

Marie-Louise Lentengre (1944 - 1998) e la “Poetica delle cose”

La Protagonista che qui si ricorda a sedici anni dalla prematura scomparsa, Marie-Louise Lentegre, parigina di nascita ed emiliana di adozione, ha lasciato un'impronta profonda anche se poco nota, sul terreno dell'analisi critica metodologica della letteratura francese irregolare del Novecento (con le radici nei versi di Baudelaire) e della nuova poesia italiana del secondo dopoguerra. Dall'incontro a Parigi nel '65 con il giovane poeta modenese Carlo Alberto Sitta, che sposerà alcuni anni dopo, nasce e si sviluppa quella passione per la poesia e la narrativa imperniata sulla continua ricerca di nuovi orizzonti che segnerà tutta la sua vita, in cui ebbero un ruolo decisivo le lezioni alla Sorbona del semiologo Roland Barthes e all'Università di Bologna di Luciano Anceschi, che la chiamò a collaborare a “il verri”.

Fra i suoi numerosi scritti in francese e in italiano, apparsi su varie riviste o raccolti in diversi libri, che testimoniano la profondità e lucidità dei suoi studi analitici, ho scelto di riprodurre qui la bella recensione a *Le Plaisir du texte* di Roland Barthes appena uscito in traduzione italiana presso Einaudi, apparsa sul numero 11 de “il verri” del 1975, l'intrigante articolo *Grabinooulor, epopea surrealista?*, dedicato all'immane opera di Pierre Albert-Birot (1875-1966), scritta nell'arco di una vita, a getto continuo e senza punteggiatura (“il verri” n. 12, 1978) e il capitolo conclusivo del suo libro *Da Baudelaire a Ponge* (Alinea, Firenze 1990). Quest'opera raccoglie gli scritti dedicati dalla Lentengre agli autori che a suo parere hanno maggiormente seguito un percorso di rottura di ogni schema, persino all'interno delle avanguardie storiche o più recenti: oltre a Charles Baudelaire e Francis Ponge, Guillaume Apollinaire, Théophile Gautier, Max Jacob, Raymond Radiguet, Yves Bonnefoy, Jean Tardieu. Nell'ultimo capitolo, non solo riepilogativo, l'autrice esprime e chiarisce più volte il concetto a lei caro di “Poetica delle cose” che intitola questo documento.

Gli studi di Marie-Louise si concentrarono però soprattutto su Apollinaire, oggetto di un altro suo importante libro *Apollinaire et le nouveau lyrisme* (Mucchi, Modena 1984) e su quell'«irregolare» per eccellenza che fu Pierre Albert-Birot (precursore del Surrealismo eppure snobbato da Breton) per il quale coniò l'espressione *l'invention de soi* che non a caso dà il titolo al suo saggio sul poeta francese (J. M. Place, 1993), impegnandosi a lungo inoltre per la pubblicazione dell'ancora inedito *Grabinooulor*. Di queste e altre opere della Lentengre si occupa dettagliatamente Jean Robaey nel suo ricordo dell'amica scomparsa apparso nel 2012 sul numero 43 di “Steve”, la rivista da lei fondata con il marito Carlo Alberto Sitta nel 1979: numero parzialmente a lei dedicato e da cui ho tratto anche la sua biografia tracciata nella toccante rubrica *Una vita per immagini* a cura dello stesso Sitta, nonché la testimonianza di Arlette Laffont, vedova di Pierre Albert-Birot, raccolta nel 2010 da Chiara Corazza. Dal testo di Jean Robaey ho appreso il curioso ma significativo particolare che il termine “Surrealismo” venne usato per la prima volta da Apollinaire in una conversazione con Breton (che poi se ne impadronì) e proprio a proposito del lavoro di Pierre Albert-Birot.

Ho visto per la prima volta Marie-Louise nell'agosto 1967 durante il famoso meeting internazionale di poesia “Parole sui muri”, organizzato a Fiumalbo sull'Appennino modenese e a cui lei partecipò insieme con Carlo, divertendosi un mondo. Ci siamo poi incontrati in molte occasioni a Mulino di Bazzano, dove si realizzava la rivista “Tam Tam”, diretta da mio fratello Adriano e da Giulia Niccolai e della cui redazione i Sitta fecero parte sin dall'inizio, nel 1971. Trascorso quel magico decennio non l'ho più rivista, con mio profondo rammarico.

Maurizio Spatola



MARIE-LOUISE LENTENGRE

La vita per immagini

(a cura di C. A. Sitta)

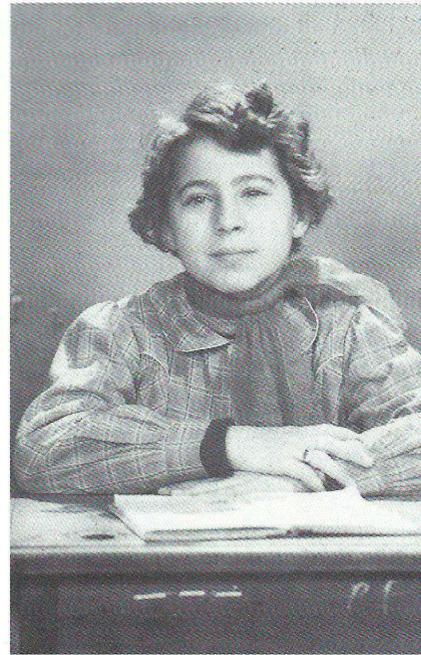
Marie-Louise Lentengre nasce a Parigi il 5 gennaio del '44, nel quartiere popolare della Villette, dove si concentrano *les abattoirs* della città e molti immigrati, specialmente dal Maghreb. A fianco delle strade ruscellano i canali di scolo che portano via le scorie dei mattatoi. Sotto casa passano le ronde dei Tedeschi occupanti.

È figlia di Raymond e di Angèle Forté. Il nonno paterno, Pierre Lentengre, è uno dei capi storici del movimento anarchico francese, sodale di Sébastien Faure, protagonista a suo tempo di alcuni clamorosi eventi di cronaca, fra cui il celebre "affaire Daudet", con tanto di processo e incarcerazione. La nonna paterna, Aida Capocci, figlia e sorella di italiani anch'essi impegnati nel movimento sindacale socialista, non ha più rapporti con il marito che ora, nel '44, vive in Provenza, dopo avere lasciato moglie e figlio. La politica, e le idee di rivolta, sono vissute in famiglia come una causa di disgregazione. Per la giovane Marie-Louise diventeranno, invece, una ragione di presa di coscienza e impegno civile.

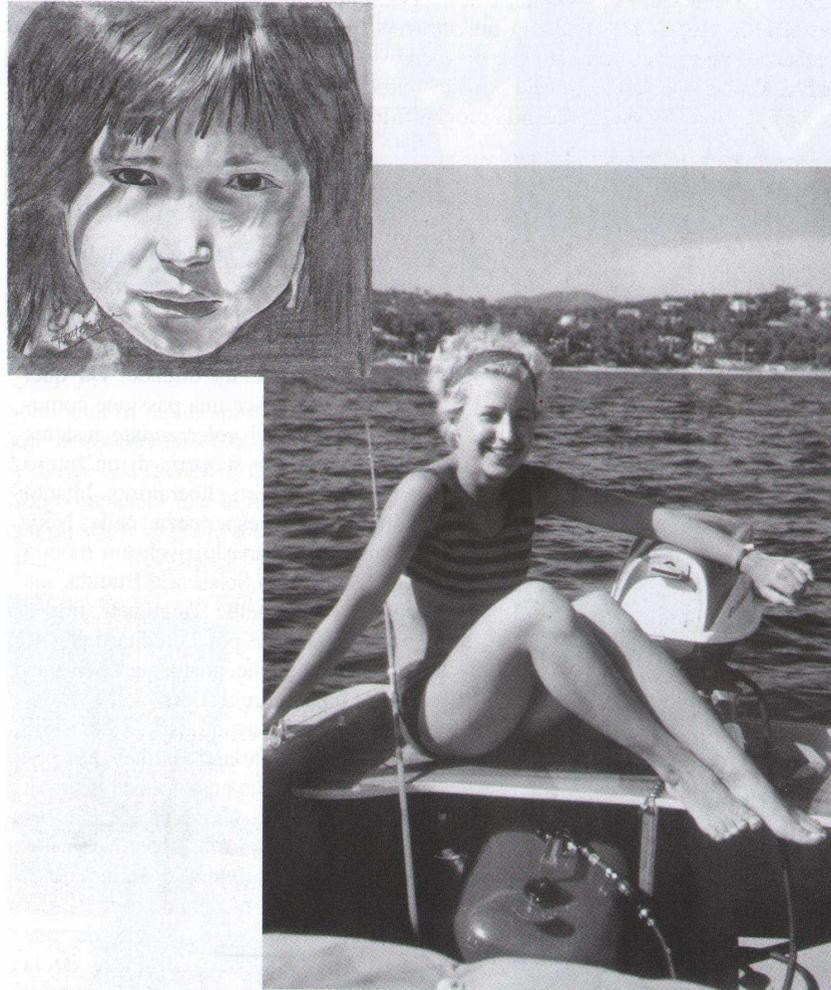


In questa foto, scattata subito dopo la guerra, la piccola Marilou è in posa in una combinazione da studio fotografico, secondo lo stile popolare dell'epoca.

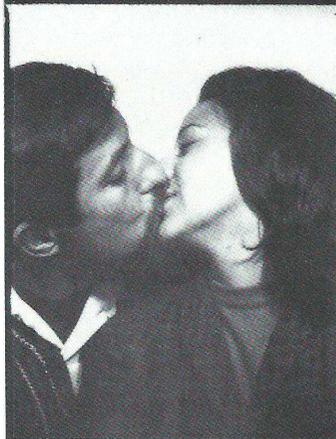
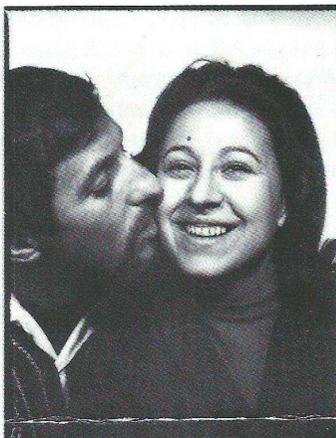
La scuola elementare di quartiere, molto rigorosa secondo il modello francese in vigore dal Fronte Popolare, vede la piccola scolara applicarsi con successo e progredire brillantemente dalle prime classi dell'*école primaire* fino alle superiori. In Francia domina la pedagogia positivista, il culto del sapere scientifico, l'accuratezza della preparazione linguistica. Marie-Louise ama la letteratura più delle matematiche, e possiede uno spiccato talento per il disegno. Canta con voce limpida e intonata. Impara non solo le canzoni: in casa trova nel padre un amante del melodramma che le trasmette la propria passione. Per ora attraverso una serie di grandi elledi di opere verdiane e pucciniane, con le voci classiche dei maggiori interpreti, Gigli, Caruso, Gobbi, Callas, Di Stefano, ecc. Una via maestra per l'Italia. In seguito sarà lei stessa a recarsi all'Opéra, facendo lunghe file al botteghino per il biglietto.



Col suo talento per il disegno si esercita in una serie di ritratti a matita molto riusciti. Questa copia da una fotografia risale al tempo del liceo, che Marie-Louise frequenta presso il celebre "Jules Ferry", un'eccellenza fra gli istituti medi superiori parigini. Come lingue straniere sceglie inglese e italiano, che diventa la sua seconda lingua. Con i genitori trascorre giorni di vacanza a Pontecorvo, paese d'origine della madre e della nonna, dove assimila uno spiccato accento meridionale.



Negli anni dell'adolescenza passa le vacanze insieme alla famiglia: a l'Île D'Oleron, poi, dal 1957, a Saint-Tropez. Qui è ripresa in una foto del 1962, a Beauvallon.



Terminato il Liceo s'iscrive alla Sorbona per ottenere la *licence* in Italiano. La prima e definitiva scelta è stata fatta, grazie alla lirica e a Maria Callas, che diventa il suo ideale artistico.

All'Università ritrova la politica, che la vede impegnata nel movimento studentesco e nell'approfondimento delle tematiche marxiste, nel modo francese di assimilare le idee altrui traducendole entro parametri illuministi e positivisti. Marx è letto attraverso Sartre, di Hegel e Marcuse non ha alcuna informazione, come del resto quasi tutti i suoi compatrioti, fino almeno al 1967.

Poi in agguato c'è l'imprevedibile. Nel settembre del 1966 ci incontriamo, del tutto casualmente. Nasce fra di noi una discussione a proposito di Victor Hugo, che io contesto e lei difende. Da quel primo scontro nasce una passione comune consistente nel voler andare insieme alla ricerca e alla scoperta di un futuro nostro, avventuroso, liberatorio. Intanto la mia piccola esperienza nella Neo-avanguardia italiana le rivela un mondo inedito. Non solo Sciascia e Buttitta, ma Calvino, Manganelli, Sanguineti, fino a Porta e Spatola; e poi l'eredità delle Avanguardie Storiche, anche quelle francesi per le quali nutre diffidenza, il Dada, il Surrealismo; più avanti sarà la Nouvelle Critique, fino a Roland Barthes. Ma prima di tutto nasce un nostro modo libero di affrontare la realtà senza calcoli, solo per amore. Dopo tre giorni di confronti, fascinazioni e gesti rivelatori decidiamo di voler vivere insieme per sempre...

I fotogrammi accanto escono da una macchinetta automatica di Place de la Bastille, dove entriamo dopo una notte di allegria e bravate con i nostri nuovi amici. Estate 1967, abbiamo 27 e 23 anni.

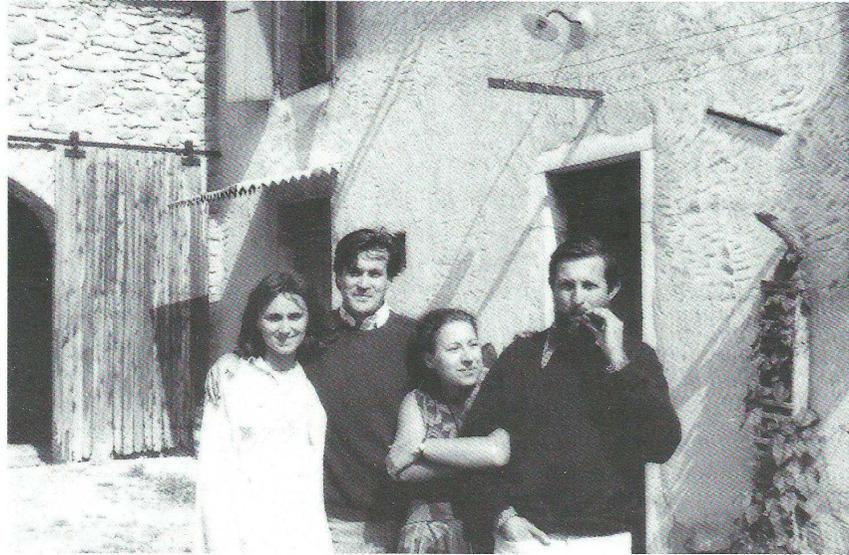
Nella stessa estate andiamo insieme a Fiumalbo, per fare la nostra parte nel citatissimo evento di "Parole su muri". Lei entra nello spirito della folla degli artisti che interpretano l'Età del Gesto, con interventi che entrano nella documentazione collettiva. Nella lunga diretta dalla piazza principale del paese entra per gioco in un cilindro metallico, che diventa cassa di risonanza sonora per mano di Lora Totino, Blaine, Maurizio Spatola, e altri. (Foto da *Archives*, di J. F. Bory)



Sono anni di rapidi spostamenti tra Italia e Francia. Ci sposiamo a Figanières, nel Var, il 19 settembre 1967. Abitiamo prima a Bologna e poi a Modena. Marie-Louise si iscrive alla facoltà di Lettere presso l'Ateneo felsineo, corso di laurea in Lingue. Non completerà mai la *licence* alla Sorbonne. A Parigi ci ritroviamo regolarmente con gli artisti e i poeti, e intanto lei comincia a leggere Roland Barthes. Qui siamo in casa di J. F. Bory, nel 1970, insieme a Marion Abelès e Takahashi Shohashiro.



Per Marie-Louise l'orientamento di formazione è offerto in primis dalla lettura e dalla conoscenza diretta di Roland Barthes, sull'opera del quale farà la sua tesi. Sono anni di vita intensa, in cui l'attività di scrittura diventa persino secondaria nel clima di fusione delle arti. Incontriamo anche John Cage, grazie all'amicizia con Martin Davorin-Jagodic, musicista croato di ascendenze schoenberghiane. Qui siamo nel 1970, in vacanza nella Drôme, insieme a Christine Dailly, moglie di Davorin.



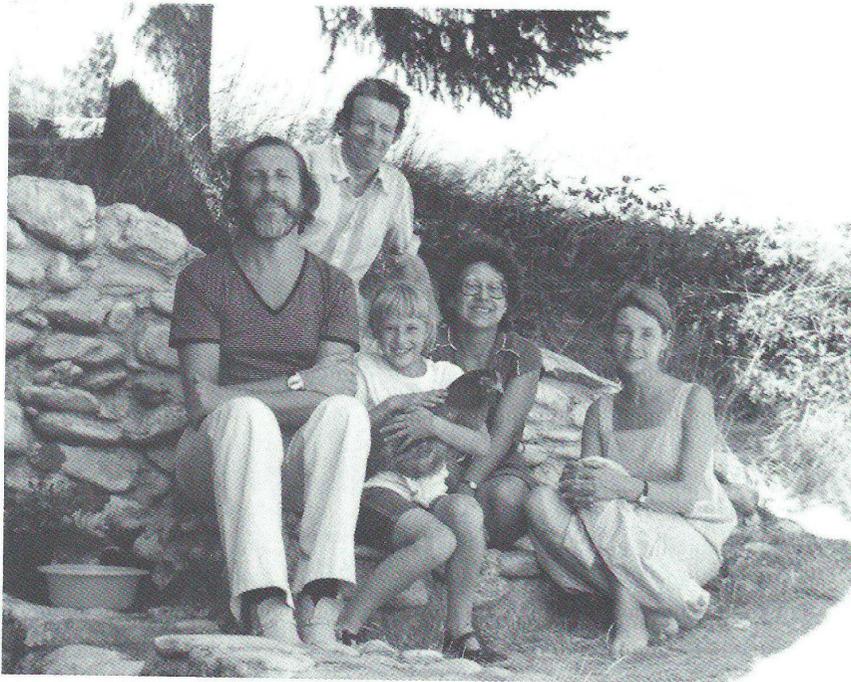
Dopo la laurea Marie-Louise ottiene una borsa di studio che le consente di restare nell'ambito accademico, già incinta. Comincia la sua attività critica applicata agli autori di poesia del Novecento. Legge Albert-Birot e Apollinaire e intanto matura l'idea critica modernista di un "*lyrisme neuf*". Di lì a poco inizierà a collaborare alla nuova rivista "Tam Tam" di Spatola e Niccolai, a "Il Verri" di Luciano Anceschi, a "Altri Termini", con interventi scritti direttamente in italiano, su J. Lotman e J. Risset, ma anche su poeti italiani. Qui siamo ripresi in polaroid nella tenuta formale di coppia che aspetta il primo figlio.



Il figlio che arriva nell'ottobre del '72 cambia la vita di entrambi. Si chiama Nicola Giovanni e dovrà accettare, praticamente da subito, la nostra vita fatta di alcune stabilità e molti movimenti in condizioni non sempre confortevoli. Fin dal 1967 abbiamo adottato una capanna nascosta fra i boschi provenzali, sulla collina di San Blaise di Figanières, nel Var. È un rudere senza acqua e elettricità, al quale si arriva per stretti sentieri fra gli boschi. Ci passiamo ogni Natale, la Pasqua, e gran parte dei mesi estivi. Recuperiamo il terreno intorno disboscando e riportando alla luce le antiche *berges*, gli ulivi, le viti. Il panorama è stupendo, oltre i pini marittimi che chiudono l'orizzonte si vede sullo sfondo la baia di Saint-Maxime. Da Saint-Blaise andiamo al mare di Saint-Tropez, a Avignone, nella Drôme a trovare gli amici.

