



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

SCRIVERE, VEDERE, DIPINGERE  
PROSPETTIVE TRANSMEDIALI  
PER LO STUDIO DELLA LETTERATURA  
a cura di Giacomo Raccis  
novembre 2016

SILVIA BARONI

## Jean Cocteau: la matematica del verbo e del disegno

Una poliedricità di generi e forme artistiche caratterizza l'opera di Jean Cocteau: scrittore e disegnatore, attore e regista, la produzione di Cocteau ne rispecchia la vita dinamica, sempre stimolata dai ricchi ambienti culturali che hanno caratterizzato il secolo. Importantissime infatti sono le amicizie che stringe con Picasso, Modigliani, Radiguet, Tzara, Satie: Cocteau, secondo l'espressione coniata da Henri Lemaître (1984: 205), costruisce "un'arte del «costeggiare»" che trasmette alla sua formazione il carattere di ubiquità che la contraddistingue: "costeggia con uguale disinvoltura gli ambienti della letteratura alla moda e tutte le avanguardie che cercano il suo contatto".<sup>1</sup> L'ascesa di Cocteau avviene negli anni '10, con le prime tre raccolte poetiche pubblicate tra il 1909 e il 1912 – *La Lampe d'Aladin*, *Le Prince frivole*, *La Danse de Sophocle* –, la fondazione di due riviste – quella di lusso, *Schéhérazade*, che dirige con Rostand, e *Le Mot*, pensata con Paul Iribe –, e l'originalissimo *Le Potomak* (1914), opera contenente poesie, prosa e disegni "che prefigurava il Surrealismo" (Carcadente 1989: 16). Ma la notorietà fu conquistata grazie al teatro, "l'unico luogo nel quale l'uomo può agire in modo allo stesso tempo reale e irreale" (Poetter 1989: 25). Specialmente con *Parade*, spettacolo messo a punto con Diaghilev e Picasso, in scena il 18 maggio 1917 allo Châtelet. La rappresentazione suscitò scandalo, ma tra il pubblico vi furono anche degli accaniti sostenitori che rimasero affascinati dal nuovo spirito infuso nell'opera; come Apollinaire, che coniò il termine

---

<sup>1</sup> Traduzione mia.

“surréalisme” proprio per questo spettacolo. Su questa collaborazione Cocteau scrisse uno dei suoi saggi più famosi, incentrato sulla lezione dell'arte della semplicità di Satie: *Le Coq et l'Arlequin*, costante centro teorico nell'arte di Cocteau, che farà di queste prime esperienze la base di tutta la sua produzione.

Ogni sperimentazione di Cocteau viene sempre rielaborata in modo molto personale, assimilata in uno stile unico, capace di inglobare i nuovi stimoli che si presentano sul suo cammino nel corso della carriera. La sua “arte del costeggiare” esprime un desiderio di ubiquità che nasce da un lato dalla sua natura di “bambino prodigio”, che lo porta a voler sperimentare tutto ciò che gli capita a portata di mano; d'altro lato, la ricerca dell’“uomo totale” è l'ideale del poeta “che ha tentato di sondare tutte le sue possibilità, tutte le forme possibili del linguaggio umano” (Lemaître 1984:209).<sup>2</sup> Vi sono però due forme artistiche preferite dall'autore: la poesia e il disegno, sulle quali si pone tutt'oggi la questione del tipo di rapporto che le lega e quella dell'identificazione della forma prediletta per Cocteau. Allo stesso modo, non è chiaro se esista una base capace di legarle insieme, o se l'artista voglia tenere separata il mondo letterario da quello visuale. Tutte queste domande non sembrano trovare ancora una risposta definitiva, in parte a causa di una contraddittorietà nelle riflessioni di Cocteau stesso in questo ambito.

## La matematica della linea

Il primo passo da fare per comprendere il pensiero dell'autore è cercare di dare una definizione alla “parola” e al “disegno”. In uno dei suoi scritti a carattere autobiografico più conosciuti, *La Difficulté d'être*, del 1947, Cocteau dedica un capitolo alla spiegazione del suo concetto di parola: in “Des Mots” si parla di “un potere di fascino, di una capacità di ipnosi” (Cocteau 2003: 164),<sup>3</sup> di una natura fluida di cui le parole sono dotate, che le porta oltre il senso

<sup>2</sup> Traduzione mia.

<sup>3</sup> Traduzione mia.

che possiedono. Una facoltà che si attiva solo nel momento in cui esse vengono raggruppate per formare un’“architettura di parole”, in grado di dare la possibilità di “conversare con uno scrittore di qualunque epoca”. L'atto di scrivere è legato dunque a tre forze: “affascinare, esprimere, stregare” (Cocteau 2003: 164). Non è un caso che Cocteau usi tre verbi per indicare il gioco a cui la scrittura è soggiogata: è il verbo la base che ordina l'architettura delle parole, secondo una “matematica del verbo” attraverso cui l'uomo esercita la sua lingua (Cocteau in Fifield 2013: 14). Questa espressione è molto importante: si trova in un'intervista che William Fifield fece a Cocteau pochi mesi prima della sua morte; la loro conversazione è stata messa per iscritto nel libro *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, e viene considerata una sorta di testamento dell'artista, ultimo testo in cui ripercorre tutta la sua carriera con delle riflessioni molto stimolanti. Dire che la lingua è dotata di una sua matematica significa affermare in modo definitivo la convinzione che la parola, e di conseguenza il testo scritto – in particolare, la poesia –, sia dotata di un'esattezza, di una precisione algebrica in grado di condurre alla verità delle cose.<sup>4</sup>

Qualche pagina dopo «Des Mots», *La Difficulté d'être* presenta un capitolo dove viene analizzato un secondo termine chiave per l'autore: “De la ligne”, dove la linea “è la vita”, è “la permanenza della personalità”, è lo “stile dell'anima” (Cocteau 2003: 189).<sup>5</sup> La linea di cui parla Cocteau non è solo quella del disegno, ma è da intendersi anche come linea del grafema, del segno tracciato dallo scrittore: “scrivere, per me, è disegnare, legare le linee in modo che diventino scrittura, o slegarle in modo che la scrittura diventi disegno” (Cocteau 2001: 73-74). La linea dunque, nel suo riferirsi tanto al grafema quanto al disegno, sembra fondare una vera e propria “estetica” che si pone come primo terreno comune tra scrittura e arte, sorta di convergenza in quella linea ideale che rappresenta il progresso morale dell'artista:

<sup>4</sup> Idea che Cocteau aveva già esposto sia in *Opium* (2001: 153) che nel saggio dedicato a Giorgio de Chirico (2007: 18).

<sup>5</sup> Traduzione mia.

