

del volume, così straordinariamente ricca (e distesa secondo un arco di tempo che va dal più remoto Medioevo ai giorni nostri), occorre qui almeno segnalare la straordinaria dottrina che è sottesa a queste pagine e la qualità rara delle tecniche che vi sono messe in opera, ma soprattutto, a ben

guardare, l'estro critico e la ispirazione divinatoria che lampeggiano in ogni pagina di questo libro davvero inconsueto nel panorama non proprio entusiasmante della corrente storiografia letteraria italiana.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA FRANCESE

### Il clavicembalo dei prati

Cambiata è la condizione dei poeti quand'anche essi s'aggirano negli stessi luoghi frequentati dai loro predecessori. Pensiamo a un prato petrarchesco e subito dopo a un prato, al « prato », di Francis Ponge: uno degli scrittori-guida della gioventù francese. Nato il 27 marzo 1899 a Montpellier, da una famiglia nîmoise di religione riformata, vive attualmente tra Parigi e Le Bar-sur-Loup, nell'alta Provenza, in una casa di campagna isolata sugli scoscendimenti della valle del Loup. La posta, il pane, il latte gli vengono lasciati la mattina entro un barattolo appeso ai rami di un ulivo, dove la sera egli lascia la moneta corrispettiva, su una stradicciola che costeggia un po' più in alto il pendio della valle, la bella e serpeggiante Route des Vergers. Di lì egli parte per il mondo, di tanto in tanto, verso la Scozia o l'America o chissà dove, per divulgare in conferenze e lezioni seguitissime e affollate il segreto dei suoi *mots-choses*, delle parole-cose che come il granello nell'ostrica periferica costruiscono attorno a sé i suoi *poèmes-proèmes*. Perché, egli ha più volte spiegato, il suo metodo creativo è piuttosto un metodo fabbricativo, ed è proprio il valore proemiale a mantenere aperte nella poesia le sue intrinseche conclusioni oggettive. Sicché spesso il discorso poematico si risolve in un discorso sul linguaggio, entro il cui ambito l'intervento dello scrittore risulta decisivo. Mentre le grandi decisioni, quelle che in genere impe-

gnano gli scrittori, le conclusioni storiche, a dir così, su un operato linguistico, in Francis Ponge sfumano nell'ironia, nel gran giuoco sui margini tra parola e silenzio. Padrone del silenzio o della parola, Francis Ponge? Il suo giuoco è spericolato, sul *recto* e sul *verso* del suo sentirsi scrittore. In realtà dalla fabbrica delle parole esce il grande attore e il grande esorcista del silenzio nella parola come della parola nel silenzio. Parola e silenzio si fanno da sé, e chi ne è proprietario diviene l'attore di quel grande autentico dramma del nostro secolo che è la comunicazione del mondo con se stesso, al di là dei mezzi di comunicazione, laddove i mezzi diventano i fini della comunicazione, là anche dove il soggetto, nei propri atti, diventa oggetto, là dove davvero e soltanto si attualizza. Questo « sporgersi » del soggetto nella sua oggettività linguistica è l'autentico fascino che promana da questo scrittore, che ha rovesciato le conseguenze in cause e le conclusioni in premesse. La sua continua proemialità è l'auroralità stessa d'una condensa scienza dell'uomo oggettivo del nostro secolo. L'amletica « pia canzone », quella foriera di verità, in Ponge è affrontata di petto proprio quanto più l'invenzione sembra cullarsi nella circonlocuzione del mezzo adatto a assorbirne il lampeggiante avvento. Poiché la « verità » di Ponge non è mai una verità statica, la verità nuda di origine classicistica, atteggiata nel proprio pudore, ma una verità funzionale, che s'investe della propria funzione: una verità che è tale nelle proprie caratteristiche dinamiche; al di là vi

è una non-verità, uguale al grande mutismo dell'universo. Dunque solo il linguaggio verifica la realtà.

