

POLISEMIE ERMETICHE DELL'ACQUATICO NEGLI ONIRO-ICONOPOEMI DEI SURREALISTI BENOÎT E BOUNOURE

Andrea D'Urso*

Questo contributo intende evidenziare le occorrenze acquatiche in alcune poesie del surrealista francese Vincent Bounoure, illustrate dall'artista quebecchese Jean Benoît. A partire da una breve presentazione di quest'ultimo, l'articolo considererà un'emigrazione inversa rispetto a quella più comunemente nota dall'Europa verso le Americhe, ossia l'abbandono del Québec conservatore alla fine degli anni Quaranta del Novecento di Benoît e di sua moglie Mimi Parent e il loro trasferimento a Parigi. Quest'emigrazione ad Est dell'Oceano Atlantico si è rivelata proficua per i coniugi Benoît-Parent, che sono stati accolti nel gruppo parigino del movimento surrealista, allora ancora animato proprio dal suo fondatore, André Breton, e che qualche anno dopo la sua morte hanno sostenuto proprio Vincent Bounoure nella prosecuzione delle attività surrealiste, contro il tentativo di Jean Schuster di considerarle finite nel 1969. Già l'anno prima della dipartita di Breton, i due surrealisti Benoît e Bounoure danno alle stampe un'opera intitolata *Envers l'ombre* (1965), che si compone di quattordici poesie del secondo con alcune illustrazioni del primo. L'analisi presenterà innanzitutto qualche elemento per una ricostruzione filologica iconotestuale dell'elaborazione dell'opera, tenendo anche conto di documenti inediti tratti dall'archivio Bounoure, per poi suggerire una lettura di quegli iconotesti che, nelle poesie di Bounoure o nelle immagini di Benoît o in entrambi i casi, evocano dei riferimenti all'acqua. Si metteranno in evidenza la chiave d'interpretazione ermetica indispensabile per la loro polisemica comprensione nelle poesie di Bounoure e la loro analogica trasfigurazione nelle illustrazioni di Benoît, proponendo di parlare di "oniro-iconopoemi".

Parole chiave: Jean Benoît, Vincent Bounoure, *Envers l'ombre*, surrealismo, iconotesto

Hermetic Polysemies of Water in the Oneiric Iconopoems of the Surrealists Benoît and Bounoure

This essay aims at highlighting the aquatic occurrences in some poems by the French Surrealist poet Vincent Bounoure, illustrated by the Quebecois artist Jean Benoît. Starting from a brief presentation of the latter, the article draws attention to the phenomenon of reverse emigration: rather than the well-known migration from Europe to North America, it focuses on Benoît's choice to leave the conservative milieu of Quebec and move to Paris with his wife Mimi Parent in the late 1940s. This eastward emigration across the Atlantic was fruitful for the couple, who was welcomed into the Parisian group of the Surrealist movement, then still animated by its founder, André Breton; some years after his death, they also helped Vincent Bounoure continue the Surrealist activities, against Jean Schuster's attempt to consider them finished in 1969.

* Università degli Studi di Sassari.

A year before Breton's death, Benoît and Bounoure published a work entitled *Envers l'ombre* (1965), which consists of fourteen poems by Bounoure with some illustrations by Benoît. Our analysis will first offer some elements for an iconotextual philological reconstruction of how this work was produced, by also taking into account some unpublished documents from Bounoure's archives. It will then offer an interpretation of those iconotexts which, either in Bounoure's poems, in Benoît's images or in both, evoke some references to water. Attention will be focused, in particular, on the hermetic interpretative clue indispensable for the polysemic understanding of these watery references in Bounoure's poems and their analogical transfiguration in Benoît's illustrations; finally, we propose to call these texts "oneiric iconopoems".

Keywords: Jean Benoît, Vincent Bounoure, *Envers l'ombre*, Surrealism, Iconotext

Benoît, Bounoure e il surrealismo: filologia iconotestuale e chiavi alchemiche di *Envers l'ombre*

L'artista quebecchese Jean Benoît (1922-2010) è celebre per la sua performance sull'*Esecuzione del testamento del marchese de Sade* in occasione della mostra *EROS*, alla presenza dell'iniziatore del movimento surrealista, André Breton, che ne parlò (Breton 386-390). A casa di Joyce Mansour la sera del 2 dicembre 1959, 145° anniversario della morte del marchese, vestito con un costume che si era fatto lui stesso e che aveva indossato con l'aiuto di sua moglie Mimi Parent, Benoît si marchiò il nome di Sade sul petto, imitato all'istante dal pittore Matta, che afferrò il ferro incandescente per fare lo stesso. L'apporto della coppia Parent-Benoît all'evento surrealista è stato quindi spettacolare.

I due studenti di Alfred Pellan, che li introdusse alla scoperta del surrealismo e pubblicò il manifesto moderato di Tonnancour, *Prisme d'yeux* (4 febbraio 1948), che entrambi sottoscrissero (Benoît sotto lo pseudonimo di Je Anonyme), furono espulsi dalla Scuola di Belle Arti di Montréal nel 1947 per indisciplina, giacché la loro pittura non rispettava il canone artistico dell'accademia. La coppia si sposò e lasciò per sempre il Québec cattolico e conservatore, che sarebbe stato preso di mira dal gruppo d'avanguardia degli Automatisti, riuniti nel 1947 attorno a Paul-Émile Borduas. Costui era stato apertamente influenzato dal surrealismo e costretto all'esilio a New York nel 1953, dopo il suo licenziamento e isolamento provocato dalla pubblicazione del manifesto radicale *Refus global* il 9 agosto 1948, che anticipò di gran lunga la Rivoluzione Tranquilla del Canada francese nel 1960¹.

1 Per approfondimenti si vedano in bibliografia Tonnancour, Borduas, Gagnon, Lapointe & Michaud. Su Parent, oltre alla fulminea impressione poetica di Breton (391): Rosemont (1998: 276-278, 327-329; 2019: § 11) e Colville (228-233). Su Benoît, Pierre 1987: 306-309, e Le Brun. Su entrambi, pure Pierre 1975; e Villeneuve e Le Grand per la mostra *Mimi Parent, Jean Benoît. Surréalistes* al Musée national des Beaux-Arts del Québec dal 1° aprile al 24 ottobre 2004.

