

POESIA FRANCESE CONTEMPORANEA: PROFILI E TENDENZE

a cura di Guido Neri

in onda sul Terzo Programma, rubrica « Piccolo Pianeta », il 20 giugno 1969
(Redazione: Adriano Seroni)

I contributi che abbiamo raccolto sul panorama vasto e complesso della poesia francese contemporanea non pretendono ovviamente di fornire un quadro rappresentativo ed organico della situazione. Variano i punti di vista; e i nomi stessi dei poeti presi in esame avrebbero potuto essere, in parte, altri. Abbiamo scelto, tra gli autori viventi, quelli che sembrano contare di più, agli effetti delle ricerche più recenti. Alla radice, si trova spesso un rapporto, diretto o indiretto, con la grande esperienza del surrealismo. Questo si può dire anche di Yves Bonnefoy, di cui ci parla Mario Luzi:

LUZI — Yves Bonnefoy, nato a Tours nel 1923, gode di una considerazione quasi indiscussa ed emerge come una delle figure più notevoli di poeta dal terremoto che la contestazione critica o, se vogliamo, il nuovo formalismo ha provocato nel paesaggio letterario francese. La sua preistoria surrealista, dalla quale dovrà in ogni caso essere salvato come indizio importante l'*Anti-Platon*, non è passata invano. Essa entra solo dialetticamente ma conta nella sua vera storia che ha inizio nel 1953 con la pubblicazione di *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* e continua con *Hier régnant désert* del 1958, con *L'improbable* (1959) e prosegue con *Pierre écrite* del 1965. Accanto a questa stringata produzione in versi, un lavoro saggistico molto pertinente soprattutto nel campo dell'arte e un'attività anche più vasta di traduttore da Shakespeare. È tutto o quasi.

Anche Yves Bonnefoy partecipa indubbiamente di quei procedimenti di continua autodefinizione che rendono la poesia francese post-surrealista così attraente e allo stesso tempo così distante. Lo stato in cui essa si trova è sommariamente questo: tagliato come poco plausibile e perfino malfido il cordone con l'esistente, preferisce

concentrarsi sull'attestazione dei suoi poteri linguistici essenziali, sulla coscienza della sua natura e del suo compito in quanto *langage*: parola, questa — aggiungiamo — che per lo più viene intesa nel valore assolutistico e ormai leggermente retorico di creazione umana e mai in quello, considerato diminutivo, di mediazione o interpretazione; e non parliamo nemmeno di comunicazione. Anche Bonnefoy, dicevamo, condivide questi attributi che alla poesia francese vengono da lontano se è vero che, scavalcata la parentesi Apollinaire-Surrealismo, risalgono a Mallarmé e a un Rimbaud non certo marginale. Tuttavia la poesia di Bonnefoy si distingue dalla poesia che ha per oggetto se stessa o meglio il calcolo del suo valore — com'è appunto la poesia francese di oggi: si distingue per la forza di evento interiore che il suo precipitato stilistico è in grado di conferirle. Voglio dire che essa ci arriva non tanto come traslucido postulato dell'intelligenza di se stessa, quanto come movimento, attività piuttosto incandescente all'interno del linguaggio: il che vale a reinserirla nel circolo, a reimmergerla nel flusso dell'oscuro vivente. In questo ammetto di avere qualche ragione di prediligerla, tanto più che l'effetto dominante è una visione alternativa e dinamica dell'universo decifrabile mediante l'immagine e il senso. Questa compagine in corso di trasformazione che è il mondo, in sé e nella parola, in realtà non si sposta dalla sua perenne immobilità e provoca il poeta a un gioco incessante di presenza e di assenza, di partecipazione e di indifferenza; è penetrabile e impenetrabile allo stesso tempo. A questo riguardo si potrebbe sostenere che Bonnefoy congiunge assai profondamente due piani e due virtualità implicite nella poesia moderna, e cioè l'esistenziale e il metafisico. Due quartine che citiamo da *Pierre écrite* possono, credo, esemplificare:

*N'avions-nous pas l'été à franchir, comme un large
Océan immobile, et moi simple, couché
Sur les yeux et la bouche et l'âme de l'étrave,
Aimant l'été, buvant tes yeux sans souvenirs,*

