloba. Ma mentre *Pour Lafcadio* si limita a enunciare i termini della contrapposizione, *PSTT* la spinge fino alle estreme conseguenze.

In tale prospettiva, più che il Gide delle *Caves du Vatican* (poi menzionato nell'*Anthologie de l'humour noir*), agisce la figura di Jacques Vaché, apostolo del nichilismo e dell'autocancellazione, o quella di Jacques Rigaut, che tra i frammenti del suo *Miroir* inserì una citazione in cui J.-M. Fr. (forse un malato ricoverato presso la casa di cura di Saint-Mandé) confessava: «Je ne souffre plus que lorsque j'entends mon nom prononcé ou que j'apperois mon visage devant la glace»²¹.

Oltre che nella produzione di questi due scrittori, per i quali il progetto di cancellazione onomastica non può non esser letto alla tragica luce del suicidio, la stessa pratica testuale si ritrova, benché con implicazioni assai diverse, in altri poeti dell'avanguardia francese. E' il caso di Paul Éluard, con due testi usciti il 25 aprile 1920 sul primo numero di "Cannibale". Si tratta di *Ami? Non ou Poème-Éluard*, che apre le danze sin dal titolo, e *Présentation de circonstance*, che si conclude con questo bel profilo: «Paul Éluard, marchand de vins fanés, la cinquième roue du carosse, Éluard, incapable du bien pour le mal ou du mal pour le bien. Mathématicien de l'ennui, ses amis sifflent tous les mots pour les lui apprendre»²².

I dadaisti, insomma, amano introdurre ed esibire i propri nomi all'interno dei testi. Tuttavia, accanto a questo tipo di procedimento (con i suoi connotati più o meno esplicitamente narcisistici), si sviluppa una particolare forma di attenzione verso l'anonimato. Si veda per esempio la celebre definizione di dadaismo proposta da Tzara, come Società Anonima per lo sfruttamento del vocabolario.

E' questo il quadro in cui, nel maggio del 1920, viene pubblicata la prima versione di *PSTT*. Ciò spiega l'importanza del nominativo scelto per terminare la lunga lista, ovvero "Breton et Cie (Soc. an.) charbon gros". Ancora una volta ci imbattiamo nell'idea di società anonima. In questo caso, però, l'orizzonte è cambiato. Strettissima appare infatti la relazione

²⁰ A. Breton, *Oeuvres complètes*, p. 13.

²¹ J. Rigaut, *Ecrits*, Paris, Gallimard, 1970, p. 51. Nella frase si può avvertire l'eco di un aneddoto riferito da Jakobson: «Guy de Maupassant confessava che il suo nome assumeva un suono strano alle sue orecchie ogni volta che lo pronunciava egli stesso» (R. Jakobson, *Shifters, verbal categories, and the Russian verb*, Cambridge (Mass.), Russian Language Project Harvard University, 1957; trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi, *Saggi di Linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 153).

²² Citato in M. Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993, p. 219.

tra un simile *explicit* e la pagina che conclude gli *Champs magnétiques*: "André Breton & Philippe Soupault / Bois et Charbons". Breton stesso ha illustrato il senso dell'enigmatica iscrizione, sorta di poesia-insegna, confessando: «Les auteurs songeaient, du moins feignaient songer, à disparaître sans laisser de traces. <Bois et charbons>, l'anonymat de ces petites boutiques pauvres, par exemple»²³.

Riportando questa nota del 1930, Marguerite Bonnet ha rilevato come in essa il fascino dell'anonimato, la tentazione del silenzio poetico e quella del suicidio si fondano con una profonda pulsione di morte. Ebbene, tale stato allucinatorio costituisce la migliore introduzione a *PSTT*. Perché in effetti è proprio da un'allucinazione che sorge un testo simile, tutto basato sulla reiterazione di un'unica parola, identica e diversa, declinata per venti volte, incarnata da altrettanti soggetti. La polarizzazione non potrebbe essere più completa: immersa nella luce spettrale della riproducibilità benjaminiana, e insieme fedele alla volontà antiauratica inaugurata da Duchamp, questa poesia del nome proprio cortocircuita il dispositivo linguistico e sociale dell'identità, fino a far culminare la moltiplicazione ononimica nell'anonimato.