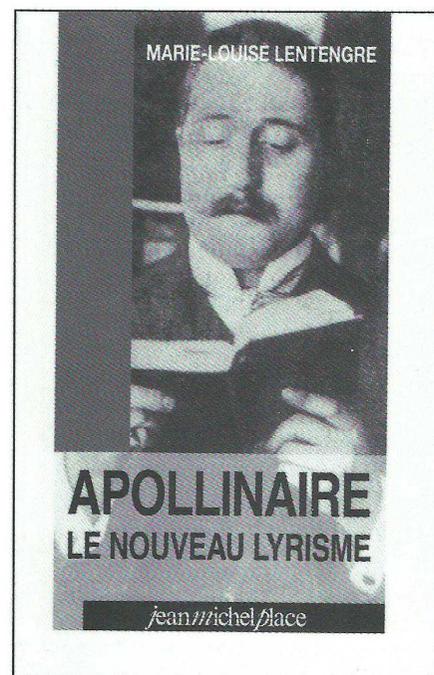
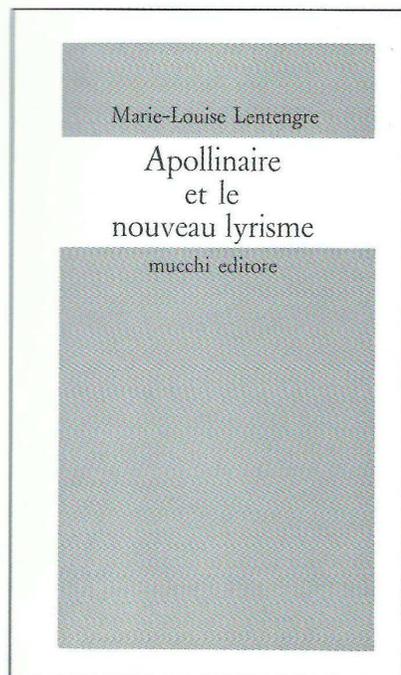


Proprio in quel settembre 1966 in cui ci incontravamo moriva André Breton. Una coincidenza, ma intanto la considerazione di Marie-Louise per il Surrealismo arriva a modificarsi in base alle letture, e grazie alla conoscenza di Claude Courtot, esponente del movimento fino alla sua dissoluzione nel 1969. Courtot diventa una fonte preziosa per gli studi e un amico molto caro. Ha a sua volta una casa di campagna nella Drôme, nella quale siamo ospiti quasi ogni estate. Le nostre lunghe chiacchierate riguardano gli autori su cui Marie-Louise sta lavorando, in una prospettiva che non si limita solo a Albert-Birot, Apollinaire e ai Surrealisti, ma si apre, in uno sguardo complesso e definitivo, su tutta la poesia francese del Novecento. Qui siamo alla fine degli Anni Settanta, a Saint-Roman en Diois. Da sinistra, dopo di me: Claude, sua figlia Aurélie, Marilou, e Martine moglie di Claude.



“Je suis évidemment d'accord avec tout ce tu me dis quant è ton travail sur PAB. Jamais pour ma part je n'ai songé à remettre en cause ni le nécessité de ce travail, ni surtout le plaisir que tu y a pris. Tu prêche un convaincu: les 4 livres critiques que j'ai écrit sont consacré à des auteurs peu connu qui passent pour des second couteaux (Je crois pourtant que 2 d'entre eux au moins, Péret et Segalen, sont de tout premier plan... Et Max Jacob c'est bien autre chose[...] que Cocteau. Et Reverdy est à mes yeux aussi grand qu'Apollinaire. . . ”

(da una lettera di Claude Courtot a Marie-Louise, datata 16 nov. 1993)



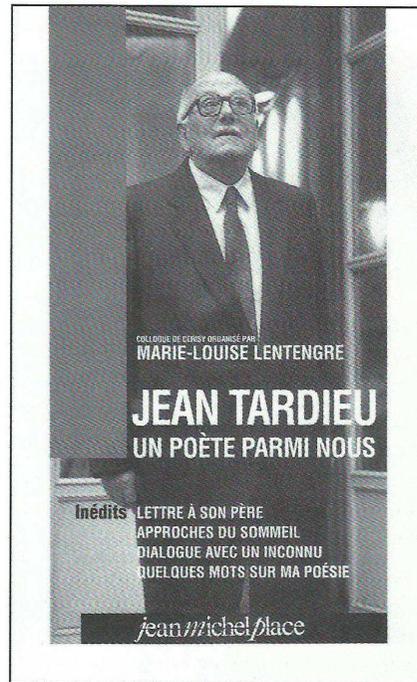
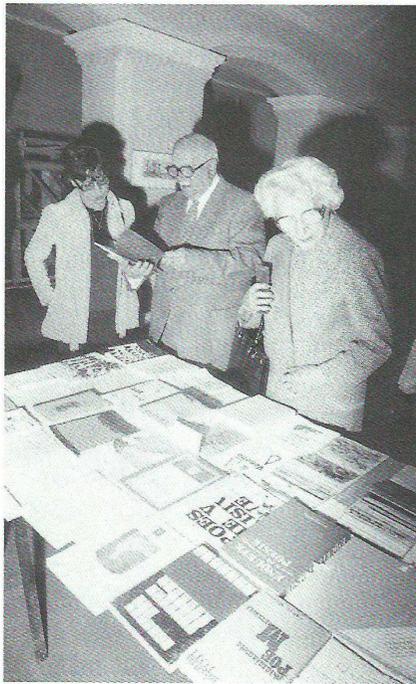
Il mondo onirico, genialmente moderno e innovatore di Guillaume Apollinaire trova in Marie-Louise un'esegeta attenta alle testualità e, oltre a quelle, al contesto storico e culturale, potendo mettere a frutto la nozione di poetica appresa da Luciano Anceschi. Non solo Lotman e Barthes, ma anche Deleuze e Guattari – di cui studia attentamente il saggio antifreudiano “Antioedipe” uscito in Francia nel frattempo. Questa ibridazione di elementi teorici francesi e italiani le consente una penetrazione e una padronanza notevole nella lettura immanente della poesia apollinairiana e, dopo quella, degli altri numerosi autori di cui si occuperà. In questo volume resta memorabile l'interpretazione de “*Les sept épées*”, poema rigoglioso di chiavi mitopoietiche, da lei felicemente vagliate e risolte. Ma tutta la “*Chanson du mal-aimé*” è letta entro le coordinate della modernità e dell'onirismo, arrivando a istituire, rendendoli espliciti, i nessi e le distanze rispetto agli altri momenti chiave del primo novecento: alle spalle il simbolismo fino alle accelerazioni di Mallarmé e Valéry, davanti la popolosa deriva surrealista.

Il volume, che Jean Michel Place ripubblicherà nel 1996, è la ripresa, ampliata, del libro già uscito in Italia, per conto di Mucchi Editore, nel 1984. Il suo primo vero libro, concepito come tale, con padronanza di lingua e maturità di impostazione. Non una semplice compilazione o la riscrittura di lavori altrui, ma una interpretazione che poteva connettersi con il presente (e con una dedica: *a Carlo e Nicola*).

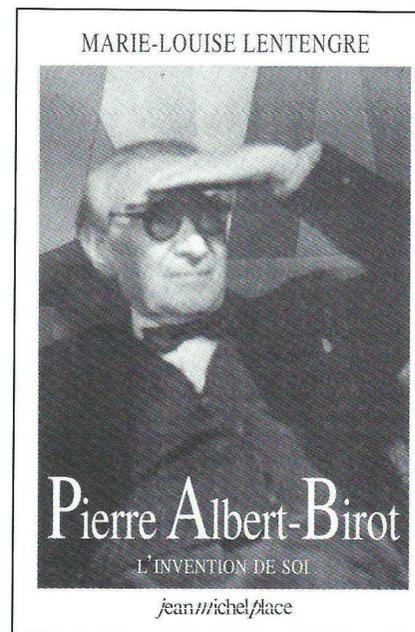


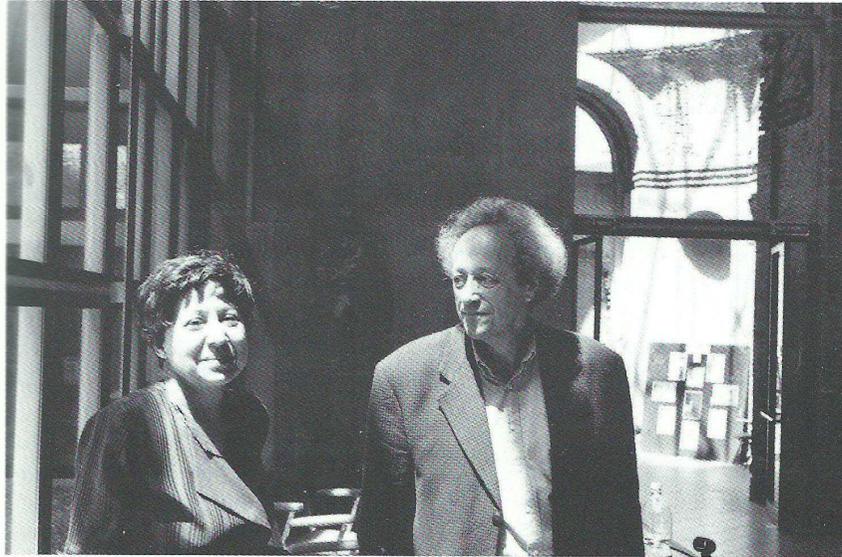
Questa celebre foto, già pubblicata in numerose riviste, forse firmata da L' Astorina, probabilmente scattata alla fine degli Anni Settanta davanti alla saletta "Avanguardia e sperimentazione" della Galleria Civica di Modena, è una delle ultime immagini in cui compaiono tutti insieme artisti, poeti, performers, autori multimediali, ecc. secondo i modi e le procedure inaugurate negli Anni Sessanta. Il luogo che fa da tramite è la già citata rivista "Tam Tam" di Spatola e Niccolai, alla quale tutti i presenti fanno riferimento. Riconosciamo in alto, sulla scala di legno, Franco Beltrametti e Maurizio Spatola; in mezzo dominano al centro le vigorose figure di Adriano Spatola e Giuliano Della Casa, con (riconoscibili a sinistra) Giancarlo Pavanello, Gregorio Scalise, F. Tiziano, e (a destra) Paolo Badini e Carlo Marcello Conti. Marie-Louise è seduta a terra, fra me e Giulia Niccolai. Il fare gruppo era stata una necessità storica di tutte le avanguardie, fin dal primo Novecento, ma ora eravamo giunti alla fine di una lunga vicenda, il mercato aveva già selezionato i prodotti, separando il libro dalla galleria e dalla scena, e la poesia dal romanzo e dalla saggistica. Su "Tam Tam" Marie-Louise pubblica sporadicamente saggi su J. C. Lambert e G. Niccolai, e una introduzione a Giovanni Fontana (*LA REDITE IMPROVISÉE*, pref. a *RADIODRAMMA* di G. Fontana, 1977). È un'attenta lettrice dei poeti italiani che escono sulla rivista, tanto che sarà lei a scrivere la prefazione per una loro antologia pubblicata su "il verri" n. 2, nel 1976 (M. L. Lentengre: *LA POESIA OLTRE IL TESTO*, con poesie di A. Spatola, C. Costa, C. A. Sitta, G. Niccolai). Questa introduzione sarà poi pubblicata, tradotta in francese, su *Change* n. 39 (Parigi, Seghers/Laffont, 1980).

Nel 1979 fondiamo a Modena, insieme a Marco Fregni, Giuliano Mesa e Mario Moroni il LABORATORIO DI POESIA, e l'anno dopo la Rivista STEVE. In pratica andiamo a correre una nuova avventura. Marilou ne è entusiasta, pur privilegiando gli studi universitari nel suo nuovo ruolo di ricercatore. Nel 1983 incontriamo a Bologna, a un convegno sul Teatro dell'Assurdo, Eugène Ionesco e Jean Tardieu. Quest'ultimo rivela di avere avuto lontani progenitori modenesi. Così l'anno dopo organizziamo a Modena, presso il Teatro San Geminiano, una settimana di spettacoli e celebrazioni in suo onore (MANIFESTAZIONI ARTISTICHE MODENESI, 8/13 ottobre 1984, documenti in STEVE n. 4, 1985, pp. 9 – 23) con la partecipazione anche di Mario Moroni e Bruno Elisei, oltre beninteso dello stesso Tardieu, allora già più che ottantenne. Il rapporto fra Marie-Louise e Tardieu in seguito si intensifica, fino al COLLOQUE di Cérisy del 1994, in cui è lei l'organizzatrice – mentre la pubblicazione finale degli atti sarà solo postuma (JEAN TARDIEU – UN POÈTE PARMİ NOUS, J. M. Place, 2003) La corrispondenza fra Tardieu e Marie-Louise è intensa ed è conservata nel suo Archivio, ancora da ordinare. Per quanto riguarda STEVE, Marilou vi collabora fino al 1985, con brevi interventi su Max Jacob, Claude Courtot, Arthur Pétronio e Valdo Immovilli. Nella foto di sinistra, tratta da Steve n. 4, Marie-Louise è accanto a Jean e a Marie-Laure Tardieu, nel foyer del Teatro San Geminiano di Modena, ottobre 1984, dove era stata allestita una mostra bibliografica.



Nell'autunno 1967, poco dopo "Parole sui muri" di Fiumalbo, Henri Chopin ci porta a conoscere Arlette Laffont, recente vedova di Pierre Albert-Birot. Madame Arlette in quel momento abita ancora in Rue des St. Pères, nella casa del poeta, morto ultranovantenne nel luglio dello stesso anno. Era stato uno dei protagonisti misconosciuti della stagione di Apollinaire, di Dada e del Surrealismo, col quale del resto non aveva molto in comune. Ma la sua produzione di poesia, pittura, scultura, teatro, era una meraviglia intatta, alla quale si aggiungeva l'epopea di "Grabinoulor", opera immensa, un fiume di scrittura senza interpunzione per oltre mille pagine, iniziata nel 1916 e forse mai terminata. A Marie-Louise, in quel primo incontro, non fece molta impressione, ero io allora il traduttore di PAB in Italia (su "Il caffè" e su "Carte Segrete"). Poi il miracolo, o la rivelazione, o la conversione: a un certo punto lei si appassiona al suo Autore, se lo prende in mano e nel cuore, lo riordina, lo ricostruisce e per certi aspetti, lo reinventa. Senza di lei l'edizione critica definitiva di Grabinoulor difficilmente avrebbe visto la luce. Va aggiunto che tra Marie-Louise e Arlette si crea nel tempo un forte legame di stima e di amicizia, senza di che il lavoro non sarebbe mai stato possibile. Nella sua ultima intervista, in parte pubblicata su questo numero di STEVE a cura di Chiara Corazza, Arlette racconta sia di quel primo incontro che della successiva collaborazione. Il risultato si compendia anche nella monografia su PAB che Marie-Louise pubblica, sempre con J. M. Place (PIERRE ALBERT-BIROT – L'INVENTION DE SOI, 1993) Nella foto a sinistra: Arlette Laffont a Bologna, insieme a Marie-Louise, in un'immagine degli anni '90.





Fra le centinaia di foto che riprendono Marie-Louise nei suoi ultimi anni di lavoro ho scelto questa che la ritrae insieme a Bernard Noël. Ne restano tante altre, dove appare nei convegni di francesistica che organizzava a Bologna, o agli incontri cui partecipava in Francia, da Parigi a Cérisy, accanto a figure eminenti di studiosi e di autori. A volte ho partecipato anch'io ad alcuni di questi appuntamenti, ricordo perfettamente una colazione con Alain Robbe-Grillet e un'altra con Yves Bonnefoy. In molte foto compaiono critici e poeti italiani, come Valerio Magrelli, Fabio Scotti, Edoardo Sanguineti, ma anche Maria Luisa Spaziani e Luciano Erba, ecc. Anceschi le affida un numero de "Il Verri" dedicato alla poesia francese del Novecento, mentre la sua collaborazione alla riviste di punta in Francia si estende, seguendo sempre il territorio privilegiato della poesia contemporanea attraverso il rigore della critica, coi suoi modelli aperti e metodici. Così cura altre sue pubblicazioni ("DA BAUDELAIRE A PONGE", Alinea, 1997; saggi su Jean Burgos; sul rapporto fra Pierre Albert-Birot e Gino Severini, ecc.). In un opuscolo (Quaderni di Ibis, 1994, diretto da lei) troviamo il resoconto di un seminario bolognese sul tema "Poésie", con interventi di Michel Décaudin, Claude Courtot, Peter Por, Gullevic, Martin-Scherrer, e un messaggio di Jean Tardieu – *"avec une grande gerbe de compliments et d'amitié"*). A Tardieu era stato dedicato il numero precedente della rivista. In più del suo lavoro di ricerca, Marie-Louise è stata una insegnante di rara capacità, lo dicono tanti suoi allievi che da lei hanno assimilato sia la passione che la competenza. Un volume postumo, (INTRODUCTION À LA DÉCOUVERTE DE LA POÉSIE FRANÇAISE, CLUEB, 2001) riassume le idee didattiche che aveva praticato in tutti gli anni di insegnamento: un manuale con regole certe, provenienti da una profonda passione.



Voglio ricordare Marie-Louise come appare in questa foto del 1978, prima della nostra separazione nel 1986, molto prima che la malattia e poi la scomparsa nel 1998 la rapissero a coloro, numerosissimi, che da lei hanno avuto tanto sul piano umano e professionale. Ma la sua professionalità non aveva molto da spartire con le regole in auge sia nel mondo culturale che in quello accademico. Sarà per questo che fra i suoi colleghi nessuno abbia preso qualche iniziativa per ricordarla, nelle sedi dove pure ha operato per quasi trent'anni. Ma forse è giusto così. Il suo insegnamento è stato di altra natura e qualità, non attratto dalle sirene dell'apparire, ma inflessibile sulla verità che la critica deve rinvenire nella poesia e nell'arte. La sua vita è stata un dono di quelli che non si rifiutano, perché aveva la grazia del lievito. Questo basta e avanza a coloro che non la dimenticano, e non sono pochi, anche su Steve.

JEAN ROBAEY

Un ritratto di Marie-Louise Lentengre

Un ritratto di Marie-Louise Lentengre? A lei ero legato da amicizia. Era l'unica francese con cui parlavo volentieri in Italia in francese senza la paura di rivelare il mio accento belga e il conseguente bisogno di nascondere... mi permetteva di scarci ogni volta. Oltre all'amicizia ci legava una voglia di discutere, di confrontare i nostri amori letterari e a volte, con prudenza, le nostre letture e i nostri modi di leggere, non oso dire le nostre metodologie (riguardo alla metrica e a Meschonnic, al formalismo e allo strutturalismo): ci univano Racine e Jaccottet, ci separava Baudelaire, amatissimo da lei. Quando diede vita alla rivista IBIS fui felice di collaborare. Eravamo (stati) in qualche modo due esiliati in Italia (lei proveniente da un paese e da una città – Parigi – che non temono confronti, io da un paesino di un paese piccolo), entrambi avevamo accettato e amato pienamente l'Italia: lei rimaneva comunque francese, io mi dimenticavo di non essere nato italiano. Amavamo entrambi la poesia, francese e italiana. Soprattutto entrambi soffrivamo dell'ambiente in cui lavoravamo: l'università, che io rifiutavo il più possibile, che lei invece accettava, ma che la distruggeva.

Molto bene hanno parlato di lei il marito Carlo Alberto Sitta e l'amica Arlette Albert-Birot (nelle due interviste raccolte da Chiara Corazza nella sua bella tesi di laurea del 2009-2010), poeta il primo, studiosa la seconda (deceduta nel 2010). Marie-Louise Lentengre è stata una docente vicina alla poesia. L'esperienza, tramite il marito, della poesia (francese prima ancora che italiana) è stata senz'altro determinante. Per anni ha frequentato gli artisti che gravitavano intorno a Adriano Spatola e ha collaborato con molte riviste italiane. A Bologna ha frequentato in particolare la scuola fenomenologica di Luciano Anceschi (dalla quale proviene anche Sitta) e si deve senz'altro notare che l'apertura fenomenologica (propria della fenomenologia italiana) della Lentengre contraddistingue il suo approccio rispetto alle abitudini e alle metodologie francesi. Il risultato più evidente della collaborazione con Anceschi e la sua scuola è stato LA POESIA FRANCESE CONTEMPORANEA, il doppio numero del Il verri del 1994 dedicato alla poesia francese. Ricordo anche che si è laureata a Bologna con una tesi su Barthes (ROLAND BARTHES CRITICO DELLA LETTERATURA FRANCESE), e sappiamo ormai che il vero Barthes non è ridicibile allo strutturalismo e che si tratta anzitutto di uno scrittore e di un lettore.

Voglio qui parlare della studiosa e lo farò parlando dei libri di Marie-Louise, lasciando i suoi numerosi articoli (oltre quaranta).

Il primo è APOLLINAIRE. LE NOUVEAU LYRISME, pubblicato dall'editore parigino Jean-Michel Place nel 1996, uscito in 1ª edizione con un titolo appena diver-

so (*Apollinaire et le nouveau lyrisme*) presso Mucchi di Modena nel 1984 nella collana "Percorsi" diretta dall'amico studioso di estetica Emilio Mattioli. L'interesse di Marie-Louise Lentengre per Apollinaire rientra in un'operazione di rivalutazione di tutta un'area della poesia francese rimasta per troppo tempo in ombra. Si tratta di un'area spesso considerata marginale, in realtà emarginata dalla linea vincente, almeno finora, del Surrealismo. L'autrice si è interessata molto di Max Jacob, di Albert-Birot, Reverdy e Tardieu: con Apollinaire torna per così dire alla radice del modo di essere lirico di questi e di tanti altri poeti.