*N'étais-je pas le rêve aux prunelles absentes
Qui prend et ne prend pas, et ne veut retenir
De ta couleur d'été qu'un bleu d'une autre pierre
Pour un été plus grand, où rien ne peut finir?*

Nello stesso modo sono presenti nella poesia di Bonnefoy altri motivi di rovello che inquietano il fondo dell'esperienza creativa moderna fino da Baudelaire, come l'inesausta frizione tra finitudine della materia poetica e non finitudine del significato, tra elaborazione circoscritta della forma e possibilità inesauribile dell'esplorazione intuitiva. Ma sono presenti, è bene ripeterlo, non come definizioni concettuali, ma piuttosto come movimenti vitali interni alla scrittura lirica.

Bonnefoy è in definitiva un poeta implicito a tutta questa tradizione e infatti non offre nessuna vistosa particolarità o innovazione esterna. Gli sono stati perfino rimproverati i molti debiti contratti specialmente con Pierre-Jean Jouve, che è appunto uno dei maggiori poeti che hanno prolungato e rinnovato la grande avventura romantico-simbolista del linguaggio; quello forse che ha potuto più energicamente ricaricarla aprendole il vasto dominio delle primordialità archetipiche e delle implicazioni profonde della psicanalisi. È innegabile che il più giovane poeta sia arrivato alla sua scrittura intensa e netta passando attraverso la nuova magia di Jouve. Ma sembra anche più certo che egli si è investito di tutta la parte essenziale della speculazione moderna della poesia e dei processi che ne sono conseguiti sul piano dell'espressione, considerandoli come una struttura entro cui agire, facendo dibattere all'interno di essa i movimenti commossi e contraddittori dell'uomo di fronte alla realtà del mondo impossibile a catturare.

In posizione appartata ha operato Henri Michaux, lungo un arco, a tutt'oggi, di oltre quaranta anni. La sua opera è, per certi aspetti, una reinvenzione parallela e personale del metodo surrealista, ma il suo linguaggio poetico è tuttora di vivissima attualità. Ce ne parla Ivos Margoni:

MARGONI — La poesia di Henri Michaux non è particolarmente e non è soltanto quella in versi: i brevi rapporti in prosa su una geografia, un'etnologia e una zoologia perfettamente immaginarie, l'allucinato e vorticoso grafismo dei suoi disegni mescolini, le ricerche musicali, gli appunti spesso in prosa sugli stati più insoliti o aberranti della fantasia e della psiche, e addirittura i suoi rari testi critici, partono sempre in lui da un unico ed esclusivo movimento d'attenzione introspettiva per i fenomeni della coscienza. Realizzandosi, questa spasimante, lucidissima curiosità per tutto quanto avviene nella coscienza liberata da ogni costrizione razionale può manifestarsi in qualsiasi forma, con qualsiasi materiale, e violare spontaneamente, dall'interno, il carattere d'ogni strumento e d'ogni materiale, cosicché la prosa si vede talvolta costretta ad assumere la sintassi, il ritmo e l'andatura della lirica, e i versi possono accogliere la banalità della prosa, e il disegno si configura come una vera e propria lingua ideografica.

Una prima singolarità di Michaux, ovviamente riferibile al surrealismo, anche se a un surrealismo innato e non iscritto, è dunque la sua apparente indifferenza verso i problemi del linguaggio poetico in quanto linguaggio poetico specifico: Michaux scrive come si respira, come respira la sua coscienza, il che non vuol dire che scriva con facilità o senza intenzioni nei confronti dello strumento di cui si serve, ma così come può scrivere un classico d'oggi, che rifiuti le alchimie verbali post-simboliche o ermetizzanti, e vada direttamente alle cose e ai fenomeni, alla forza delle cose e

dei fenomeni, fingendo d'ignorare i limiti e le presunte capacità del mezzo verbale. Tutto è insomma linguaggio, tutto può far da linguaggio, ma, prima, esistono il flusso, le vibrazioni e le ingiunzioni della coscienza liberata e dell'immaginazione che si trainano dietro il linguaggio, qualsiasi linguaggio, anche inventato o inarticolato, che, se sarà docile, sarà sempre poetico.

E tuttavia Michaux s'è servito della poesia in versi con una certa regolarità, attribuendole prerogative individuali, mostrandosi in alcuni casi addirittura curioso di ritmi, di assonanze, di allitterazioni, di iterazioni.

