

DOMANDE INGENUE

Di che cosa parla la poesia? Forse, insistere a porsi delle domande ingenuie può avere una sua utilità. Forse, è proprio vero che la poesia parla e che, parlando, si pone le domande più ingenuie. Forse, non sa quello che dice, non sa quello che dirà, quello che vuole dire e, non sapendolo, comincia ad agitarsi. Questo succede sin dal primo momento in cui inizia a dire (e questo inizio io lo intendo anche, per esempio, in termini storici). Il non sapere fa parte di questo suo inizio. Appena la poesia entra in campo, ecco che arrivano le domande: la domanda sul dire, sul “come dire”, la domanda sul “dire altrimenti”, sul complemento diretto, su quello indiretto, sul continuo rimbalzare ecc. Tutto questo è costitutivo della poesia. Questa tormenta è la poesia.

Ci si mette poco a intravedere alcune risposte, e l’eco di queste risposte è destinata a durare, a sopravvivere. Primo modello, che alcuni chiamano “omerico”: la poesia racconta la verità sul mondo, sugli esseri e sulle cose, materiali e divine. Una vocazione seria, una presunzione che la renderà, per esempio, sospetta agli occhi di Platone, il quale considerava la poesia solo una copia della copia, lontanissima dall’originale, lontanissima da quella realtà/verità originaria con la quale fa finta di coincidere. Solo più tardi, solo dopo che il doppio allontanamento, il peccato primigenio, sarà stato dimenticato, potrà presentarsi come capace di dire ciò che è – come un percorso parallelo a quello del misticismo o della filosofia, come una strada d’accesso, anche se questa strada non porta da nessuna parte, anche se è una strada senza uscita. In questo senso, la poesia si avvicina alla metafisica, all’ontologia, oppure, su un altro versante, alla psicologia o alla scienza, quando si assumono il compito di mettere a nudo il “funzionamento reale del pensiero”. La poesia, quindi, come sapere, o come processo di conoscenza, o anche d’*in-conoscenza*, secondo una variante negativa che rientra evidentemente a far parte del modello. Qualunque cosa si possa dire riguardo alle poetiche divergenti, ai vari “engagements” o alle certezze contraddittorie, è esattamente qui che si trova quanto riesce a giustificare lo sforzo di un Paul Claudel o di un Francis Ponge, di un Yves Bonnefoy o di un Michel Deguy.

L’altra versione della poesia, trans-secolare, trans-culturale, è quella orfica, o, detta in altri termini, sciamanica. Anche qui è in gioco la verità: la verità infusa e trasfusa a e da un poeta entusiasta, ispirato, abitato, catturato(1). Qui la poesia dice qualcosa attraverso il poeta e sa, se non proprio quello che dice, perlomeno che lo sta dicendo, che lo sta indicando. Fa cenni. Presuppone, o esige l’interpretazione, oppure l’aspetta.

Di fatto, esiste solo un modello che possa essere contrapposto a questa transitività, assoluta o relativa, diretta o indiretta, positiva o negativa, ed è la rappresentazione della poesia che chiamerei “letterale”. In questo scorcio di Novecento, è a Jacques Roubaud che dobbiamo le formulazioni più nette e più semplici a proposito di questo modo di vedere. Sarà quindi lui a ispirarmi qui: la poesia non dice nient’altro che quello che dice. O anche: la poesia dice letteralmente quello che dice. Queste formule possono essere considerate come equivalenti, prossime all’assioma pongiano: non esiste verità se non letterale. O anche, non c’è altra verità se non letterale. La poesia non ammette parafrasi. Queste affermazioni non sono delle prese di posizione, sono delle constatazioni. Non riguardano un tipo particolare di poesia(2), ma tutta la poesia, qualunque cosa possa dire e pensare di sé stessa e qualunque siano gli indumenti mitologici usati per coprirsi. Di che cosa parla la poesia? Bisognerebbe poter rispondere: di niente. Di nient’altro. Se si parte da questo, e se si vorrà ammettere che la poesia dice quello che dice mentre lo sta dicendo, si potrà ammettere pure che a questa letteralità essenziale corrisponde una riflessività essenziale: la poesia dice quello che dice mentre lei si sta dicendo. Di che cosa parla la poesia? Di sé stessa. Alcuni vorranno addirittura essere più categorici, vale a dire più logici: in realtà, la poesia parla soltanto di sé stessa.