Ritengo che l'arte rifletta la morale e che non sia possibile rinnovarsi senza condurre una vita pericolosa e che offra occasioni di maldicenza [...]. Al codice plastico succede una plastica morale che non si può giudicare con l'intelligenza [...]. Un artista plurale è quasi sempre un politico (Cocteau 2007: 21, 23).

Compito dell'artista è tenere in vita la linea, attraverso un "esercizio terapeutico" che mira alla permanenza della sua personalità (Cocteau 2003: 189).

### La linea come unità di due logiche opposte: il visibile e l'invisibile

*La Difficulté d'être* manifesta quindi la volontà di Cocteau di tenere unite arte e scrittura: un "sogno di trasparenza ontologica", come lo definisce Linarès, a cui Cocteau crede "tramite il pretesto che lettere e figure sono tracciate dalla mano e sono interpretate dallo sguardo" (Linarès 2002: 32-33).<sup>6</sup> Da queste riflessioni nasce l'idea di opera d'arte come trama di "fili incrociati e rincrociati" (Nemer 2003: 24)<sup>7</sup> che si intrecciano formando un autoritratto di Cocteau, una maschera che ricorda quella da lui costruita per il film *Le Sang d'un poète* [Fig. 1]: "credo che ognuno faccia sempre il proprio autoritratto" (Cocteau in Fifield 2013: 18-19). Ogni opera, ogni linea, è parte di un ritratto del proprio sé che nel caso di Cocteau è invaso dalla "difficoltà d'essere": egli è diviso da "complesse dialettiche tra esibizione e invisibilità, tra prestigio mondano e sofferta solitudine, tra leggerezza dell'esistenza e tenace autoanalisi, tra l'ondulante disponibilità a tutto e l'ossessionante trinceramento dell'autoritratto" (Pàini 2003: 18).<sup>8</sup> Il "grand écart", il "grande scarto", per citare il titolo del primo romanzo di Cocteau, che causa il malessere del poeta è la lotta tra una serie di coppie antinomiche, come Vita e Morte, che lo ossessionano. I due termini però che costituiscono "la prima frontiera da tracciare" (Touzot

<sup>6</sup> Traduzione mia.

<sup>7</sup> Traduzione mia.

<sup>8</sup> Traduzione mia.



Fig. 1  
Man Ray, Jean Cocteau, 1926.

1989: 15)<sup>9</sup> nel momento in cui ci si confronta con Cocteau sono Visibile e Invisibile: "tutto il mondo possiede un visibile e un invisibile", e "dopo la morte, questo invisibile prende la sua rivincita e diventa il vero visibile"; il visibile è invece "una specie di caricatura

<sup>9</sup> Traduzione mia.

con cui l'invisibile ci traveste per la sua difesa personale" (Cocteau 1959: 208-209).<sup>10</sup> La linea allora è colei che "ci commuove nel momento in cui un artista decide di rompere con il mondo visibile e che obbliga le sue forme a obbedirgli" (Cocteau 2003:190), colei che si prende carico di tutti i temi e le forme che Cocteau esplora per "ricalcare l'invisibile". Gli spazi vuoti della maschera del *Sang d'un poète* rappresentano proprio il misterioso mondo invisibile di cui si riescono a tracciare solo i contorni. Il processo artistico equivale a una ricerca di sé, dagli esiti alquanto sfuggenti. Nell'*Entretien autour du cinématographe*, Cocteau sostiene che l'opera d'arte è "un objet difficile à ramasser", "un oggetto difficile da raccogliere", dove il verbo "ramasser" significa sia "prendere da terra, raccogliere" ma anche "riunire"; l'*objet artistique* dovrebbe essere il tentativo di tenere insieme, di dare un ordine alle contraddizioni del mondo, ma: "in verità, non ci sono oggetti da tenere uniti [...]". Essa [l'opera d'arte] accetta tutte le giustapposizioni, tutte le contraddizioni, i paralogismi, i *grandi scarti*. Quando ragiona, non ci sono che finte, *impasses*, aporie" (Nemer 2003: 24).<sup>11</sup> La produzione di Cocteau è il regno delle contraddizioni nelle cui pieghe si nasconde il mistero; l'artista ne è circondato senza possibilità di alcun scioglimento, e l'opera d'arte non può che trasformarsi in un infinito dialogo dell'autore con se stesso.

Poesia e disegno trovano un'unità, una prima formula in comune in quella che si può definire la "matematica della linea", per riprendere l'espressione cara a Cocteau: l'essere investiti dello stesso compito di "décalquer l'invisible" attraverso il *calembour*. Due scritti, in particolare, enunciano questo teorema: nel *Rappel à l'ordre*, Cocteau scrive che "a poesia è un grande gioco di parole. Il poeta associa, dissocia, sconvolge le sillabe del mondo" (Cocteau 1926: 117).<sup>12</sup> Di conseguenza, osserva Favre, il "poeta-mago" si veste di un ruolo ambiguo: da un lato, il termine "mago" rimanda all'"illusionista che cerca di divertire e che si dedica a innocenti e frivole

facezie destinate a sedurre un pubblico compiacente"; ma esso designa anche "colui che ha potere sul mondo, che può intervenire nello svolgimento delle leggi naturali delle quali può modificare il corso, che si avvicina dunque a un demiurgo" (Favre 1992: 35).<sup>13</sup> Il poeta-mago crea "un mondo immaginario" che è "necessariamente separato dalla realtà sensibile" (Ibidem). Lo stesso deve fare il pittore: nel suo saggio su De Chirico – che in realtà, sottolinea Alberto Boatto (2007: 70), è un saggio sull'appropriazione personale di Cocteau dell'esperienza di De Chirico – lo scrittore sostiene con forza che:

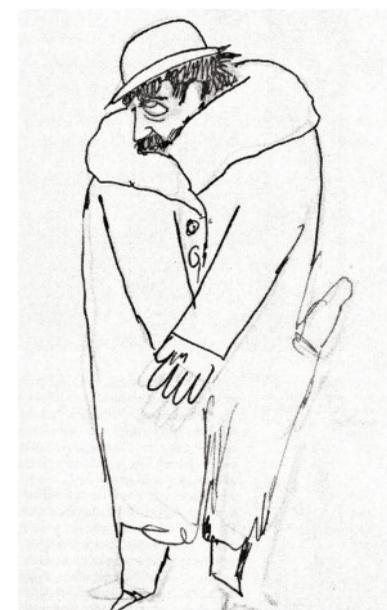


Fig. 2  
Jean Cocteau, *Proust*, 1920 ca.