Ma, si badi, questa curiosità non è mai quella d'un artista: Michaux è l'uomo più lontano dall'arte, e il suo stile così riconoscibile è il risultato d'una fedele sottomissione, mai d'una elaborazione volontaria, e anche in questo, oggi, egli è del tutto controcorrente.

Quale è dunque la specificità che Michaux accorda a quel momento della coscienza che esige la disposizione in versi ad esclusione d'ogni altra, proprio perché è letteralmente inenarrabile? Ebbene, questo momento è spesso per lui quello dello slancio, dello scatto, del dinamismo puri. La poesia in versi non è insomma evocazione, sfogo sublimato, o metafora, o un mondo che, idealisticamente, e grazie appunto alla parola, si costituisce autonomo in sé. La poesia non serve nemmeno per conoscere, dato che per Michaux, forse, la sola conoscenza utile è quella, totale e definitiva, che ogni uomo ha della propria assurda esistenza. La poesia è invece una presa diretta delle correnti dell'inconscio, delle pulsioni in apparenza irrazionali e gratuite dell'immaginario (ma in realtà legato in profondità a tutto il contesto personale), ma è soprattutto proiezione e azione. « Poesia per potere », insomma, in cui l'impotenza e l'isolamento dell'intellettuale tentano finalmente un disperato riscatto nella violenza magica, incantatoria, delle parole o dei suoni martellati, scanditi o addirittura inventati in un empito che, letteralmente, non ha parole. La poesia attacca, esorcizza i mali del mondo e dell'anima e forse anche quelli del fisico. È una catarsi, dunque, ma una catarsi attiva, che ha il privilegio di polverizzare le cause della tragedia, di vincere le guerre giuste, come un termocauterio distrugge un tessuto malato dopo averlo isolato.

Poesia, in questo senso, insieme materiale e fluidica, strumentale, esplosiva *tranche de vie* psichica, poesia come un colpo d'ariete. Linguaggio magico che convoglia e fa esplodere dei poteri che sono al di là del linguaggio, e della conoscenza mediante il linguaggio, senza però aver nulla d'idealistico o di mistico.

Ma l'ultimo Michaux, quello delle esperienze mescaliniche, ha dato un altro schiaffo alla poesia dei poeti, alla poesia demiurgica, piegando la parola in versi a un puro descrittivismo dinamico. Disegnando, Michaux avrebbe voluto fissare lo scorrere del tempo, violare il dogma dell'atemporalità figurativa; nelle composizioni mescaliniche,

invece, egli ha tentato, e genialmente riuscito, la costruzione d'una lingua di segni psichici, dei passaggi inattesi, dei bagliori, delle convulsioni della coscienza stregata, optando appunto per un descrittivismo docilissimo dove la parola è iperdeterminata nei suoi movimenti da cause esteriori al linguaggio. Anche in questo caso, la docilità verso lo « spazio interiore » ha portato Michaux a sconvolgere con assoluta naturalezza, senza nemmeno volerlo, uno dei *diktat* più temuti e rispettati della cosiddetta « poesia moderna », assegnando alla parola il semplice e ingenuo compito (classico, appunto) di trasmettere, e non di creare.

La fortuna, anche in Italia, di libri come Zazie nel métro e I fiori blu ha fatto conoscere Raymond Queneau soprattutto come romanziere. Più ardua e provocatoria è la sua opera di poeta. Ce ne parla Guido Neri:

NERI — L'estro di Queneau ama manifestarsi nelle sedi più astratte e severe, mentre nelle occasioni che per tradizione gli sono deputate quasi si occulta. La sua immaginazione si accende negli spazi dell'erudizione, della scienza, del calcolo; i grandi problemi della morte e dell'essere ristagnano nelle cronache opache e dimesse dei suoi personaggi romanzeschi di *Banlieue*; ma la poesia — che il senso comune assegna alla ispirazione e all'immediatezza — è per lui un campo di interventi grafico-fonetici, di disadattamenti formali, di esercitazioni combinatorie. Spesso — perché il gioco non si faccia poi troppo serio seppure in senso eversivo — si scioglie in divertimenti futili e sottili, a volte così inconsistenti da ridiventare in qualche modo lievemente inquietanti, e in ogni caso sempre contrappuntati dalla lucida sottolineatura del processo compositivo. Può sembrare allora che questa vena mite, allegra o patetica, si adegui qua e là a un genere Prévert; e come Prévert, anche Queneau ha conosciuto la gloria della canzonetta; ma evidentemente c'è un abisso: se Prévert ha l'aria tante volte di uno che si batte i fianchi per ricaricare di aggressività e di sgradevolezza l'oleografia populista, Queneau assume in modo aperto — cioè ironicamente, e per autentica disperazione — un ruolo consolatorio, cercando per esempio di rendere il più possibile letterario il pensiero ossessivo e irresolubile della morte. Quando poi si volge a considerare il mondo attuale, non teme di apparire passatista scherzando con pari malumore sull'inferno urbano e sull'insignificanza della natura, in cui è tirannicamente bipartito il nostro vivere sociale. Non parla di rivoluzione, ma sa almeno che il progresso non è progressista.

Ma Queneau è un autore che non si finisce mai di conoscere: non dico nel senso banale della profondità, ma piuttosto nel senso dell'estensione intellettuale. Fra le altre cose, è direttore dell'*Encyclopédie de la Pléiade*. Il testo di presentazione di questa enciclopedia è l'unico dei suoi scritti in cui non sia rintracciabile una sola nota di

humour: da buon patafisico e seguace di Jarry, pratica regolarmente l'eccezione ed eccezionalmente la regola, come un caso particolare dell'eccezione.

Anche in poesia, le sue cose più importanti si trovano in margine alla produzione più minuta e corruiva. Nel 1937 si è cimentato nel romanzo in versi. Tema di questo romanzo (*Chêne et chien*) è la sua autobiografia, dal giorno della nascita alla conclusione degli studi, e, nella seconda parte, il resoconto semiserio di un trattamento psicanalitico. Sotto la diligente compostezza delle forme metriche più o meno regolari che si alternano nei diversi capitoli, fermenta l'irrisoria, prosaica evidenza di una infanzia piccolo-borghese, snocciolata per ordine tra le notazioni d'epoca e l'indiscrezione dei dettagli intimi. Ma nel confronto diretto con l'analista — dialogo docile, rassegnato, incredulo, sospettoso, insofferente, con qualche sortita nella più classica satira letteraria contro i medici — si scatena la rete minacciosa delle associazioni simboliche, delle ritorsioni interpretative, degli scivolamenti verbali. La psicanalisi, oggetto del racconto, finisce per fornirne le immagini guida: equilibrio instabile che è opportunamente lasciato in tronco per far posto (nella terza parte) a una conclusione evasiva: una sorta di panica *kermesse* a cielo aperto. *Chêne et chien* non è solo, per Queneau, una soluzione ingegnosa e personalissima tra le tante utilizzazioni letterarie del freudismo escogitate dai suoi ex-compagni di surrealismo; è una diffusa e trasparente litote che vela, senza occluderla, la crisi da cui ha origine il suo rapporto col linguaggio. Quello che tutta l'opera di Queneau sembra recisamente contestare è l'idea di « necessità interiore », presa come radice e fondamento espressivo di ogni lirismo. La provocazione è deliberata in *Exercices de style*, libro non certo di poesia, ma libro-chiave dell'esperienza letteraria di Queneau. Vi si trovano allineate novantanove versioni differenti di uno stesso aneddoto, riesposto secondo altrettanti codici, chiavi o figure retoriche, con esclusione di una possibile versione di base, desumibile in astratto per detrazione di qualsiasi connotazione particolare. Testo a metà strada tra lo scherzo e l'esperimento demistificatorio, dove la comicità nasce dal contrasto tra i procedimenti spesso rari e desueti e la banalità estrema del dato narrativo, dallo spettacoloso virtuosismo mimetico dell'esecutore e dai margini di soggettività che qua e là si concede. Discreta ma concreta illustrazione delle vertiginose prospettive di trascendimento del linguaggio rispetto a se stesso e alle motivazioni individuali.