E così, in mezzo ad altre definizioni:

— La definizione ininterrotta: «La poesia è tutto quello che c’è di intimo in tutto»(3). Non rimane che prendere coscienza dell’ampiezza da dare a questo “tutto” (di quanto “tutto” siamo capaci?), cercare di capire questo superlativo del dentro, questo interno assoluto, questo interno ancora più

interno che è l'*intimo*: fino a quale profondità dell'intimo siamo capaci di arrivare? di quale qualità dell'intimo siamo capaci? Ognuna di queste definizioni può essere trasformata in una domanda pratica. E ognuna di queste domande pratiche riguarda la possibilità della poesia. La poesia è (definizione:) *l'intensificazione della domanda attraverso la moltiplicazione all'infinito della definizione*.

— La poesia ovvero lo spostamento verso la figura del "poeta": «Quel rospo lì, sono io»(4); potrebbe anche essere un pellicano, un albatros, un cigno, un cieco, un veggente, uno dei magi, un saltimbanco, uno scienziato, un esploratore, un profeta, un archeologo, un detective privato ecc.

— La poesia ovvero la questione del "fare", dell'attività, dell'azione, una questione portata fino alla pretesa di una coincidenza totale (erotica?) tra dire e fare: «Non ho niente da dire se non l'azione violenta del mio scrivere»(5). Se togliamo l'aggettivo, oppure se lo cambiamo con cento altri possibili, eccoci di fronte a una delle trasformazioni dell'assioma letteralista che evocavo poco fa.

— La poesia come riprogrammazione permanente di una storia: «Victor Hugo, creatore per mezzo della forma»(6). In pochi se ne saranno accorti quando Valéry l'aveva proposta. Al momento di scrivere queste righe, molti se ne saranno anche già dimenticati. Hugo è uno che crea attraverso la forma, uno che andrebbe reintrodotta nella storia formale della poesia. I poeti fanno e rifanno la storia della poesia. Fare cinema, secondo Jean-Luc Godard, vuol dire fare e rifare sempre la storia del cinema. La poesia, la reinvenzione della poesia e l'invenzione della storia della poesia sono la stessa cosa.

Qui, non possiamo evitare un minimo di precauzione. Se un'antologia di poesia "par elle-même" non può sostituire una storia della poesia, ne dovrà comunque seguire per forza i contorni. Ed è di lei che si tratta, per forza, anche se non esclusivamente. Perché rappresenta una questione. Non è una storia, non è presente in quanto racconto, però si trova sotto forma di ipotesi, come questione. Vedremo tra un istante perché mi schiero a favore di una prospettiva leggermente deformante, quella del passato visto dal presente.

Prima, però, occorre spendere una parola sul presunto corso di questa storia, che può essere compreso in tre tempi, o periodi.

Il primo tende, attraverso trattati, discorsi e arti poetiche a "fissare" quello che non può essere fissato, a definire. Dal punto di vista dogmatico, questo periodo culmina con il testo di Boileau(7). Dal punto di vista dialettico, si articola intorno al grande e profondo conflitto che sarà storicizzato nel corpus della *querelle des anciens et des modernes*. La *querelle*, però, è anteriore e posteriore, è trasversale e non si esaurisce. Questo momento, che comprende, senza identificarvisi, il periodo del classicismo, lo potremmo chiamare il momento dell'"invenzione poetica", dal titolo del grande testo meta-poetico di André Chénier. Idealmente, va dai trovatori (e dai trovieri, loro continuatori) fino a Chénier e allo sfinimento del classicismo. "Trovare" (anche Rimbaud userà questa parola), "inventare" (vecchia categoria della retorica, da rianimare).

Nella sua definizione strettamente cronologica, il secondo blocco corrisponde, senza coincidergli, al momento romantico (da Schlegel a Mallarmé, da Diderot a Rimbaud), e rilancia una dietro l'altra alcune delle sue contraddizioni fondamentali (lirismo e narratività, soggettività e impersonalità, negazione del formalismo e culto della forma, musicalità e plasticità ecc.) insieme con altre dogmatizzazioni più o meno di circostanza: il romanticismo in senso stretto, il movimento dei parnassiani, il simbolismo... Credo che se ci fosse bisogno di segnalarlo, questo momento meriterebbe di essere indicato come il momento della "questione poetica". Non si può più legiferare veramente. L'"arte poetica" non ha più senso in quanto formulazione di un sistema stabile di riconoscimento, prescrittivo-proscrittivo. La poesia si è ormai apertamente lanciata alla ricerca di sé stessa; la poesia si identifica, in maniera duratura, con la questione della poesia.