Il merito del libro non è solo di recuperare una figura importante, fondamentale per la poesia francese del secolo scorso, ma è anche quello di ribaltare, in modo provocatorio, la visione tradizionale di un Surrealismo onnipotente e di ristabilire così la vera figura di Apollinaire. Il libro insiste sulla riduzione che consiste nel considerare il poeta un simbolista tardoromantico, sulla falsificazione di cui si è reso responsabile André Breton quando vedeva in Apollinaire soltanto un precursore del movimento creato dallo stesso Breton. Il titolo del libro, che comprende l'espressione «nouveau lyrisme», se risponde ad un'esigenza di classificazione, è anche, come ricorda l'autrice, pienamente apollinariano: il poeta parlò infatti di «lyrisme neuf» e di «esprit nouveau».

L'Apollinaire che ci viene restituito è un poeta, dalle prime poesie di ALCOOLS ai famosi calligrammi, fondamentalmente unitario. Tale unità, ed è l'aspetto più interessante della ricerca, va ritrovata nel concetto, nel mito della creazione, nella visione del poeta in quanto creatore assoluto, mago e profeta, che assume volta per volta le figure appunto mitiche di Orfeo, Merlino, Prometeo. Novello Proteo, il poeta sfugge, non si immedesima con alcun suo testo, non proietta il suo io nella parola («le sujet lyrique n'est plus quelqu'un qui projette son moi intime hors de lui dans la parole, mais quelqu'un qui accomplit un geste démiurge, un créateur»: p. 71) ma prende invece, rispetto alla scrittura, le distanze. Apollinaire non intende uscire dalla letteratura ma la accetta totalmente: la letteratura, la tradizione letteraria, la stessa erudizione, vengono viste come costrizioni positive per il poeta. Per evitare ogni tentazione romantica, Apollinaire si rifà alla concezione medievale del testo, per cui il modello viene continuamente ripreso e trasformato nelle variazioni. Rispetto al modello medievale tuttavia, «Apollinaire se comporte tel un cleric développant de son chef un épisode marginal du roman qu'il copie: du même coup, il se désigne lui-même comme fondateur d'une auctoritas» (p. 74): le sue poesie sono continue variazioni di sue precedenti poesie. Il fine dell'arte è quello di riordinare il caos del mondo, di guarire e salvare chi legge, la voce è dialogante e oggettiva, il mezzo è quello della rappresentazione: «Cette amplification illimitée du pouvoir créateur détenu par le poète introduit dans le lyrisme un élément de représentation qui appartiendrait plus proprement à l'épopée et qu'Apollinaire reconnaissait dans l'art de Picasso» (p. 80).

In DA BAUDELAIRE A PONGE. NOVE LETTURE (Alinea, Firenze, 1990) Marie-Louise Lentengre riunisce nove studi (scritti originariamente in francese e tradotti

dall'amico Alessandro Serra) su poeti francesi moderni: da Baudelaire a Ponge, passando per Reverdy, Jacob, Radiguet, Bonnefoy, Tardieu ma soprattutto e nuovamente Apollinaire (cui sono dedicate tre letture), aprendo il campo della ricerca fino a comprendere Villon (a proposito di Jacob) e Gauthier (per Apollinaire). Altri poeti mancano all'appello, sui quali l'autrice lavora da anni, anzitutto Pierre Albert-Birot, che appare qui solo indirettamente mentre è contemporanea alla stesura del volume la doppia stesura e uscita presso Jean-Michel Place di un volume di presentazione globale dell'opera di Albert-Birot e della prima edizione integrale di Grabinoulor.

Il libro si apre con una attenta e ricca Introduzione (pp. 11-17) di Guido Neri, figura di rilievo (tanto umile quanto aristocratica) e già quasi leggendaria della cultura bolognese, il quale discute e illustra i metodi seguiti nelle letture e i risultati ottenuti. Scrive il prefatore, riferendosi a un capitolo in particolare ma il suo rilievo si può applicare all'intero volume: «Il percorso del saggio (Le cose dei poeti) scavalca [...] le scansioni e transizioni a cui ci ha abituati la storiografia letteraria; e aggira, tra l'altro, la grande nebulosa surrealista, con le sue diramazioni e i suoi contraccolpi (sulla centralità che spesso viene attribuita a quella esperienza nella storia del secolo Marie-Louise Lentengre sembra suggerire qualche riserva)» (p. 12). Non si tratta forse del punto centrale del volume (il quale con ragione viene individuato a p. 17 dallo stesso Neri nell'illustrazione della «nuova situazione dell'io lirico» almeno a partire da Apollinaire) ma senz'altro di uno dei punti più fortemente polemici. Le dichiarazioni che vanno esplicitamente nel senso di una messa in questione se non di un ridimensionamento dell'esperienza surrealista sono precise: «Nel 1924 [...] la partita è chiusa, il surrealismo “centralizza” la poesia giovane e è ormai padrone del regno poetico, che dominerà per decenni – un periodo abbastanza lungo perché i grandi “sopravvissuti” dell'inizio del secolo, Albert-Birot, Reverdy e Max Jacob [...] entrino nell'ombra, dopo aver peraltro scelto la solitudine e il ritiro ma non il silenzio letterario» (p. 67). Le critiche rivolte al Surrealismo sono molte e riguardano molti autori. L'atteggiamento apertamente critico della Lentengre di fronte a Breton va di pari passo con l'entusiasmo professato per gli autori a lei cari. Fondamentale risulta la diffidenza nei confronti di un discorso teorico e intellettualistico. Si nota peraltro una distanza se non un superamento rispetto al Simbolismo e, sul lato filosofico, all'idealismo più in generale. Il discorso sembra ritrovare nelle sue linee fondamentali alcuni punti di Michel Décaudin (si veda il suo libro fondamentale *LA CRISE DES VALEURS SYMBOLISTES*).

Ne *LE FORME DELLA VERTIGINE*, dedicato a Baudelaire, l'autrice si mostra – dopo un'analisi formale, metrica e fonica, attentissima – l'originalità del poeta nei confronti di Banville o Leconte de Lisle. Calligrammi, il primo capitolo dedicato ad Apollinaire, è il testo più vecchio del volume (è del 1980). In *L'eco infinita* lo scopo è duplice: valutare la poesia di Max Jacob al di là e indipendentemente dal surrealismo e dal cubismo, precisare, grazie ad un'analisi anche qui prettamente formale, le qualità classiche, matematiche e musicali dei versi di Jacob. Per Radiguet e la sua ricerca del classicismo in *Joues en feu*, si ricorre alle analisi formali di Meschonnic. Con *Il vero dire* del 1988 (su Bonnefoy) passiamo ai testi più recenti. Molto interes-

sante e globale si presenta lo studio *LO SPAZIO MOLTIPLICATO* su Jean Tardieu; l'approccio del critico è parallelo al procedere del poeta, di testo in testo: il cammino è sinuoso, con zone oscure, momenti di disperazione ma anche di abbandono; ad aiutare entrambi è il concetto dell'arte come fabbricazione di un oggetto solido, in grado di afferrare la realtà, sempre pronto a dissolversi nella grandezza metafisica della notte. Nel bellissimo *Spazio dell'allontanamento* l'autrice torna ad Apollinaire e vede nella figura appunto dell'allontanamento il gesto centrale della poesia di Apollinaire (non viene citato espressamente l'angelo di Benjamin ma esso è presente nel libro). In tal senso viene analizzata la ripresa del mito di Orfeo da parte del poeta, rifacendosi a Virgilio e passando per Detienne e Décaudin. L'originalità di Apollinaire è evidenziata per la sua capacità di incorporare la morte e la sua esperienza nella creazione poetica: «Ed è precisamente nella misura in cui vogliono fare della poesia una risposta al mondo che i surrealisti, ponendosi come continuatori dell'utopia prometeica, mancheranno quel reale che Apollinaire, per parte sua, cominciava a interrogare a partire dalla propria esperienza della morte» (p. 157); lo spunto, dall'accento pascaliano, è vertiginoso. Il rapporto tra i poeti e le cose o meglio tra le parole dei poeti e le cose viene ripercorso in *Le cose dei poeti* (il capitolo conclusivo e più propositivo del volume) da Baudelaire ad Apollinaire e ai surrealisti, fino a Reverdy, Tardieu, Bonnefoy e Ponge; l'approccio di Tardieu sembra fratello di quello di Reverdy (che fa figura di chiaro protagonista) mentre il «realismo» di Ponge sembra ben più idealista della posizione di Reverdy e a maggior ragione di Apollinaire. La ricerca si fa ardua: «Lo sguardo che il mondo dell'uomo nella sua finitezza richiede sarebbe, in effetti, di un assoluto "realismo": contemplare il "nulla" che l'uomo è diventato, destituito del suo Verbo, privato dell'intelligibile che gli apriva il mondo, votato unicamente alla finitezza – e che questa constatazione sia la prima parola della poesia» (p. 167). Al di là del famoso «partito preso» per le cose l'autrice ritrova in Ponge, nella sua scelta per la cosa quale si rivela nella lingua francese, la stessa posizione di fondo degli altri poeti presi in esame se non di tutta la poesia: una fiducia anzitutto nelle parole, che assurgono, qualunque sia la scelta del poeta, allo stato di oggetti sensibili e unici presenti nel testo («non è più tanto dell'oggetto stesso, della sua presenza sensibile che si tratta, quanto "de l'objet dans la langue française, dans l'esprit français" [...], concretizzato dal Littré»: p. 176).

Il libro comprende contributi che vanno dal 1980 al 1990 di cui due inediti (*Lo spazio moltiplicato* e *Lo spazio dell'allontanamento*). Il libro rispecchia la strada percorsa dall'autrice e illustra, al di là delle fedeltà (Baudelaire, Apollinaire...), il diverso metodo di analisi adoperato: più strettamente militante (in senso avanguardistico) e formale se non strutturalista all'inizio, man mano più aperto ad un discorso globale e sostanziale sui poeti, sul senso e sulla direzione della loro scrittura. Questi elementi imprimono al libro una ricchezza e un movimento particolare.

PIERRE ALBERT-BIROT. *L'INVENTION DE SOI*, Jean-Michel Place, Paris 1993 (1^a edizione: Pierre Albert-Birot. *Le poète aux cent mille étés*, 1990): una summa. Il poeta (PAB, come comincia a firmarsi nel 1916) è come un secondo Apollinaire per

Marie-Louise Lentengre: in entrambi si ritrova l'espressione di un lirismo personale, il percorso dal «nouveau lyrisme» a «l'invention de soi».

Grande amico di Apollinaire, vicino a Max Jacob e Reverdy, Albert-Birot è il fondatore del Nunisme (nun significa 'ora' in greco) e della fortunata rivista SIC ('si' in latino) negli anni convulsi della prima guerra mondiale (sarà tuttavia snobbata da Breton e dalla rivista surrealista *Littérature*). Egli risulta vicino al futurismo, come d'altronde lo stesso Apollinaire, forse più ancora di quanto ammetta la stessa Lentengre (il legame col futurismo viene spesso occultato in Francia): ma proprio questa è la scommessa maggiore del libro: «Car s'efforcer de "réhabiliter" le poète en démontrant qu'il fut l'une des grandes figures de l'avant-garde cubo-futuriste, voire dadaïste, voire surréaliste, c'est aller à rebours de l'histoire littéraire et de l'histoire personnelle d'Albert-Birot. C'est le vouer encore à l'inexistence. C'est méconnaître la raison essentielle de sa marginalité historique: précisément n'avoir été, comme nous l'avons vu, "ni futuriste, ni cubiste, ni dadaïste, ni surréaliste", mais "Pierre Albert-Birot"» (p. 151). Viene peraltro ricordato a p. 121 che lo stesso termine surrealismo giunse a Breton da Apollinaire, il quale lo inventò proprio durante una discussione con Albert-Birot: «Apollinaire réfléchit deux secondes: "Alors mettons 'surréaliste'". Cette fois, "ça y était", et nous étions d'accord et contents tous les deux». Il difficile equilibrio è dunque tra futurismo e surrealismo, cubismo e dadaismo: il problema esiste per lo stesso Apollinaire ed è in fondo il problema di tutta una generazione, anche per i rapporti forti che intercorrono in quegli anni tra pittura e poesia, tra pittori e poeti, per lo stesso assunto teorico che tende alla fusione delle arti.

Marie-Louise Lentengre rileva insieme alla classicità di PAB la sua partenza romantica. L'analisi psicologica si fa precisa: «Cette joie de vivre en laquelle on a cru reconnaître la marque essentielle et pour ne pas dire unique de la pensée poétique d'Albert-Birot – marque infamante aux yeux de certains qui n'y ont vu que superficialité puérile – n'est ni un trait "moderne", ni une vocation spontanée. C'est le résultat, jamais définitif, d'un arrachement à la mélancolie latente, d'une ascèse volontaire vers l'image positive du moi sans cesse menacé de sombrer dans la "couardise", de succomber à un stérile abandon au sein d'une tristesse qui préserve contre le risque de vivre» (pp. 62-63). Si riconosce qui il tratto caratteristico di Apollinaire e in fondo di tutte le visioni vitalistiche.

L'entusiasmo di Marie-Louise per Albert-Birot e in particolare per Grabinoulor è palpabile e ha reso possibile questo ritratto a tutto tondo dell'autore. Esso spiega anche, non voglio nascondere, alcune dichiarazioni estreme: «Ne craignons pas de le dire enfin, jamais poète ne s'est aussi pleinement ouvert au monde que Pierre Albert-Birot, aucun n'a fait de la poésie elle-même l'espace d'un avènement aussi heureux que cette parfaite osmose entre le moi et les choses» (p. 161). Se la prima parte dell'affermazione è accettabile e apre senz'altro una nuova e giusta visione della poesia di PAB, poeta felice, la seconda, che riguarda la sognata osmosi tra l'io e le cose, non può che sollevare dubbi e riserve. Ancor più ne solleva la seguente affermazione: «Albert-Birot fait table rase de son propre savoir et se met en demeure de

créer en même temps le mot et la chose» (pp. 231-32). Il sentimento di fondo rimane romantico.

Grabinoulor appare parzialmente come un'autobiografia ma in un modo particolare, Lentengre lo precisa con una formula bellissima: «la relation d'identité entre Albert-Birot et son personnage : ce qui est métaphore pour le premier est réalité pour le second» (p. 198). L'opera, che risente dell'esperienza di Rabelais e va oltre Rabelais (Grabinoulor non è Gargantua e non è neppure un gigante: è semmai il gigante che ognuno di noi è dentro di sé), illustra pienamente la visione del suo autore: «Albert-Birot s'efforce de ressaisir par l'écriture la miraculeuse présence de tout ce qui vit, et c'est précisément par une surenchère vitaliste que se manifeste dans son œuvre la présence de l'angoisse existentielle» (p. 211). Come nel caso di Apollinaire, il poeta è demiurgo.

Opera geniale, capolavoro della letteratura francese dimenticato e boicottato, Grabinoulor fu iniziato nel giugno 1918 e proseguito per una vita intera quasi quotidianamente fino al 1961 (Albert-Birot muore all'età di 91 anni nel 1967). Il volume conobbe la triste sorte di essere apprezzato ma considerato impubblicabile: per la sua mole e più ancora per l'assenza di punteggiatura. Questa risulta essere la prima causa della difficile pubblicazione: «Nul n'osait prendre le risque de publier un texte qui outrageait si violemment les habitudes du lecteur français, persuadé en son âme cartésienne et en sa conscience vaugelassienne que la clarté du discours tenait à la respiration donnée par la ponctuation» (Pierre Albert-Birot. *L'invention de soi*, p. 254); preciso che si tratta di un respiro tutto intellettuale, logico e grammaticale. Già Apollinaire, va ricordato, tolse la punteggiatura in fase di correzione delle bozze di *Alcools*. Si tratta di un gesto estremo: a proposito del punto fermo (detto, in francese, point final), sempre rimandato, Marie-Louise Lentengre parla di «impossibilité de l'achèvement» (p. 186). L'opera non è scritta in versi, il respiro tuttavia che fa vivere le sue frasi non corrisponde alle logiche grammaticali di separazione del senso. L'attenzione di PAB al problema della punteggiatura si rivela nello scritto *La langue en barre* (leggibile in *Les Six Livres de Grabinoulor*, Jean-Michel Place, 1991); l'autore si rifà al principio dei poeti francesi, Racine: «Un grammairien citant les deux vers: Celui qui met un frein, etc., dit que mettre une virgule après flots n'eût pas été une faute parce que le premier membre de phrase étant d'une certaine étendue, on respirerait donc volontiers, mais Racine n'a pas mis cette virgule parce qu'il a senti que ces deux vers unis formaient une ample courbe qu'il fallait bien se garder de rompre» (*Les Six Livres*, p. 964). Il grammatico è Nicolas Beauzée, autore della voce *Ponctuation* per l'*Encyclopédie* di Diderot (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tomo 13, 1751: p. 19), e la regola è ancora valida oggi («La proposition relative déterminative ne se sépare pas de l'antécédent par une virgule, mais si elle est assez longue, on la fait suivre de la virgule»: Maurice Grevisse, *Le Bon Usage*, Duculot, Gembloux 1975¹⁰, p. 1234, § 1063), il verso è nella 1ª scena di *Athalie*: «Celui qui met un frein à la fureur des flots / Sait aussi des méchants arrêter les complots». Ed ecco la conclusione di Albert-Birot: «Or il me paraît de la plus belle évidence qu'une conception d'ordre poétique ne

peut être toute qu'une seule courbe et doit être, comme un pont d'une seule arche, lancée d'un seul jet, sans une brisure, sans une reprise» (Les Six Livres, p. 964).

Les Six Livres de Grabinoulor. Épopée può essere considerato il quarto libro di Marie-Louise Lentengre, pubblicato da Jean-Michel Place nel 1991 e cresciuto insieme a L'invention de soi. L'edizione finalmente completa di Grabinoulor, firmata dalla moglie dell'autore Arlette Albert-Birot, da Hélène Cazes e da Lentengre, viene materialmente preparata e compiuta da Marie-Louise. Si tratta di un volume alto, grosso e denso, di un migliaio di pagine. L'opera conobbe una prima edizione forzatamente parziale nel 1933 (presso Denoël), ancora molto parziale e antologica nel 1964 (presso Gallimard). Ricordo che il poeta Carlo Alberto Sitta ne aveva tentato una traduzione in lingua italiana, traduzione che non uscì per motivi editoriali. Sono invece uscite le traduzioni tedesca e inglese del I Libro rispettivamente nel 1980 e nel 1985. Il sottotitolo «Épopée», dovuto al primo editore Denoël, venne subito adottato con entusiasmo e mantenuto in seguito dall'autore.

Il quinto libro è la bella Introduction à la découverte de la poésie française, pubblicata dalla CLUEB di Bologna nel 2001, pubblicata postuma per volontà del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università locale nella persona di Carminella Biondi. Il libro è il risultato della passione per l'insegnamento di Marie-Louise e costituisce un'ottima introduzione non solo alla poesia francese ma al testo poetico in generale, al di là dunque della scelta della lingua. Questo non impedisce il taglio estremamente preciso se non tecnico dell'approccio alla metrica francese, così profondamente diversa da quella italiana, al di là delle comuni origini romanze. Questo non impedisce una visione, anche se non propriamente storica, che ripercorre l'intera storia della poesia francese, da Clément Marot a Philippe Jaccottet.

Diversamente dallo storicismo, coltivato dalla scuola italiana (un nome per tutti, per quanto riguarda Apollinaire, Albert-Birot e tutta la mouvance parasurrealista: Germana Orlandi Cerenza) ma anche francese nella persona di Décaudin, diversamente anche dalla scuola francese rigidamente formale e strutturalista (cui Marie-Louise Lentengre era pure vicina) la studiosa restituisce una personalità all'autore e all'opera. Senza la passione di Marie-Louise per la poesia il suo percorso non sarebbe stato possibile. I suoi libri e molti insegnamenti delle scuole e delle università sono lì a testimoniarlo.