Complementare, in certo modo, a questa esperienza è l'approfondimento delle risorse polisemiche del linguaggio. Gli accostamenti allusivi, i neologismi e arcaismi, le grafie fonetiche, i *calembours* che compongono il *néo-français* dei suoi romanzi più noti, diventano, nella *Petite cosmogonie portative*, uno strumento di moltiplicazione e mobilitazione del potenziale semantico delle parole, con effetti di riplasmazione lessicale e sintattica che hanno fatto pensare a Roussel o a *Finnegan's Wake*. Utilizzando anche qui una struttura formale anacronistica, Queneau ha condensato in millequattrocento alessan-

drini, divisi in sei canti, l'intera storia del cosmo, dalla nascita della Terra ai calcolatori elettronici. E quindi: astronomia, geologia, paleontologia, fisica, chimica, mineralogia, biologia, tecnologia, cibernetica; ma la storia strettamente interumana, considerata non ancora suscettibile di trattazione scientifica in quanto non formalizzabile in termini matematici, è riassunta in due soli versi. Somma imponente di informazioni enciclopediche, che circolano nello strano magma della versificazione, in forma di richiami dissimulati sotto giochi verbali apparentemente innocui, graditi, surreali. Dissimulazione quasi classica, in un autore tanto incline all'irriverenza linguistica, alla parodia, all'impertinenza delle forme. A questo pudore fa riscontro lo spirito di avventura, l'esibizione. Da un lato, gli straordinari esperimenti di poesia artificiale cui Queneau partecipa nell'Ouvroir de Littérature Potentielle annesso al Collège de Pataphysique, e di cui riferisce in tono cauto e pacato, quasi minimizzandoli. Dall'altro, il famoso libro a striscioline intitolato *Cent mille milliards de poèmes*, dove dai singoli versi di dieci sonetti base si può ottenere, variando le combinazioni, un numero di sonetti pari a dieci alla quattordicesima. Libro che nessuno può leggere per intero, neppure l'autore. Occorrerebbero — ha calcolato Queneau — duecento milioni di anni di lettura.

Tra gli autori che esercitano oggi una suggestione più viva e singolare, per il modo stesso di porsi di fronte al fatto letterario, è Francis Ponge. I suoi testi sono scarsamente tradotti e commentati in Italia. Ma, nonostante questo e proprio per questo, abbiamo voluto dedicargli un capitolo della nostra rassegna. Ne parla Alfredo Giuliani:

GIULIANI — Francis Ponge è un irriducibile dilettante e ha sempre tenuto a presentarsi come tale, l'abbia fatto per calcolo o civetteria o disposizione naturale. La sua *naïveté*, né vera né finta, è un gioco operativo:

« Non ho mai fatto altro che divertirmi, quando ne avevo voglia, a scrivere semplicemente ciò che si può dire senza rompersi la testa, e a proposito delle cose più comuni, seguendo in tutto il caso ». Eppure a questo scrittore — come al suo coetaneo Michaux — la lingua francese deve il recupero dell'espressione semplice, nitida, vibrante di assolutezza, discreta e insieme capricciosa. Ma Ponge non ha l'umorismo e la crudeltà di Michaux, non ha i suoi estri di *clown*; è piuttosto un naturalista, e paradossalmente, un moralista. Ama le iscrizioni incise nella pietra, ma la sua precisione sfuma in una finissima indeterminatezza, scrive quasi in assenza di peso. Siccome non prova alcun sentimento di gerarchia nei confronti delle cose da dire, sembrerebbe che per lui il fatto di dirle sia la cosa suprema. Invece la grazia di Ponge, la sua un po' vezzosa originalità, nasce proprio dal suo collocarsi tranquillamente nella zona di va e vieni tra le cose e le parole. Impresa modesta e ambiziosissima: si tratta, né più né meno, di rieducarsi all'uso della lingua, di perfezionare il dizionario « pre-

dicando » illimitatamente gli oggetti. « Gli oggetti stanno fuori dell'anima, certo — scrive Ponge in *L'object c'est la poétique* —; eppure, sono anche il nostro piombo nella testa... L'uomo è uno strano corpo, che non ha in sé il proprio centro di gravità. La nostra anima è transitiva. Vuole un oggetto che la declini come suo complemento diretto, immediatamente... Ogni parola che pronunciamo ci alleggerisce... L'uomo non è che un pesante battello, pesante uccello sull'abisso... Perciò dobbiamo scegliere oggetti veri e propri, che obietino indefinitamente ai nostri desideri. Oggetti che possiamo riscegliere ogni giorno: non come scenario o cornice; piuttosto come nostri spettatori o giudici... » (ecco in quale senso Ponge è un moralista).