Il terzo e ultimo momento, quello nel quale ancora ci troviamo, potrebbe essere detto dell'"esplosione poetica". Questa parola va però pronunciata con qualche precauzione: prima di tutto, si tratta di prendere atto dell'usura dello strumento (romanticismo) e dell'accelerazione di questo processo (Rimbaud, Corbière, Lautréamont, Mallarmé), della crisi, della "catastrofe"... Al termine, la poesia si ritrova diversa da sé stessa, fuori da sé stessa, privata delle forme e dei punti

di riferimento. Essendo “esplosa”, la poesia dovrebbe allora rifarsi, (ri)trovare una, o qualcuna, delle definizioni che la specificano. L’esplosione però non è soltanto qualcosa che ha avuto luogo. È anche a(v)venire.

Si potrebbe, allora, abbozzare una distinzione tra due movimenti senza dubbio complementari, ma che alcuni sentono ugualmente come incompatibili. Da una parte, la “polverizzazione”: la poesia fugge in avanti attraverso ciò che è sperimentale, attraverso la sperimentazione, il laboratorio, l’atelier. È la storia moderna e contemporanea delle “avanguardie”: futurismi, dada, surrealismo, oulipo, testualismo, poesia elementare, poesia sonora, poesia visiva, poesia concreta, poesia azione ecc. La poesia si rende manifesta e ognuna di queste sue manifestazioni si cristallizza in altrettanti dogmi provvisori o “manifesti” – su toni diversamente definitivi o apocalittici. Dall’altra parte, la “meditazione”. A fronte delle proprie perdite, la poesia intesa come esperienza del pensiero e pensiero di questa esperienza (da Antonin Artaud a Roger Giroux, da Georges Bataille a Bernard Noël), comincia a preoccuparsi per queste perdite e a lavorare alla propria scomparsa, cercando di puntare su altre modalità, su altri siti, con difficoltà.

Lo si può vedere, in realtà, al di là di ogni periodizzazione e di ogni intesa “cronologica” (comunque pertinente): invenzione, questione ed esplosione sono permanentemente contemporanee le une alle altre. Lo sguardo dovrebbe essere deformante e la deformazione dovrebbe consistere nel considerare il passato a partire dal presente. Un presente ampio e complesso, questo è sicuro, un presente “lungo”: quello della poesia del Novecento, della poesia cosiddetta “moderna”. E perché questo? Perché per la poesia in sé stessa, (visto che qui si sta parlando dello sguardo della poesia su sé stessa), il proprio presente, vale a dire il proprio a(v)venire, dipende dal proprio passato, e non nei modi di una sottomissione, ma ancora una volta nei modi dell’invenzione, dell’approvazione attiva o reattiva, ludica o seria, addirittura nei modi del barbarismo intellettuale, della predazione indifferente nei confronti delle edizioni critiche. Quello che succede è che, per avanzare, per muoversi verso quello che sarà, verso quello che pensa di dover diventare, la poesia non smette mai di costruire o di rivedere la propria storia. Di certo, questa storia è mobile, variabile, subordinata ai giochi e alle poste strategiche, alle guerre che la poesia porta avanti anche contro sé stessa. Il presente a(v)venire della poesia non dipende soltanto da questo passato, che è lei a generare, ma anche dal modo con cui, a un dato momento, riesce a gestire le proprie contraddizioni, i propri conflitti, i dati di quella *querelle*...