Il clima quebecchese di fine Anni Quaranta spiega il mare simbolico di disperazione nel quale annaspavano i coniugi Benoît-Parent e il loro conseguente desiderio di attraversare quel mare fisico che li separava da una possibile nuova vita, per emigrare dall'altra parte dell'Oceano Atlantico. Tale emigrazione inversa, cioè in senso opposto rispetto a quello abituale degli Europei che cercavano fortuna nelle Americhe, si è rivelata dunque proficua per loro due, che furono per giunta, con molti altri ex compagni di Breton, al fianco del surrealista Vincent Bounoure (1928-1996) nell'opporli al tentativo di Jean Schuster di dichiarare la fine del "surrealismo storico" nel 1969.

Già l'anno prima della scomparsa di Breton, viene data alle stampe l'opera intitolata *Envers l'ombre*, pubblicata dalle Éditions surréalistes nel maggio 1965, contenente quattordici poesie di Vincent Bounoure scritte nella primavera del 1962 e, come recita il frontespizio, delle «illustrazioni di Jean Benoît»: oltre a quella di copertina, quattro nelle cento copie ordinarie – la lanterna-viso per *Aveuglez les vitrines*, le mani-uccello per *Marguerite*, il viso con le labbra sulla fronte per *Hors d'haleine*, la donna-martora per *Respective* – più una quinta – la donna-fiori per *Licorne* – in quelle di lusso e fuori commercio stampate in qualche decina. Ciò spiega perché il frontespizio indichi Bounoure come autore e Benoît come illustratore. In relazione alle modalità compositive, è anche importante notare che le illustrazioni sono state realizzate dopo la stesura di questa o quella poesia.

Come si vedrà, fermo restando il loro tratto *noir*, le immagini composte per le poesie non mostrano nulla delle abituali tendenze feticistiche, macabre, necrofile e sessualmente perverse, ispirate a Sade e Lautréamont, per cui l'artista è divenuto celebre². Anzi, rivelano un Benoît inatteso, poco noto, le cui metamorfosi stilizzate tra umano, animale e vegetale sembrano riallacciarsi a una tradizione surrealista che va dai collages di Max Ernst alle tele di Victor Brauner e persino di Toyen, alla quale era molto vicino per via di Mimi Parent.

A proposito di composizione, è particolarmente significativa per cogliere l'importanza della chiave d'interpretazione ermetica una poesia di Bounoure, che però non ha un'immagine omologa di Benoît e di cui esistono una serie di stati rinvenibili nei documenti d'archivio (Bounoure 1962), dei quali uno intermedio coincide con la pubblicazione nell'antologia curata dal surrealista Jean-Louis Bédouin (58) nel 1964 (e poi nelle sue ristampe), cioè prima di uscire in *Envers l'ombre*. Si tratta della poesia *Sceptre*, che riproduciamo di

2 Si vedano a mo' d'esempio certe opere plastiche, reperibili in rete, come *L'aigle, Mademoiselle...* (1959), *Le Bouledogue de Maldoror* e *Costume de nécrophile* (1965), *Une seule marotte en tête* (1972), il cofanetto per *Les Champs magnétiques* (1974) e il *Reliquaire* (1968) per una testa mummificata Mundurucu, di cui peraltro rende conto Bounoure 1968.

seguito nelle due versioni³:

SCEPTRE

Comme un bivouac de fourmis dans une cité désolée de sécheresse,
Comme dans un bois la gifle d'une turquoise,
L'aveu d'une beauté, et la déroute.

Elle porte son sein de spath sur la Raison sainte
Son sein devenu noir au bain d'une ombre reconnue
Sous le ciel qui s'assied.

Ses attributs se gagnent sur le bûcher,
L'irrévocable et la mort complices
Asservis à la mosaïque vivante.

Elle a laissé la lionne dans les parages du dédain olmèque.

SCEPTRE

*Comme un bivouac de fourmis dans une cité d'ascètes,
Comme la croissance des mannequins dans un bois
L'envol des orangers
Entre les doigts pétrifiés.*

*Elle porte son sein de spath sur la veilleuse,
Son sein devenu noir au bain du poêle
Sous le ciel qui s'assied.*

*Ses pierres se gagnent sur le bûcher
Entre l'irrévocable et le projet fatal
Sertis au poignet.*

*Elle a laissé la lionne dans les parages du dédain
olmèque.*

V. Bounoure, *Sceptre*, in *Envers l'ombre*,
Paris, Éditions surréalistes, 1965.

³ Le riproduzioni delle opere edite o fuori commercio di Bounoure appaiono qui per autorizzazione speciale e restano di proprietà esclusiva degli aventi diritto, che ringraziamo (foto © archivio Bounoure).

I riferimenti all'alchimia sembrano evidenti⁴. Il più importante tra questi è proprio l'unica parvenza di evocazione dell'universo acquatico che si trovi in questa poesia con l'occorrenza della parola *bain*, la cui connotazione in senso ermetico è determinata dalla polisemia del termine che l'affianca. Infatti, *poêle* può significare allo stesso tempo una padella o una stufa nell'uso comune, ma pure un contenitore per la fusione di varie sostanze e materiali – da cui il “crogiuolo”, fondamentale nell'alchimia – e persino un lenzuolo funerario. Così, il *bain du poêle* evoca l'opera al nero o *nigredo*, basata sul *solve et coagula* (dissoluzione e calcinazione per mezzo del calore), il cui colore è apertamente menzionato dal *sein de spath [...] devenu noir*. Che il *bain du poêle*, il *projet fatal*, le *pierres* rimpiazzino rispettivamente l'*ombre reconnue*, la *mort complice*, gli *attributs* – come avviene pure al *feu* in versioni precedenti (Bounoure 1962), già divenuto *bûcher*, con accezione più rituale, in entrambe queste versioni – conferma questa pista interpretativa dell'affinamento della Grande Opera che è la sublimazione stessa di una poesia. In tal senso, le “pietre” – preziose, ossia le gemme – che si guadagnano sul fuoco evocano l'*albedo*, l'opera al bianco di purificazione dei gioielli così ottenuti, poi incastonati (*sertis au poignet*) nella fase finale dell'opera al rosso o *rubedo*, che dà il prodotto finito: lo “scettro”, titolo della poesia – e la poesia stessa.

Quest'operazione alchemica riguarda anche i disegni originali di Benoît. Infatti, prima di essere trasferite sulla pietra litografica dallo stesso artista, tutte le illustrazioni di *Envers l'ombre* sono state disegnate su cartoline nere da grattare, in un processo di ottenimento dell'immagine per gradi, che consiste nel rivelare quel bianco che, grazie al nero, assume forme che la poesia evoca: “riflessi onirici”, l'una e l'altra, l'una dell'altra⁵. Il contrasto tra bianco e nero derivante dai tratti dello stilo è di per sé l'omologo della tonalità oscura delle poesie di Bounoure e dell'atmosfera che evocano.