Il vero realismo consiste nel rappresentare le cose sorprendenti nascoste sotto il velo dell'abitudine, e che non sappiamo più vedere. Il nostro nome non ha più forma umana [...]. De Chirico ci mostra la realtà spaesandola. È uno spaesaggista. Le circostanze sorprendenti in cui colloca una casa, un uovo, un guanto di gomma, una testa di gesso, rimuovono il velo dell'abitudine, fanno cadere questi oggetti dal cielo come un aviatore caduto tra i selvaggi. De Chirico dona all'oggetto il valore di una divinità [...]. Senza *calembour* e senza indovinelli, non c'è arte seria (Cocteau 2003: 42-43, 59).

Esempio dell'applicazione di Cocteau del *calembour* nelle arti visive sono le caricature [Fig. 2], i ritratti e gli autoritratti senza volto [Fig. 3] che formano l'album dei *Dessins* del 1923: il disegno con-

<sup>10</sup> Traduzione mia.

<sup>11</sup> Traduzione mia.

<sup>12</sup> Cit. in Favre (1992: 36); traduzione mia.

<sup>13</sup> Traduzione mia.



Fig. 3  
Jean Cocteau, *Autoportrait sans visage cubiste*, 1910-1912 ca.

serva i tratti essenziali della persona, sufficienti per renderla riconoscibile, sospendendo però quelli che la definiscono nella sua singolarità, proiettandola così in un'atmosfera sospesa, misteriosa.

### **Primo teorema: la rivisitazione in chiave moderna della mitologia**

Scrittura e disegno, dunque, sono gli strumenti, i linguaggi con cui Cocteau tenta di mostrare l'invisibile che si cela nel visibile. Sorge però spontanea questa domanda: perché la ricerca di se stesso non può essere condotta attraverso un'unica forma artistica, dal momento che le due sembrano avere la stessa origine, ossia la fluidità della linea? Qual è il motivo che spinge Cocteau a passare continuamente da un genere all'altro? Chi conosce l'opera dell'artista, sa che la risposta non si trova nei temi esplorati dall'autore: per cinquant'anni le sue creazioni hanno riproposto sempre le stesse formule, dalla fascinazione per il riflesso degli specchi alla

presenza di esseri angelici e spettrali nel mondo visibile, il sonno e l'infanzia, i sogni e le metamorfosi dell'insolito, la riflessione sulla figura del poeta-medium e sulla Morte. Tutti questi motivi, inoltre, sono osservati con un obiettivo ben preciso: iscriverli all'interno del suo progetto<sup>14</sup> di resuscitare la tradizione classica attraverso una riproposizione moderna dei miti in tutte le forme artistiche. Un proposito che, nota Michele Cometa, coinvolge moltissimi intellettuali del Novecento che, come nel caso di Marie Luise Kaschnitz, da lui preso in esame, si avvicinano al mito "con uno slancio autobiografico ma considerandolo anche parte di una strategia di rischiaramento delle nostre origini e comunque, sempre, in un rapporto vitale con esso, riscrittura nel senso di «ri-visitazione»" (Cometa 2004: 50). Cocteau rientra perfettamente in questa categoria: a partire dall'inizio degli anni '20, durante i quali comincia a lavorare con Picasso e Satie a balletti russi e spettacoli teatrali, attua da subito una sistematica ripresa degli eroi tragici greci:

Dall'Egitto alle foreste celtiche, dal Libro dei Morti tibetano ai rituali gitani, Cocteau ha attinto a molte mitologie. Ma la Grecia isterica [...] è il solo universo che possa rispondere alle forze selvagge e organiche di cui Heurtebise ricorda la temibile potenza al Poeta [...] (Schifano 2003: 54).<sup>15</sup>

Orfeo viene rivisitato in chiave molto personale, e diventa il poeta che ha sondato l'ignoto con la sua discesa agli inferi.<sup>16</sup> Antigone, allo stesso modo, portata sulla scena teatrale negli anni '20 con la collaborazione di Picasso, per la quale Cocteau costruisce delle maschere ispirate all'arte africana, viene rivalutata come la figura dell'Eroe che, disobbedendo alla Legge, dà luogo alla possibilità di creare:

<sup>14</sup> In questo, Cocteau fu fortemente influenzato dall'amico Raymond Radiguet, sotto l'influsso del quale scrisse *Le Secret professionnel*, saggio in cui Cocteau annuncia il suo programma di rivitalizzazione della letteratura classica.

<sup>15</sup> Traduzione mia.

<sup>16</sup> Cfr. Chanel (1989).

I bambini e gli eroi vivono solo di disobbedienza. [...] Ma se si è troppo liberi, non c'è più possibilità di disobbedire. Ora, siccome attualmente la gioventù è libera di fare quello che vuole, non ha la possibilità di rivoltarsi, ed è nella rivolta e nella disobbedienza che si trova la forza di creare (Cocteau in Fifield 2013: 25).

## **Secondo teorema: la tecnica della ripetizione dei temi. La superiorità del disegno**

Ma Cocteau non si limita a rivisitare i miti classici, bensì ne crea di nuovi: la figura di Dargelos, ad esempio, compagno di scuola di Cocteau, sarà elevato a mito nel *Livre blanc* e negli *Enfants terribles*: “mitologie personali e culturali si appoggiano le une sulle altre e si rafforzano [...]. Che sia trovato o creato, il mito di Cocteau subisce lo stesso trattamento: integrato nell'opera, viene lavorato, semplificato, e finalmente digerito” (Nemer 2003: 26).<sup>17</sup> Il tema mitico, che, come si è detto prima, trova spazio in tutti i campi artistici sperimentati da Cocteau, viene assimilato da teatro e poesia, dal disegno e dal cinema attraverso un'unica tecnica: la ripetizione, ossia la seconda formula che compone la matematica della linea. A ben vedere, è proprio su questo secondo teorema che l'alleanza tra scrittura e disegno comincia a incrinarsi: se la prima lo declina come una ripetizione dei “motivi”, “tappe che richiamano e concentrano il passato della creazione” (Guillentops 2003: 147),<sup>18</sup> le immagini aggiungono alla ripetizione del motivo la ripetizione dello stesso disegno per un numero indefinito di volte. La tecnica stessa della ripetizione, allora, si trasforma in un motivo liberatorio: “ritornare su un disegno per Cocteau ha quasi sempre significato rifarlo «identico» – sia semplicemente per perfezionarlo, sia per riusarlo e donargli una nuova vita, sia ancora per moltiplicarlo attraverso infinite varianti, e offrirgli una forma di ubiquità” (Mo-

<sup>17</sup> Guillentops individua quattro “motivi emotivi” di Cocteau: l'unicorno, la macchia, il filo d'aria, il tempio; traduzione mia.