Il tema dei suoi poemi in prosa è sempre circoscritto e apparentemente assai semplice: la lucertola, l'albicocca, il ciottolo, le lumache, le cassette da frutta, la Senna, il sole. Predicare all'infinito tutte le qualità dell'oggetto, significa però lasciarlo parlare — lui che è muto — davanti alle parole; lasciare che si avvolga nelle proprie reti (o in quelle che lo scrittore gli presta?). Lo scrittore possiede la pochezza della poesia, la miseria, il sospetto metodico delle parole, e va in cerca della felicità, della retorica ardente delle parole. Lo salva l'essere muto delle cose: situandosi nello spazio intermedio tra cosa e parola, lo scrittore si bilancia tra cinismo e dedizione. Il cinismo consiste nell'adoperare, anzitutto, l'idea verbale dell'oggetto, la sua nozione esistente nella lingua: tutto ciò che è stato pensato e che potrà essere pensato verbalmente dell'oggetto, va tenuto in conto. Emana — dall'oggetto visibile e perfettamente individuato — tutto un mondo di radici e relazioni etimologiche, ricordi, percezioni che lo connotano. Ma qui finisce il cinismo del mondo parlato e comincia la dedizione al mondo muto, la vera avventura: c'è ora da scoprire tutte quelle qualità della cosa che non dipendono dal suo nome, che anzi sono offuscate dall'utilitarismo secolare delle parole; qualità, dunque, che si rivelano soltanto mettendosi contro le parole. Allora, nel momento in cui l'oggetto, quale che sia, si mette a parlare silenzioso, le formulazioni del discorso godono dell'illusione di aver preso il partito delle cose. La mistica materiale di Ponge lo induce a escludere un solo oggetto dal dominio indeterminato della poesia: le relazioni umane. Perché non c'è un cosmo delle relazioni umane o, meglio, non c'è ancora. L'uomo sta precipitando dalle rovine dei secoli verso una nuova civiltà appena intravedibile (ecco, di nuovo, in quale senso Ponge è un moralista). Per il poeta non ci sono valori fuori dall'alleanza col mondo muto. Al poeta importa, poniamo, di definire la particolare congestione di luce e ombra, di blu e di pallore, del cielo di Provenza, e di fornire, insieme con la definizione, un completo resoconto della propria ricerca, compresi lo spoglio del dizionario, l'elenco delle varianti, gli accenni alle ipotetiche ragioni che radicano la sua definizione all'essere muto e verbale della cosa. Questa attitudine oltraggiosa, per la quale non possiamo più distinguere tra cosmogonia e diario intimo, tra l'attenta



5 - Alphonse Osbert: *Lo stagno e la foresta*



6 - Giovanni Segantini: *Il castigo della lussuria*

misura delle parole e l'oggetto che in fondo le accetta e le rifiuta tutte, crea un silenzio luccicante e un po' angoscioso nella pagina di Ponge. Ed è, forse, per questa carica di silenzio intrusa nelle sue chiacchiere che Ponge è un classico.

Concludiamo con una testimonianza critica intorno alle idee e tendenze su cui si orientano, in fatto di poesia, le ricerche degli scrittori più giovani, e principalmente di quelli raggruppati intorno alla rivista « Tel Quel ».

È una testimonianza dall'interno. Ce la offre Jacqueline Risset:

RISSET — Per i poeti di « Tel Quel », il problema consiste, precisamente, nel non « far poesia ». Si tratta cioè, in questo campo come negli altri in cui si esercita il lavoro di « Tel Quel », di smascherare, per mezzo della pratica stessa (e della teoria di questa pratica), le pressioni ideologiche che pesano sulla letteratura, e rischiano continuamente di ridurla a un'attività decorativa abusivamente sacralizzata o illusoriamente contestata. All'interno della letteratura, è proprio la poesia ad occupare tuttora il terreno ideologico più carico, più ambiguo, più resistente. Il romanzo, attraverso una serie di tentativi non tutti riusciti ma insistenti, ha cercato di separarsi progressivamente dalla sua immagine ideologica sempre meglio definita; mentre la poesia non ha fatto altro, in fondo, attraverso le sue apparenti rivoluzioni, che rafforzarsi nella sua forma di attività a parte, non vista, non guardata, sotto l'effetto di una sacralizzazione sempre più forte e sempre più difficile da combattere.