4 Bounoure 1958 ne attesta già allora la profonda conoscenza, unico contributo così esteso sul tema in riviste surrealiste, che aveva impressionato l'esperto in materia René Alleau (1957: 1). Non è un caso che il poeta abbia poi prodotto altre tre raccolte d'iconotesti surrealisti con due pittori appassionati di alchimia: *Talismans* (1967) e *Les Vitriers* (1971) con Jorge Camacho (molto legato ad Alain Gruger ed Eugène Canseliet), e *Maisons* (1976) con Martin Stejskal (allievo di Josef Louda, ermetista meglio noto col nome di Theofanus Abba). Proprio questi artisti con alcuni altri sono oggetto della recente mostra *À flanc d'abîme: surréalisme et alchimie* (M.A.B., Saint-Cirq-Lapopie, 21/05–31/10/2023) e così Alleau & Breton (2023) della pubblicazione della loro corrispondenza per le edizioni che gravitano intorno alla M.A.B. Un'altra attrazione recente per il pubblico su tali temi è stata *Surrealism and Magic* a Venezia nel 2022 (Subelytè & Zamani).

5 Dopo una prima rapida scorsa alle carte dell'archivio Bounoure parlavamo sommariamente di «disegni a china» (D'Urso 2011: 3), ipotizzando peraltro che Benoît si fosse occupato della preparazione del supporto, stendendo uno strato nero, in genere di china o di tinta mescolata a detersivo; abbiamo poi scoperto che le *cartes à gratter* sono già vendute pronte per l'uso. Quanto alle «varianti scartate» delle immagini, la loro disamina genetica non può essere trattata qui.

In effetti, quell'*ombre reconnue*, che scompare dalla versione finale, rimane onnipresente negli iconotesti di Bounoure e Benoît, fin dal titolo polisenso scelto per la raccolta, forse dettato al contempo dal contesto politico contraddistinto dal moltiplicarsi degli attentati terroristici, iniziati nel maggio 1961 e perpetrati fino al settembre 1962 in Algeria come nella Francia metropolitana, e dallo stato d'animo personale nel difficile periodo segnato dalla tubercolosi polmonare di Bounoure, nonché dai procedimenti giudiziari e dalla sorveglianza poliziesca proprio a causa della sua presenza tra i primi firmatari del *Manifesto dei 121* del 1960, in sostegno dell'Algeria. Tutto ciò evocherebbe insomma un ingresso nei meandri dell'ombra per potersi esprimere meglio in merito ad essa, in quei meandri dell'inconscio che jungianamente sarebbero anche quelli della notte oscura della psiche del soggetto, alla quale bisogna far fronte e di fronte alla quale bisogna trovare una via d'uscita (passaggio da *nigredo* ad *albedo*).

Chi volesse leggere anacronisticamente nel titolo di quest'opera del 1965 il pre-saggio dell'ombra proiettata sul movimento surrealista dalla morte di Breton l'anno successivo rischierebbe di cadere dal profetismo al fatalismo dell'interpretazione teleologica di chi, come ad esempio Pierre (1975: 22-23), ha voluto vedere in ogni cosa l'annuncio dell'ineluttabile fine del surrealismo storico nel 1969: lasciamo ad altri l'ossessione di questo spettro e scrutiamo piuttosto le gemme dello scettro...

Evocazioni acquatiche negli oniro-iconopoemi di *Envers l'ombre*

L'elenco delle opere surrealiste realizzate in coppia non è solo lungo, ma anche disparato per quanto concerne le modalità della loro composizione o addirittura del loro assemblaggio. In effetti, sotto i termini di «libro-oggetto» (derivazione ormai diffusa nella critica del *poème-objet* bretoniano), «libro surrealista», «libro d'artista» e persino «libro di dialogo», si nascondono insieme eterogenei raccolti sulla base di somiglianze estetiche e dinamiche commerciali dei “prodotti finiti”, spesso trascurando, oltre all'esame dei loro contenuti sostanziali, la diversità dei loro reali processi di “produzione” di testi e immagini, automatici o meno, simultanei o asincroni⁶. La trattazione di queste distinzioni richiederebbe molto spazio e avrebbe come risultato quello di portarci lontano dagli scopi più modesti del nostro contributo; pertanto, ci limiteremo a spiegare di seguito le ragioni per cui la raccolta poetica di Bounoure illustrata da Benoît può essere considerata a tutti gli effetti un'opera surrealista. Gli studi di cultura visuale sono poi da abbastanza

6 Per una bibliografia indicativa: Béhar; Oberhuber 2011, 2012a, 2012b. Per gli aspetti mercantili che riguardano alcuni libri surrealisti: Drost & al. Sulla creazione collettiva al di là del surrealismo: Chavanne & al., e la relativa recensione di G. Bounoure. La formula «libro di dialogo» è di Peyré. Jenkner offre un raro esempio di attenzione agli aspetti elaborativi.

tempo radicati anche in Italia, così da permetterci di parlare d'iconopoemi senza troppi indugi o preamboli⁷.

Negli iconopoemi di *Envers l'ombre* con evocazioni acquatiche notiamo che non sempre esse sono al contempo presenti nella poesia e nell'immagine derivata. Così, la copertina riproduce una litografia di Benoît in cui la parte superiore della pagina è occupata dal titolo sovrastato da un uccello ad ali spiegate e dalla parvenza di fiamme; il piumaggio della coda crea due vortici, ispirati apparentemente all'ultimo verso della prima poesia, *Vent qui porte*, che lega appunto l'uccello e la tormenta. L'immagine dovrebbe riflettersi nell'altra metà della pagina come sulla superficie del mare, su uno specchio d'acqua, ma non senza un'impressione cinetica del volatile, così da non rispettare la presunta specularità che, alla fine, non è proprio tale. Colpisce in proposito che nel disegno l'acqua paia evocata per iniziativa di Benoît – ammesso che di acqua si tratti – giacché nel testo poetico di Bounoure manca ogni riferimento ad essa, salvo per le lacrime del penultimo verso. Che l'artista abbia traslato così l'associazione d'idee con l'iperbolico modo di dire, "une mer de larmes"?