<sup>18</sup> Traduzione mia.

nod-Fontaine 2003: 37).<sup>19</sup>

Parimenti, il disegno può trattare in modo più ampio determinati temi che la scrittura non può approfondire. Francis Ramirez e Christian Rolot, ad esempio, hanno portato al centro di questo argomento il fatto che “l'immagine appaia come il veicolo privilegiato del corpo”,<sup>20</sup> momento di celebrazione della nudità maschile, come nei *Vingt-cinq dessins d'un dormeur*, ma anche manifestazione, nei suoi autoritratti – che non lo mostrano quasi mai a figura intera, e in queste poche eccezioni è sempre vestito elegantemente – di una fragilità intrinseca (Ramirez, Rolot 2002: 215, 220). Un secondo caso è analizzato da Marielle Wyns, che ha studiato la figura dell'angelo nelle opere di Cocteau. Wyns sottolinea che mentre “questa figura svanisce insensibilmente dalla produzione letteraria posteriore alla Seconda Guerra Mondiale, essa si espone, paradossalmente, in maniera trionfale, sui muri delle cappelle decorate dal poeta alla fine della sua vita” (Wyns 2003: 102).<sup>21</sup> La sopravvivenza dell'angelo nella pittura trova una spiegazione nel simbolo che l'essere angelico incarna: il suo vivere a cavallo della dimensione sensibile e intellegibile, il suo trovarsi in una posizione intermedia, mette l'angelo nella stessa condizione dell'immagine descritta da Wunenburger:

L'immagine costituisce una categoria mista e deconcentrante, che si situa a metà strada tra il concreto e l'astratto, tra realtà e senso, tra sensibile e intellegibile. [...] l'immagine è una rappresentazione mediana, mediatrice, che collabora tanto con la conoscenza del reale quanto con la sua dissoluzione nell'irreale (Wunenburger 1997: 7).<sup>22</sup>

Questo è il vero punto che determina l'apparente superiorità del disegno sulla parola: la possibilità di essere dotata di “una funzione

<sup>19</sup> Traduzione mia.

<sup>20</sup> Traduzione mia.

<sup>21</sup> Traduzione mia.

<sup>22</sup> Cit. in Wyns (2003: 103); traduzione mia.

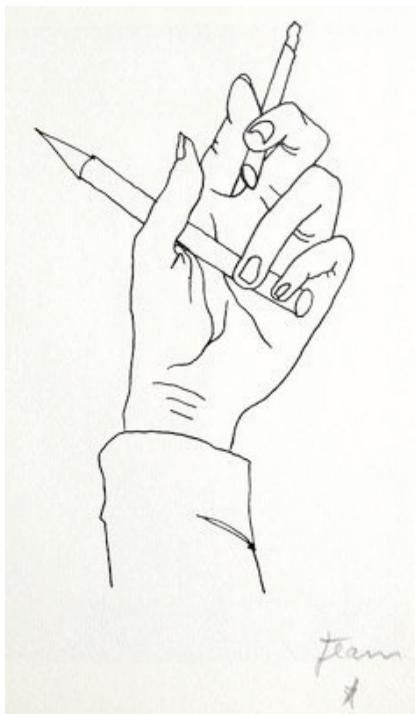


Fig. 4  
Jean Cocteau, disegno per *Opium*,  
1930 e 1950.

primordiale”, di poter “rivelare una realtà altra”,<sup>23</sup> come scrive Guillentops (2003: 122), ricordando le teorie di Bachelard. Lo statuto privilegiato del disegno sembra affermarsi senza riserve nel momento in cui si legge la dedica dei *Dessins* e le prime pagine di *Opium*. Nel primo, dedicando l'album a Picasso, Cocteau confessa: “ho sempre disegnato. Scrivere, per me, è disegnare, legare le linee in modo tale da farle diventare scrittura, o scioglierle così da trasformare la scrittura in disegno” (Cocteau 1923).<sup>24</sup> *Opium*, componimento redatto tra il 1928 e il 1930 durante il suo secondo tentativo di disintossicazione dall'oppio in una clinica a

Saint-Cloud, riporta una serie di pensieri molto personali di Cocteau sull'uso della droga (Cocteau aveva iniziato a fumare oppio dopo la morte dell'amico Raymond Radiguet), e i suoi effetti; man mano che procede la disintossicazione, il testo si arricchisce di riflessioni sulle precedenti opere, tra le quali spicca *Thomas l'imposteur*. Ma nel momento più difficile della vita di Cocteau, ossia all'inizio della cura, in cui l'oppio appare ancora come l'unica ancora di salvezza per il dolore della perdita dell'amico, non ci possono essere parole, solo immagini: i disegni che risalgono a questo periodo sono talmente tanti da poter costituire un album a sé stan-

<sup>23</sup> Traduzione mia.

<sup>24</sup> Traduzione mia.

te, permettendo di sopprimere nel testo scritto quelli “fatti col pretesto di distrarmi” e di inserire invece quelli che “dovrebbero essere grida di dolore al rallentatore”; la parola scritta – le note – si limita ad essere un segno, “tappe del passaggio da uno stato considerato come anormale a uno considerato normale” (Cocteau 2001: 13). Nelle ore di spossatezza, dopo dodici giorni e dodici notti insonni, viene lasciato al disegno “il compito di esprimere le torture che l'impotenza medica infligge a coloro che eliminano un rimedio che sta per diventare un despota” (Cocteau 2003: 17): la matita si sostituisce alla sigaretta, nel tentativo di lenire la sofferenza del fisico che lotta contro la tirannia dell'oppio [Fig. 4]. La scrittura sembra non riuscire ad adempiere completamente al suo ruolo. Il passaggio da un genere artistico all'altro può essere di conseguenza spiegato con una probabile insoddisfazione dell'autore nei confronti della sua conquista di un'opera d'arte totale, del fallimento della sua poesia<sup>25</sup> di contenere tutte le arti e le esperienze da lui assimilate, di fronte alle evidenti, maggiori possibilità dell'immagine di rappresentare il misterioso.<sup>26</sup>

### Il romanzo come tentativo di soluzione: *Les Enfants terribles*

Cocteau tenta di conciliare la matematica del verbo e del disegno attraverso il genere del romanzo; forma che, secondo Lemaître, avrebbe dovuto salvare la poesia dalla retrocessione che stava subendo proprio a causa della narrazione romanzesca:

È vero che, per Cocteau, la finzione romanzesca, come il mondo che essa utilizza, non è che una custodia, un nascondiglio, un'uniforme: lui stesso non è che il mediatore degli angeli che visitano il mondo, e la narrazione l'equivalente di una “custodia di vetro” [...]. Questa è l'“impostura”, inevitabile condotta della poesia, necessaria alla vita, in visita nel mondo tra gli uomini, angeli nascosti sotto uniformi diverse;

<sup>25</sup> Cfr “Par lui-même”, componimento in cui Cocteau scrive il famoso verso “Toute ma poésie est là: Je décalque/L'invisible (invisible à vous)” in *Opéra*.