Alla fine degli anni Sessanta e all’inizio degli anni Settanta, abbiamo vissuto un momento forte di riflessione sulla poesia. Quel momento ha fatto tornare a galla tutte le discussioni introdotte a inizio secolo (per esempio, quelle dei formalisti russi). E ha implicato soprattutto l’immagine di una storia della poesia, e, più in generale, del fatto letterario, articolati attorno a parecchie fratture più o meno determinanti. Dalla ricostruzione teorizzata di quella storia ci è rimasta l’idea di una scansione maggiore, una scansione che potremmo qualificare con il nome proprio composto di “Rimbaud-Lautréamont-Mallarmé”: “rivoluzione del linguaggio poetico”(8), rivoluzione degli anni Settanta del Novecento(9), crisi profonda del linguaggio, dei valori e delle forme attorno alla frattura sociale, politica e simbolica della Comune di Parigi. Questa rappresentazione era tanto più potente quanto più allora, nel 1970, a cent’anni di distanza, si trattava di mostrarsi capaci di riprendere il gesto e di rendere più grave la crisi, di dare il colpo di grazia al vecchio mondo, al vecchio linguaggio, all’“anticaglia” poetica, e di venir fuori in mezzo ai rumori nuovi; di reinventare l’attività letterale. La febbre è un po’ scesa. Abbiamo visto, in seguito, Francis Ponge brandire Malherbe e Lautréamont, Michel Deguy meditare assieme a Du Bellay, Jacques Roubaud andarsene in giro accompagnato dai trovatori, Jude Stéfan dichiararsi contemporaneo degli elegiaci latini e così via, mentre la «modernità» andava ad alimentarsi alla sorgente di altre molteplici rotture, fratture, cominciamenti, ricominciamenti. Quando Guillaume de Machaut, a metà del Trecento, introduce alcune forme fisse (il rondò), lo possiamo indicare come autore di un gesto di grandissima portata storica. La storia che segue è quella di una rivoluzione permanente che la poesia opera su e contro sé stessa: Du Bellay-Ronsard cancellano la poetica medievale (o le poetiche medievali), Malherbe-Boileau cancellano la poetica rinascimentale (o le poetiche rinascimentali), Hugo-Lamartine cancellano la poetica dell’età classica (o le poetiche dell’età

classica) ecc. E la “rivoluzione” di fine Ottocento si pone come scopo quello di cancellare, o di tentare di cancellare, la schiacciante poetica romantica. Poesia “impersonale” e “oggettiva”, sono queste le categorie che sorgono, da Baudelaire a Rimbaud e da Rimbaud a Mallarmé, a titolo di aspirazioni, di esigenze che la poesia dovrà cominciare a pensare, elaborare e mettere in pratica. Al di là di ogni frattura, però, il romanticismo continua a risorgere: il surrealismo è la sua metamorfosi più brillante e produttiva. Il Novecento ne conoscerà altre, in tono minore, addirittura in tono *molto* minore. Accanto, l’alternativa alla proposta romantica continua a svilupparsi, in maniera più o meno convulsa.

La relazione della poesia al proprio passato si annuncia quindi tanto in termini di rottura radicale, quanto attraverso la rivendicazione di un’eredità: per esempio la scelta di un passato anteriore, lontano, contro un passato immediato o contro un contesto considerato inaccettabile, addirittura inutilizzabile. Queste due modalità sono contraddittorie solo in apparenza. Su questo, vorrei un po’ insistere. È vero che, rispetto a un passato formale che la incalza da vicino e che è proseguito fino ai *rhétoriciens* e a Clément Marot, la “rivoluzione” del 1550, quella degli autori della *Pléiade*, opera un taglio netto. Però lo fa solo per rivendicare in maniera quasi paradossale la riattivazione di generi in uso nell’antichità classica. Un passato contro un altro passato. Un passato ancora molto “presente” e praticato perde di colpo terreno a tutto vantaggio di un passato morto che si cerca di rianimare e di usare per inventare una nuova poesia, per far rinascere la poesia.