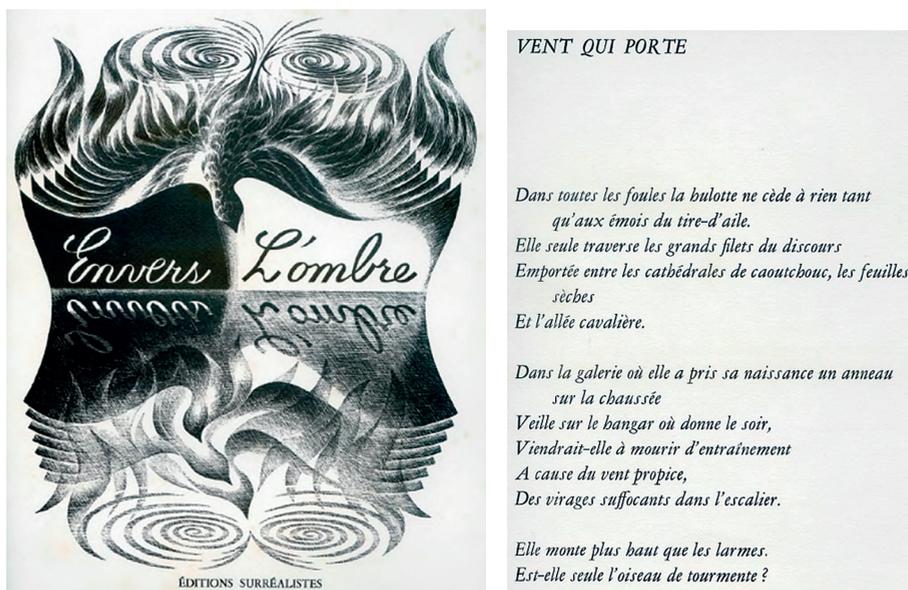


Figura 1: illustrazione di copertina di *Envers l'ombre*

7 Accanto agli studi pionieristici di Cometa, incentrati sulle tipologie delle relazioni tra testo e fotografia (e non disegno, come nel nostro caso), che hanno ispirato un numero enorme di contributi in questo senso, non enumerabili nella nostra bibliografia, c'è chi, come Cortellessa, propone il termine «iconopoema», dove tuttavia l'equivalente del testo poetico è ancora sempre e soltanto un'immagine fotografica. Noi lo estendiamo qui alle immagini in generale.

A voler interpretare tali elementi come una sintesi visuale del “legame genetico e teorico” tra testo poetico e illustrazione risultante da questa scrittura anteriore, si potrebbe dire che la copertina in sé è molto significativa. Suggestisce che l'effetto specchio tra poesia e disegno non può essere concepito come un mero riflesso che riproduce il testo segno per segno, o immagine per immagine, essendo la poesia creazione d'immagini per eccellenza. Piuttosto, esso si realizza qui sul piano di una “libera rifrazione analogica”, nel senso che il disegno non riflette il testo poetico in tutti i suoi aspetti, bensì lo rinfange, cioè lo spezza, lo devia, lo deforma persino, restituendolo in un'altra ottica, che è quella dell'occhio onirico dell'artista che lo ha attraversato e che ne mette in risalto certi particolari, mentre ne cela altri, ne aggiunge pure, seguendo il proprio filo analogico, che si sovrappone a quello del poeta. Appare chiaro che il termine iconotesto nella sfera surrealista è dunque accettabile a patto che si cominci col ripensarne il senso, troppo spesso subordinato al concetto peirceano di “somiglianza”, o a un rispecchiamento diretto, realistico e figurativo tra testo e immagine, invalso negli studi visuali sul cosiddetto fototesto – genere di cui Breton è peraltro considerato un precursore⁸. Per dire in una formula quest'icono-testualità surrealista, come sempre inter-semiotica, perché verbale (la poesia) e non verbale (il disegno), proponiamo di proseguire sulla strada oniroscopica (l'indagine del sogno) tipica del surrealismo e di parlare semmai d'“iconotesto surrealista”, di “scrittura verbo-pitto(ni)rica”, di “testi icononirici”, di “oniro-iconismo” e perciò, più specificamente, di “oniro-iconopoemi”.

8 Si vedano in merito Arrouye, Côté, Nachtergaeel, Canovas; Breton è menzionato in proposito anche in Cometa (88) e in Ferraro & Sperti (126-128).

AVEUGLEZ LES VITRINES

*Aux belles transies muettes sous le miroir d'hiver
La bruine fait un loup.
Elles ont oublié la mer qui bat sous leurs cils croisés,
La rue les laisse passer.*

*Entrevue, jamais vue
Comme les cheveux épars,
L'olive perdue entre des ramures d'acacia fin
Peut-être va disparaître vers l'escalier monumental.
La soie qui tombe des réverbères anciens
Noie la perdrix,
Demoiselle égarée.*



Figura 2: illustrazione della poesia "Aveuglez les vitrines"

Passando allora al secondo "oniro-iconopoema", la presenza dell'acqua è evocata dalla pioggerella fitta e gelida del secondo verso (*bruine*). Essa spiega le *belles transies muettes*, belle intirizzate mute, dimentiche del mare battente sotto le loro ciglia incrociate, e negli ultimi versi diventa *soie qui tombe des réverbères anciens* e che – come in un mare appena evocato – *noie la perdrix, demoiselle égarée*. Su questi elementi fa leva Benoît per la sua raffigurazione: alla lanterna e ai suoi riverberi sovrappone un viso di donna dai capelli setosi; essi si confondono con la pioggia che cade dal vecchio lampione e delineano una pernice, fradicia "donzella smarrita", analogamente alla figura femminile. Il volatile è noto per essere simbolo di Afrodite, quindi di amore e fecondità, passato poi a quello di lussuria (Plinio il Vecchio: Libro X, §§ 100-103), guadagno illecito, peccato e ritorno alla fede nella patristica (Geremia 17,11) e nell'iconografia religiosa ad essa legata (*San Gerolamo nello studio* del 1474 di Antonello da Messina; *San Gerolamo nel deserto* del 1482 di Giovanni Bellini), senza dimenticare il *Trittico del giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch e l'*Iconologia* del Ripa (452). È interessante vedere poi come la scarsa attitudine della pernice al volo e alla frequentazione di ambienti acquatici sia tanto oggetto della mitologia classica (Ovidio 343) quanto delle leggende amerindie (Leland).

HORS D'HALEINE

La bouche qu'elle porte au front mange une pierre de lune.