(maggio 2012)

Marie-Louise Lentengre Il lettore perverso

Uscito nel 1973, ed ora disponibile in traduzione italiana per le edizioni Einaudi, il penultimo lavoro di Roland Barthes, *Le plaisir du texte*,¹ destò qualche perplessità per l'atto di provocazione che sembrava voler compiere nei confronti della immagine più divulgata del Barthes « semiologo ». L'abitudine ad operare scelte che consentano di unificare sotto una specificazione qualsiasi il discorso sempre felicemente fluttuante del critico francese, unita all'imperante gusto per la scienza del linguaggio e della letteratura, contribuisce tuttora ad inquadrare nella nomenclatura socio-linguistico-semiotica una terminologia che Barthes vuole, con la pratica del « glissement », continuamente riportare fuori dalla scienza per « défigurer les codes ». Nessuna falsa sorpresa, quindi, se la dicotomia antico/moderno (*Degré zéro*) trasformata in seguito in quella di leggibile/scrivibile (*S/Z*) sembra superarsi nell'assunzione del « Texte » quale luogo di una prassi, di una critica del linguaggio, di una Logothesis, per ricomporsi di nuovo in quella di « plaisir/jouissance » che caratterizza il testo di questo « plaisir ». Tale nuova/vecchia dicotomia crea uno spazio in cui si inserisce il lettore, con la propria « perversa » attività di va e vieni tra un piacere e una jouissance polarizzati ed irrinunciabili.

Il testo di piacere è plurale (« Babel heureuse ») e ridistribuisce il linguaggio creando tra due rive una « coupure » erotica come « la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot) »: Sade, una grammaticalità da manuale per dire la pornografia. Il testo di piacere spazza via l'ideologia, espelle il metalinguaggio e distrugge il proprio genere: è linguaggio, e non « un » linguaggio. Ma in esso il lettore perverso ritrova sempre il comfort della cultura (Balzac, Zola, Flaubert, Proust...) e se lo divora, secondo la popolare espressione, saltando brani coll'andatura irregola-

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, traduzione italiana Einaudi 1975.

re di chi si abbandona all'umore del momento. L'altro polo è rappresentato da un testo « capace di imprimere una lacerazione al linguaggio, di generare la perdita brutale della socialità » il quale, come l'eccessività del piacere («Encore! encore!») fa scaturire la « jouissance » in cui il lettore aspira al disfacimento del proprio io, accedendo alla asocialità del piacere. In contrapposizione all'immagine del lettore divoratore di libri confortevoli, Barthes suscita ora quella di una « pecora che bruca », con delizia e metodica lentezza, talvolta con una certa noia e spesso senza « piacere » il testo di « jouissance ». Tra i due poli, il limite è indefinibile, tanto più che la « jouissance », a differenza del piacere, è indicibile; mentre la critica, sempre intesa come interpretazione e non come giudizio, è possibile solo sui testi di piacere. E si tratta anche di edonismo, pur in chiave doverosamente autoironica « qui, sans rire, se dirait aujourd'hui hédoniste? » Per non fraintendere, è opportuno non perdere di vista la referenza psicanalitica, dominante in questo libro, e il rimando continuo all'eudemonismo dei materialisti del passato: Barthes cita Epicuro, Diderot, Sade, Fourier. Non si tratta di un ritorno all'ineffabile al di sopra delle parti, di un ritiro dalla storia e dalla politica, ma piuttosto di un tentativo di accostare edonismo e materialismo in una poetica del piacere, del non dicibile, del neutro, dell'ideologico: punta estrema del discorso barthesiano sullo scrivere quale atto politico in sé, quale scelta da parte dello scrittore di una pratica che in nessun modo può rimanere vincolata ad interessi che non siano la scrittura stessa.

Tuttavia, più che l'ultima messa a punto della problematica critica, la quale rimane a livello di rielaborazione e non assume nuova dimensione speculativa, il *Plaisir* appare come prolungamento della pratica letteraria ad essa soggiacente. Nei precedenti lavori di Barthes vi era un innegabile sforzo di fare combaciare teoria e prassi poetica, in una pratica testuale che non fosse né critica tradizionale né pura scienza, ma si situasse a cavallo della dicotomia « écrivain/écrivain ». Il fascino di una simile « letteratura » derivava soprattutto dal modo in cui venivano aggrediti i tradizionali temi della critica con un linguaggio ogni volta inatteso. La spaccatura che *Le plaisir du texte* va riproponendo in chiave erotico-programmatica con la referenza sadiana esisteva già in

concreto nei testi barthesiani: l'accostamento Racine-psicanalisi è un esempio fra i molti. Simile ri-formazione, de-formazione dei contenuti più noti non ubbidiva solamente ad un desiderio divulgativo di « applicare » alla classicità francese le moderne tecniche d'indagine, ma costituiva l'atteggiamento basilare di una ricerca creativa: nel n. 47 di « Tel Quel » vengono presi in esame alcuni tra i più rilevanti fatti linguistici atti a caratterizzare lo stile di Barthes. Nel medesimo numero, per la prima volta egli accetta di auto-definirsi, e lo fa in questi termini: « Je ne me considère pas comme un critique, mais plutôt comme un romancier, scripteur, non du roman, il est vrai, mais du 'romanesque' »; i suoi sono romanzi senza storia (*Miti d'oggi*, *L'Impero dei segni*), o sulla storia (*Sur Racine*). Comunque, proprio nel dichiararsi « scrittore del romanzesco », Barthes presume di situarsi storicamente alla « retroguardia dell'avanguardia », in quanto pur presumendo la morte del romanzo non può rinunciare ad esso: difficile posizione di chi non osa ciò che egli chiama « l'impossibile », ma non accetta il suicidio del silenzio e si rifugia nella nevrosi.

Il limite di questo discorso è *Le plaisir du texte*. Storicamente, l'ambiguità della posizione critico-scrittore sembra divenuta insostenibile; il momento del dominio contestuale di certi linguaggi è messo in crisi, superato; linguistica e strutturalismo vanno per strade autonome sempre più asettiche, molto al di qua e insieme molto oltre la sfera della critica letteraria. La pretesa di universalizzare i propri schemi ha irrigidito la funzione della linguistica. L'antropologia culturale, come modello interdisciplinare, sembra soppiantare un marxismo suo malgrado coinvolto nell'eclisse della ragione e riassorbire la stessa sfera filosofica. La semiologia, che doveva essere la grande scienza critica della società concepita come luogo di un incessante comunicare i cui innumerevoli codici andavano non solo studiati ma messi in crisi, troppo spesso mette il suo complesso apparato al servizio di piccole mitologie quindicinali. Lo stesso Barthes sa bene che continuare a scrivere i miti d'oggi sarebbe una inutile gratificazione al ridicolo dello spirito piccolo borghese, da lui denunciato quasi vent'anni fa. Messo alle strette dalla situazione e dalla sua stessa « poetica » fondata sul rapporto tra testo

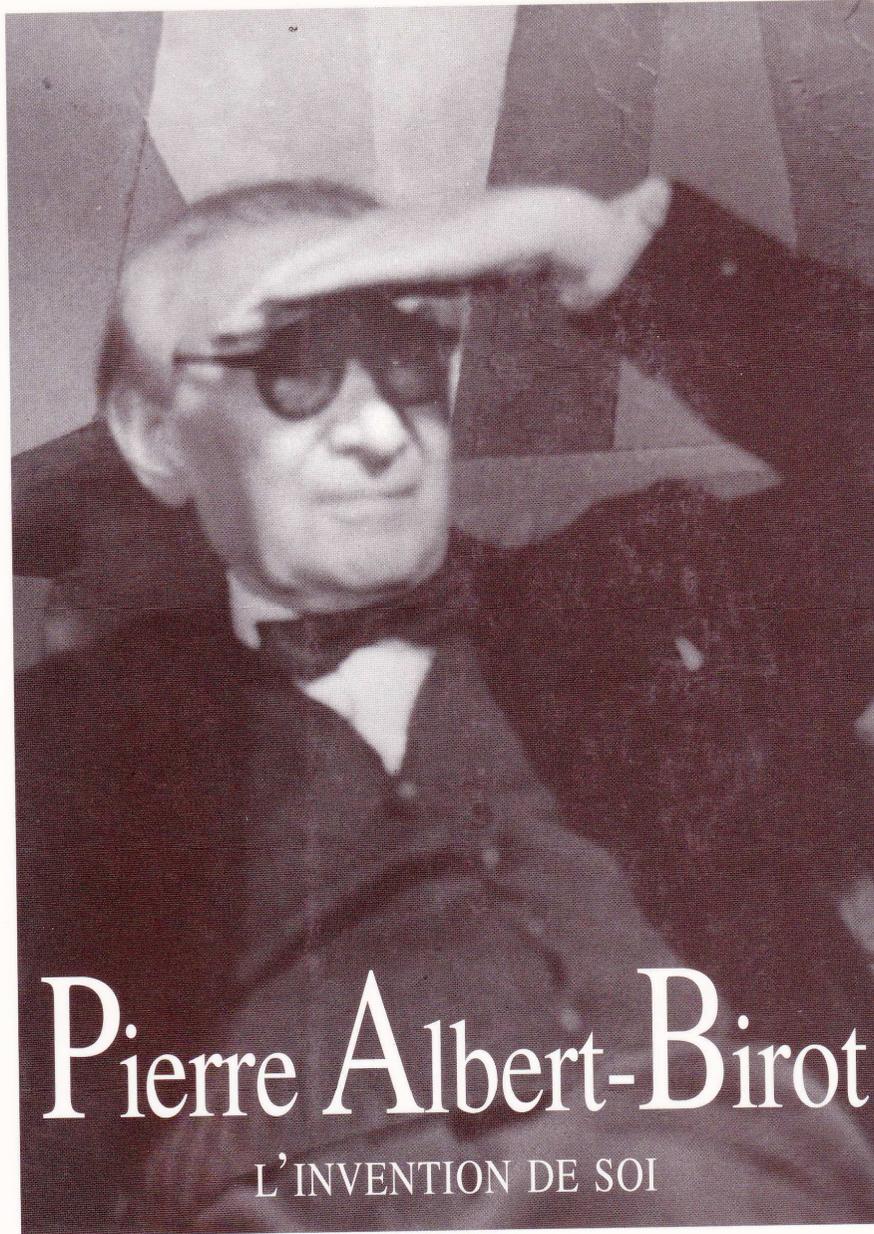
e contesto, Barthes tenta di continuare il proprio lavoro chiudendosi quasi esclusivamente nella sfera psicanalitica e portando allo scoperto, coll'uso di procedimenti narrativi inequivocabili, la sua pratica di « *scripteur du romanesque* ». Che altro può indicare, se non un tentativo meno velato di letteratura, la comparsa, in un unico paragrafo, della terza singolare coll'uso dell'imperfetto indicativo – « *il se représentait le monde du langage [...] il s'étonnait de ce que le langage [...] il comprenait alors que la pression du langage* » –, oppure l'uso della introduzione tipicamente aneddotica « *un soir, à moitié endormi sur une banquette de bar, j'essayais par jeu...* » in un paragrafo sul discontinuo linguistico – la non-frase – che costituisce il contesto sonoro e verbale dei luoghi pubblici. Ma l'operazione non sembra raggiungere il livello delle precedenti: questo « romanzo » senza storia sul piacere di scrivere, che è soltanto il proprio piacere, il proprio scrivere nonostante tutto, per continuare, si direbbe, non per inventare, è meno romanzo dei precedenti, meno « romanzesco » cioè, perché sembra il prodotto di una esitazione.

Si accetti pure il discorso del piacere come realtà repressa o circoscritta nel reparto delle aspirazioni inconfessabili, da riportare alla luce senza falsi pudori o reticenze di natura ideologica; si ritenga anzi necessario che venga portato avanti in campo letterario, e non perché fosse ora, dopo tanta scienza, di reintrodurre l'ineffabile. Questo ricorso alla « *langue symbolique* » parlata dalla scienza psicanalitica si configura piuttosto, nel *Plaisir*, come una volontà di contaminazione dei linguaggi specifici, ai quali la critica confronta in modo sempre più esclusivo la letteratura a rischio, appunto, di sconfinare in un nuovo genere d'ineffabilità. L'esperienza del *Système de la Mode*, come quello di *S/Z*, è bastata a Barthes perché egli prendesse pienamente coscienza, molto prima dei suoi seguaci ed imitatori, di questo rischio. Tuttavia, nel suo rilancio della psicanalisi, egli non ha compiuto il salto necessario per evitare un pericolo non meno grave, e cioè quello di recuperare, insieme alla psicanalisi in quanto tale, quegli elementi del suo discorso attraverso i quali essa risulta vincolata ad una pratica repressiva e terroristica, nonché ad una teoria superata. Intendiamo alludere agli ampi strati teorici e culturali, nonché sociali e politici, in cui la psicanalisi

può essere oggetto di una radicale critica. Pur sapendo perfettamente della funzione « *gendarmesque* » della psicanalisi, Barthes assume in blocco, con solo lievi sfumature, il suo linguaggio, lasciando emergere a livello semantico-letterario buona parte di questa repressività, scongiurando così la propria auto-castrazione come scrittore; questa viene espressa dalla rinuncia all'impossibile, in nome di un concetto di scrittore nevrotico dato quale « *pis-aller* », mentre può non essere altro che l'alibi offerto appunto dalla psicanalisi tradizionale. Antepoendo piacere a desiderio, per la funzione che questo assume nella dinamica della sublimazione, Barthes tratta dello scrittore nevrotico e del lettore perverso, del piacere edipico insito nella « *suspense* » narrativa (identica a quella dell'eroticismo) – « *dénuder, savoir, connaître l'origine et la fin* »; riconduce la morte del racconto alla morte del padre – « *aujourd'hui on balance d'un même coup l'œdipe et le récit: on n'aime plus, on ne raconte plus* »; gode della perversità della letteratura tragica – una storia di cui si sa come va a finire: Edipo, per esempio. La psicanalisi di Barthes oscilla tra una sorta di ortodossia rivista da Lacan, e la critica a quest'ultima. Infine, dando alla tragedia il privilegio di essere testo di « *jouissance* », egli sembra mettere da parte il tema materialista della produttività (inconscio produttivo) a favore della rappresentazione come teatralità, rimanendo entro i limiti della più pura tradizione psicanalitica.

Abbandonato l'aggancio più o meno palese con la critica, che garantiva l'ambiguità del suo dire letterario, Barthes elegge ad oggetto privilegiato del proprio scrivere il Piacere del testo quale riferimento psicanalitico, senza però giungere alla assunzione di un nuovo linguaggio atto ad instaurare la famosa « *coupure* ». Egli offre una soluzione di ripiego, troppo somigliante ad una rinuncia: « *fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis* ». Nessun luogo del logos è ormai fuori della sfera borghese, della « *salute* »: o pazzi o nevrotici dunque. Rimane il dubbio se la nevrosi sia veramente un'alternativa, se non abbia finito col rassomigliare tanto alla salute da confondersi con essa. Quindi osare l'impossibile? Ma Barthes vi ha rinunciato, da quando si è dichiarato alla retroguardia dell'avanguardia. Il lettore, forse, non rischia nulla ad essere perverso, ma lo scrittore che accetta la nevrosi non può dire altrettanto.

MARIE-LOUISE LENTENGRE



Pierre Albert-Birot

L'INVENTION DE SOI

jean michel place

Marie Louise Lentengre *Grabinoulor*, epopea surrealista?

«Dans les poèmes se manifestent
des forces qui ne passent pas par
les circuits d'un savoir».

Gaston Bachelard

Grabinoulor ha accompagnato l'esistenza di Pierre Albert-Birot per quasi mezzo secolo, in quanto attività di scrittura permanente, di « doppio ». Già restauratore di mobili antichi, Albert-Birot ha quarant'anni quando incomincia, insieme alla più giovane avanguardia, una intensa attività artistica come poeta, pittore e « grabinoulor ». Intorno alla rivista « SIC », da lui fondata nel 1916, raccoglie i nomi di Severini, Apollinaire, Reverdy, Soupault, Tzara, Aragon, Breton, Radiguet, F.T. Marinetti. Organizzata da « SIC », la rappresentazione delle *Mamelles de Tirésias* rappresenta un momento significativo per il mondo delle lettere e dell'arte: per la prima volta viene usato ufficialmente la definizione « surrealista » in riferimento al dramma di Apollinaire. Prima che questo termine assuma una definizione storica attraverso Breton, può essere significativo ricercare nell'opera vasta ed eclettica di Albert-Birot, che lo suggerì, il suo significato per così dire « originario ». Come doppio scritturale del suo autore, *Grabinoulor* è senza dubbio il testo più adatto per una comprensione del sur-realismo di Pierre Albert-Birot.

Spesso i critici dell'ovvietà tipologica ricorrono ad un noto procedimento, che consente loro di fare funzionare quali significanti referenziali le tracce di una letteratura del passato, ribaltandole su testi e nomi non ancora avulsi dal silenzio in cui, immuni da ogni manipolazione divulgatrice, instaurano un rapporto di appartato piacere con pochi occasionali lettori; i quali non leggono mai le prefazioni dove sta scritto che « *Grabinoulor* c'est Pantagruel », oppure Tarzan: evitano di fare paragoni, e se ne vanno incontro alla « grabinouloresque personne » avendo ancora intatta la possibilità della scoperta.

In effetti, un sistematico e sistemico paragone tra *Grabinoulor* ed alcuni schemi tematico-strutturali dell'epico, del fantastico, del « conte philosophi-

que » o della favola, offre la verifica di quanto il libro della « langue en barre » sia sempre al di qua o al di là di qualunque forma letteraria classificata. In parte perché, vuoi per caso o per vicende editoriali succedutesi negli ultimi cinquant'anni, è stato dato a pochi – e spesso non scelti – lettori il privilegio di accostare l'opera; così, a tutt'oggi, al di qua di ogni collocazione, gli interventi su Pierre Albert-Birot conservano il tono e il peso relativo di una solidarietà poco più che conviviale: l'emblema *Grabinoulor* non è nato ancora, al di fuori di qualche conversazione fra intimi. Ma la ragione fondamentale per cui è possibile rilevare in *Grabinoulor* un continuo scavalco degli schemi o strutture sia espressivi che concettuali, risiede nella scrittura stessa, assai vicina al testo parodico definito come pluralità di codici citazionali. Vi è in effetti un rimando a tutti i generi letterari, compresa la poesia, tramite l'impiego delle articolazioni strutturali ad essi specifiche, fino a raggiungere uno straripamento della scrittura che varca sempre ogni specificità distinta in una sovrapposizione fluttuante di livelli linguistici e toni narrativi. In un continuo andare oltre, verso il punto limite sempre raggiunto ma sempre superato, si instaura una anarchia testuale che elude ogni sistematizzazione. Non esiste, nella scrittura di *Grabinoulor*, alcuna legge che consenta di dedurre dall'esistenza di una serie di tratti tipologici l'assenza della serie opposta, per cui viene così a mancare il criterio immanente al testo su cui fondare una sua classificazione.

Secondo varie comuni ipotesi, *Grabinoulor* potrebbe essere un gigante, o uno di quei personaggi appartenenti alla fiaba o ad ogni tipo di forma narrativa che si definisca strutturalmente attraverso l'opposizione tra due ipotetici piani: quello del « reale », in cui alcune possibilità subiscono la legge dell'esclusione, e il piano opposto (« irreal », o surreale, o fiabesco) che raccoglie e realizza le esclusioni. Questi due piani risultano dalla istituzione nella trama narrativa di due paradigmi assolutamente paralleli, per cui l'elemento x, se compare in uno non può comparire nell'altro, e si definisce nel paradigma stesso proprio come « mancante » all'altro. Sollevare una montagna, ad esempio, è una possibilità del mondo « irreal » soltanto perché è una esclusione del mondo « reale »: in tal caso, la distinzione tra reale e irreal è puramente formale; conta soltanto il gioco delle e-

sclusioni, per cui, rovesciando arbitrariamente i piani, sollevare la montagna si definisce reale, mentre esserne incapace fa parte dell'impossibile. Di solito, una enfaticizzazione del punto di articolazione tra l'uno e l'altro paradigma consente di allontanare l'arbitrio e di legittimare la dicotomia sopprimendo ogni possibilità di ambigue sovrapposizioni. Ad un particolare codice, che include i termini dell'aperto od implicito paragone tra i due paradigmi, è devoluto il compito di qualificare l'eroe attraverso il suo aspetto, il suo pensiero, le sue azioni, la sua etica. Il codice stesso si manifesta con numerose varianti, e si può toccare, con Swift ed altri, un esemplare relativismo situazionale, che costituisce una emblematica tipologia della contrapposizione tra reale/non reale espressa in una macrostruttura dotata, per così dire, di una spalla strutturale che permette alla contrapposizione di concretarsi.

Si può affermare che non avviene invece nulla di simile in *Grabinoulor*, prendendo ad esempio il celebre capitolo dei rimaneggiamenti cosmici.¹ Qui, nessun punto di articolazione viene sottolineato, nessun limite fra reale e non reale viene connotato e soltanto il ricorso, in qualche modo automatico, abitudinale, al significato referenziale (cioè extra-testuale) delle vicende può permetterne la classificazione in facili, o possibili, o impossibili. Ma il testo tiene conto di questo atteggiamento del decodificatore ed impone, abolendo ogni distinzione fra la facilità, che appare nei predicati,² e la difficoltà, che appare negli attributi, di confondere totalmente i due piani.