Anche la rottura romantica con il classicismo e la sua calcificazione accademica è accompagnata da una riattivazione (attraverso Sainte-Beuve e Nerval) della poesia del Cinquecento. Ronsard diventa contemporaneo di Hugo, contro Malherbe che aveva “depennato” (è il verbo usato da Ponge) tutto Ronsard. Per un lettore di oggi, è senza dubbio difficile apprezzare l’oggettiva importanza di Malherbe, e, ancora di più, riuscire ad accostarsi alle forme di sensibilità che la sua poesia implica: sappiamo che Boileau lo indica come un termine, o piuttosto come una soglia («E alla fine»). Saremo quindi portati a considerare con molta più attenzione il modo in cui un poeta “modernista” come Francis Ponge utilizza il riferimento a Malherbe quando evoca la rivoluzione malherbiana: Malherbe contro i ronsardiani, la semplificazione lirica (tensione delle corde della lira) contro l’amplificazione lirica, vale a dire, ai suoi occhi, indebolimento o allentamento del canto. Leggendolo, ci accorgiamo di quanto la sua dimostrazione sia assolutamente attuale, immediatamente trasponibile. I surrealisti, con la loro riabilitazione dell’ispirazione e la loro estetica “informale” puntata alla proliferazione, sono, ai suoi occhi, l’ultima “inammissibile” ipostasi della sequenza Ronsard-romanticismo. All’interno di questo schema polarizzato, Ponge, con il suo metodo e con il suo rifiuto di teorizzare se non per mezzo di atti poetici, pensa di occupare il posto di Malherbe. E magari è proprio questo uno dei sensi possibili del suo ambiguo titolo: *Pour un Malherbe*. A favore di un’estetica della costruzione, della tensione, dell’abilità, del lavoro, e contro i valori antagonisti, pericolosamente potenti ed egemonici, perlomeno a partire dalla metà degli anni Venti fino alla guerra, ma neppure in seguito mai completamente spenti. Poco sopra, a proposito del fuoco incrociato del letteralismo, mi sono divertito ad accostare i nomi di Ponge e di Roubaud. Si tratta di una specie di contrasto, di legame ossimorico, e ci si può facilmente rendere conto della cosa se continuiamo per un attimo a tener presente il caso di Malherbe. Sappiamo che Jacques Roubaud, conosciuto per la sua partecipazione a una modernità “formalista”(10), è sempre stato molto attento a riaffermare l’esigenza e l’autonomia della poesia e a collocare la propria pratica in un contesto, esterno e interno, piuttosto sfavorevole e ostile, in rapporto a una tradizione formale di cui vorrebbe essere allo stesso tempo storico, teorico e attore. È questo che lo ha spinto a consacrarsi agli studi della “seconda retorica” sulla forma del sonetto francese da Marot a Malherbe, e soprattutto a riportare alla luce la lirica provenzale del XII secolo, l’“arte formale dei trovatori”, in cui scorge la fonte viva di qualsiasi poesia che rimanga da inventare e da “trovare”. Curiosamente, trattandosi del reinvestimento necessario di una parte dell’eredità, si è divertito a parlare di «arcaismo»:

Si può pensare la poesia attraverso i trovatori, attraverso il loro esempio. Per sopravvivere, la poesia più contemporanea si deve difendere dalla cancellazione, dall'oblio, dalla divisione, scegliendo un arcaismo: «l'arcaismo del *trobar* è il mio».

Ecco che qui ritroviamo un elemento di ripresa strategicamente contraddittorio. Il “formalista” Ponge (e sarebbe un formalista contro la negazione surrealista del formale) riabilita Malherbe per definire un'altra modernità. Il “formalista” Roubaud (formalista esplicito, nel senso che rivendica alla poesia una specificità formale legata alla pratica e alla ridefinizione permanente del verso) usa i trovatori contro Malherbe e contro i nemici attuali o virtuali della poesia (come arte autonoma). Ai suoi occhi, Malherbe fissa e fossilizza la poesia, partecipando, per esempio, al pericoloso emergere della nozione di “sonetto regolare”... Si potrebbe ancora dire che mette in campo un'arte formale e produttiva contro un “formalismo” percepito come inerte. Ancora una volta Malherbe rientra, in maniera contraddittoria, nel dibattito moderno, o piuttosto su uno dei suoi versanti. Rifiutando radicalmente la poetica malherbiana, l'oulipiano si sente del tutto estraneo alle posizioni esibite dal difensore ufficiale di Malherbe il quale, da parte sua, e a dispetto di questo suo riferimento, sceglie deliberatamente la prosa e la diluizione della poesia all'interno di un lavoro di espressione che non può più in alcun modo pensarsi in termini di formalità, di regole, di costrizioni ecc. Francis Ponge non può nemmeno essere (o non può più essere) un poeta in prosa.

E qui dovrebbe cominciare un'altra storia. Già ci siamo.

Jean-Marie Gleize

[Da *Sorties*, Questions Théoriques, 2009. Traduzione di Michele Zaffarano.]

Note.

- (1) Ripensiamo alle descrizioni di Platone in *Ione*, al libro VI dell'*Eneide* e poi a Ronsard, a Hugo, fino agli *Champs magnétiques* di Breton e Soupault.
- (2) Per esempio, Rimbaud e una delle sue discendenze, quella che prenderà seriamente il suggerimento di una poesia «oggettiva».
- (3) Victor Hugo, prefazione alla prima edizione delle *Odes et Ballades*, giugno 1822.
- (4) Tristan Corbière.
- (5) Denis Roche.
- (6) Paul Valéry.
- (7) Si intende qui il capitale testo di Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, 1674 [N.d.T.].
- (8) Julia Kristeva.
- (9) Secondo Francis Ponge.
- (10) Roubaud ha partecipato, negli anni Settanta, alle ricerche d'avanguardia del collettivo « Change » ed è anche stato uno dei continuatori di Raymond Queneau all'interno dell'Oulipo.