3. *Telefonie*

Come si è detto, il testo si configura come un *ready-made* verbale. Con la sua azione, cioè, l'autore toglie l'oggetto quotidiano (in questo caso una pagina dell'elenco telefonico) dal suo orizzonte di fungibilità, per immetterlo in una dimensione di autenticità e unicità estetica. Per quanto riguarda *PSTT*, France Vernier è infatti partita dall'idea di un «*changement de contexte entraînant un changement de la <forme> dans laquelle le texte est perçu*», per sottolineare «*la liaison entre le travail dont le texte est le lieu (ici: avoir traité par réemploi un fragment d'annuaire en poème, comme Lautréamont traitait des fragments de dictionnaire zoologique en les insérant dans les Chants) et la transformation de la lecture dont il est l'agent*»²⁴.

Paradigma di questa strategia è l'orinatoio di Marcel Duchamp, elevato al rango di fontana grazie all'indicazione contenuta nel titolo. Opere del genere si collocano nel cerchio di quella crisi dell'oggetto in cui proprio Breton individuerà la nascita traumatica di Dada e Surrealismo. Certo, il passaggio da un regime all'altro (ossia dalla sfera del prodotto tecnico a quella dell'opera d'arte) continua a rimanere problematico, in quanto ciò che è riproducibile

²³ Citato in M. Bonnet, *A. Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975, p. 190.

²⁴ F. Vernier, *L'écriture et les textes*, Paris, Édition Sociales, 1974, p. 87. A tale proposito, mi permetto di rimandare a V. Magrelli, *Profilo del Dada*, Roma, Lucarini, 1990, pp. 109-111.

non può diventare originale se non per il gesto di chi ne firma l'ascensione ai cieli dell'arte. Tuttavia, proprio la contraddittorietà dell'operazione conferisce a questo dispositivo il suo enigmatico senso, nel breve istante in cui, per un effetto di estraneazione, ha luogo la sospensione dei due statuti. Ecco perché è stato possibile scorgere nella pratica del *ready-made* «l'appello critico più urgente che la coscienza artistica del nostro tempo abbia espresso verso l'essenza alienata dell'opera d'arte»²⁵.

E' la trasformazione di un enunciato informativo in oggetto estetico (Goldenstein), la modificazione imposta alla lettura dalla messa in questione della tassonomia delle forme (Venier), a costituire il segreto di *PSTT*: scorrere una pagina della *Liste officielle des Abonnés aux réseaux téléphoniques de la Région de Paris* come se si leggesse una poesia. Nel *ready-made* la tecnica del prelievo appare come una citazione estrema, se è vero che «découpage et collage sont les expériences fondamentales du papier, dont lecture et écriture ne sont que des formes dérivées, transitoires, éphémères», e dunque che «lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève»²⁶. Tra plagio e collage, ci si ritrova insomma al crocevia di una serie di possibili percorsi interpretativi che ruotano intorno al semplice gesto con cui l'autore erige la sua stele onomastica.

Ma c'è un altro elemento di cui tenere conto. Tale interrogazione sulla nozione di identità, ha luogo in un'epoca che assiste al prepotente affermarsi di nuovi sistemi di comunicazione. Anche di questo parlano i nomi dei venti Breton estratti dall'anagrafe telefonica. Benché in forma indiretta, la loro sequenza mette in scena il rapporto tra massa e individuo nell'epoca moderna. I soggetti convocati si iscrivono cioè nel segno della trasmissione mediatica. Come voci di voci (stante il bisticcio consentito dal termine italiano), i loro fantasmi rinviano a una realtà governata dalla tecnica, nella quale il contatto tra parlanti ha ormai assunto i tratti stilizzati della conversazione a distanza.