Tra quello in cui è possibile mettere una zeppa sotto una statua e l'altro in cui *Grabinoulor* rimuove i continenti, non esiste nessuna « marque » opposizionale, nessun punto di articolazione suscettibile di segnare un limite – anche varcabile – di modo che i due piani si confondono in uno solo in cui il paradigma dicotomico possibile/impossibile, reale/non reale, naturale/soprannaturale fa affiorare orizzontalmente i suoi termini liberati dalla sbarra esclusiva e conferisce al gesto di *Grabinoulor* la dimensione di una sur-realtà che cono-

¹ Cfr. *Grabinoulor*, Gallimard, ferma, il prit le tout, il porta. 1964, Cap. II, L. I.

² [*Grabinoulor*] mit une cale, décaler, caler, il souleva, il remit [...] à sa place, déplacer, il re-

sce soltanto l'affermazione e l'inclusione; mentre il reale comunemente ammesso nei modi usuali di interpretazione dell'universo, è rappresentato formalmente dalla natura e dagli uomini, riunibili funzionalmente in una persona globale che chiameremo l'autorità (vigili del fuoco, sindaci, ministri, ecc.). L'analisi delle reazioni ai cataclismi provocati da *Grabinoulor* mostra come la natura e l'autorità, incapaci per conto loro di azioni vere e proprie, sono però inclini a seguire il movimento generale dei grandi cambiamenti, senza cercarne la causa in qualche intervento divino o magico: l'effetto soprannaturale viene sempre deluso nel testo di Pierre Albert-Birot.

Intento nella sua ricerca di perpendicolari e parallele, *Grabinoulor* provoca involontariamente una serie di catastrofi che possono investire tre categorie progressive che coinvolgono successivamente la casa, la città, l'universo. Nella prima categoria, la sistemazione di una zeppa sotto il palazzo dove abita *Grabinoulor* provoca i fatti seguenti:

les pendules s'arrêtèrent et dans les buffets les porcelaines les verres couchèrent bruyamment ensemble et tous les locataires de la maison se mirent à crier au secours la femme enceinte du troisième devint folle au deuxième un homme qui était en train de pisser envoya tout à côté un autre au sixième qui allait faire un enfant à sa femme en eut soudainement sa mère toute détrempée et il n'y eut plus d'eau plus de feu plus de lumière.³

È questa la serie delle *interruzioni*: *Grabinoulor* ha tagliato la corrente, ma non solo quella: tempo che scorre, forza di gravità, « filo » della ragione, getto di urina o di sperma, correnti dell'acqua della luce e del gas. Altrettanti flussi, cioè continuità pura di una materia qualsiasi, che nell'interruzione stessa avvenuta dall'esterno assurgono all'ininterrotto ideale della materia nel suo scorrere.

La seconda categoria di catastrofi, successiva all'inserimento di una zeppa sotto la parte meridionale di Parigi, è all'insegna del disordine. Crolli,

³ *Grabinoulor*, cit., pp. 21-2.

incendi, allagamenti, perturbazioni atmosferiche si sommano nella distruzione di una metà della città. Per la terza categoria si ha, apparentemente, dopo lo spostamento del centro della terra, uno sconvolgimento apocalittico; ma in effetti tale caos è la necessaria premessa ad un nuovo ordinamento cosmico, esprimibile in termini di interruzione, sconvolgimento e rimessa in moto dei flussi universali. Se l'intervento di Grabinoulor ha alterato l'ordinamento normale dei flussi naturali e sociali, non è stato per un atto di pura negazione-distruzione, bensì con una operazione di « détournement » che preleva e ridistribuisce secondo *l'ordine del caso* (« l'ordre de l'écroulement ») gli elementi dell'universo, alcuni dei quali, si è detto, hanno anche tendenza a seguire il movimento generale senza che sia necessario alcun intervento. Si tratta di un rapporto assai insolito del protagonista con la totalità degli altri elementi testuali: chi agisce chi, in una situazione di mobilità del concreto, dove tutto avviene su un unico piano privo di dicotomie logiche, forse come nel sogno, dove il segno è sempre bipolare?

D'altra parte, come agisce Grabinoulor? L'abolizione della sbarra esclusiva comporta anche la soppressione degli intermediari strumentali: basta una pensata – nemmeno un pensiero – perché immediatamente il protagonista realizzi alla perfezione il suo intento. Nemmeno la magia, come strumento sostitutivo di mezzi più concreti, può intervenire come spiegazione a ristabilire la contrapposizione tra reale/irreale. L'autorità, nel suo modo di reagire alla situazione, dimostra in effetti che se la natura accetta di essere sconvolta, la società ammette sia l'interruzione dei flussi che il caos e il nuovo ordine, più o meno come prima ammetteva l'altra « realtà » esistente, con i suoi cataclismi naturali, le sue imperfezioni, il suo « ordine ». Non solo non viene ricercata nessuna spiegazione di origine magica o divina, ma nemmeno si reagisce con angoscioso stupore in presenza del totale sconvolgimento dell'universo: l'autorità si limita ad una vaga perplessità, ad una inquietudine che le deriva dal senso della propria impotenza. Un tribunale specialmente costituitosi giudica Grabinoulor perché « quelqu'un l'avait vu quand il était occupé à coucher l'Amérique au nord de l'Europe cela fut répété si bien que tous les hommes qui restaient surent très vite que c'était Grabinoulor qui avait changé la forme de

le Terre ».⁴ Sostituendo in questo periodo i sostantivi che rappresentano la dimensione solitamente esclusa del possibile, con altrettanti sostantivi « normali », l'intero enunciato, che ha per significato ultimo la rivelazione di un colpevole, potrebbe riferirsi ad un banale delitto seguito da volgare delazione. Nella interpretazione stessa di questo cataclisma da parte degli uomini, continua la confusione fra reale e non reale, evidente qui a livello sintattico-logico.

E quindi tutto può avvenire, senza che importi granché né ai personaggi né al lettore, e nemmeno all'autore che fa dire all'io narrante: « mais au reste si toutes les choses qui sont rapportées ici n'advinrent pas très exactement il en advint d'autres pour le moins aussi extraordinaires et il y eut certainement comme cela ou autrement bien des choses transformées ou nouvelles sur la Terre ».⁵ Grabinoulor non aveva voluto questo nuovo mondo che pure egli si compiace di ammirare, nessuna finalità riformatrice aveva presieduto al suo intervento: aveva inseguito soltanto il suo desiderio di parallele e perpendicolari, concedendosi all'amore per i rimaneggiamenti cosmici nei quali trovare « un plaisir pour le branle-bas même bien plutôt que dans les résultats pratiques attendus ou inattendus ».⁶ Il suo agire trova quindi la sua definizione fuori da ogni finalità, nella processualità pura.

Sia l'abolizione della dicotomia reale/non reale, fondatrice in ultima analisi della « sur-realtà » peculiare del testo, sia la conseguente onnipotenza di Grabinoulor appaiono quali risultanti del tratto che essenzialmente caratterizza questo personaggio, cioè l'ubiquità. Né gigante, né superuomo e neppure stravagante divinità, Grabinoulor sembra piuttosto una figura dell'uomo ubiquo in senso letterale, come se convergessero in lui tutte quelle forze pulsionali che, allo stato puro e in tutta innocenza, non conoscono limiti di alcun genere. Le informazioni che il testo fornisce circa la fisionomia e il carattere di Grabinoulor sono, a questo riguardo, molto significative: egli possiede un corpo normale ma perfetto, « mai in riparazione »,

⁴ Ibid., p. 25.

⁵ Ibid., pp. 24-5.

⁶ Ibid., p. 58.

che ammira e porta a spasso, carico di una glorificata vigoria sessuale che gli funziona da barometro della stagione e degli umori e gli conferisce una felice egemonia sulla vita: « c'est pour cela que la rue lui appartenait quand il marchait ». ⁷ Tuttavia, nessun tratto più specifico permette di distinguere « M'sieur Grabinoulor » da un qualunque altro « M'sieur », e la sua è una somatizzazione completa ma anonima, non descrivibile ma soltanto agibile, rappresentativa dell'essere uomo nel modo assieme più generico e più assoluto possibile. Poiché questo corpo, pur integrando inequivocabilmente Grabinoulor al resto dell'umanità, non delimita né racchiude in alcun modo la « grabinouloresque personne »; non ha forma né superficie né peso né densità determinabili, neppure approssimativamente, una volta per tutte, e può diventare « un corps approximativement cylindrique », ⁸ « une de ces majestueuses automobiles » e « l'être [...] qui en descendit ». ⁹ È un corpo ubiquo, che migra attraverso le quattro dimensioni, varcando tutti i confini, i propri e quelli del libro stesso, da cui Grabinoulor esce quando gli capita di trovarsi in difficoltà. Non si tratta né di trasformismo né di mimetismo, ma di un vero e proprio nomadismo della materia, metaforizzato nella « passeggiata » di Grabinoulor che nulla interrompe, « neppure un buon pasto ». A questo nomadismo corrisponde un altrettanto illimitato moltiplicarsi del soggetto che tuttavia non implica né la perdita dell'Io né la sua alterità: Grabinoulor può disperdersi come folla o spargersi come liquido ¹⁰ senza cessare di essere Grabinoulor, e perfino in un momento di essere-non essere, nel passaggio da un corpo ad un altro in cui, « n'étant plus cela mais pas encore autre chose », ¹¹ egli è se stesso nel proprio moto di metamorfosi. È dunque il moto « parce que le mouvement c'est Dieu », ¹² a determinare l'ubiquità sia del corpo che delle pulsioni stesse perennemente attive nel disconoscimento di qualsiasi forma di costrizione o di inibizione, poiché Grabinoulor « est plus fort que tous les engrenages ». ¹³ Nulla quindi può interpor-si tra il volere di Grabinoulor e la sua estempo-

⁷ Ibid., p. 26.

⁸ Ibid., p. 43.

⁹ Ibid., p. 48.

¹⁰ « Il se dispersa », p. 48 - « Grabinoulor tout éparé se pro-

menait n'importe où », p. 47.

¹¹ *Grabinoulor*, cit., p. 48.

¹² Ibid., p. 28.

¹³ Ibid., p. 19.

ranea attuazione: gli basta pensare, alla velocità consentita dalla assenza di una formulazione linguistica, per concepire e realizzare qualunque azione, dalla più elementare alla più complessa: « Grabinoulor eut la vision très nette de ce qu'il fallait faire soit tout simplement déplacer le centre de la Terre et il sut instantanément jusqu'où il devait remonter ce centre pour que la statuette qui penchait vers le sud fût honnêtement dans la verticale comme lui-même ». ¹⁴ Allo stesso modo, costruisce una casa « admirablement bien comprise pour l'hiver et l'été » senza aver bisogno « ni d'échelle ni de pots de couleur ni de pinceaux » ¹⁵ e una macchina per trasformare il moto del mare in energia elettrica; oppure, contemporaneamente, si lava, salta nudo in mezzo al bosco e pubblica un libro. Dalla « vision très nette » alla conoscenza esatta di ciò che bisogna fare, alla realizzazione altrettanto perfetta, nessun intervento di tipo meccanico né logico, nessuna mediazione e nessun intervallo temporale. Se di surrealismo si vuole ancora parlare, occorre rilevare che siamo qui agli antipodi di quello rousselliano, dove le macchine fantasmagoriche descritte con precisione matematica dal protagonista di *Locus Solus* manifestano l'incanalarsi delle pulsioni in una macchina paranoica, che razionalizza e codifica le angosce primordiali. *Grabinoulor* afferma invece il potere demiurgico del desiderio umano quando rifiuta di credere agli « engrenages », negando loro ogni parvenza di realtà: alla metafora del profondo che ci propone il surrealismo, con la sua coorte di fantasmi e conflitti insanabili, Albert-Birot sostituisce una metafora della superficie ove tutto si risolve nella perfetta identità dei contrari. In luogo del tuffo nel baratro che fa riaffiorare le « infernales psychiâtreries », egli suggerisce la passeggiata pluridimensionale dell'ubiquista, soggetto amplificato, uno e multiplo, che afferma la positività di un Ego in armonia con l'Es. Nel perfetto accordo degli organi, delle pulsioni e della coscienza, il corpo, il desiderio e la volontà sono « ubiqui ». Perciò il volere di Grabinoulor non abbisogna di nessun mezzo ed agisce passando attraverso tutte

¹⁴ Ibid., p. 23.

¹⁵ Ibid., p. 20.

le gradazioni, dal semplice impulso o velleità all'applicazione intensa della volizione verso una direzione precisa. L'onnipresenza di *Grabinoulor*, la sua facoltà di spostarsi ovunque e spesso contemporaneamente in luoghi diversi del tempo e dello spazio, la sua capacità di trasformare se stesso in qualunque cosa o essere, e di moltiplicarsi in diversi « *Grabinoulor* » sono direttamente dipendenti dal suo volere, da questa intensità di volontà che percorre tutte le soglie dal livello zero – « il passa par Paris où il n'eut aucunes aventure parce qu'il pensait à autre chose »¹⁵ – a quella di massima tensione, in cui la volontà stessa accresce il proprio potere: « Il lui prit envie pour un moment de n'être plus qu'un corps cylindrique au sommet d'un plan fort incliné et il roula et il eut la volonté jusqu'au bout d'obéir à la loi et il eut un tel élan qu'il arriva jusque devant l'Eternité ».¹⁷ Tutto ciò che *Grabinoulor* fa accadere come tutto ciò che può *accadergli* dipende dallo stesso *Grabinoulor*, dal grado d'intensità del suo volere e dal capriccio del suo desiderio. Nell'isola di Filantropia, dove sei donne naufraghe godranno dell'uomo di paglia costruito da una di esse, Albert-Birot afferma il potere creativo del desiderio:

quant à la matière dont elle se servit pour réaliser cet idéal ce ne pouvait être naturellement que bois chiffons et herbe sèche mais tant sans doute par l'adresse de ses mains qui obéissaient si bien à son esprit que *par l'intensité et la netteté de son désir* elle parvint on pourrait presque dire à faire vivre une imitation d'être humain qui était vraiment un bel homme et la première nuit nuptiale fut en vérité presque sans déceptions.¹⁸

Rispetto al fantasma compensatorio definito dalla psicoanalisi, quest'uomo di paglia, frutto vivo, seppure imperfetto, risulta diverso ed alternativo: il desiderio crea il suo oggetto, è tutt'uno con esso; l'unificazione dei piani reale/non reale sopprime la legge del *manque*, e il desiderio, che si investe nell'attività di *Grabinoulor* intesa come processualità, si definisce non più rispetto ad un bisogno

¹⁵ Ibid., p. 20.

¹⁷ Ibid., p. 43.

¹⁸ Ibid., p. 84.

esteriorizzato, ma in assoluto come intensità mobile, in presa diretta sulla « realtà » nella quale compie le sue « coupures » e le sue connessioni, in ogni direzione e senza esclusioni, percorrendo ininterrottamente la non-spazialità e la non-temporalità dell'intenso puro.

Parallelamente all'inarrestabile andare avanti di *Grabinoulor*, il testo generatore delle vicende del protagonista e dei suoi adiuvanti prolifera a sua volta orizzontalmente alla velocità di una lingua « en barre », cioè in fusione, dove tutto ciò che potrebbe intralciarne il libero fluire è stato soppresso. Unico residuo di punteggiatura, il personaggio etereo di Monsieur Stop – l'indesiderato punto che mette fine arbitrariamente all'*énergie* della parola – viene manipolato scopertamente a piacere dal narratore ad un fine radicalmente opposto alla sua funzione consueta. Monsieur Stop viene fatto agire come mezzo di propulsione del discorso ogni qualvolta sia necessario, in sostituzione dei soliti espedienti, interrompere un intreccio ormai interamente sfruttato per introdurne uno diverso. Il rifiuto della punteggiatura non è, per Albert-Birot come per Apollinaire, un mero accorgimento modernista. Corrisponde ad una precisa volontà di emarginazione delle consuete scansioni logico-sintattiche, a profitto di un'altra logica: quella dei ritmi e delle pause prosodiche per Apollinaire, e quella dell'auto-generarsi del linguaggio per via metonimica nel testo di *Grabinoulor*. In questo caso, il prevalere della funzione « e » così enfatizzata produce un doppio effetto di accumulo sia del linguaggio – gioco sul significante – sia degli intrecci, che ha potuto suggerire l'accostamento di *Grabinoulor* all'epopea. In effetti, questa scrittura che non si ferma mai non è altro che il manifestarsi, a livello espressivo, della passeggiata ubiquista. Come *Grabinoulor*, la scrittura esce per così dire da se stessa, imponendosi nella sua forza autoproduttrice in quanto scrittura pura, cioè *moto* di scrittura ormai svincolato da ogni spazio o dimensione concreta dello scrivere. Portato avanti per oltre quaranta anni, il testo di *Grabinoulor* ha straripato oltre il libro e il volume, ed insieme ad essi oltre la nozione stessa di *durata* dello scrivere, per assurgere alla atopicità di un ideale « atto » di scrittura. In questo senso *Grabinoulor* il protagonista e *Grabinoulor* il testo si propongono entrambi come metafora ultima dello scrivere, e di uno scrivere concepito esplicita-

mente come insistenza del gesto, in netta contrapposizione con le teorie imitative dell'arte, basate sulla contemplazione e la riproduzione del dato reale. Non *mimesis*, quindi, ma *poiesis*. È quanto significativamente si iscrive « en abyme » nell'episodio dell'*Accident du Pont de Bois*.¹⁹

Grabinoulor desidera la contemplazione, lo stare fermo, inattivo, nell'estremo ridursi del tempo di una « immobilité mouvementée », immerso in un paesaggio anteriore « couleur d'inexistence ». ²⁰ Tale episodio può infatti venire interpretato quale una emblematica « morte » dell'arte se viene decifrato a livello di trama, e quale esempio di scrittura come *enérgeia* per quanto riguarda la messa in moto del quadro, la sua resurrezione attraverso la parola che lo scrive anziché descriverlo.

L'essere piombato « con esattezza » nel passato comporta per Grabinoulor la perdita della propria identità nel riassorbirsi del desiderio: la processualità sembra incepparsi in quello che può apparire un richiamo, attraverso precise allusioni, ad una arte rappresentativa invitante, anziché a fare, a contemplare. Grabinoulor sembra ad un tratto inserito in un quadro del seicento – « monde à centimètres » – luogo anteriore del processo artistico in cui si concentrano forze di antiproduzione tali da neutralizzare l'*enérgeia* creatrice. Immobilità mossa al rallentatore, ristrettezza delle dimensioni, colorito patinato del vecchio, silenzio dell'inesistenza, appesantimento del corpo e del pensiero: tutti i sensi appaiono immersi in una specie di conscia ibernazione della materia. Tutto ciò infonde un generale senso di drammaticità (« tout ce suffoquant tragique »)²¹ e di tristezza che agiscono negativamente sull'Io in quanto esso, immerso nel quadro, non può agirlo: ²² la camminata impedita di Grabinoulor significa l'arresto del nomadismo e l'intorpidimento dell'*enérgeia* nel tuffo contemplativo verso il passato. Lo stesso paesaggio non offre nessuna manifestazione di un suo divenire, il passato « figé » neutralizza il futuro stesso ²³ perfino nella immaginazione – nella memoria – dello spettatore che dal futuro è venuto: « ce paysage s'étalait muet et tellement an-

¹⁹ Ibid., L. II, C. XII, p. 67.

²⁰ Ibid., p. 68.

²¹ Ibid., p. 68.

²² « Paysage triste à ne pas oser marcher », p. 68 - « Il ne pou-

vait que très difficilement lever ses pieds », p. 69.

²³ « Ce paysage pauvre qui ne contenait pas de lendemain », p. 68.

térieur qu'il était impossible d'imaginer la ville qu'on devait construire à sa place et que pourtant Grabinoulor connaissait ».²⁴ L'*enérgeia* si annulla nel momento preciso in cui il suo moto di espansione viene interrotto per la contemplazione, e non catturato per l'azione come invece avviene nella processualità: non più nomade, il soggetto scompare. Grabinoulor sembra prima mimetizzarsi, come assorbito dal paesaggio,²⁵ poi la sua volontà non può altro, al massimo della concentrazione, che dargli l'apparenza di essersi mosso, mentre infine l'incapacità a poter concepire il futuro del luogo di cui è diventato parte – cioè del proprio futuro – lo fa sentire « de moins en moins lui »: l'inclusione in un quadro fisso, ecco la morte del soggetto, la perdita vera dell'identità: « il faillit ne plus savoir qu'il était Grabinoulor ».²⁶ Un uragano sopravviene a dare una opportuna « leur de mouvement », bastante a ridestare lo sguardo di Grabinoulor che vedrà la fantasmatica caduta di una carretta dal ponte di legno e il precipitare lento a gambe all'aria di due donne: benché si tratti di « relief sans espoir » e « profondeurs sans paroles », la libido vi trova l'impulso necessario ad un completo recupero della volontà: « c'est par ce chemin velouté qu'il revint à l'heure de sa montre ».²⁷ Istantaneamente, Grabinoulor ridiventa Grabinoulor, cioè una volontà che concretizza immediatamente il desiderio: « il se demanda comment il sortirait de cette immobilité mouvementée dans laquelle il était pris mais instantanément il se répondit – si même il prit le temps de se répondre – qu'il le voulait ce qui devait suffire amplement ».²⁸

Questo episodio evidenzia metaforicamente il rapporto dello scrittore con la scrittura. Non si tratta di espressione o di rappresentazione « di un tempo che fu », perché la contemplazione, punto di partenza di un'arte che guarda e copia un modello esteriore e in cui Grabinoulor, letteralmente, si perde, è castrazione di tutte le forze che consentono di muoversi, nel tempo oltre il tempo, in una continua fuga in avanti verso il futuro. Futuro dell'Io e futuro del libro, perché la scrittura

²⁴ *Grabinoulor*, cit., p. 69.