*La braise scellée là,
L'ivoire est opaque aux coups de feu,
Les broches inaliénables dans les ourlés
Sont bouclées sur une lampe inclinée.*

*L'étincelle pâle au gorgerin
Jaillit à chaque effort du flot.*

*L'œuf de râle chu dans sa poitrine
Eclôt sous les gerbes de pistache et le fracas des lustres
Vers les brisants.*



Figura 3: illustrazione della poesia "Hors d'haleine"

La presenza dell'acqua è ancor più evidente in *Hors d'haleine*. Sebbene sparisca ogni riferimento al porciglione o rallo acquatico (*râle*), Benoît non illustra solo il primo verso, un viso di donna con le labbra sulla fronte che stringono una pietra di luna, ma pure molto altro. Le immagini di luce (*braise, feu, lampe, étincelle, lustre*), associate a quelle alchemiche che evocano operazioni d'incastonatura o intarsio (*ivoire, coups, broches, ourlés, bouclées*), sono riassunte in un bagliore che appare sotto la gorgiera evocata nel testo (*gorgerin*), richiamata nel disegno per sineddoche da un vero e proprio elmo, in mezzo a un mare in tempesta, che traduce graficamente la forza dei flutti (*chaque effort du flot*) e la spuma dei frangenti (*brisants*). Tutto ciò rimanda alla pietra del primo verso, associata alla luna, la Grande Madre, e quindi alla donna e ai loro cicli sovrapponibili – non a caso in cristalloterapia la gemma è usata per lenire i dolori mestruali o della gravidanza e per favorire la fertilità.

Esotericamente, infatti, le corrispondenze simboliche sono note: la luna crescente rappresenta la vergine e la pre-ovulazione; la luna piena, invece, la madre e l'ovulazione; la luna calante, poi, la vecchia e la fase premestruale; la luna nuova, infine, la strega o la morte e la mestruazione. Ma per essere la luna inevitabilmente legata alla notte e all'elemento dell'acqua – è d'altronde

nota l'influenza lunare sulle maree – la gemma – che leggendariamente si ritiene nasca proprio da queste ultime – ha le proprietà di proteggere durante i viaggi (soprattutto notturni o per mare) e di esaltare l'introspezione psichica e la divinazione durante quelli mentali, rischiarendo l'oscurità dell'inconscio e curando le maree interiori. Non è un caso che in quest'iconotesto la pietra di luna si trovi tra le labbra poste sulla fronte, dove ermeticamente si colloca il terzo occhio simbolo di chiaroveggenza: secondo una credenza medievale, la gemma tenuta in bocca aiuterebbe a prendere le giuste decisioni.

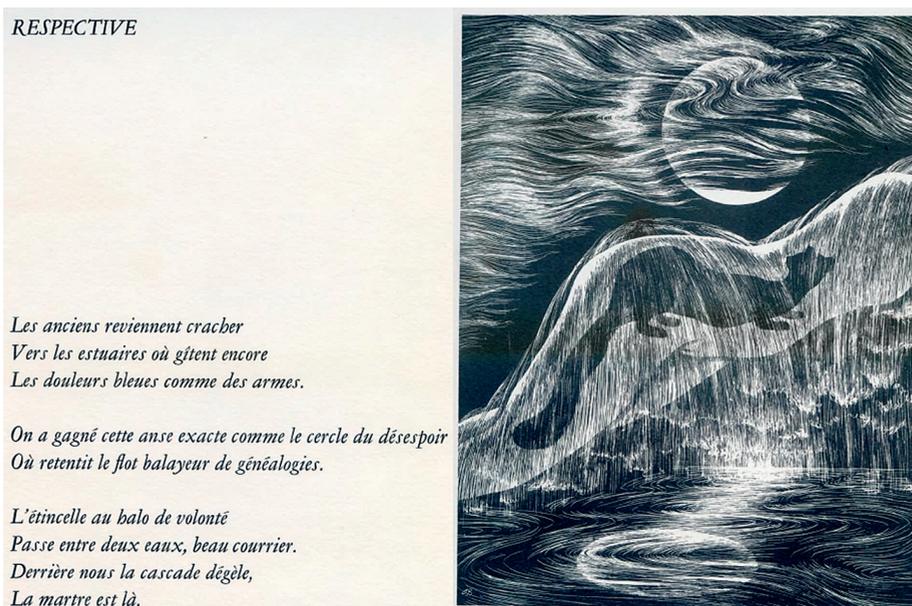


Figura 4: illustrazione della poesia "Respective"

La poesia *Respective*, l'unica che resti invariata tra quelle già pubblicate nella miscellanea di Bédouin e che è pure accompagnata da un'illustrazione in *Envers l'ombre*, da un lato, non fa che confermare la relazione tra testo e immagine, per cui solo poche parole del primo ispirano la seconda, soprattutto le più acquatiche in tal caso. Infatti, se si trova l'eco di *cercle*, *étincelle*, *halo*, a dominare sono soprattutto *estuaire*, *anse*, *flot*, *eaux* e *cascade*, fino alla sovrapposizione analogica tra la cascata che sgela, il corpo femminile e la sagoma della martora. Non dimentichiamo in proposito la parentela filogenetica con la donnola (*belette*, ossia *petite belle*, bellina), nonché etimologica e mitolo-

gica tra quest'ultima e la donna: si veda la metamorfosi in donnola inflitta a Galantide (Ovidio 399; Bettini), come punizione per l'inganno in favore della sua padrona Alcmena che poté così partorire Eracle, sul quale la Grande Orsa abbassò lo sguardo, stando a una versione del mito (Teocrito; Graves 412-413).

Dall'altro lato, i documenti dell'archivio Bounoure (1962) ci autorizzerebbero a ipotizzare un testo per la maggior parte automatico rimasto immutato nelle due pubblicazioni, le cui poche parole cancellate e illeggibili poi ritoccate non escludono un ulteriore automatismo, innescato da una sorta di fissazione su un'immagine che si definisce sempre più. Che vengono a fare *les anciens [...] vers les estuaires? A sputare (cracher)*. Cosa giace ancora lì? *Les douleurs bleues comme des armes* – allusione all'acciaio azzurrato di certe spade o armi da fuoco, al bluastro dei lividi dopo i colpi subiti, che spazzano via le generazioni (*flot balayeur de généalogies*). Da qui la malinconia di un'insenatura che è un cerchio – o circolo, se pensiamo alle persone che la popolano – della disperazione, illuminato solo da un "alone di volontà", bel corriere (*beau courrier*), la cui favilla è minacciata dalle difficoltà – simbolizzate dalle *deux eaux*, opposte per definizione al fuoco – ma riesce ugualmente a disgelare la cascata, rivelando così la martora in agguato, messaggio di speranza, dopo uno sguardo all'indietro, una "retrospettiva" che evoca il titolo, forse riferendosi ai massacri degli Amerindi⁹.