In effetti la poesia moderna propone questo paradosso: da una parte essa copre tutto lo spazio un tempo diviso tra i diversi generi letterari: per esempio l'analisi della « funzione poetica » nel linguaggio fatta da Jakobson si applica a tutti i tipi di testi moderni; la parola poesia è diventata cioè sinonimo di « attività letteraria ». Dall'altra parte essa continua a riservarsi all'interno della nuova unità apparentemente non-gerarchizzata un posto particolare, privilegiato, che mantiene in piedi la differenza prosa-poesia. Attraverso René Char, la figura del poeta ha perfino ritrovato in Francia un potere dimenticato, l'immagine del vate arricchita da prolungamenti holderliniani. Continua l'opera di sublimazione tradizionalmente compiuta dalla poesia nei riguardi del sesso e della storia. L'« esperienza poetica » è rimasta insomma un luogo intoccabile — fuori dello spazio, fuori del tempo —, un luogo di riferimento assoluto, mentre la pagina agisce direttamente come bianco, come immagine di un silenzio fondamentale, di cui la parola poetica porterebbe misteriosamente la traccia. Il problema è dunque questo: come fare, scrivendo poesia, per sfuggire al tranello « poetico »?

Prima di tutto facendo diventare coscienti, e deludenti, le operazioni mentali immediate della poesia tradizionale (o « moderna »); per esempio utilizzando un materiale già poetizzato, brani di testi o versi interi prelevati in opere diverse, e riunendoli,

come fa Denis Roche, in strofe visualmente regolari; mettendo così in evidenza quell'accettazione immediata, sollecita, che è il primo gesto ideologico del lettore di poesia. Il « poetico » è dunque un livello del discorso che si raggiunge a priori, con la sola enunciazione del « genere », della convenzione letteraria alla quale ci si riferisce esplicitamente. Così si rende visibile la « fuga del senso », grazie al fatto che la combinatoria dei frammenti non ha fine, e si sottolinea da sé come arbitraria. Appare chiaramente il « desiderio di senso » (di un senso chiuso, compiuto), che sottende invisibilmente ogni lettura; allo stesso tempo, attraverso la messa in atto ironica dei meccanismi ideologici, si realizza una funzione specifica della scrittura: appunto la « sospensione » rinnovata del senso, altrove costretto a coagularsi immediatamente (come nell'uso comune o nella scrittura espressiva).

D'altra parte, si tratta di attaccare direttamente lo statuto metaforico e allusivo che è proprio della poesia, e che ha l'effetto di chiuderla in un discorso in fin dei conti teologico. Questo statuto si può rompere soltanto con un uso diverso del linguaggio, cioè con un rifiuto sistematico dell'« unità », con una scelta rinnovata della frammentarietà, della contraddizione, della divisione (senza risoluzione finale, sintesi logica, parola ultima); solo in questo modo la poesia, invece di ricerca nostalgica dell'unità originaria, diventa enunciazione precisa, « dizione della contraddizione », incontro delle opposizioni, apertura movente (« Frammentazione è la fonte », scrive Marcelin Pleynet). Il linguaggio finalmente si vede come attività storica (non più emanazione di eternità), rapporto continuamente spostato con la matrice mitica che il testo taglia e riattiva.

Il testo si può allora definire come « giuoco », nel senso di un funzionamento regolato in cui ogni frammento appare come l'emergenza provvisoria di un'operazione che si rifà; « giuoco » indicando anche la materialità dei movimenti (il testo non è il riflesso di una esperienza svolta altrove, « prima »). Il bianco della pagina non allude più al silenzio poetico, ma diventa la scansione del processo di distruzione e costruzione in atto insieme instabile e preciso, che si riprende e si rilancia, non allude più. Il materiale fantasmatico o mitico è preso in equazioni visibili, provvisorie, il lavoro si compie sulle leggi stesse di questo lavoro. L'ideologia non si sopprime ma è fatta giocare; la poesia diventa insomma lavoro sul funzionamento del testo, pratica e teoria ad un tempo, giuoco e messa in questione.