Siamo nel vivo di quella rivoluzione della percezione spazio-temporale sorta da ciò che Stephen Kern ha definito, sulla scia di Gertrude Stein, guerra cubista: «I telefoni demolivano le barriere della distanza: in senso orizzontale, attraverso la superficie della terra, e in senso verticale, attraverso gli strati sociali. Essi istituiscono un'equidistanza di tutti i luoghi dalla sede del potere, e di conseguenza un'eguaglianza di valore [...] I telefoni penetrano in tutti i

²⁵ G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 107. Si veda anche quanto osservato da Béhar, che pure non menziona *PSTT*: «Plus qu'une méthode absolument aléatoire, le collage poétique se rapproche du *ready-made aidé* selon Duchamp; on prend un texte tout fait que l'on contracte, croise avec un autre ou dont on transforme certains éléments» (H. Béhar, *Littéruptures*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1988, p. 113).

²⁶ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 16-17. Per il concetto di interstestualità come mosaico di citazioni, si veda anche J. Kristeva, *Semeiotiké*, Paris, Seuil, 1969.

luoghi e li rendono profani: per questo non ci sono affatto nelle chiese»²⁷. E' insomma nell'orizzonte alterato dalla diffusione dell'elettricità e della telefonia che occorre leggere *PSTT*, accanto alle pagine che, in quello stesso periodo, autori come Proust, Kafka e Joyce dedicavano alle nuove strumentazioni. Non per nulla, Jacques Derrida ha ribadito che «la technologie de la télécommunication n'est pas une technologie parmi d'autres»²⁸.

Il tema della trasmissione acustica costituisce pertanto il dato di partenza del testo bretoniano, testo giocato appunto sul rapporto tra lettera e voce. E' d'obbligo in tal senso menzionare le ricerche di Paul Zumthor. La loro apparente estraneità all'argomento non deve trarre in inganno: pur nella sua irridente oltranza, *PSTT* è infatti una poesia che mima l'alienazione dell'oralità nel mondo della tecnica. La riflessione sull'io fa infatti tutt'uno con le forme storicamente determinate in cui quell'io predicava se stesso all'interno di una società già avviata al cablaggio integrale.

Zumthor, d'altronde, si è spesso interessato alla struttura della comunicazione contemporanea. Non per niente, nell'epilogo del saggio sulla rappresentazione dello spazio nel medioevo, il Novecento viene descritto attraverso la continua effervescenza di quella tecnica i cui effetti si moltiplicano in modo planetario, mentre l'abolizione delle distanze fa di ciascuno di noi un attore universale e despazializzato; non per niente, in uno dei suoi ultimi interventi, si accenna al problema epistemologico della distinzione tra oralità e vocalità in riferimento al modo in cui la tecnologia produce una voce mediata²⁹. Nella medesima direzione, si situa anche uno studioso come Walter Ong, quando nota che «la nuova era in cui siamo entrati ha ridato vigore all'orale e all'aurale. La voce, soffocata dalla scrittura e dalla stampa, ha preso nuovo vigore»³⁰.

Non sembri pertanto eccessivo voler inserire una poesia come *PSTT* all'interno di quella che lo stesso Ong ha chiamato "storia tecnologica della parola". Piuttosto, per una più aderente analisi testuale, occorrerà introdurre un'ulteriore precisazione. Se la presenza della comunicazione telefonica sottende l'impianto del testo, i suoi versi-righe rinviano piuttosto

²⁷ S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1983 (trad. it. di B. Maj, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 402). Per un inquadramento del problema all'interno della letteratura francese cfr. inoltre F. Schuerewegen, *A distance de voix. Essai sur les "machines à parler"*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.

²⁸ J. Derrida, *Du Droit à la Philosophie*, Paris, Édition Galilée, 1990, p. 608. Sempre di Derrida, sullo stesso tema, si veda *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Édition Galilée, 1987, specie pp. 83-84, sull'essenza permanentemente telefonica del personaggio Bloom.

²⁹ Cfr. rispettivamente P. Zumthor, *La Mesure du monde*, Seuil, Paris, 1993, e P. Zumthor, *Prefazione a C. Bologna, Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 1992.