Diceva Petrarca:

*Qualunque herba o fior colgo  
credo che nel terreno  
aggia radice, ov'ella ebbe in costume  
gir fra le piagge e 'l fiume,  
et talor farsi un seggio  
fresco, fiorito et verde.*

Petrarca vedeva la natura immersa e come lievitante nella memoria. Le erbe e i fiori sorgono, più che da un terreno, da un momento fluido e rivolutivo della memoria che essi, aspetti inderogabili e finali d'una parabola, provocano; per cui la natura diviene un momento o un aspetto, quello nascente, edenico, e dunque perduto della storia che d'altronde è storia dell'uomo in quanto è prima di tutto storia di un uomo, dell'individuo parlante, dell'individuo dotato di parola. Il silenzio nel Medioevo era riduzione dell'uomo a fatto di natura; e la parola ha primamente questo aspetto di parabola, cioè di immissione dell'uomo nell'ambito esemplare, nel mito, cioè nella dicibilità, della storia dal silenzio infinito della natura. La rivoluzione francescana consisté appunto in questa parola data al gran silenzio creaturale della natura, e dunque nella demitizzazione di una storia aliena a una tale condizione naturale, alla parola del tutto in ogni sua parte. Mentre la memoria del Petrarca sorge dall'oblio (è memoria-oblio, come ha stabilito in un memorabile saggio Ungaretti) proprio in quanto il Petrarca non si è staccato dal gran silenzio dell'universo prima che l'uomo non vi compaia come, fatalmente, amante che riempie di voci (che sono i vari aspetti della passione), per analogia, quanto in realtà tace, immerso in un oblio che solo la memoria amante vince col doloroso stupore della sua assenza. La quale pertanto adempie al compito di rendere presente il mondo fenomenico al vaneggiare della mente. In confronto il « letargo » dantesco, il suo profondo oblio (« Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli alla 'mpresa / che fè Nettuno ammirar l'ombra d'Argo », suona la famosa terzina del 33° del *Paradiso*), è oblio operativo che la « mente che non erra »

supera via via come la difficoltà naturale stessa riconosciuta nella sua operazione ricostruttiva, che è propria della poesia in quanto restitutiva a Dio dei prodotti della creazione. Dante, poiché la terra è centrica nell'universo, parte dalla realtà più lontana, cioè dall'aspetto più lontano da Dio, più decaduto, del reale, che è appunto l'aspetto « centrico » del reale, per squilibrarlo dai suoi significati allegorico-razionali e progressivamente ribaltarlo in quel luogo senza luogo che è la mente divina. La sua progressiva assenza (assenza come mimesi progressiva della propria essenza) corrisponde alla sua stessa divinizzazione mentale, è insomma la progressiva *restitutio ad unum* del molteplice, che implica un progressivo decentramento formale dei *materialia* fino a una vera e propria crisi essenziale del reale: quello è il punto vittorioso per la poesia, il punto significativo del reale, di là da ogni convenzione allegorica. Se è vero, come è vero, che il punto significativo è proprio il punto critico tra materia ed essenza: la funzione del reale che è il suo significato.

Ma Ponge non ama troppo la parola « creazione » « perché secondo Democrito e Epicuro, nulla si crea da nulla nella natura (cioè nulla è creato) »; e ama ripetere la definizione del Littré: « Creare: azione d'inventare, di fondare, di *produire*, di vocare a un uso (pratico) ».

Queste considerazioni ci provoca il libro che Francis Ponge ha dedicato a *La fabbrica del prato*, edito in questi giorni da Skira nella ormai famosa serie intitolata a *Les sentiers de la création*. Il libro riporta prima di tutto la versione definitiva del testo pongiano *Il prato*, apparso nel 1967 nel gallimardiano *Grand Recueil*. Anzi siamo lieti di annunciare fin da ora che in autunno uscirà nello Specchio di Mondadori, finalmente, un'amplissima e ragionata scelta di scritti pongiani, intitolati, su suggerimento del poeta stesso, *Vita del testo*, a indicare questa integralità organica, questo *primum* del testo nei singoli testi, questa contestualità drammatica del singolo atto scrittoriale, nelle traduzioni di Luciano Erba, Jacqueline Risset, Giuseppe Ungaretti e di chi scrive; e dove proprio *Il prato* sarà tradotto da Ungaretti. Ma il libro attuale comprende altresì, riportato in fac-simile e