<sup>26</sup> Su questa tesi concordano sia Lemaître (1984: 207) che Linarès (2002: 47).

la farsa di cui l'arte è la forma più alta e di cui il registro si gioca in una zona ambigua tra tragico e humor (Lemaître 1984: 219).<sup>27</sup>

Il termine "impostura" è un evidente rimando al secondo romanzo di Cocteau, *Thomas l'imposteur*, dove il protagonista decide di interpretare un ruolo, dicendo a tutti di essere un soldato, parente del famoso generale di Fontenoy; giocando all'attore, porta il dominio del meraviglioso nella narrazione: "Guillaume trovava nella menzogna l'anticamera dell'avventura [...]. Un passo tira l'altro: gli capitò quello che capita ai bambini che giocano. Credette al gioco" (Cocteau 1984: 23-24). Thomas rappresenta non solo una parte dello stesso Cocteau, che si era costruito un personaggio seducente e circondato di mistero con cui presentarsi in società, ma anche il meccanismo del favoloso che permette alla narrazione di aprirsi all'invisibile. La dimensione del meraviglioso caratterizza anche il romanzo più famoso di Cocteau: *Les Enfants terribles*. Permeati da una finzione di tipo teatrale, *Les Enfants terribles* narrano la storia di due fratelli, orfani di padre e, poco dopo l'inizio della storia, anche di madre, che vivono in una perenne età infantile. I ragazzi terribili, Paul ed Elizabeth, fanno della loro camera da letto il loro rifugio, ma anche, inconsciamente, il loro teatro, dove vengono coinvolti Gérard, amico di scuola di Paul, e, in seguito, Agathe, collega di Elizabeth:

Insistiamo ancora: nessuno degli attori di questo teatro, e persino colui che faceva la parte dello spettatore, avevano coscienza di recitare. Era a questa incoscienza primitiva che la commedia doveva una giovinezza eterna. Senza che lo sospettassero, la commedia (o camera, se volete) oscillava ai limiti del mito [...]. Elizabeth attendeva la sistemazione definitiva che decideva la sua entrata in scena, e sembra quasi incredibile che per quattro anni questi ragazzi abbiano potuto recitare ogni notte la commedia senza mai scioglierne in anticipo la trama. Perché, salvo alcuni ritocchi, la commedia ricominciava sempre da capo (Cocteau 1976: 84-85).

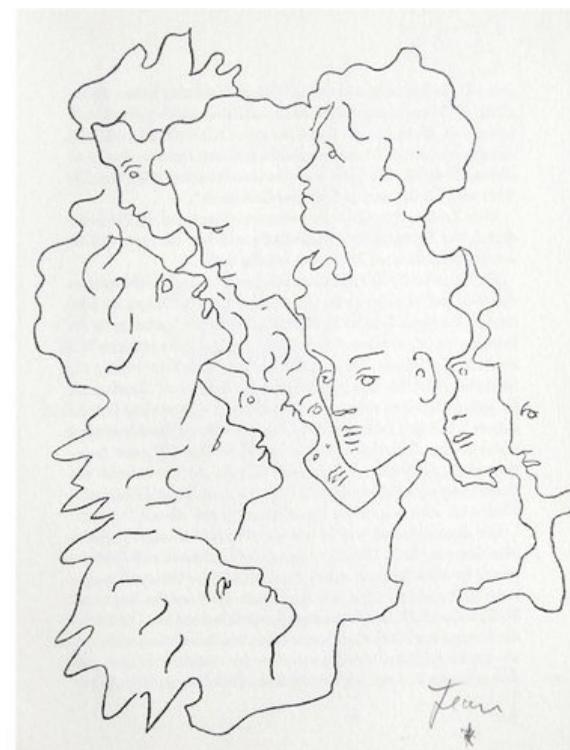


Fig. 5  
Jean Cocteau, *Soixante dessins pour Les Enfants terribles : 30 - "Toutes les visages qu'il aime se ressemblent"*, 1935.

Costretto a ritirarsi dalla scuola a seguito di un incidente causato da una palla di neve, dotata della forza di un sasso, lanciata dal compagno Dargelos, Paul è costretto a letto per molto tempo, e anche dopo la sua guarigione difficilmente lascia la stanza. Il teatro entra nel romanzo come luogo fisico<sup>28</sup> (la Camera) dove gli attori "giocano al gioco", dove si intesse un'atmosfera mitica creata dalla risonanza della figura di Dargelos, immagine che persiste grazie a una fotografia, ritraente Dargelos travestito da Athalie di Racine; a questa foto, Paul ne aggiunge altre, tutte straordinariamente simili a quella prima, nascosta nel suo "tesoro" [Fig. 5]. L'arrivo di Agathe

<sup>27</sup> Traduzione mia.

<sup>28</sup> Cfr. Touzot (1989: 31).

porta Paul a questa rivelazione, e l'amore per Dargelos si trasforma nell'amore per la collega di Elizabeth. Questa, pazza di gelosia, attua un piano per far sposare Agathe con Gérard; il suo progetto va a buon fine, ma il dolore per la perdita di Agathe spinge Paul al suicidio.

Il romanzo prende le sue leggi dal "petit fait vraie di Maupassant" (Brunon 1992: 122) e dalla tradizione del romanzo realista, come mostra la descrizione iniziale della città di Monthiers. Rimane invece ambigua la logica su cui è costruito l'album di disegni che Cocteau realizzò cinque anni dopo la pubblicazione del testo: *Soixante dessins pour Les Enfants terribles*. Non è chiaro infatti se i disegni costituiscano un approfondimento di alcuni dettagli significativi del romanzo o se al contrario si pongano come vero e proprio scarto da esso. Per questo *Les Enfants terribles* rappresenta il luogo ideale dove le tensioni tra scrittura e disegno si mostrano in tutta la loro problematicità. Le ragioni che fanno nascere il problema sono molteplici; molte sono state esplicate da Brunon nel suo articolo sui *Soixante dessins*. Innanzitutto, se è vero che i disegni sono stati eseguiti dopo la stesura del testo, questo dettaglio cronologico mette Cocteau nella posizione dell'illustratore vero e proprio, sostiene Brunon. In questa prospettiva, però, prende rilievo un secondo punto: la scelta dell'autore di pubblicare le illustrazioni separatamente dal testo, in una raccolta di sole immagini, invece di fare una nuova edizione illustrata del romanzo. *Soixante dessins* appare allora come "una sorta di riassunto",<sup>29</sup> una ripresa minimalista dello scritto, decisa presa di posizione dell'autore nell'affermazione della sua interpretazione degli *Enfants terribles* come reazione alle letture che erano state date su di esso a seguito del suo inaspettato successo (Brunon 1989: 119). In secondo luogo, c'è una discrepanza tra lo stile realista del testo e la stilizzazione dei disegni, dove la linea risponde a quell'"estetica de minimo" (Brunon 1989: 120)<sup>30</sup> appresa da Satie. Così, la camera di Paul ed Elizabeth, dettagliatamente descritta nel romanzo di tutti gli ogget-

<sup>29</sup> Traduzione mia.