³⁰ W. Ong, *The Presence of the Word*, new Haven, Yale University Press, 1967 (trad. it. di R. Zelocchi, *La presenza della parola*, Bologna, il Mulino, 1970, p. 102). Sul processo di interiorizzazione della tecnologia, e sul concetto di oralità secondaria, si segnalano poi W. Ong, *Interfaces of the Word*, Ithaca, Cornell University Press, 1977 (trad. it. di G. Scatista, *Interfacce della parola*, Bologna, il Mulino, 1986) e W. Ong, *Orality and Literacy*, London and New York, Methuen, 1982 (trad. it. di A. Calanchi, *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, 1986).

alla dimensione tipografica dell'annuario. Agli antipodi di quella enumerazione caotica che Leo Spitzer indagò nella poesia moderna, qui si afferma piuttosto il fascino della lista ordinata alfabeticamente. E' cioè nella forma del catalogo, e tramite la mediazione del numero, che viene impostato il rapporto tra voce e lettera. In tal senso, sembra possibile definire l'elenco telefonico come una forma di scrittura del contratto orale, luogo di attribuzione di una voce al suo nome, insomma, dizionario di voci, benché sotto un'angolatura ben diversa da quella dei "dictionnaires des noms propres"³¹.

Ovviamente, un annuario non ha nulla a che vedere con un dizionario biografico o etimologico; pure, sotto certi aspetti, il gesto di Breton mira appunto a sollecitare una mutazione simile. Elevando una semplice lista di nomi alla dignità di testo poetico, l'autore attiva infatti un irresistibile processo di risemantizzazione, non importa quanto abusivo. Da qui tutta una serie di allusioni puntualmente raccolte dagli interpreti. Così, ad esempio, mentre Breunig segnala la significativa apparizione del fantasma toponomastico di Gutenberg, e Goldenstein chiarisce il nesso tra "vacherie" e "Breton" sul modello del sintagma "vaches bretonnes", France Vernier nota il "réseau humoristique" che lega tra loro la prigione femminile ("Saint"/"sein") della Roquette, la ghigliottina ("décolleur") e la morte ("Maur").

4. Criptonimie

Ma per cogliere appieno le implicazioni onomastiche del testo, ossia, letteralmente, il colpo di mano da cui sorge il *ready-made* verbale, c'è un'ultima testimonianza da ascoltare. Si tratta di un aneddoto riportato da Stanley Fish. Il critico statunitense ha raccontato che nel 1971 fu invitato a tenere due corsi presso la stessa facoltà. A metà mattinata, gli iscritti al primo (dedicato alla teoria della letteratura) lasciavano il posto a quelli del secondo (basato sulla poesia religiosa del Seicento). Tutto procedeva regolarmente, finché un bel giorno gli studenti della prima classe trovarono sulla lavagna una lista di nomi che il docente aveva compilato per quelli dell'altra, dimenticando poi di cancellarla.

Erano i nomi di cinque studiosi, ma nomi che, in inglese, potevano apparire come dotati di un qualche significato (Jacobs-Rosenbaum, Levin, Thorne, Hayes, Ohman). Il fatto d'essere stato disposto in colonna e centrato, dava inoltre all'elenco le sembianze di un breve calligramma. Fu così che al ritorno, con suo grande stupore, l'insegnante trovò gli allievi

³¹ H. Meischonnic, *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, 1991, p. 145.

intenti a commentare quella sequenza come se si fosse stata una poesia figurata. In poche parole, quegli studenti non erano passati dall'individuazione di tratti distintivi, al riconoscimento che quanto avevano di fronte era una poesia: era stato semmai l'atto di riconoscimento a venire per primo. Spiega Fish:

«Non è la presenza di qualità poetiche a provocare un certo tipo di attenzione, bensì il fatto di prestare un certo tipo di attenzione che determina l'emergenza di qualità poetiche. Non appena si resero conto che era una poesia quella che vedevano, i miei studenti cominciarono a guardarla con occhi-che-vedono-poesia, ossia con occhi che vedevano ogni cosa in rapporto con le proprietà che, come sapevano, le poesie possiedono [...] Era pressappoco come se stessero seguendo una ricetta (se è una poesia fai questo, se è una poesia guardala così), e in effetti le definizioni della poesia *sono* ricette, perché indicando ai lettori che cosa debbano cercare in una poesia insegnano loro i modi di guardare che produrranno quanto essi si aspettano di vedere [...] La lettura esperta è spesso concepita come una questione di discernere quello che c'è: se l'esempio dei miei studenti può essere generalizzato, è semmai una questione di *produrre* ciò che si potrà poi dire che c'è. L'interpretazione non è l'arte di analizzare i significati, bensì l'arte di costruirli. Gli interpreti non decodificano le poesie: le fanno»³².