poi trascritto a stampa, il lungo momento di gestazione da cui è sorto *Il prato*: e devo dire che questa serie di pagine non è meno straordinaria del testo definitivo: che risulta un po' la clausola, si direbbe forzatamente in minore, di tutta una serie di riflessioni, di variazioni splendidamente giuocate sul tasto della ripetizione in chiave ogni volta diversa, che dà alla riflessione fantastica non solo tutto l'agio della propria grazia, ma anche quel valore di apprensivo tutto tondo che il poema definitivo non può mantenere, rappreso com'è nell'unidimensionalità delle sue conclusioni. La poesia dell'*apprenti sorcier*, al suo meglio, consiste in questo suo totale voltarsi su se stessa, in questo esporsi continuo al dubbio e alla certezza della propria eventualità linguistica, per cui il laboratorio poetico è già il poema nella sua dinamica più scaltrita ed emotiva verso conclusioni, che sono anche scoperte, linguistiche. E qui è dove il metodo, il metodo della *dynamis* linguistica, *My Creative Method*, uguale e opposto al metodo della *stásis* valéryano, in quanto avvenente dentro il linguaggio la vince sull'oggetto metodizzato, anteriore questo all'oggetto linguistico.

Ora, è proprio in tale stato intermedio, in tale laboratorio, che il poema mantiene tutto il suo stato provocatorio: che è tale finché il poema non ha scoperto le proprie conclusioni dove, eventualmente, esso raccoglie la propria summa emotiva, cioè la propria vocazione oggettiva, la propria sostitutività in parole rispetto agli oggetti del mondo silenzioso di cui è avvenuto il trapianto verbale; ma dove la vocazione ha sostituito definitivamente la provocazione, che è sempre intermedia tra l'oggetto naturale, altri direbbe il tema, — in questo caso il prato — e l'oggetto poetico, cioè il testo intitolato al prato. È un prato messo in funzione, che acquista tutta la propria memoria funzionale immesso com'è in un sistema linguistico, cioè in un sistema di comunicazione che le stesse conclusioni poematiche tendono inconsciamente a ridurre. Perciò è proprio di Ponge mantenere aperta l'opera: aperta non solo a tutte le suggestioni, figurali e sensibili, come le olfattive le visive ecc., ma a un linguaggio che non ter-

mini nel proprio messaggio, in un linguaggio che, oggettivandosi in tutte le possibilità oggettive del tema intrapreso, mantenga aperta la propria soggettività: che vuol dire, aperta la facoltà di scoprire i propri valori significanti (in quanto il significante è *nello* scrittore, *dello* scrittore, è *lo* scrittore; e il significato è fuori dello scrittore), quanto più questi tentano i propri significati. L'interrogativo finale che esso pone al lettore è il segno più certo che un testo poetico di Ponge è riuscito nei suoi intenti, cioè nella sua lungimiranza oggettiva.

Le riproduzioni a colori di cui il libro è ricco, dalla foto del prato originario delle riflessioni del poeta, percorso dall'acqua cristallina del Lignon a Chantegrenouille, presso Chambon-sur-Lignon, a quelle di opere e di particolari di opere, sempre concernenti la tessitura di un prato in tutti i suoi mirabili incidenti, da Botticelli a Giorgione, da Courbet a Corot, da Cézanne a Seurat, da Picasso a Dubuffet a Balthus, segnano il momento del sorgere del segno visto nel microscopio della memoria, provenendo dall'enorme macroscopio dell'oblio e del silenzio. La zona di confine, l'area intermedia, è tutta sensibilizzata, dal silenzio alla parola, dall'oblio alla memoria, che è memoria fattuale, così come la parola è intesa più come funzione semantica a mezzo che come finalità significativa raggiunta. « Queste parole, il loro tracciato, sono anche il vostro *modo* di passare, di camminare... Così esse sono insieme porte, chiavi e serrature. Non potremo sortirne! — È così. L'idea, la speranza di *sortirne* non sarebbe, per se stessa, un'idea folle? Tutto non è che re-inscrizione, ma questo comporta una nozione *attiva* (in questo consiste la vita) ». Ed è proprio questo « *lavoro* di scrittura » (« *travail d'écriture* ») a mantenere vivo il dubbio della funzione rispetto alla certezza, o all'orgoglio, del significato. Ponge stesso, nel testo introduttivo al libro, arriva a dire: « I sentieri della creazione, ebbene, sono evidentemente le linee della scrittura », dove « l'amore delle parole » funziona apertamente. E dunque, se nessuna Laura copre col seno della sua gonna la porzione significativa di prato che Ponge esamina, è che lo sguardo del poeta si è dubitosamente interiorizzato nel regno