<sup>30</sup> Traduzione mia.



25. La chambre



5. Guerriers



10. Dargelos pétril la boule de neige

Fig. 6, 7, 8

Jean Cocteau, *Soixante dessins pour Les Enfants terribles*: 25 - "La chambre", 5 - "Guerriers", 10 - "Dargelos pétril la boule de neige", 1935.

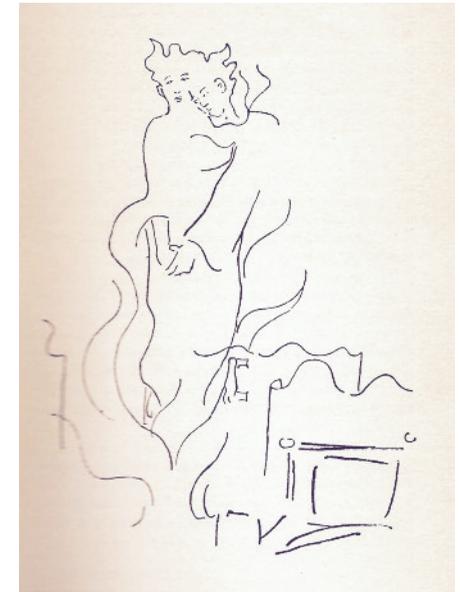
ti che la riempiono, nelle illustrazioni è disegnata con pochi elementi essenziali [Fig. 6]. Vi è infine una disparità nella scelta delle scene e dei personaggi da "sciogliere" in disegno: analizzando l'album, Brunon nota che ci sono tre interi capitoli – 8, 9, e 10 – che sono del tutto sprovvisti di immagini, mentre, di contro, il primo capitolo, incentrato sulla battaglia delle palle di neve [Fig. 7] e sul personaggio di Dargelos [Fig. 8] ne è ricchissimo.

Abbondano i ritratti di Paul (33) e di Elizabeth (29), dei due fratelli insieme (19), di Dargelos (10), mentre Gérard trova spazio solo in tre disegni, e Agathe non è proprio rappresentata se non come ombra di qualcun altro. "Attraverso l'immagine, si giunge così a una sorta di riscrittura del romanzo, dove quel particolare gesto, o quell'altra scena si decompongono in numerosi disegni, o piuttosto si gioca al rallentatore" (Brunon 1989: 126),<sup>31</sup> a patto però di considerare la "ri-scrittura" come una forma della tecnica della ripetizione di cui si è parlato innanzi. Considerare *Les Enfants terribles* come "ritratto di un romanzo" vuol dire conferirgli un'immagine unitaria da cui può scaturire il meccanismo di ripetizione che crea un rapporto di complementarità tra le due forme artistiche. Il disegno espande l'immagine evocata dalle parole, stilizzandola, togliendola dalla sua focalizzazione interna per iscrivere nel generale, e quindi nel regime mitico, secondo uno sguardo cinematografico che gioca con il basso-singolare/alto-universale che apre e chiude l'opera che però può essere colto solo grazie alla scrittura. L'atto stesso di osservare, evocato nelle prime pagine del romanzo da quei palazzi che sembrano "i palchi di uno strano teatro", perde di importanza nella trasposizione grafica.

La descrizione della neve che cade inesorabilmente lungo le case del cortile degli scolari è vista sotto due prospettive:

Questa neve diventava finalmente *la neve* sui gradini, le tettoie e le facciate delle palazzine. Cuscinetti, cornici, pacchi grevi di cose leggere, anziché ispessire le linee, facevano fluttuare d'intorno una specie di emozione, di presentimento, e grazie a questa neve, che splendeva di se stessa con la dolcezza degli orologi fosforescenti, l'anima del lusso attraversava le pietre, diventava visibile, si mutava in quel velluto che rimpiccioliva il cortile, lo arredava, lo colmava d'incanto, lo trasformava in un fantomatico salone. In basso, lo spettacolo era meno dolce. I lampioni a gas illuminavano in modo incerto una specie di vuoto campo di battaglia. Il suolo, scorticato vivo, mostrava selci diseguali sotto le lacerazioni della pellicola di ghiaccio; davanti alle boc-

Fig. 9  
Jean Cocteau, *Soixante dessins pour Les Enfants terribles*: 60 - "Paul et sa sœur montent au ciel des tragédies", 1935.



chette di scarico, mucchi di neve sporca favorivano le imboscate; una perfida tramontana abbassava a tratti le fiammelle dei lampioni, e gli angoli d'ombra già vegliavano i morti (Cocteau 1976: 37).

Al contrario, la scena finale necessita dell'intervento delle immagini. Quando Paul, ingerito il veleno, sta per esalare il suo ultimo respiro, Agathe tenta disperatamente di salvarlo, ma i suoi sforzi vengono vanificati da Elizabeth, che attira su di sé tutta l'attenzione del fratello puntandosi una pistola alla tempia:

Le grida di Agathe risuonano al di sotto della gamma in cui essi compongono il loro canto di morte. Essi salgono, salgono fianco a fianco [Figg. 9, 10]. Elizabeth rapisce la sua preda. Sugli alti coturni degli attori greci, abbandonano l'inferno degli Atridi. Ormai l'intelligenza del tribunale divino non basterebbe; non possono contare che sulla loro genialità. Ancora qualche secondo di coraggio, e approderanno là dove le carni si dissolvono, dove le anime si sposano, dove l'incesto non si aggira più (Cocteau 1972: 154).

<sup>31</sup> Traduzione mia.