²⁵ « Il était maintenant devenu figure de ce paysage » - « Il sentit qu'il était devenu couleur d'inexistence de ce vieux temps »,

p. 68.

²⁶ *Grabinoulor*, cit., p. 69.

²⁷ Ibid., p. 72.

²⁸ Ibid., p. 73.

è movimento, è flusso che scorre, mentre il quadro, rappresentativo di un'idea d'arte-oggetto, totalità chiusa, è invece raffigurazione di una verticalità immobile priva di ulteriorità. Scrivendo il quadro della caduta dal ponte, Albert-Birot compie una operazione complessa: si tratta di una « animazione » di questa verticalità attraverso la scrittura che astrattizza totalmente l'intenzione figurativa presente nel quadro, sdrammatizzando ed allontanando la morte ancora da venire per i personaggi colti in volo. In tal modo, anche nella fisicità del dipinto, la scrittura riesce ad impossessarsi del movimento generatore di una struttura artistica; operazione inversa di quella, ottocentesca, che consisteva nel fare della scrittura pittorica a scapito dell'intrinseco dinamismo del linguaggio poetico. Contemporaneamente, Albert-Birot sposta il dramma fuori dal quadro, nella castrazione dello spettatore, nell'angoscia breve ma precisa di *Grabinoulor* che scopre di non sapere più chi è, che si annulla per essersi reso inattivo. Nel gesto poetico risiede dunque la scoperta e la affermazione di una identità accresciuta al punto da poter comprendere quell'altro Io che rimane se stesso essendo tutte le cose. Vicino, in questa sua concezione del surrealismo, a un Apollinaire o a un Supervielle, Albert-Birot ritiene che quella del poeta sia una coscienza che va « al massimo » di se stessa, trovando il suo completamento in quello che egli chiama l'« inconnu sur-conscient ».

MARIE-LOUISE LENTENGRE

AUX SOURCES
DE LA MÉTAMORPHOSE DE « SIC »
LA RENCONTRE DE GINO SEVERINI
ET PIERRE ALBERT-BIROT



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMLXXXVII

ARLETTE LAFFONT ALBERT-BIROT

A proposito di Marie-Louise Lentengre

(Estratto da un'intervista raccolta da Chiara Corazza)

Chiara Corazza: Quando ha conosciuto Marie-Louise Lentengre?

Arlette Albert-Birot: Dunque, lei è venuta qui.... No, lei mi ha detto che era già venuta nell'appartamento dove abitava Albert-Birot (lui era già morto). Penso che sia venuta con suo marito, Carlo Alberto Sitta. Era lui che veniva per incontrare PAB, in quanto poeta. PAB è morto nel luglio del '67, lei sarà venuta nei due mesi seguenti, all'inizio dell'anno scolastico '67, perché nel '68 ho traslocato e sono venuta ad abitare qui. Di fatto lei non ha conosciuto PAB, ma io la conosco da molto tempo. Veramente lei era stata molto discreta, perché era soprattutto Carlo a parlare. Lui aveva fatto anche dei saggi di traduzione di Albert-Birot, insieme a lei.

In seguito la prima a lavorare su PAB è stata Germana Orlandi, a Roma, poi a Pescara, a Potenza: è stata all'Università in tutti questi posti prima di arrivare a Roma Tre. Germana aveva studiato col Professor Jannini, che è stato una figura molto importante per la Letteratura Francese del XX secolo, ha lavorato tantissimo, si è fatto un nome importante nell'Università Italiana. Quando Germana ha chiesto un argomento, Jannini le ha suggerito di lavorare su PAB, dato che, disse, è meglio per noi, all'estero, lavorare su figure meno conosciute perché sono state meno studiate.

Durante l'estate del '67 ci fu un grande raduno dei poeti sonori in un posto dell'Italia settentrionale: i Francesi vi erano rappresentati da Henri Chopin, da François Dufrêne, da Bernard Heidsieck. Marie-Louise era giovanissima, lei c'è andata seguendo quello che non era ancora suo marito, ma il suo amico, Carlo Alberto Sitta. Lei si è divertita moltissimo, la cosa le sembrava alquanto stravagante, ma nello stesso tempo è stata attratta da quello straordinario impatto delle parole. Albert-Birot era appena morto, e so che quel gruppo franco-italiano di poeti gli ha reso omaggio.

Quando ha deciso di lavorare su Albert-Birot? Non le so dire. Germana e Marie-Louise hanno cominciato più o meno nello stesso periodo, ma Germana era più anziana, e più produttiva in quel momento, rispetto a Marie-Louise che doveva ancora farsi una carriera. Ma Marie-Louise si è subito interessata a Apollinaire, a Tardieu, a Albert-Birot, diciamo che questi sono i poeti-faro della sua ricerca.

Con Tardieu c'è stato un rapporto di amicizia, perché la madre di Tardieu, una cantante, abitava a Parigi con suo marito, il pittore Victor Tardieu, ma era originaria di Modena. Quando Jean Tardieu è venuto a Modena, c'è stato non solo l'incontro col "poeta" Tardieu, ma anche un rapporto di amicizia che non è mai venuto meno. Tardieu adorava Marie-Louise, aveva un affetto tenerissimo per lei, e lei per lui.

Riguardo ad Apollinaire, ha frequentato il gruppo apollinairiano di Parigi, cioè Michel Décaudin, che poi è morto, ma ha stretto un forte legame di amicizia con il

gruppo, con Claude Debon innanzitutto, poi con Jean Burgos e Daniel Delbreil, per citare i tre più importanti. L'amicizia con Claude è stata così intima verso la fine della vita di Marie-Louise, Claude è andata là da lei, per stare vicino alla sua amica, era una cosa fondamentale per tutte e due. Claude ha provato un dolore molto forte per la morte di Marie-Louise.

Dunque lei entra a far parte del Gruppo Apollinaire, e col Gruppo Tardieu che ha sede a Lione, dato che sia Tardieu che i professori che lavoravano su di lui sono originari di Lione. Ricordo che ci siamo incontrate a un seminario su Tardieu a Lione. Marie-Louise era solo uditrice, perché, ripeto, era ancora molto giovane. Però è apparso subito chiaro, non appena ha preso la parola, che tutti le hanno chiesto di partecipare, di lavorare, e ben presto è stata invitata a tutti gli incontri. Per gli apollinariani è stata subito una di loro. Insomma, con Apollinaire, Tardieu e Albert-Birot (che si è aggiunto circa nello stesso periodo) è accaduto questo: lei mi è venuta a trovare, c'è stato subito un rapporto affettuoso fra noi due, e da parte mia molta riconoscenza nel vedere che qualcuno si interessava a PAB così da vicino.

Tra il 1987 e l'88 l'editore Jean-Michel Place decide di pubblicare Grabinoulor. Fino ad allora si conosce sì e no il venti per cento di Grabinoulor; così ho letto i dattiloscritti di PAB, li ho ordinati alla meglio, ho cercato di vedere come mettere a punto il testo. Ma c'era un lavoro enorme da fare, e io non usavo il computer. Marie-Louise, invece, ha imparato a usarlo prima di tutti noi. Poi abbiamo avuto un incontro con Place, non ricordo chi abbia fatto la proposta, ma insomma lui le affida un Albert-Birot: si tratta del libro che lei certamente ha visto, PIERRE ALBERT-BIROT, L'INVENTION DE SOI. A farla breve, Marie-Louise gli dice: "Senti, per fare questo lavoro mi devo leggere tutto Grabinoulor. A queste condizioni posso farlo mio".

Avevo dato una serie di dattiloscritti a Marie-Louise, lei li teneva a Bologna, se ne impadroniva, quando aveva messo insieme un pacchetto me lo spediva a Parigi, e così, ogni settimana, con una delle mie studentesse, leggevamo ad alta voce: io col dattiloscritto, lei con la versione di Marie-Louise. E, poi, una volta terminato, si rimandava il pacco a Marie-Louise, e così via. C'è voluto un anno. E dopo questo c'è voluto un altro anno per mettere tutto in ordine, e nel 1991 Jean-Michel Place ha fatto uscire la prima edizione. Ma è stato ristampato l'anno scorso, perché esaurito.

Poco dopo è uscito PIERRE ALBERT-BIROT, L'INVENTION DE SOI, un libro molto importante per Marie-Louise, le sue analisi restano davvero eccellenti. Poi, nel 1993 J. M. Place ha pubblicato la terza edizione di 'SIC' e a Marie-Louise è toccato l'onere dell'introduzione.

Dopo di che arriviamo a Cerisy-la-Salle, in Normandia, il più alto traguardo intellettuale francese. Qui, ogni anno, si tengono 'colloqui' molto importanti che durano una settimana, vi partecipano i più grossi nomi a livello mondiale. C'è stato un 'colloquio' su Albert-Birot, (Marie-Louise ovviamente era presente) e ne è uscito un libro dal titolo 'Pierre Albert-Birot, Laboratorio di modernità'.

Questo 'colloquio' a Cerisy si è tenuto nel giugno 1995. A fine anno hanno organizzato un colloquio all'Università di Nanterre, per il quale Marie-Louise è ri-

tornata... Un po' prima lei si era accorta che quando tossiva si trovava un po' di sangue nella saliva. Si pensava che non fosse nulla, che era solo stanca... Ma dopo il colloquio è ritornata a Bologna, è andata dal medico... Era il cancro al polmone. Lei ha lottato con tutte le sue forze, ha fatto tutto quello che poteva. L'hanno operata a Parigi... metastasi al cervello... quando ho saputo della metastasi mi sono detta è orrore puro... Ma no, il cervello era molto meno grave dei polmoni. Si trattava di un tumore avanzato, inutile l'operazione e i trattamenti... Ma ha affrontato anche... Lei sa che quando si diventa professori all'Università bisogna passare davanti a una giuria esaminatrice e difendere il proprio progetto. Lei c'è andata in uno stato spaventoso, in quell'occasione Claude Debon era al suo fianco. Non ha mai ricoperto il suo ruolo, ma Marie-Louise è morta col titolo di Professore. Era circondata dall'amicizia dei suoi, dei colleghi di Bologna, veramente straordinario.

Per continuare il discorso su quello che io so, lei aveva scritto in Italia un Apollinaire, APOLLINAIRE ET LE NOUVEAU LYRISME. Lavorava venti ore al giorno, Marie-Louise, non faceva altro, c'era solo il lavoro che l'interessava (e naturalmente suo figlio, Nicola era una cosa enorme nella sua vita). L'ultima volta che sono stata a Bologna lei era felicissima, siamo andate dal tipografo, perché Nicola stava per pubblicare il suo primo libro sui funghi, perché Nicola è un grande micologo! Dicevo dunque che Marie-Louise era un'agrande lavoratrice... quanto ad APOLLINAIRE ET LE NOUVEAU LYRISME lei lo ha davvero reso più fresco. Il libro è uscito da Place ed è andato esaurito, perché tutti i professori e gli studenti dovevano averlo il libro per superare l'*agrégation*. Certo è un libro che ha vissuto una sola stagione, ma l'ha vissuta bene.

Ecco la storia dei nostri rapporti, io sono stata spesso a Bologna, lei mi ha invitato a parlare ai suoi studenti, e proprio in quell'occasione ho incontrato Jean Robaey. Lei sa che, nelle Università, bisogna stare con una parte o con l'altra ... per avere una cattedra c'è una trafila complicata. Per Marie-Louise è stato particolarmente difficile: li aveva tutti contro perché era francese, lei non è mai stata italiana. Per cui avevano l'impressione che lei prendesse il posto agli Italiani. Sarebbe la stessa cosa in Francia, naturalmente. Occorreva che avesse delle qualità straordinarie per essere ammessa.

Le sue relazioni con gli studenti erano incredibili: lei possedeva l'arte della pedagogia... Non tutti gli insegnanti sono così dediti ai loro studenti.

Lei conosce le sue origini: era italiana a metà, Marie-Louise, sua madre era italiana. Io so come ha incontrato suo marito... Lei aveva bisogno di farsi qualche soldino, lui aveva bisogno pure di guadagnare qualcosa, per cui ha accompagnato un gruppo di Italiani a Parigi e lei faceva la guida per questo gruppo. Doveva esserci affinità letteraria fra di loro, ma non so molto della loro storia. Si sono sposati e poi separati... Negli ultimi anni lei viveva a Bologna e lui a Modena. Avevano Nicola come legame, lui abitava col padre, ma veniva spesso a vedere la madre. Una cosa interessante è che il nonno di Marie-Louise è stato una per-

sonalità del mondo dell'anarchia, ci sono molti libri sull'argomento. Lei aveva una decisa ammirazione per il nonno. È vero che lei veniva da un ambiente modesto, ma aveva quel tipo di intelligenza molto brillante che le ha permesso di riuscire benissimo negli studi. Col fatto della famiglia ha parlato italiano già in casa, poi ha fatto studi d'italiano a scuola. Ha terminato gli studi in Italia, il suo italiano era perfetto, ma temeva che il suo francese non lo fosse. D'altra parte quando ci siamo conosciuti attorno a Tardieu, Apollinaire e Albert-Birot ha avuto occasione di riparlare francese, e il suo francese è quello della scrittura, lei scrive davvero bene.

Termino con Albert-Birot: il libro che lei ha scritto è stato molto ben accolto: alla Académie di Dijon si assegna ogni anno, o ogni due anni, un premio alla migliore opera italiana che abbia contribuito alla cultura francese. Lei l'ha ottenuto con PIERRE ALBERT-BIROT, L'INVENTION DE SOI.

[...]

Chiara: Lei crede che la conoscenza della cultura italiana abbia consentito a Marie-Louise di avere un punto di vista diverso sulla poesia francese del XX secolo?

Arlette: Non ne sono sicura. Alla domanda contraria direi di sì... Cioè che potesse vedere la cultura italiana diversamente, direi forse di sì. Ma lei si aggrappava alla cultura francese, aveva una tale passione per questa cultura che aveva scelto deliberatamente. Naturalmente autori come Apollinaire e Albert-Birot sono marcati dal Futurismo, ma i paragoni tendono a separarli. Quanto a Tardieu, c'è davvero molta Italia in Tardieu... Ma io credo, posso sbagliarmi... Non so precisamente cosa leggesse. Saranno le persone a lei vicine che potranno dirle se leggeva più francese o più italiano. Io penso che la cultura francese sia assolutamente prioritaria in lei. Potranno dirle il contrario, ma su questo punto non posso essere troppo perentoria, non ho gli elementi. Rispondo a intuito.

Chiara: Insomma non ha una sensibilità italiana per studiare i Francesi?

Arlette: No, forse è un modo di proteggersi dall'invadenza italiana. Entrare negli ambienti intellettuali francesi è stata una vera felicità per lei, perché è stata accolta meglio che dagli Italiani.

Chiara: Qual è l'originalità della sua opera secondo lei?

Arlette: Io trovo che possiede l'arte di vedere le cose dall'alto, l'arte della sintesi, ma prima di tutto una sensibilità e una cultura immensa. Lei ha un approccio fatto di sensibilità che poggia su un rigore conoscitivo assolutamente inattaccabile. Lei possiede un approccio critico assolutamente costruito, ha letto quello che bisognava sapere. Bachtin, Genette... Ha letto in prevalenza la critica francese,

non so qual è il livello della critica teorica italiana. Da tutto questo ricava qualcosa di personale. Lei possiede un senso della sintesi, un senso della situazione del testo, una mente chiara, cioè non usa un gergo... Lei vibrava alla lettura di un testo, aveva fatto qualcosa su Tardieu, aveva tradotto una poesia di Tardieu, e ne aveva dato l'interpretazione... Questo nel 'Colloque' dedicato a Tardieu.

Chiara: a questo proposito c'è un suo saggio intitolato "*Le lyrisme feutré de Tardieu...*"

Arlette: Ecco, appunto. Abbiamo sempre questo lato *sensible*: è il lirismo per definizione, è teoria, ma poi lei ci mette il suo tocco, diventa «feutré». Cioè Tardieu che c'è e che si contiene.

Chiara: E lei cosa pensa di ciò che ha scritto su PAB?

Arlette: Trovo che non sia per niente superato, è un libro che si legge, e che io utilizzo moltissimo, mi ha insegnato tantissime cose su PAB. Io avevo una traccia lineare su PAB, ma lei ha questa visione globale. Ha avuto accesso libero al fondo Albert-Birot, ha preso tutte le informazioni che ha voluto, ma ha fatto tutte le domande del caso... Ma di tutto questo ha ricavato un lavoro personale...ha veramente ricostituito quella "invenzione di sé", un sottotitolo splendido...

Chiara: L'ha scelto Marie-Louise?

Arlette: Sì, lei aveva proposto diverse soluzioni. In questi casi è sempre difficile, ma Jean-Michel Place ha deciso in ultima istanza, ma su un titolo che aveva proposto lei... Ma Marie-Louise è stata una grande insegnante...

Chiara: Sì, me ne sono resa conto grazie a quella *Introduction à la poésie française*, in cui accompagna veramente il lettore.

Arlette: È quello che in parte rimprovero alle Università Italiane, ci sono eccellenti professori, ma la loro carriera conta più dei loro studenti. Marie-Louise aveva sempre un mucchio di gente intorno. Passeggiare per Bologna con lei voleva dire salutare in continuazione...

28 agosto 2009

(nell'appartamento di Mme Arlette Laffont Albert-Birot
Parigi, 85 Boulevard Pasteur)

Le cose dei poeti

Da Baudelaire a Ponge

L'uomo è un'invenzione recente. Michel Foucault lo vede apparire contemporaneamente al pensiero moderno, come figura della finitezza, nel contesto di un'ontologia senza metafisica in cui il suo essere è determinato da tutto ciò che positivamente, fuori di lui, lo immette nello spessore delle cose e lo sottopone alla temporalità. È quindi nel cuore stesso di questa exteriorità che il linguaggio, abbandonato il campo della rappresentazione, deve cercare di mettersi in gioco per esprimere il nuovo rapporto dell'uomo con le cose. Il problema dell'essere del linguaggio, così come se lo pone, e rispetto a se stessa, la poesia contemporanea è quindi strettamente legato alla necessità di sottoporsi alla prova del reale, che fonda per la poesia un'urgenza di ordine etico. Che il mondo sottratto all'intelligibile le appaia come un caos da ordinare, come un insorgere nauseante e minaccioso della sostanza senza limite, o come un incanto di forme e di profondità da esplorare, la poesia si volge all'universo delle apparenze non più per superarlo ma per fermare il suo sguardo su di esso, quale si offre alla percezione immediata, permettendo a ogni frammento del reale, per quanto infimo e familiare, di sollecitare la sua attenzione. Viene in tal modo ad elaborarsi una *poetica delle cose*¹ che, nella diversità delle forme e dei progetti, svolge il ruolo di una strategia di avvicinamento, di conquista o di reinvenzione del mondo – a partire dalla finitezza.

¹ Per un utile ed illuminante confronto con la poesia delle cose in Italia, sarà indispensabile rifarsi alle "storiche" pagine che Luciano Anceschi ha dedicato alle poetiche di Pascoli e D'Annunzio (cfr. in particolare *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1972⁴); ad esse il presente studio è largamente debitore.

La tentazione del mito: esprit nouveau e surrealismo

Baudelaire fa entrare il reale nella poesia scegliendo la morte; egli dà come orizzonte all'uomo l'infinita nostalgia di un altro Luogo ma insieme svela, mettendo a nudo ciò che si corrompe nelle cose e negli esseri, la fecondità della loro imperfezione, il loro splendore negativo. Se la mente interrompe il suo doppio movimento per fissarsi sull'uno o l'altro dei due poli, subito il mondo svanisce – è il consapevole allontanarsi del simbolismo in cerca d'assoluto, o la cecità del realismo, che manca il suo oggetto per eccesso di precisione. Ora il nostro mondo chiede di essere guardato, giacché gli dèi sono morti insieme al loro, ma non più perché se ne riproduca ingenuamente l'apparenza presunta, ridotta, già, a rappresentazione ammessa.