Del resto, la Nazione degli Anishinaabeg, ben nota nell'Ontario non fosse che per aver ottenuto nel giugno 2022 la prima intesa storica sulla loro autonomia governativa dopo la Legge sugli Indiani del 1876, narra la leggenda della martora che vuole portare nel proprio mondo invernale il calore dell'estate, contro le temperature rigide, la mancanza di cibo e la morte provocata dal freddo o dalla fame. La martora, grande cacciatrice, progetta di risolvere il problema con l'aiuto degli altri animali dell'inverno contro quelli custodi dell'estate. Che nelle varie versioni narrate dalle diverse tribù la martora sia aiutata dal topo muschiato, dal gufo e dal caribù a sabotare le canoe dei cacciatori, scovare e sottrarre il sacco dell'estate da una capanna al centro di un'isola lontana sorvegliata a vista, o che riesca a sfondare il cielo ed allargarne il buco per far passare il calore col ghiottone e altri due o quattro animali, o ancora che agisca in solitario per liberare gli uccelli, il finale non cambia tanto nella sostanza e nella morale: la martora è colpita da una freccia di cacciatore e diventa simbolo eroico di coraggio e altruismo, perciò viene accolta nel cielo del Nord tra le stelle. Da quel momento, gli animali si dividono equamente le stagioni per avere sei mesi d'inverno e sei d'estate: durante i primi, la martora appare capovolta nel cielo, per rimettersi poi sulle zampe e donare il calore nei mesi estivi. La martora è così

⁹ Sull'arte amerindia e precolombiana si veda Bounoure 1967, tradotto in varie lingue, tra cui l'italiano.

legata all'asterismo del Grande Carro nella costellazione dell'Orsa Maggiore¹⁰. Singolare chiusura del cerchio che ci riporta dagli Indiani dell'America del Nord al mito di Ercole...

Una costellazione sembra più direttamente evocata dal titolo dell'ultima poesia della raccolta *Licorne*, che ha la sua relativa illustrazione solo nell'edizione di lusso. Eccole qui, entrambe:

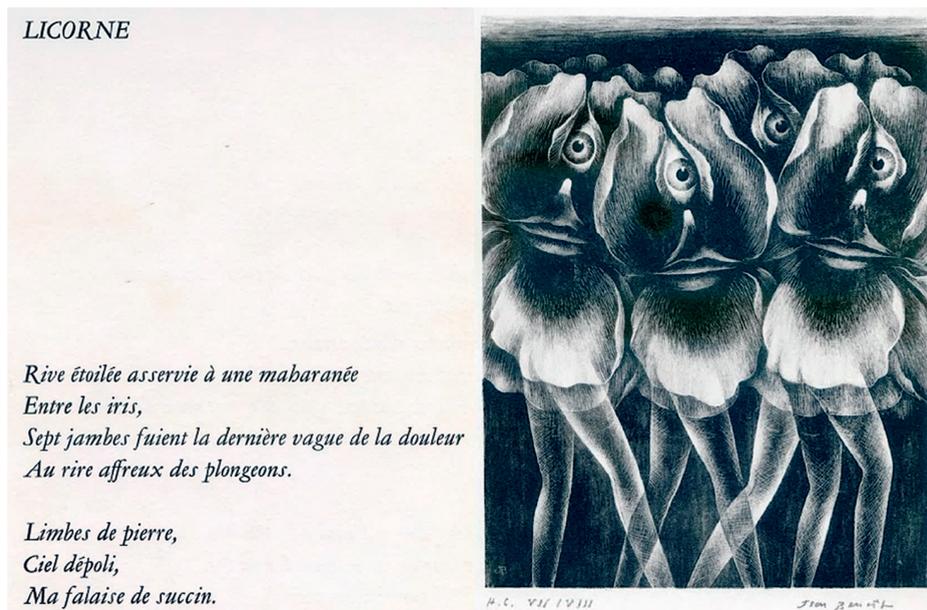


Figura 5: illustrazione della poesia "Licorne"

Quest'oniro-iconopoema rivela abbastanza chiaramente il processo analogico di produzione delle immagini in Benoît. Innanzitutto, è doveroso notare che le occorrenze acquatiche nella poesia sono minime (*rive*, *vague*) e per giunta figurate per via degli attributi o dei predicati che le affiancano: la riva è stellata (e tuttavia più avanti si parla di un cielo offuscato), mentre l'ondata è di dolore. Due altri termini potrebbero evocare l'acqua per metonimia: le strolaghe (*plon-*

¹⁰ Per le varianti documentate della leggenda, legate alla sua oralità e alle diverse tribù: Speck; Caduto & Bruchac; Judson; Clark. Si trova pure in una versione francese in vari blogs (tra cui Cliquet), la cui origine è una pagina rimossa del 2003 del Réseau canadien d'information sur le patrimoine, come abbiamo verificato grazie all'addetta Martine Lachance. La sola versione che abbiamo reperito in traduzione italiana sta nel volume illustrato di Ganeri (45-47).

geons), che abitano gli ambienti acquatici, e la falesia, che a sua volta rinvia alla presenza del mare, ma che è connotata, ancora una volta, da un riferimento minerale all'ambra gialla (*falaise de succin*), usata contro varie malattie per le proprietà curative del suo acido succinico. Con un'operazione opposta a quella della copertina, questi minimi riferimenti acquatici spariscono però del tutto nell'illustrazione di Benoît. E piuttosto che attenersi strettamente alla lettera del titolo – compito già impossibile, data la sua anfibologia – l'artista non disegna né un unicorno favoloso, né la sua costellazione a cui si riferirebbe solo la “riva stellata” dell'incipit. Allo stesso modo, si cercherebbe invano l'apparizione della moglie di un maharaja (*maharanée*) o delle strolaghe dall'iride rosso peraltro comuni in Canada, se non per il bianco e nero dell'immagine che evoca il loro piumaggio. Eppure, la presenza femminile e l'idea di una moltitudine come quella di uno stormo di uccelli emergono nel disegno di Benoît.