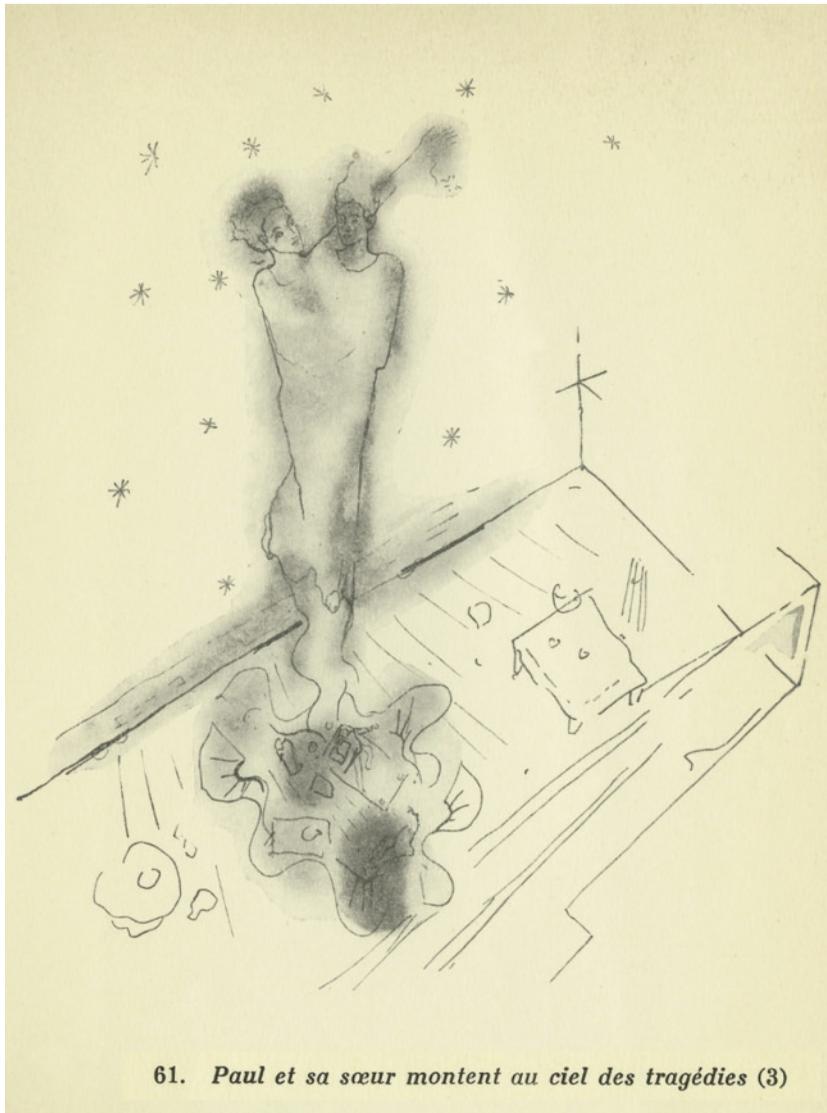


Fig. 10

Jean Cocteau, *Soixante dessins pour Les Enfants terribles*: 61 - "Paul et sa sœur montent au ciel des tragédies", 1935.

### 1930-1960: la rivendicazione della matematica del verbo

*Les Enfants terribles* è davvero il luogo in cui la matematica del verbo e la matematica del disegno tentano di ricongiungersi, di "ascendere al cielo della poesia" come Paul ed Elizabeth nella scena finale del romanzo. Più che alla figura dell'androgino, l'immagine finale ricorda la fiamma a due lingue del canto di Ulisse nell'*Inferno* dantesco. Poesia e disegno, in Cocteau, sembrano subire la stessa sorte: uniti nella matematica della linea, eppure divisi dalle loro origini e matematiche, poesia e disegno sono una fiamma a due lingue, punte della stessa stella che illumina fiocamente la misteriosa creazione artistica di Jean Cocteau.

Preso atto dell'impossibilità di condurre sotto un'unica logica la parola e il disegno, la produzione di Cocteau rimane segnata da questa constatazione: a partire dagli anni '30 la scrittura poetica si fa sempre più rada, riducendosi quasi esclusivamente alla revisione degli scritti precedenti in vista della pubblicazione delle sue *Œuvres complètes* per la casa editrice Marguerat di Losanna. Il romanzo cede il passo alle sperimentazioni cinematografiche a cui Cocteau si era avvicinato con *Le Sang d'un poète*. La prosa è quasi esclusivamente autobiografica: sono gli anni del *Journal d'un inconnu* e del *Passé défini*.

Eppure, ci sono due note che stonano. Innanzitutto, dal 1940 è sicuramente l'arte grafica a subire il cambiamento più evidente. L'arte del disegno accompagna Cocteau per tutta la sua vita, e il valore delle sue opere si afferma definitivamente negli anni '50, quando gli viene dedicata una mostra prima a Monaco (1952), dove vengono esposti disegni, pitture e tappeti, e tre anni dopo a Parigi e a Roma, dedicata ai suoi pastelli. Nel corso degli anni, il disegno, che aveva illustrato le sue lettere private, i saggi e i romanzi, si era evoluto rispetto al 1910 da uno stile *Art Nouveau* a un disegno automatico, stilizzato, e infine espressionista negli album *Le Mystère de Jean l'Oiseleur* e *Maison de santé*. A partire dagli anni '50, Cocteau si converte invece alla pittura, soprattutto affreschi: decora la chiesetta di Saint-Pierre nel borgo dei pescatori di Villefran-

che-sur-Mer, Villa Santo Sospir a Cap Ferrant, la cappella londinese di Notre Dame de France e la *Salle de mariage* del Municipio di Mentone. I colori a olio fanno irruzione, ma la linea rimane semplice. Il disegno e l'illustrazione entrano in crisi, e con loro l'idea che il tratto grafico sia la forma artistica più adatta e completa per rappresentare l'invisibile.

In secondo luogo, si affermano progressivamente nel lessico degli scritti autobiografici di Cocteau espressioni quali "poésie poétique", "poésie du roman", "poésie critique" e "poésie graphique". La poesia sembra trovare la soluzione che il romanzo non era riuscito a creare: la metamorfosi della parola poetica in ogni altro genere in cui l'autore si cimenta. Con il *Passé défini*, Cocteau sancisce la superiorità della matematica della parola: "io non sono né un disegnatore né un pittore. I miei disegni sono scrittura sciolta e rianodata in maniera diversa" (Cocteau 1983:423).<sup>32</sup> L'artista ribalta la dedica a Picasso dei *Dessins* del 1923, sostenendo l'esatto contrario di quanto dichiarato allora. Un motivo di questo cambiamento di pensiero viene trovato da Linarès nella facoltà del discorso di esaudire maggiormente "la sua aspirazione al superamento, il suo bisogno di speculazione" (Linarès 2003: 37)<sup>33</sup> che la concretezza del disegno non soddisfa. La spiegazione più convincente viene presentata dallo scrittore stesso, nella già citata intervista di Fifield. La conversazione con Fifield è l'occasione per Cocteau di descrivere il meccanismo della creazione artistica, che è differente per la poesia e il disegno: egli parla di una "persona misteriosa, che altri non è che noi stessi – ma un "noi" che conosciamo molto male" (Cocteau in Fifield 2013: 21) a cui la scrittura è completamente suddita.