La valorizzazione dell'universo sensibile richiede il sacrificio dell'imitazione, incapace di farsi carico della totalità dell'oggetto quale si dà a una percezione simultaneamente oggettiva e soggettiva, e passa attraverso un confronto con lo sguardo e il gesto dei pittori. Inaugurata da Baudelaire, questa disposizione rimane una costante nei poeti delle cose che, da Apollinaire a Tardieu, non cesseranno di invidiare alla pittura il potere di stabilire «un contact direct entre les perceptions et la pensée»,² di costringere il linguaggio poetico a misurarsi con essa su questo terreno. La poesia, come il quadro, darà a vedere facendosi essa stessa “oggetto” in Apollinaire, Reverdy o Pierre Albert-Birot, che intendono fare della poesia un'arte di “creazione”, un'arte che non copia il mondo ma lo ri-fà. Al «crepuscolo della realtà»³ corrisponde così il potere della rappresentazione nel senso nietzscheano, che instancabilmente sostituisce alla Verità immutabile dell'Essere la verità transitoria e plurale delle maschere. Sollecitata dalla scienza e dalla tecnologia, l'immaginazione, ancora la regina delle facoltà, cerca di conquistare l'immanenza segreta delle apparenze e dilata a sua dismisura il campo della percezione. Così, attraverso il disvelato moltiplicarsi delle forme che ne animano la profondità, il mondo accede al

² Jean TARDIEU, *Les portes de toile*, cit., (nel testo: *Les portes ...*), p. 10.

³ Apollinaire scriveva nel 1908 a proposito di Braque: “Son esprit a provoqué volontairement le crépuscule de la réalité et voici que s'élabore plastiquement en lui-même une renaissance universelle” (*Chroniques d'art*, OC, t. IV, p. 96).

«plus de réalité». L'arte dei pittori e dei poeti, secondo la definizione che ne ha dato Apollinaire all'inizio del secolo, fa allora coincidere l'investigazione delle sue potenzialità estetiche e l'esplorazione dell'universo oggettuale, su un piano che rimane quello della conoscenza pragmatica del reale. Rassegna meticolosa, deformazione e ricomposizione costituiscono l'attività essenziale di un soggetto «inumano» creatore di una doppia realtà: dell'opera e, in essa, del mondo. Gli oggetti che egli predilige sono quelli del mondo moderno, il mondo della città nella linea inaugurata da Baudelaire, l'universo delle macchine in quella di Whitman; aeroplano e Tour Eiffel, automobili e trans-siberiana, tram, sifoni, lampioni a gas, manifesti pubblicitari, e di lì a poco cannoni, granate e «lueurs des tirs» entrano nell'universo poetico in funzione di materiali. Le scorze di betulla divengono supporti di calligrammi, e nella *Case d'armons* si ripongono poesie.⁴ Natura e cosmo si situano accanto alle cose umane in un universo saturato su cui incombe anche la presenza inquietante di oggetti immediatamente simbolici, come l'orologio della Città ebraica di Praga, le cui lancette girano a ritroso...

Facendosi profetica, simultanea, orfica, plastica (attraverso il calligramma), addirittura rumorista (grazie all'onomatopea, considerata una risorsa del moderno da Apollinaire, che ne raccomanda l'uso nella sua conferenza sull'*Esprit nouveau et les poètes*, del 1917), la poesia si propone come un grande mito totalizzante, in grado di ricomporre l'Unità del mondo a partire dall'esplosione stessa del reale, quindi di fondare un “surreale” in cui il soggetto non sarà *altro* ma uno e plurale insieme, uno moltiplicato, padrone del tempo e dello spazio, mondo esso stesso. La supremazia del verbo poetico sul reale non è mai messa in dubbio ed è per questo che l'urgenza etica trova in Apollinaire, e nell'*esprit nouveau* in generale, una risposta assolutamente e risolutamente estetica: il *mondo nuovo* potrà nascere solo da una creazione permanente a partire dal vissuto, che resta in sé votato alla violenza del disordine e dell'erranza.

Respingendo le soluzioni prospettate dall'*esprit nouveau*, come troppo estetizzanti, il surrealismo torna a situa-

⁴ “Lueurs des tirs” è il titolo della quarta sezione di *Calligrammes*. La “case d'armons”, che fa da titolo alla terza, è uno speciale scomparto in un mezzo militare.

re la problematica del rapporto con il reale alla confluenza di idealismo e di realismo, proponendo un'ipotesi di sguardo nettamente orientata, sotto l'influenza della psicoanalisi, verso il primato assoluto del soggettivo. Fondandosi sull'*Estetica* di Hegel, secondo la quale spetterebbe alla poesia, più che a qualsiasi altra arte, «révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle», André Breton afferma in *Situation surréaliste de l'objet* (1935)⁵ che il procedimento poetico per eccellenza consiste nell'«exclure (relativement) l'objet extérieur comme tel» e nel considerare la natura soltanto «dans son rapport avec le monde intérieur de la conscience». E dal momento che ogni oggetto di “percezione esterna” viene sottoposto al lavoro della scrittura o della pittura secondo le stesse modalità di un resto diurno “lavorato” dal sogno, occorrerà «exprimer visuellement la perception interne» per sfruttare il campo della «représentation mentale pure, tel qu'il s'étend au-delà de celui de la perception vraie, sans pour cela ne faire qu'un avec le domaine hallucinatoire». Sono teorie troppo note perché valga la pena ritornare sulla sottile definizione del crinale sul quale pretende di mantenersi la rappresentazione surrealista – tra *percezione esterna* e *percezione interna* –, una rappresentazione pronta a trar partito dal “reale”, che tiene a distanza senza abolirlo, e dall'«allucinatorio», che frequenta senza abbandonarsi ad esso. Ma rispetto allo statuto dell'oggetto colto in una tale «situazione», occorre almeno ricordare quanto fondamentale sia la funzione affidata all'immagine surrealista: è ad essa infatti che viene assegnato il compito di dirimere il conflitto fra la coscienza percipiente e l'oggetto percepito, precipitandoli entrambi in una dimensione nella quale gli opposti cessino «d'être perçus contradictoirement» (*Second manifeste du surréalisme*, OC, p. 731). Trasferendo dalla parte dell'impensato ogni percezione esterna, il surrealismo giunge a decretare il «peu de réalité».

Ma la lezione hegeliana trova altrove risonanze nuove, e più profonde. Un pensiero del negativo teso a rivendicare la conservazione della dialettica dei contrari denuncia l'utopia surrealista, accusata di voler fondare sul superamento

⁵ André BRETON, *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste*, conferenza pronunciata a Praga il 29 marzo 1935. Ora in *Position politique du surréalisme*, Paris, Béliabaste, 1970. (Le citazioni che seguono sono tratte da tale edizione.)

di essi una nuova trascendenza. Bataille contrappone a questa deriva “idealista” verso il meraviglioso la scelta dell'orribile e del mostruoso. I poeti, per parte loro, si dispongono a un atteggiamento meno radicale. Ma è comunque per rispondere all'urgenza, affermata da Hegel, di «guardare in faccia il negativo e di restare accanto ad esso» che tre di essi, e non dei minori, Francis Ponge, Jean Tardieu, Yves Bonnefoy, rifiuteranno di postulare un soggetto “altro” e una vita reale situata “altrove”, abbandonando la via del mito, per decidere di «se transférer aux choses».⁶

La poesia «fra due mondi»: Pierre Reverdy

Reverdy è il primo a fondare una vera e propria poetica delle cose, ma nella separazione e nella sospensione di uno spazio intermedio in cui il movimento del poeta verso gli oggetti è un perpetuo tentativo di approccio che «l'âpreté de son exigence» vota a uno scacco accettato e come desiderato. Il piacere momentaneo che si ha nel cogliere l'oggetto attraverso una percezione che getta il soggetto fuori di sé si accompagna al sentimento della propria differenza infinita e irriducibile, e se andare verso il reale significa «Jouir d'appliquer la plasticité de son intelligence sensible à tous les contours, à toutes les aspérités, à tous les creux de la réalité. Epouser toutes les formes jusqu'à l'identité. Les couleurs, la lumière et les parfums, le soleil, les paysages, les gens dans les attitudes de leur destination» equivale anche, e contemporaneamente, a «Remplir de son esprit et de sa sensibilité l'abîme vertigineux de la distance. La délicieuse souffrance de la séparation».⁷ Così per Reverdy ogni cosa non può dare altro che «l'extraordinaire et puissante saveur de ce qu'elle est» (Lb, p. 73), quella sensazione improvvisa e sconvolgente che la percezione della sostanza stessa del reale produce, in altre parole un'emozione la cui intensità, quale che ne sia il grado o la qualità, non è della stessa natura di quella dell'emozione poetica, che, per parte sua, dipende dalla mente: «L'art n'est pas affaire de sensa-

⁶ Francis PONGE, *Proèmes, précédé de Le Parti pris des choses*, “Poésie”, Paris, Gallimard, 1948 (nel testo: P), p. 174.

⁷ Pierre REVERDY, *Le Livre de mon bord, 1930-1936*, Paris, Mercure de France, 1948 (nel testo: Lb), p. 93.

tion mais d'expression» (Lb, p. 88). Per questo la poesia non può né evocare né riprodurre le cose della vita senza perdersi in esse, nel vano sforzo di cogliere e di restituire il contenuto dell'esperienza immediata, che può ancora agire con forza nella memoria, ma muore nelle parole. E non può nemmeno tradurre ciò che appartiene all'universo spirituale, quell'«altra parte» del reale che è altrettanto indicibile e forse ancora più alienante del qui, giacché l'uomo in essa resterebbe prigioniero dell'infinito. La ricerca della trascendenza non può quindi evitare di accompagnarsi al timore di perdere le «Arêtes dures et précises du réel» (Lb, p. 103) e questa lacerazione sospende il divenire del poeta in un «entre deux mondes» in cui egli cerca di divenire un altro, a fil di terra: «Devenir un autre/A ras de terre».⁸

Se sembra prolungare il doppio postulato baudelairiano con la sua sete di una trascendenza di ordine spirituale, Pierre Reverdy rifiuta tuttavia di porre in essa il suo bene, di farne il luogo del Bello ideale. Ma questo bene non è neppure del mondo, e sarebbe vano andare alle cose nella speranza di trovarlo in esse: né «eterna» né «transitoria», la bellezza è «assente» e il compito del poeta è precisamente quello di crearla per colmare il vuoto. La poesia si trova così per la prima volta di fronte all'impossibile desiderio del mondo sensibile, in cui nessun oggetto è in sé più indicato di un altro a soddisfarla, giacché tutti offrono ad un tempo la ventura della loro pienezza sostanziale e la sventura della loro mancanza d'essere. L'aspirazione ad una rassegna che si riveli esaustiva fa così posto a una selezione, in cui gli oggetti saranno scelti per servire la poesia, mentre la poesia servirà a sua volta gli oggetti dandosi mezzi «nés avec eux et pour eux».⁹ Questa necessaria *adeguazione* («appropriation») della scrittura alle cose sembra garantire simultaneamente la non subordinazione e l'adesione della poesia al «reale». Reverdy si impegna così a separare nettamente la «vita» dalla poesia, ma comprendendole entrambe in ciò che egli chiama la «realtà». Ogni opera, ogni poesia deve quindi accedere all'esistenza che le è propria, cioè affermarsi come «realtà artistica», «oggetto creato reale» che entra in un rapporto di omologia con la «realtà della vita».

⁸ P. REVERDY, *Main d'oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 397.

⁹ P. REVERDY, *Sur le cubisme*, «Nord-Sud», 1, 15 marzo 1917, reprint Ed. Jean-Michel Place, Paris, 1980, sp.

Nella prospettiva di questa omologia, la poesia si costituirà come il luogo circoscritto di un insieme di «rapporti» che privilegiano la dimensione scritta del linguaggio, che fanno appello cioè alla percezione visiva in senso concreto (compattezza di una forma geometrica sulla pagina bianca) e figurato (sostituzione dell'immagine alla metafora, minor importanza della prosodia). Queste strategie, che segnano l'abbandono di ogni lirismo, fanno del poeta un artigiano e della poesia un oggetto costruito, che si farà carico delle cose senza cercare di «imitarle». La celebre teoria dell'immagine, prima accolta poi sconfessata da Breton, afferma appunto che l'esattezza del rapporto fra realtà distanti, che in essa si intaura fondandola esteticamente, non dipende da alcuna analogia esterna al testo ma soltanto da un «acquiescement immédiat et sans réserve de l'esprit» (Lb, p. 93) finalizzato all'emozione poetica.

Reverdy instancabilmente distingue e separa; egli fa della poesia un oggetto reale proprio in quanto la iscrive come «altro» e come «mancanza» nella realtà. Il compito della poesia consisterebbe allora nell'alimentare il sogno di una pienezza, ma anche qui «a fil di terra», come una «hypothèse de vie», sapendo tuttavia che il più vero resta «dans la marge». Così Reverdy fonda la problematica che condurrà alla messa in discussione del linguaggio poetico in e attraverso la sua relazione con il mondo. Per parte sua, egli si salva appunto grazie a una riaffermazione dell'autonomia assoluta della poesia, ma senza illudersi. Sa bene infatti che il gesto che protegge il poeta è anche quello che gli vieta di accedere in modo autentico al mondo: «Le poète secrète son œuvre comme le coquillage la matière calcaire de ses valves et comme lui pour se protéger – il n'en peut plus sortir, elle est devenue sa prison autant que son bouchier» (Lb, p. 133).

L'approccio "realista": Ponge, Tardieu, Bonnefoy

Lo sguardo che il mondo dell'uomo nella sua finitezza richiede sarebbe, in effetti, di un assoluto «realismo»: contemplare il «nulla» che l'uomo è divenuto, destituito del suo Verbo, privato dell'intelligibile che gli apriva il mondo, votato unicamente alla finitezza – e che questa constatazione sia la prima parola della poesia. Tragiche «épaves en flammes, un instant apparues, aussitôt disparues» (Tardieu,

Les portes..., p. 10), gli oggetti vengono intanto sollecitati a testimoniare della dispersione comune a tutto ciò che sta per morire; ma questi stessi oggetti, gravati del peso prezioso della loro fragilità, riappaiono nella luce dell'Intenso, come la promessa di una pienezza accessibile "qui". È per dire questa constatazione e questa promessa che la poesia mette se stessa in questione: le ragioni di scrivere, di riaffermare in e attraverso la scrittura la poesia come una necessità, anzi come un bene, coincideranno ormai con le ragioni di essere, malgrado tutto, nell'abbandono e nella morte.

L'uomo si conosce finito attraverso l'esperienza dell'abisso, in questo «écroulement du monde humain, des mesures, des quantités, des directions» che provoca l'irruzione sensoriale pura del mondo esterno e disvela d'improvviso «la pâte même des choses», la loro «effrayante et obscène nudité».¹⁰ Non per altro il Roquentin di Sartre viene meno di fronte a una radice d'albero o alla panca d'un caffè. Ma la sua nausea è la nausea di un soggetto "filosofo", che con il suo rifiuto si oppone a un universo divenuto ostile e si afferma pensando la sua angoscia, giacché l'esistenza repulsiva delle cose costituisce per lui solo un pretesto all'introspezione. Il soggetto "poetico" subisce l'aggressione del sensibile con maggiore immediatezza e con uno sgomento tale che essa diviene il motivo di un desiderio di pacificazione, di cui la poesia cercherà di farsi strumento. In Jean Tardieu, il soggetto vacilla di fronte all'«incommensurabile» o «soffoca» in un universo «conjunctural, hasardeux et tourbillonnaire»,¹¹ le cui incessanti metamorfosi minacciano di inghiottirlo o di provocare lo svanire istantaneo persino dell'oggetto più evidente, «un solide pot de grès posé sur une table de bois dur» (PO, p. 89), un albero, una casa. Un'autentica ossessione della materia, del brulichio infinitesimale come dell'informe, fonda per Tardieu l'urgenza di un metodo di riconciliazione che permetta di instaurare una nuova convergenza dell'intelligibile e del sensibile. In Ponge, il soggetto è ugualmente minacciato dal mondo incomprensibile che lo travolge, ma le cose *sono*, incontestabilmente, prima che ogni sguardo si orienti verso

¹⁰ Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1981, p. 151.

¹¹ J. TARDIEU, *La part de l'ombre*, cit., (nel testo: PO), p. 89.

di esse, e la loro molteplicità lo racchiude in uno spazio che lo definisce anch'esso in quanto «le lieu autour duquel elles existent».¹² È questo appunto lo statuto dell'uomo della finitezza, che sa in qualche modo di esistere solo per il *posto* che occupa in seno alle cose, un posto nettamente separato. Così, lungi dall'associarsi all'angoscia (senza tregua rinnovantesi in Tardieu) della dispersione del soggetto nell'illimitato, il numero sembra garante di un felice equilibrio grazie al quale l'uomo può «exister dans le silence même» in seno al mondo. Ma la presenza di un universo organico ostile affiora anche in Ponge – seppure in modo così discreto da apparir dominata – nella degradazione "morale" che condanna l'informe: umiliazione dell'acqua che non cessa di «s'effondrer», promiscuità del fango con le lumache e i vermi, «non résistance passive et boudeuse» delle pietre che volgono le spalle al mondo (M, p. 167). Ed è nel rapporto con l'oggetto unico che si manifesta l'eccesso di presenza delle cose nella loro stupefacente, minacciosa evidenza: «eu égard à chacune d'elles en particulier, si je n'en considère qu'une, elle m'annihile» (M, p. 12). Così, ancora una volta, occorre passare attraverso l'intelligibile, reinventare un linguaggio che sia un approccio a *questa* cosa se si vuol ristabilire fra essa e il soggetto la distanza che separa e che salva: «s'il faut donc que j'existe, à partir d'elle, ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos» (Ibid.).

Il poeta in preda alla vertigine vede il mondo vacillare con lui: «chaque chose est comme au bord de son précipice, elle est au bord de son ombre, si nette et si noire qu'elle semble creuser le sol» (Ponge);¹³ ecco allora che *questo* mondo ridiviene per lui prezioso, che egli ne conosce tutto l'aspro e forte sapore, per il crudo sentimento di *esistere* che di colpo lo attraversa sulla soglia stessa dell'abisso «sans fond et sans écho» (Bonneyoy, *Mantoue...*, p. 173). Per questo pensare e dire la finitezza significa per Yves Bonneyoy assegnare al linguaggio il compito di cogliere ciò che gli è per definizione inaccessibile: l'avvento improvviso di una pienezza nella lacerazione stessa del sensibile. Così il poeta chiede alle parole di salvare la casa che «seule

¹² F. PONGE, *Méthodes*, Gallimard, Paris 1961 (nel testo: M), p. 12.

¹³ F. PONGE, *La rage de l'expression* in *Tome premier*, Paris, Gallimard, 1965, p. 401.

Introduction à la découverte de la poésie française

Douces figures poi ^{gnardées} Chères lèvres fleuries
MIA MAREYE
YETTE LORIE
ANNIE et toi MARIE
où êtes-
vous ô
jeunes filles
MAIS
près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie

Marie-Louise Lentengre



CLUEB

HEURESIS Strumenti

s'avancel au bord fleuri de l'abîme» (Tardieu)¹⁴ e alla poesia di dire «*cette* feuell torturée, verte et noire, sale», la cui ferita rivela tutta la profondità di ciò che è (Bonnefoy),¹⁵ per insegnarci a godere del presente quale nella sua pura qualità contingente viene ad offrirsi a noi, non meno incorruttibile di un dono del ricordo (Ponge e Tardieu¹⁶) o di un frammento di immortalità (Bonnefoy).

L'incontro con le cose fa tutt'uno in Bonnefoy con l'istante della vertigine. Imboccando l'eterna via del *viaggio* nel reale, la poesia si confonde con la ricerca della *presenza*, che sorge dall'oggetto quando è illuminato dalla luce del nulla e coincide con il sentimento dell'essere, improvvisamente e crudelmente ritrovato nel cuore dell'*improbabile*. L'accostamento agli oggetti esige allora per compiersi la pazienza di un'attesa intrepida, animata dalla speranza. La poesia dice questo viaggio e promette questo incontro, le parole ne delineano la trama e lo strappo. Il poeta è qualcuno che sta in vigilante attesa.

Tardieu, per parte sua, non cessa di esprimere la doppia angoscia di una dispersione nel troppo pieno del mondo sostanziale, o di una sparizione nel vuoto e nel silenzio per un attimo desiderati da chi vuole sottrarsi alla pesantezza del mondo. Le cose immerse nell'ombra suggeriscono coi loro contorni fragili il sogno di una terra buona e semplice che non sfugga alle nostre mani e sotto i nostri piedi, una terra che il poeta chiama a sé offrendo «un mot pour chaque feuille un geste pour chaque ombre» (Jp, p. 77). Strumento della «voix de ce qui détruit» in Bonnefoy, la nominazione costituisce, anche in Tardieu, la modalità essenziale del rapporto con le cose, ma ai fini di un riconoscimento che si realizza attraverso una rassegna umile e meticolosa: «les tuiles, le toit, la branche, le parquet, la lampe, la table» (PO, p. 80).