La lunga citazione può concludere questa breve lettura, e a buon diritto. Pur non parlando di Breton, Fish sembra infatti descrivere il procedimento da cui sorge *PSTT*. Cos'altro fa in effetti il poeta francese, se non alterare i normali protocolli di lettura, innalzando una semplice serie di nomi allo statuto di oggetto poetico, e tramutando le righe di una lista in potenziali versi? A metà strada fra le ricerche sull'automatismo psichico e le teorizzazioni del movimento surrealista, questo irridente composto verbale ha sollevato alcune domande fondamentali sulla natura della ricezione estetica, e continua tuttora a sollevarle, dopo essere riuscito a traversare il secolo serbando intatta la sua provocatoria grazia.

³² S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1980 (trad. it. di M. Barenghi, F. Brioschi, C. Di Girolamo e S. Manferlotti, *C'è un testo in questa classe*, Torino, Einaudi, 1987, p. 166-167).

5. PS a "PSTT"

Può essere istruttivo paragonare questa linea di ricerca interna all'avanguardia francese, con quella perseguita dal più torinese e borghese tra i nostri poeti, ossia Guido Gozzano. Malgrado la notevole distanza culturale, non pare eccessivo affermare che la pratica onomastica sviluppata da Breton è in realtà già presente nei suoi versi. Anche a una prima lettura, ci si imbatte facilmente nel frequente vocativo "O Guido" (ripetuto ad esempio nelle quattro sezioni di *Un rimorso*), oppure "Oh! Guido" (situato in apertura a *Una risorta*)³³. Tuttavia, ciò che unisce l'autore dei *Colloqui* agli altri fin qui menzionati, è un'invenzione specifica, forse senza precedenti in campo lirico: quella portentosa trasformazione cui va incontro il nome proprio in poesie quali *La via del rifugio* («questa cosa vivente / detta guidogozzano!»), *Nemesi* («un coso con due gambe / detto guidogozzano»), *Alle soglie* («nè più ti ricordi i colloqui tenuti con guidogozzano») e *L'altro* («invece di farmi gozzano», con altre due riprese variate, e in opposizione a «g<abriel> dannunziano») ³⁴.

Bersaglio dei testi è il dispositivo simbolico del nome. Il primo degli accorgimenti che consentono la nascita di questo autentico mostro lessicale, riguarda la fusione tra nome di battesimo e cognome: cancellando la differenza tra individuo e famiglia, il riferimento anagrafico subisce un'autentica neutralizzazione. Il secondo procedimento attiene invece al passaggio dalla maiuscola alla minuscola: invertendo la figura della personificazione (secondo cui oggetti inanimati o entità astratti acquistano la dignità di esseri umani), qui l'uomo assume lo statuto di cosa, anzi, di "coso".

Siamo alquanto vicini alle mutazioni cui Kafka sottopone la nozione di soggetto in quegli stessi anni (e sarà bene ricordare l'attenzione che lo scrittore praghese dedicò a un movimento tanto lontano da lui come il dadaismo³⁵). Non si pensi però alla degradazione animale di Gregor Samsa nella *Metamorfosi*, quanto piuttosto all'apparizione cosale rappresentata da Odradek, il rocchetto di legno parlante protagonista del racconto *Il cruccio del padre di famiglia*. Sarebbe errato, quindi, giudicare l'invenzione di Gozzano alla stregua di una semplice *trouvaille*. Al contrario, la sua mossa si colloca nel segno di una radicale riduzione, o per meglio dire reificazione dell'io.

³³ G. Gozzano, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 71-74 e 178-183.

³⁴ *Ibidem*, pp. 5-12, 66-70, 111-113 e 323-324.