È in effetti l'ambiguità del francese *iris* – arcobaleno, iride e genere botanico – che colpisce la sua immaginazione, innescando una “catena di analogie”, come la *métaphore filée* in poesia: poiché non c'è spazio per l'arcobaleno nella monocromia, i due stati semantici dei fiori e delle membrane oculari si fondono; i lembi dei petali (altro senso di *limbes*, oltre a limbo) creano un interstizio in cui appare un occhio; quest'ultimo, come parte del viso, ne evoca altre, cosicché la base piegata dei petali ricorda un naso e prepara il passaggio successivo, tanto più che le pieghe degli interstizi evocano non solo le palpebre, ma anche le ninfe; da queste labbra si passa a quelle del viso, disegnate tra le sagome e i chiaroscuri dei petali di sopra e quelli di sotto; ciò che sembra un nuovo riflesso per completare l'evocazione del corpo femminile nasconde piuttosto che rivelare apertamente l'intimità prefigurata; infatti, i petali sottostanti formano delle gonne, da cui infine emergono incarnati questi versi di Bounoure: *Sept jambes fuient la dernière vague de la douleur / Au rire affreux des plongeurs*.

L'ultimo verso che appare incomprensibile ai profani non sorprende chi pratica l'osservazione degli uccelli. Le strolaghe, infatti, fanno un verso stridulo che, quando è ripetuto, somiglia a un ridere rumoroso che modula più note e incute timore. Sono anche capaci di emettere suoni che sembrano gemiti e ululati, tanto da essere persino impiegati nei film dell'orrore. Resta però l'enigma di quest'immagine col numero dispari di gambe; un numero esoterico che ricorre in varie tradizioni, dall'egizia all'hawaiana, e per questo estremamente evocativo: sette sono i colori dell'arcobaleno, le note, i chakra, i giorni della settimana e i rispettivi pianeti sacri cui sono dedicati (eredità dei babilonesi, da cui pure i sette bracci del candelabro ebraico, la Menorah), nonché i metalli e gli organi eterici ad essi associati da teosofi come

Gichtel che è, con Lullo, Basilio, Paracelso, Böhme e tanti altri ermetisti, tra gli autori reperibili nella biblioteca bounouriana.

In conclusione, sebbene non numerose, le evocazioni acquatiche negli oniro-iconopoemi di *Envers l'ombre* non mancano e si presentano in un libero gioco di "rifrazione analogica", anziché di diretto riflesso, tra testo e immagine, a volte comparando nell'uno e sparendo nell'altra, o viceversa. Esse si declinano spesso con inattesi elementi animali e naturali, in un rapporto di sineddoche, metonimia e metafora filata, creando delle "polisemie ermetiche" dell'acquatico, alcune delle quali, per essere comprese e interpretate, richiedono la rievocazione di miti e leggende di una tradizione che non è solo quella classica greco-latina, ma che pure attinge a culture minori, eretiche o del Nord America.

La vasta conoscenza di Vincent Bounoure, in effetti, ci porta verso una ierologia comparata che rilegge visionariamente il sacro in chiave surrealista, sottraendolo al dogma religioso. Erudizione e visionarietà che hanno trovato nel quebecchese Benoît – prima ancora che nelle collaborazioni con altri pittori surrealisti esperti di ermetismo, come il cubano Jorge Camacho e il ceco Martin Stejskal – l'interprete capace di tradurre in termini visuali l'oneirologia alchemica del poeta francese che più di tutti ha segnato gli sviluppi del surrealismo dopo la morte di André Breton.

Opere citate

- Alleau, R. (1957). Lettera ad André Breton del 19 settembre 1957. Recuperato da <https://www.andrebretton.fr/fr/series/256> (Visitato il 19/03/2023).
- Alleau, R. & Breton, A. (2023). *Lettres scellées. André Breton et René Alleau en correspondances*. Gajan: Venus d'ailleurs.
- Arrouye, J. (1983): La photographie dans *Nadja. Mélusine*, 4, pp. 123-151.
- Bédouin, J.-L. (1977): *La Poésie surréaliste*, 1964. Paris: Seghers.
- Béhar, H. (Ed.) (1983). *Le livre surréaliste. Actes du colloque en Sorbonne (juin 1981)*. *Mélusine*, 4.
- Bettini, M. (1998): Il racconto di Alcmena salvata dalla donnola. In M. Bettini, *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi* (pp. 47-218). Torino: Einaudi.
- Borduas, P.-É. & al. (1948): Refus global. Recuperato da http://conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_refus.htm (Visitato il 19/03/2023).
- Bounoure, G. (2023): Artistes, rhizomes et tours d'ivoire. *ContreTemps*, 56, pp. 177-190.
- Bounoure, V. (1958): Préface à un traité des matrices. *Le surréalisme, même*, 4, pp. 12-25 (ora anche in V. Bounoure, *Moments du surréalisme*. Paris: L'Harmattan, 1999, pp. 92-113).
- Bounoure, V. (1962, inedito): Manoscritti e dattiloscritti preparatori di *Sceptre* e *Respective* per *Envers l'ombre*, 6 fogli.
- Bounoure, V. (1965): *Envers l'ombre*. Illustrations de J. Benoît. Paris: Éditions surréalistes.
- Bounoure, V. (1967): *La Peinture américaine*. Lausanne: Rencontre. G. Veronesi (Trad. it. 1969), *La pittura americana*. Milano: il Saggiatore.
- Bounoure, V. (1968): Un reliquaire de Jean Benoît. *L'Archibras*, 6, p. 40.
- Bounoure, V. & Camacho, J. (1967): *Talismans*. Paris: Éditions surréalistes.