Quanto a Ponge, se anch'egli è preda dello stesso vertiginoso stupore di fronte a un mondo ormai inconoscibile, lo interiorizza senza ridirlo e cerca di liberarsene volgendosi verso le cose: «Que fait un homme qui arrive au bord du précipice, qui a le vertige? Instinctivement il regarde au

¹⁴ J. TARDIEU, *Jours pétrifiés*, 1948, in *Le Fleuve caché*, cit. (nel testo: Jp), p. 79.

¹⁵ Y. BONNEFOY, *L'improbable*, cit. p. 22.

¹⁶ Cfr. F. PONGE, *Proèmes*, p. 166; J. TARDIEU, *Les Portes de toile*, p. 60.

plus près» egli scrive, «le parti pris des choses c'est cela aussi. [...] on regarde très attentivement le caillou pour ne pas voir le reste» (M, p. 203). Così, la nominazione non può più accontentarsi di investire l'oggetto: la poesia deve farsi enumerazione e descrizione dettagliata delle «qualità differenziali» di ogni cosa, anche la più banale (il famoso bicchier d'acqua per esempio), giacché sotto lo sguardo attento del contemplatore, l'oggetto rivela un nuovo abisso che a sua volta chiede di esser colmato da tutta la sostanza di cui le parole sono capaci: «On peut, par le moyen de l'art, refermer un caillou». Così in Ponge l'oggetto diviene un omologo accessibile del mondo, e se il tragico resta (l'abisso metafisico rimane spalancato), il poeta può almeno simbolicamente e per un attimo dominarlo con un gesto terapeutico: «Cela fait qu'on continue à vivre quelques jours de plus» (Ibid.).

L'accostamento alle cose ha luogo secondo tre modalità principali: l'ingenuità, lo stupore, l'attenzione, che implicano tutte un certo arretramento dell'io, una modestia del soggetto di fronte all'oggetto. In primo luogo occorrerà in effetti, se si vuole incontrare il mondo fuori di sé, guardarlo considerando «toutes choses comme inconnues» (P, p. 177), consentire ad esso, abbandonarsi ai suoi usi, sforzarsi di «ne pas gêner», di «laisser vivre» ciò su cui lo sguardo si posa. Questa *Conception de l'amour en 1928* (P, p. 119) propone sì di andare «Alle cose stesse» – *An die Sachen selbst*, secondo la formula di Husserl – ma l'apprensione intuitiva dell'oggetto preso di mira da una coscienza già orientata affettivamente è più disinteressata dell'atteggiamento fenomenologico in senso stretto: non si tratta tanto di conoscere le cose, ancor meno di prenderne possesso, quanto di avvicinarle per coglierle momentaneamente attraverso «leur présence, leur évidence concrètes, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable, indubitable» (M, p. 12), accettando di perderle ben presto, ad un nuovo incontro. Questo metodo di addomesticamento richiede «d'infinies précautions» (Tardieu, PO, p. 69), una disponibilità intera dell'io – che si prepari in se stessi «un vaste terrain vague, égal à l'indétermination du monde» (Tardieu, PO, p. 69), che si apra «une certaine trappe» nella propria mente (Ponge, M, p. 29) – e una partecipazione affettiva intensa: il poeta accoglierà le cose «tendre et attentif» (Tardieu, PO, p. 70), penserà ad esse «naïvement et avec ferveur (amour)» (Ponge, M, p. 29). Soltanto allora

questo “contemplatore” potrà usufruire dei «trésors sans fin qu’une attention aiguë décèle dans le moindre brin d’herbe» (Tardieu, PO, p. 88) e potrà dedicarsi all’esplorazione delle cose che ricompongono il mondo secondo le loro forme specifiche. Questo è l’orientamento personale di Francis Ponge, che situa la sua riflessione nel campo della più stretta adesione al reale concreto, quotidiano, oggettuale.

Metodi: le parole “e” le cose

Questa riflessione darà i suoi frutti in *Le parti pris des choses* (1942) ma prende l’avvio nei primi anni ’20.¹⁷ Nel 1930, in un momento in cui Ponge si accosta temporaneamente al gruppo surrealista, esce il primo numero di “Le Surréalisme au service de la Révolution”. Ponge collabora alla rivista con un breve testo (il cui titolo, *Plus-que-raisons*, lascia trasparire le sue preoccupazioni profonde); in esso, pur cercando di mettersi in sintonia con il contesto, egli esprime un’intenzione assai poco ortodossa in un simile ambito: «Etant donné le pouvoir singulier des mots, le pouvoir absolu de l’ordre établi, une seule attitude est possible: prendre jusqu’au bout le parti des choses.»¹⁸ Il «partito preso» procede quindi da una critica del linguaggio fondamentalmente coerente con le posizioni espresse da altri poeti delle cose: degradato nella trivialità e nell’alienazione del vissuto, avendo come unica risorsa la falsità dell’astrazione o dell’eloquenza lirica, il linguaggio è inadatto sia all’espressione sia al silenzio: che non dica

¹⁷ Situandosi accanto a *La Nausée* (1938) e a *L’Etranger* (1942), *Le parti pris des choses* sembra farsi portavoce di una risposta da parte della poesia ai problemi che ossessionano l’epoca e si presta a un’interpretazione immediata nel contesto e alla luce della filosofia della disperazione. In una lettera del 1943, Camus scrive a Ponge che *Le parti pris* gli sembra «une œuvre absurde à l’état pur», nata «à l’extrémité d’une philosophie de la non-signification du monde» (Cfr. A. CAMUS, *Essais*, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, Gallimard, 1965, p. 1663) mentre Sartre, in una prospettiva analogica, vede in essa una disposizione fenomenologica (Cfr. *L’homme et les choses* [1944], in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947). Ma non va dimenticato, come sottolinea J.-M. GLEIZE, biografo di Ponge, che «de 1924 à 1934 (ou 1939 pour les rédactions les plus tardives), les poèmes du *Parti pris* et les poèmes qui leur correspondent s’écrivent face (et [...] parfois explicitement en réponse) à la poésie surréaliste.» (Francis Ponge, Paris, Seuil, 1988, p. 88).

¹⁸ F. PONGE, *Le Nouveau recueil*, Paris, Gallimard, 1967, p. 31.

abbastanza o che dica troppo, non è mai “giusto”. Ora, per Ponge, come per Reverdy, la poesia è sì un problema d’espressione, ma, poiché non si rassegna a istituzionalizzare l’impossibile facendo della poesia un oggetto accanto alle cose, egli si costringe a sorvegliare le parole, il cui tradimento permanente suscita in lui la «rage froide de l’expression» (P, p. 205). Egli sceglie allora lo scritto contro la parola, e a maggior ragione contro l’onorismo e l’automatismo, perché quanto così si libera è sempre soltanto, egli afferma, ciò che si è letto o detto il giorno prima, e ciò che parla in noi (che “ci” parla) non è «quanto più prezioso» ma l’«ordine sordido» della nostra miseria esistenziale, «parce que nous n’avons pas à notre disposition d’autres mots ni d’autres grands mots (ou phrases, c’est-à-dire d’autres idées) que ceux qu’un usage journalier dans ce monde grossier depuis l’éternité prostitué» (P, p. 156). Così Ponge prende da subito partito per le cose contro le parole, contro ogni innocenza presunta, contro ogni fascinazione del linguaggio. Perché il linguaggio non è né un ricorso né un soccorso; è un’arma, un modo per «infierire» o sedurre, sia attraverso «le stupéfiant image» sia attraverso il discorso logico. Riguardo a quest’ultimo, il consenso troppo facilmente ottenuto dalle idee, anziché qualche piacere, provoca piuttosto «un certain écoeurement, une nausée» (M, p. 12). E Ponge giungerà a questa formula dove il ribaltamento è chiaro: «les idées ne sont pas mon fort».

Situando già in apertura il linguaggio poetico nell’«improbabile», Yves Bonnefoy, per parte sua, radicalizza i termini di questa critica del surrealismo, messo, nel suo fallimento, sullo stesso piano dell’idealismo: né l’immagine né il concetto, per ragioni simmetriche e inverse, permettono di dire la finitezza. La mediazione dell’intelligibile non può dare le cose con quell’intensità e quella partecipazione al loro «esistere proprio» che caratterizza la percezione pura, capace di coglierle nell’istante. Quanto all’immagine, punto d’incontro intorno al quale s’intrecciano le sollecitazioni sensoriali delle cose e la loro risonanza nell’impensato, essa strappa di colpo al suo hic et nunc ogni oggetto esterno, quale che sia, e nega la sua alterità rendendolo immediatamente significativo non più per ma attraverso la sua relazione al soggetto. L’impossibilità costitutiva del linguaggio di adeguarsi al reale chiude quindi la poesia nell’impossibile, o la condanna al silenzio.

Ma tacere è comunque fuori discussione, anche se il

silenzio resta il polo estremo di fascinazione dei poeti contemporanei, giacché tacendo ci si cancella come soggetti in una felicità o in un'infelicità puramente animali, abbandonando le cose e gli uomini al tragico della loro esistenza senza giustificazione, al loro profondo mutismo. Per dire questo nuovo compito della scrittura poetica si ricorre a tutto un lessico dell'aggressione e della violenza che tradisce ad un tempo la nostalgia ancora viva di una fede nella parola e la volontà di rimanerne ad ogni costo immuni. Ci si impone non di *liberare* il linguaggio bensì di sorvegliarlo, di resistergli, se non addirittura di violentare, di forzare, di sottomettere ogni parola che esce da sé. Occorre far agire le parole contro le parole, costringerle a parlare per le cose (Ponge). Occorre mettere alla tortura la Bellezza e dare alla poesia «la voix de ce qui détruit», perché «l'imperfection est la cime» (Bonneyoy). E quando Ponge, già nel 1919, si propone di «sfigurare» le parole, lo fa proprio perché anch'esse partecipino della finitezza: «Divine nécessité de l'imperfection, divine présence de l'imparfait, du vice et de la mort dans les écrits, apportez-moi votre secours. [...] Que toutes les abstractions soient intérieurement minées et comme fondues par cette secrète chaleur du vice, causée par le temps, par la mort, et par les défauts du génie. Enfin qu'on ne puisse croire sûrement à nulle existence, à nulle réalité, mais seulement à quelques profonds mouvements de l'air au passage des sons, à quelque merveilleuse décoration du papier ou du marbre par la trace du stylet» (P, p. 128).

Il progetto di lasciare all'imperfezione la cura di installare la morte nel cuore stesso del linguaggio poetico viene portato avanti, con procedimenti diversi, sia da Yves Bonnefoy, che esplicitamente lo arricchisce con il ricorso al pensiero hegeliano, sia da Jean Tardieu, che decide anch'egli di costringere la scrittura e il pensiero poetici a fare *La part de l'ombre*, a riconoscere l'ombra sacrificando ad essa. Vediamo così comparire il desiderio ossessivo di un linguaggio infine svuotato della sua sostanza semantica, ricondotto a una semplice "traccia" che imprimerebbe crudelmente il suo segno sul reale lasciando in esso come una ferita: colpo di stilo come stiletto in Ponge, rosicchiamento del verme sulla foglia in Tardieu, guerra e sangue sparso in Bonnefoy. Nessuno di questi poeti tuttavia rinuncia alla significazione; il linguaggio primitivo e il grido restano allo stato di fantasia come polo dell'espressione assoluta, e solo

Artaud vivrà quella *crudeltà* grazie alla quale la poesia penetra profondamente nel reale.

Ponge per parte sua non tematizza la presenza della morte attiva e operante nello scritto; essa tuttavia è alla radice della sua volontà di fare della parola un oggetto, o meglio, una "sostanza": così la parola va alla cosa e può a sua volta *ritornare*, esorcizzata, a nostra disposizione e in nostra balia. Ecco allora che il «voyage dans l'épaisseur des choses» disvela le sue «ressources infinies [...] rendues par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots» (P, p. 176). Partito preso delle cose, sì, ma «égale: *compte tenu des mots*» (M, p. 18), della loro presenza in un faccia a faccia, della loro possibile reciprocità. L'appropriazione raccomandata da Reverdy fa posto in Ponge a una volontà di "adeguazione" assai più vincolante per il linguaggio poetico, poiché si tratta in qualche modo di render giustizia all'oggetto attraverso la giustezza di una scrittura che sappia rispettare la perfezione che gli è propria, la sua «misura». Nasce di qui la necessità di inventare per ogni oggetto una forma poetica differente, una «retorica» dettata dall'oggetto stesso. Questa costrizione inedita a operare un aggiustamento fra la cosa e la parola, entrambe considerate nella loro oggettualità, reclama un «metodo» che definendosi preciserà la natura e la qualità dei rapporti posti tra il linguaggio e il reale in quella, che Ponge non chiama neppure più una "poesia" ma uno "scritto" d'un genere nuovo, un «*objeu*», un og-gioco o un «*objoie*», un'og-gioia.

La parola e l'oggetto sono visti come un fascio di qualità: sensibili, ma anche morali, nell'oggetto; semantiche, ma anche concrete, nella parola – e su questo piano soprattutto le qualità che possono essere esplorate attraverso la vista: disegno delle lettere, anagrammi grafici. L'adeguazione che si produce è quindi quella da qualità a qualità, in un movimento che rimanda continuamente dalla parola alla cosa e dalla cosa alla parola; Ponge è sempre ben attento a proteggersi simultaneamente contro l'astrazione attraverso la contemplazione dell'oggetto, e contro la contemplazione attraverso l'intervento del linguaggio, per il tramite della nominazione destinata a imporre ad esso la sua misura. Ma alla fine proprio grazie a questa sorveglianza, a questa "critica" che instancabilmente calibra il peso delle cose e quello delle parole ricompare in Ponge una sorta di demiurgia, un'onnipotenza dell'atto di parola. I frammenti

di *Méthodes* che risalgono al 1948 sono espliciti in proposito. Ora l'oggetto scelto è posto «au centre du monde; c'est-à-dire», precisa Ponge, «au centre de mes "préoccupations"» (M, p. 29); ora esso è supposto assente o dimenticato perché il linguaggio si sforzi di farlo essere: «Le verre d'eau n'existant pas, créez-le aujourd'hui en paroles sur cette page» (M, p. 115). Nell'un caso come nell'altro, non è più tanto dell'oggetto stesso, della sua presenza sensibile che si tratta, quanto «de l'objet dans la langue française, dans l'esprit français» (M, p. 29), concretizzato dal Littré.

La parola e la cosa confluiscono così in una terza realtà grazie alla mediazione di una soggettività che riafferma i suoi diritti. Perché è il soggetto che seleziona determinate qualità dell'oggetto («ma réaction préférée, mon association d'élection à son propos», M, p. 30) e le mette in relazione con le qualità della parola, nella fattispecie del nome dell'oggetto, in base ad una analogia per lo più arbitraria: «parfois le nom m'aide, lorsqu'il m'arrive de lui inventer quelque justification ou de paraître (de me persuader) l'y découvrir» (M, p. 30). Se la mente mira ad «accroître la quantité de ses qualités», a farsi solidale del mare come del ciottolo (P, p. 174), l'esplorazione dell'oggetto si compie a vantaggio di un soggetto che attraverso di essa si costituisce di nuovo come «uno e molteplice», assumendo l'una dopo l'altra le qualità contraddittorie e infinite che le cose gli offrono senza abolire i contorni della sua differenza da esse.

L'equivalenza fra la natura pura e semplice e la «nature enfouie dans les dictionnaires» (M, p. 101), dove le parole sono «pietre preziose», «meravigliosi sedimenti», sembra reinstaurare una mimesi che verrebbe a negare la storicità del linguaggio e a fondare una nuova e più radicale analogia tra le parole e le cose. Ed è certo che la nominazione mira sempre a ritrovare lo scaturimento originario delle cose, nel profferirsi del verbo primitivo. Ma anche questa volta Ponge assume un «partito preso» della mimesi che complica il gioco. Come tra parole e cose, un va e vieni si instaura tra analogia e arbitrarietà; il ricorso alla falsa etimologia è intenzionale e ostentato, l'analogia non è data come scoperta, nella sua presunta corrispondenza con il referente reale, ma viene instaurata da una giustaposizione cui presiede la coscienza selettiva del soggetto. Ponge sa bene che non vi è nulla di originario nella storia umana, che c'è sempre già stato del reale accanto a del linguaggio. L'am-

bizione (ironica) di dare alla sua opera l'ampiezza di una «cosmogonia» corrisponderebbe piuttosto a un tentativo di abbracciare la molteplicità frammentaria di questo reale senza inizio e senza fine, in un'intenzione "imitativa", certo, ma anche – e forse soprattutto – per fondare la poesia come un gesto necessario e interminabile: ci sono tante poesie "da fare" quante cose ci sono al mondo... Dal sogno adamitico quale si ripropone ossessivamente nei poeti delle cose (questo desiderio di uno sguardo assolutamente nuovo, di uno stupore ingenuo di fronte al mondo dato per la prima volta) non traspare una vera e propria nostalgia dell'Origine; esso tematizza piuttosto il destarsi della coscienza al suo primo contatto con il mondo, in quell'"origine" che è per essa la prescienza e finisce per coincidere con l'*epoke* fenomenologica. Si ha finzione dell'originario, e finzione del mimetico, attraverso uno sforzo della coscienza mirante a provocare in qualche modo il suo stesso crepuscolo e ad «andare alle cose». Questo sforzo rimane teso verso la soglia di un avvento in Bonnefoy; in Tardieu, quando l'universo sensibile sprofonda dalla parte del nulla trascinando con sé il soggetto, esso ritorna come desiderio di un bene che pure non cessa di esser minacciato. In Ponge, lo sforzo si realizza nella conversione dell'essere delle cose in un essere di linguaggio, presentato come l'omologo ludico (og-gioco) e felice (og-gioia), ma risolutamente artificiale, del mondo. Questo "trionfo" del linguaggio tuttavia non segna, nonostante le apparenze, un ritorno alla concezione dell'arte come presenza separata nel reale, perché se Ponge riprende l'immagine dell'opera-conchiglia, quest'ultima non è più, come in Reverdy, prigioniera e scudo del poeta. Ponge pone piuttosto l'accento sul carattere sostanziale della parola, «véritable sécrétion commune du mollusque homme» (P, p. 77), e sullo splendore fragile di una dimora che, essendo il prodotto di quella secrezione, si legge già come *traccia* di una presenza antica, conchiglia senz'ospite votata al suo destino di «brillante residuo» che la disgregazione generale del mondo cancellerà: «ENFIN! l'on n'est plus là et ne peut rien reformer du sable, même pas du verre, et C'EST FINI!» (Ibid.).

Saggezza della poesia

In questa visione “realistica”, il progetto esplicito di una poetica delle cose sembra manifestare l'emergenza di una volontà di pensare la finitezza come uno spazio all'interno del quale tenersi e tenere, grazie all'invenzione permanente di strategie di resistenza, semplicemente per affermare e riaffermare instancabilmente che c'è *anche* dell'essere, e che ciò può *bastare*. Il tragico della nostra condizione non può esser negato, né aggirato, tanto meno superato. Ma non deve neppure essere ossessivamente ri-detto, per non favorire quella che Ponge chiama la tendenza all'ideologia «patheuse» (pathosica!) che lusinga il masochismo umano. Il tragico va pensato come la tela di fondo della realtà umana sulla quale possono sempre stagliarsi, grazie a uno sforzo paziente e ininterrotto, atti umani, godimenti umani, ragioni umane: qualcosa come una felicità del relativo e del contingente – probabilmente nulla rispetto al vecchio sogno dell'assoluto, ma non poco, anzi molto di fronte alla pura disperazione di esistere. La risposta di Ponge a Camus è chiara: sì, il Partito preso delle cose nasce all'estremità di una filosofia della non-significazione del mondo (e, egli aggiunge, «de l'infidélité des moyens d'expression»); ma «en même temps il résout le tragique de cette situation. Il dénoue cette situation. Ce qu'on ne peut dire de Lautréamont, ni de Rimbaud, ni du Mallarmé d'*Igitur*, ni de Valéry» (P, p. 195-6). E lo risolve in quanto accetta di «applicarsi al relativo», perché propone una saggezza, e insieme un futuro dell'uomo “finito”: «Il n'aura pas d'*espoir* (Malraux), mais n'aura pas de *souci* (Heidegger). Pourquoi? Sans jeu de mots, parce qu'il aura trouvé son *régime* (régime d'un moteur): celui où il ne *vibre plus* » (Ibid.).



Marie-Louise Lentengre con il marito Carlo Alberto Sitta in una foto del 1970