della natura come « luogo di passaggio » della natura stessa nelle varie fasi del suo regno, cioè nella folle intercomunicanza dei suoi tre regni indirizzata verso il miraggio della parola. E un tale sguardo si è interiorizzato operativamente di quanto si è esteriorizzato, o vogliamo dire fenomenologizzato, rispetto al mito prerinascimentale e rinascimentale della centralità dell'uomo nell'universo, fino allo sguardo tattile e cieco dell'*école du regard*, dell'uomo spostato ai margini di un Novecento che, si badi bene, non è certo quello di Ponge.

Dice, sotto la data del 12 ottobre 1960, da Parigi, Ponge stesso: « Poiché dicevo a Philippe Sollers, ieri sera, dunque l'11 ottobre, nella terrazza aperta sul lato est, alla Closerie des Lilas, che avevo infine cominciato a scrivere le mie prime note su questo *prato* (o di questo *prato*) di cui gli avevo scritto, due mesi fa, che avevo appena concepito (o solo *veduto*, o *preveduto* e desiderato di farlo), egli mi ha citato Rimbaud: " il clavicembalo dei prati ". Gli ho chiesto subito di tacere... Di tacere? Ma era troppo tardi. Ripenso oggi a questo clavicembalo rimbaudiano. Perché è giusto? Perché davvero il prato suona come un clavicembalo, in opposizione all'organo della foresta vicina (e delle rocce) e alla melodia continua, all'*arco* del ruscello (o dell'acqua) ». È questo suono di clavicembalo che impregna nel testo in que-

stione la ragione pongiana: la quale, non si dimentichi, è *réson* per essere *raison*: risonanza d'un mezzo toccato finalisticamente dall'uomo, vibrazione d'una materia che appena è detta cosa, quella cosa, è già divenuta parola. La quale parola d'altronde è già tanto cosa che parola. Per Ponge l'emozione, la già famosa emozione braquiana corretta dalla regola, è « il movimento che si fa in noi (che esse [cioè le cose] suscitano in noi) e che ce le fa insieme *ri-conoscere come simili al loro nome e conoscere (con sorpresa) cioè scoprire come differenti dal loro nome* ». È qui che Ponge supera la poetica della memoria: nel passaggio dal riconoscere al conoscere, nella scoperta della differenza d'una cosa dal suo nome. Proprio il poeta del linguaggio scopre che conoscere è abbandonare l'identificazione del nome, è ammettere la differenza, fondamentale, d'un oggetto dalla propria vocazione, nel momento stesso che, attraverso l'opera nomenclatoria dell'uomo, la conosce. Conoscere la differenza è segno d'identificazione. Poiché l'identità è la stessa differenza dal nome, che è moto di allontanamento dall'oggetto uguale e contrario al moto di avvicinamento rappresentato dalla progressiva somiglianza al nome: qui funziona la memoria, là la conoscenza, uguale e contraria alla memoria.

PIERO BIGONGIARI

## LETTERATURA INGLESE

### Biografia dello Scott

Di tutti gli scrittori britannici del secolo XIX quelli che ebbero fama maggiore in Europa furono certamente Byron e Scott; e di questi il secondo fama più duratura, perché qualche romanzo suo ancor oggi si legge. Forse Sir Walter Scott non fu scrittore grandissimo, nemmeno della statura di un Manzoni (i cui *Promessi Sposi* son pure in qualche parte, molto esteriore, scottiani); fu però un grande scrittore ed un fatto di primaria impor-

tanza nella storia della letteratura europea del secolo XIX. Centocinquanta anni dopo la sua morte gli studi su Scott, sulla sua personalità, sulla sua arte, sul suo influsso, sulla sua interpretazione della storia (e sulle sue inesattezze storiche) non mancano certamente, anzi sovrabbondano; fa quindi almeno una certa meraviglia che soltanto l'anno scorso sia apparsa una sua biografia con giusta pretesa di completezza definitiva, *Sir Walter Scott, The Great Unknown* (Londra, Hamish Hamilton, 1970), opera di uno studioso americano,