- Breton, A. (1965): Enfin Jean Benoît nous rend le grand cérémonial. In *Le Surréalisme et la peinture* (pp. 386-390). Paris: Gallimard.
- Caduto, M. J. & Bruchac, J. (1997): How Fisher went to the Skyland. The Origin of the Big Dipper. In M. J. Caduto & J. Bruchac (Ed.), *Keepers of the Earth* (pp. 117-120). Golden: Fulcrum Publishing.
- Camacho, J. & Bounoure, V. (1971): *Les Vitriers*. Paris: Georges Visat.
- Canovas, F. (2020): «On ne m'atteint pas»: *Nadja* ou l'insaisissable photographie. *Tangence*, 124, pp. 113-129.
- Chavanne, B. & Lebel, J.-J. (Eds.) (2022): *Amitiés, créativité collective*. Berlin: MUCEM.
- Clark, C. (2008): Potawatomy Astrology. *HowNiKan*, 28, 3, pp. 4-5.
- Cliquet, M. (2022): Martre. In M. Cliquet (Ed.), *Grimoire de symbolisme totémique*, 1. *Les animaux de pouvoir* (pp. 665-666). Recuperato da <https://regisliber.files.wordpress.com/2022/12/ttm1.pdf> (Visitato il 30/04/2023).
- Colville, G. (1999): Mimi Parent. In *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes* (pp. 228-233). Paris: Jean-Michel Place.
- Cometa, M. (2016): Forme e retoriche del fototesto letterario. In M. Cometa & R. Coglitore (Eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet.
- Cortellessa, A. (2018): Expanded Poetry: Otto Iconopoemi 2006-2018, Recuperato da <https://escholarship.org/uc/item/9726v2fz> (Visitato il 19/03/2023).
- Côté, S. (2003): Les rapports intersémiotiques dans l'iconotexte: *Nadja* et *L'Amour fou* d'André Breton. *L'Esprit Créateur*, 43, 2, pp. 48-59.
- Drost, J.; Flahutez, F. & Schieder, M. (Eds.) (2021): *Le surréalisme et l'argent*. Heidelberg: arthistoricum.net.
- D'Urso, A. (2011): Poesia, pittura, semiotica e antropologia in Vincent Bounoure (o Di alcuni limiti della critica letteraria). *Between*, 1, 1. Recuperato da <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/195> (anche in lingua francese). (Visitato il 19/03/2023).
- Ferraro, A. & Sperti, V. (2021): Autobiografie fototestuali al femminile nella letteratura francese contemporanea. *Arabeschi*, 17, pp. 125-142.
- Gaessler, C. & al. (2023): *À flanc d'abîme, surréalisme et alchimie*. Gajan: Venus d'ailleurs.
- Gagnon, F.-M. (Ed.) (1972): *Paul-Émile Borduas – Projections libérantes. Études françaises*, 8, 3.
- Gagnon, F.-M. (1998): *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*. Québec: Lanctôt.
- Ganeri, A. (2018): *Le Costellazioni raccontate nei miti e nelle leggende*. Illustrazioni di A. Wilx. Milano: IdeeAli.
- Gichtel, J. G. (1897): *Theosophia practica, traduite pour la première fois en français*. Paris: Chamuel.
- Graves, R. (2005): *I miti greci*. Milano: Loganesi & C.
- Jenkner, I. (1980): The Collaboration of Max Ernst and Paul Éluard. A Surrealist Model, 1922. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 7, 1-2, pp. 37-48.
- Judson, K. B. (2000): Ojeeg, the Summer-Maker: Ojibwa. In K. B. Judson (Ed.), *Native American Legends of the Great Lakes and the Mississippi Valley* (pp. 106-109). DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Lapointe, G. & Michaud, G. (Eds.) (1998): *L'automatisme en mouvement. Études françaises*, 34, 2-3.
- Le Brun, A. (1996): *Jean Benoît*. Paris: Filipacchi.
- Le Grand, J.-P. (2004): Le prix de la liberté. *Vie des arts*, 49, 195, pp. 88-89.
- Leland, C. G. (1885): How the Partridge built Good Canoes for all the Birds, and a Bad One for Himself. In C. G. Leland (Ed.), *The Algonquin Legends of New England* (pp. 293-295). Boston: Houghton, Mifflin and Company.
- Nachtergaeel, M. (2005): *Nadja*. Images, désir et sacrifice. *Postures*, 7, pp. 159-173.

- Oberhuber, A. (2011). The surrealist book as a cross-boarder space. The experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinos. *Image & Narrative*, 12, 3, pp. 81-97.
- Oberhuber, A. (2012a). Projets photolittéraires et modes de lecture de l'objet *livre* dans les années trente. In V. Lavoie, P. Edwards & J.-P. Montier (Eds.), *Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités. Actes du colloque*. Paris: NYU. Recuperato da <http://phlit.org/pres-s/?p=1682> (Visitato il 19/03/2023).
- Oberhuber, A. (Ed.) (2012b): *À belles mains, livre surréaliste – livre d'artiste. Mélusine*, 32.
- Ovidio (2000): *Le Metamorfosi*, 1471. In Ovidio, *Opere*, II (pp. 1-1646). L. Galasso (Ed.). Torino: Einaudi.
- Peyré, Y. (2001): *Poésie et peinture. Le dialogue par le livre, 1874-2000*. Paris: Gallimard.
- Pierre, J. (1975): Ils habitent au choc. Tentative de portrait spectral de Jean Benoît et de Mimi Parent. *Vie des arts*, 20, 80, pp. 22-27.
- Pierre, J. (1987): *André Breton et la peinture*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Plinio il Vecchio (1469): *Naturalis historiae*, 77 d.C. Recuperato da https://penelope.uchicago.edu/Thayer/I/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home*.html (Visitato il 19/03/2023).
- Ripa, C. (1630): *Iconologia, ampliata dal Sig. Cav. Gio. Zaratino Castellini*. Padova: Pasquardi.
- Rosemont, P. (1998): *Surrealist Women. An International Anthology*. Austin: University of Texas Press.
- Rosemont, P. (2019): *Surrealism. Inside the Magnetic Fields*. San Francisco: City Lights Books.
- Speck, F. G. (1915): Origin of the Constellation Fisher (*Ursa Major*). In F. G. Speck (Ed.), *Myths and Folk-Lore of the Timiskaming Algonquin and Timagami Ojibwa* (pp. 63-64). Ottawa: Government Printing Bureau.
- Stejskal, M. & Bounoure, V. (1976): *Maisons*. Paris: Collection du B.L.S.
- Subelytè, G. & Zamani, D. (Eds.) (2022): *Surrealism and Magic. Enchanted Modernity*. Munich-New York-London: Prestel Publishing.
- Teocrito (2020): Idillio XXIV: Eracle bambino, 270 a.C. In Teocrito, *Idilli ed epigrammi* (pp. 240-249). Milano: La vita felice.
- Tonnancour, J. de & al. (1948): Prisme d'yeux. Recuperato da http://conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_prisme_dyeux.htm (Visitato il 19/03/2023).
- Villeneuve, P. (2004): Mimi Parent, Jean Benoît: inséparables. *Vie des arts*, 49, 195, pp. 85-87.