³⁵ Cfr. G. Janouch, *Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1951 (trad. it. di E. Pocar, "Colloqui con Kafka", in F. Kafka, *Confessioni e diari*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 1128-1129). Un buon commento a queste affermazioni potrebbe essere l'aforisma di Karl Kraus, secondo cui "una poesia è buona finché si sa di chi è" (K. Kraus, *Beim Wort genommen*, München, Kösel-Verlag KG, 1955; trad. it. di R. Calasso, *Detti e contraddetti*, Milano, Adelphi, 1972, p. 284).

Ora comprendiamo la portata del suo dannunzianesimo rientrato (Edoardo Sanguineti), ora apprezziamo l'intuizione di chi scorse in lui «il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico» (Eugenio Montale)³⁶. Ancor prima che Breton dissolvesse il suo nome nel molteplice omonimico, Gozzano riduceva il proprio a delicato *bibelot* - per dirla con lo stesso termine che gli era stato rivolto, a mo' di insulto, dopo la scoperta di un suo plagio da Maeterlinck. Così, nei salotti piemontesi, tra rosolio e trine, nei polverosi settenari a rime incrociate, "guidogozzano" partecipava alla grande crisi del Moderno, e sorridendo attuava quella tragica trasformazione del nome di persona in nome comune di cosa, da cui per certi aspetti scaturisce la poesia del nostro secolo.

6. PPS a "PSTT"

A cinquant'anni dalla sua comparsa, il testo del poeta francese venne così riletto da un pittore italiano:

Borsa Valori
Centro Meccanografico
14 v. s.v. al teatro
Milano

Boetti Alighiero
64 v. Del Carretto
tel. 877038
Torino

Lido Airone (s.r.l.) Frine
v. Domitiana Km 41,838 Castevoletturno
Lago Patria
tel. 877038
Napoli

³⁶ Cfr. rispettivamente E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi 1966, e E. Montale, "Gozzano dopo trent'anni", *Lo Smeraldo*, V (30 settembre 1951), poi in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 57.

Calenda Dr. Carlo
15 v. D. Cirillo
tel. 877038
Roma

P. C. I.
Sezione Firpo A. 1/ canc; p. Romagnosi
tel. 877038
Genova

Fabiani Fratelli Sfilacciatura Garnettatura
v. Carmignanese-Poggio A Caiano
tel. 877038
Firenze

Torino 21 aprile 1971³⁷

Si tratta della trascrizione di un autografo vergato in un raffinato corsivo goticeggiante. Mezzo secolo dopo, il nome proprio si è dovuto arrendere, abdicando a favore del numero. A unire i personaggi della scena, ormai, è solo una sigla, l'877038. Ma in questa divertita parodia accade, a ben vedere, qualcosa di drammatico: il sopravvento dell'anagrafe telefonica, ha costretto l'artista ad elencare, invece dei suoi omonimi, i confratelli eletti dall'annuario. La cifra del recapito, insomma, ha prevalso sulla lettera del patronimico, diventando, da semplice elemento accessorio, autentico *principium individuationis* del soggetto.

E' questo, d'altra parte, che offre il secolo: una tragedia dell'identità che investe la guerra e la pace, ora nei numeri tatuati sul corpo delle vittime, ora nell'anonimato offerto dal codice fiscale. Altrimenti detto, quella riduzione del nome a cifra tipica dei sistemi penitenziari, ha finito per installarsi nella vita quotidiana. E allora, nel *divertissement* di Boetti, non sembrerà azzardato avvertire l'eco di quei versi che proprio Apollinaire scrisse nel carcere della Santé a mo' di sconcolato testamento: «Non je ne me sens plus là / Moi-même / Je suis le quinze de la / Onzième»³⁸.

³⁷ A. Boetti, *Calligrafia*, china su carta, cm. 70x70, 1971. Ringrazio Alberto Boatto per la gentile segnalazione.

³⁸ Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, p. 141.

Giornaledifilosofia.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 1827-5834. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.giornaledifilosofia.net.

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Giornaledifilosofia.net, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.giornaledifilosofia.net". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento

ipertestuale (link) alla home page www.giornaledifilosofia.net o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.giornaledifilosofia.net dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo redazione@giornaledifilosofia.net, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.