Quando non sono agli ordini di questo personaggio interiore che mi detta le opere [...] mi consolo, mi riposo con opere di tipo plastico. Ho avuto la fortuna di avere il dono del disegno, allora faccio ceramiche, orno una parete o preparo un bozzetto di mosaico, ma solo

<sup>32</sup> Cit. in Linarès (2003: 37); traduzione mia.

<sup>33</sup> Traduzione mia.

come fanno i monaci quando preparano un liquore, senza entrare effettivamente nell'opera. È che anche volendo mettere in moto questa forza dentro di noi per scrivere, non è possibile farlo, ma se ti dai a un'opera plastica, cioè se le tue mani si mettono a essere geniali, intelligenti o spirituali, allora possono supplire a questo individuo segreto dentro di te (2013: 22).

La diversità di pittura e scrittura va oltre la loro origine, oltre al bisogno della scrittura di ricevere ordini dal personaggio misterioso dentro di noi. Esse sono costruite su due meccanismi, su due *matematiche* completamente diverse: il potere terapeutico dell'arte plastica deriva dalla sua fruizione immediata, una visibilità istantanea, mentre, al contrario, la scrittura rimane spesso indecifrabile anche al suo autore. In questo, la poesia è un calco più veritiero dell'invisibile:

Io credo che la poesia possa usare veicoli molto differenti e che, quando ci si stanca, sia necessario prenderne un altro – lei mi dirà che questo dipende dalla mia fortuna di avere avuto una fata che è venuta in culla a donarmi la capacità di disegnare, di dipingere. Del resto, quasi tutti i poeti hanno disegnato o dipinto. Victor Hugo era un grandissimo disegnatore, Baudelaire lo stesso, e così anche Rimbaud e De Musset, ma credo che in realtà io abbia avuto la grande fortuna di riuscire a sciogliere la scrittura sotto forma di disegno, e poi di rintrecciare di colpo il disegno nuovamente sotto forma di scrittura (2013: 35).

La poesia dunque è l'arte prediletta di Cocteau, perché riesce a trasformarsi, a pervadere con il suo ragionamento tutte le altre forme letterarie, sancendo così la sua superiorità e la sua unicità.

## BIBLIOGRAFIA

- BOATTO A. (2007), "Due universi paralleli", in COCTEAU J., *Giorgio de Chirico: il mistero laico*, Abscondita, Milano.
- BRUNON C.-F. (1989), "Cocteau illustrateur de lui-même : Soixante dessins pour *Les Enfants terribles*", in *Jean Cocteau aujourd'hui*, Actes du Colloque de Montpellier, Méridiens Klincksieck, Paris.
- CARCADENTE G. (1989), "Presentazione", in *Jean Cocteau: dipinti, disegni, ceramiche, arazzi, letteratura, teatro, balletto*, La Biennale di Venezia, Venezia.
- CHANEL P. (1989), "Jean Cocteau: biografia", in *Jean Cocteau: dipinti, disegni, ceramiche, arazzi, letteratura, teatro, balletto*, La Biennale di Venezia, Venezia.
- COCTEAU J. (1923), *Dessins*, Stock, Paris.
- Id. (1926), *Le Rappel à l'ordre*, Stock, Paris.
- Id. (1951), *Entretiens autour du cinématographe*, in FRAIGNEAU A. (recueillis par), André Bonne, Paris.
- Id. (1959), *Poésie critique*, Gallimard, Paris, t.I.
- Id. (1976), *I ragazzi terribili*, Rizzoli, Milano.
- Id. (1983), *Le Passé défini*, Gallimard, Paris.
- Id. (1984), *Thomas l'impostore*, Serra e Riva editori, Milano.
- Id. (2001), *Oppio*, SE, Milano.
- Id. (2003), *La Difficulté d'être*, éditions du Rocher, Paris.
- Id. (2007), *Giorgio de Chirico: il mistero laico*, Abscondita, Milano.
- COMETA M. (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma.
- FAVRE Y.-A. (1989), "Jeux et enjeux des images : le seigneur de l'invisible", in *Jean Cocteau aujourd'hui*, Actes du Colloque de Montpellier, Méridiens Klincksieck, Paris.
- FIFIELD W. (a cura di, 2013), *Jean Cocteau secondo Jean Cocteau*, Lit edizioni srl, Roma.
- GULLENTOPS D. (2002), "Haltes dans la poésie graphique de Jean Cocteau", in *Jean Cocteau et l'image*, Actes du colloque de Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier III.
- Jean Cocteau, sur le fil du siècle* (2003), Catalogue de l'exposition

- du Centre Pompidou, Editions du Centre Pompidou, Paris.
- LEMAÎTRE H. (1984), *L'aventure littéraire du XX<sup>e</sup> siècle*, Pierre Bordas et fils éditeurs, Paris.
- LINARÈS S. (2002), "Cocteau illustrateur de ses œuvres", in *Jean Cocteau et l'image*, Actes du colloque de Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier III.
- MONOD-FONTAINE I. (2003), "Portrait de l'artiste en fil d'Ariane", in *Jean Cocteau, sur le fil du siècle*, Catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Editions du Centre Pompidou, Paris.
- NEMER F. (2003), "L'image Cocteau", in *Jean Cocteau, sur le fil du siècle*, Catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Editions du Centre Pompidou, Paris.
- PAÏNI D. (2003), "Perdu et retrouvé", in *Jean Cocteau, sur le fil du siècle*, Catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Editions du Centre Pompidou, Paris.
- POETTER J. (1989), "Un poeta cammina con i piedi in cielo", in *Jean Cocteau: dipinti, disegni, ceramiche, arazzi, letteratura, teatro, balletto*, La Biennale di Venezia, Venezia.
- RAMIREZ F. - ROLOT C. (2002), "L'image du corps", in *Jean Cocteau et l'image*, Actes du colloque de Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier III.
- SCHIFANO L. (2003), "Autoportraits orphiques", in *Jean Cocteau, sur le fil du siècle*, Catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Editions du Centre Pompidou, Paris.
- TOUZOT J. (1989), *Jean Cocteau*, La Manufacture, Lyon.
- WUNENBURGER J.-J. (1997), *La Philosophie des images*, PUF, Paris.
- WYNS M. (2002), "D'un ange à l'autre : pour une étude de la figure angélique", in *Jean Cocteau et l'image*, Actes du colloque de Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier III.

## SITOGRAFIA

- <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php>  
<https://www.jeancocteau.net/>