

esperienza e in qualche caso di giovanissima età, ma di intelligenza salda e alacre, fiduciosi come siamo che anche un mutamento "generazionale" del punto di vista abbia la forza di produrre l'individuazione di nuove questioni e di fornire nuovi e stimolanti approcci.

Il saggio di Sereni intitolato *Il lavoro del poeta* fu pubblicato dalla rivista "Incognita" nel 1982. Poiché la rivista ha cessato le pubblicazioni e il saggio non è stato più ristampato, si tratta di un quasi-inedito che ci è sembrato opportuno offrire alla riflessione dei lettori, in particolare di quelli più giovani. Siamo grati alla gentile Signora Maria Luisa Sereni che ha cortesemente acconsentito alla ripubblicazione dello scritto.

f.c.

VITTORIO SERENI

### *Il lavoro del poeta*<sup>1</sup>

Sento a chiamare lavoro vero e proprio quella serie di operazioni microscopiche e silenziose che uno compie dialogando con sé stesso, in ciò favorito dal caso, stimolato da un incontro fortuito, da un volto, da un gesto, da un suono, da una rivelazione improvvisa che muova da un oggetto magari passato inosservato in precedenza, e perché no? da una lettura (di una riga piuttosto che di un capitolo, di una pagina aperta a caso piuttosto che di un libro intero): lontano dunque, in questa fase, dalla carta e dal tavolo. Da questo punto di vista ciò che qui viene detto del poeta ha soltanto alcuni tratti in comune, che so? con quello del pittore e dello stesso narratore. Questo per quanto mi riguarda e naturalmente, come vedremo, non per tutti è così; al contrario, direi che oggi se appena mi guardo intorno, lo è sempre meno. Una delimitazione di campo è in ogni modo necessaria a questo punto. Essa ha per oggetto la fase cui accennavo prima, ossia il momento o il periodo idealmente preliminare alla formazione di un testo ma anche, come pure vedremo, fiancheggiatore di quella.

Rientrano di diritto nell'assetto del fiancheggiamento l'operatività con intento d'arte del traduttore di un testo poetico e gli interventi a posteriori da parte dello scrittore di versi su un testo poetico che

<sup>1</sup> Da una «Conversazione di estetica» tenuta il 27 maggio 1980 alla Fondazione «Corrente», Milano.

lui ritenga compiuto: attività, queste, delle quali non si stenta a parlare in termini di lavoro, ma che ritengo di dover escludere dal campo di osservazione. Anche perché diversamente finirei con lo sconfinare in analisi di strutture, mezzi ed esiti espressivi, dato e non concesso che fossi in grado di farlo. Perché qui, è bene dirlo subito, non tenterò definizioni ma mi limiterò a fornire descrizioni.

Mi facilita il discorso una citazione dal primo Ungaretti:

Quando trovo  
in questo mio silenzio  
una parola  
scavata è nella mia vita  
come un abisso.

Lascerei da parte lo scavo e l'abisso per portare l'attenzione sul silenzio e sul trovare. Trovare è anche cercare? Il trovare presuppone il cercare? Il silenzio di allora di Ungaretti, che vedo piuttosto come un'attesa febbrile, sembrerebbe escluderlo; ma l'insieme dell'opera di Ungaretti ammette, anzi per certi aspetti impone, il rapporto tra cercare e trovare, si muove – in particolare da *Sentimento del Tempo* in poi – sull'arco di una continua oscillazione tra quei due termini. I pochi versi che ho citato formano una linea di cresta, si pongono come un crinale tra due versanti di sperpero – precedente e successivo – della parola, hanno costituito una sorta di abito mentale, ma anche di condizionamento e di remora espressiva, per almeno due generazioni: a guardar bene, quando Quasimodo scriveva «avara pena / tarda il tuo dono / in questa mia ora / di sospirati abbandoni» non rincarava forse la dose fornendo al tempo stesso la versione vulgata della confessione ungarettiana? Ma qui, proprio per gli

sviluppi del discorso, mi interessa un'altra osservazione che gli stessi versi suggeriscono. Essa contempla l'insinuarsi nel testo della coscienza dell'atto poetico come fenomeno ed evento e dei modi di questo. Il fatto non era nuovo, se ne trovano tracce più che lampanti a partire dagli stilnovisti. Ma quando la coscienza del fenomeno e dei suoi modi fa corpo col testo e addirittura la riflessione sul farsi del testo si pone come oggetto del testo stesso, eccoci allora davanti a un sintomo ricorrente e tipico del nostro tempo, a volte in modi inquietanti per non dire prevaricanti. Ne vedremo in seguito un esempio particolarmente vistoso e a modo suo affascinante.

Per tornare alla parola trovata, vediamo che cosa ne dice Ungaretti in una brevissima nota: «Ho sempre distinto tra *vocabolo* e *parola*... Trovare una parola significa penetrare nel buio abissale di sé senza turbarne né riuscire a conoscerne il segreto». Forzando un poco si potrebbe istituire un parallelo con una distinzione analoga tra il ricordo, come fatto statico e ripetitivo e la memoria come elemento dinamico, luogo di confronto tra il vissuto e la sua ripercussione secondo un processo che ha come meta o miraggio una sorta di alta fedeltà ai moti interiori. Un ultimo ricorso a Ungaretti consente di affrontare più da vicino il tema di cui ci stiamo occupando. Si domanda infatti Ungaretti a un certo punto della sua riflessione: «In quale poeta il punto di partenza non è nella sensazione?». Vera o non vera l'implicita affermazione alla quale mi sento di aderire in termini di esperienza e di prassi personale, è chiaro che parlare di lavoro poetico significa tentare di risalire il percorso che dal punto di partenza accennato sbocca nell'articolazione e nell'insieme del testo quale ci si offre nella sua oggettività.

Passo dunque a un primo esempio riportando un brano da una lunga poesia del neogreco Giorgio Seferis. La poesia, o se si preferisce il poemetto, si intitola *Il Tordo*:

Udii la voce  
mentre guardavo il mare per discernere  
un vascello affondato da anni: si chiamava «Il Tordo»:  
un naufragio da poco: le alberature rotte  
fluttuavano sbieche nel fondo, come tentacoli  
o memorie di sogno, indicando lo scafo,  
bocca opaca d'un gran cetaceo morto  
spenta nell'acqua. Attorno  
si dispiegava una bonaccia immensa.  
Altre voci, a vicenda, a poco a poco  
seguirono...

Fortuna vuole che il mio approccio sia confortato da certe pagine di diario che rilevano la genesi di quella poesia e da una lettera che ulteriormente la commenta. «Quando scrivevo *Il Tordo* – dice Seferis nella lettera – non avevo coscienza precisa dei particolari così come ora li annoterò». Annota infatti nel *Diario*:

«Ecco fra l'isoletta e la costa sommerso «Il Tordo». Solo il fumaiolo emerge di poche dita dall'acqua. L'affondarono per non farlo prendere dai tedeschi. L'acqua, appena increspata, e il gioco del sole hanno fatto sì che il vascello sommerso, coi suoi alberi rotti... fluttui ora come un vessillo, o un'immagine opaca dentro il cervello».

Questo, il semplice dato vissuto e sottoposto a una prima elaborazione (il vessillo, l'immagine opaca dentro il cervello). Ma poi nella successiva indicazione data dalla lettera:

«Vedo le alberature come le frecce che si tracciano sui cartelli ad indicare la strada: la strada per il 'paese dei sogni'. È un'indicazione sommaria, tanto che il paese dei sogni è messo tra virgolette, ma rende conto del tragitto, dello scatto, del salto, soprattutto della concatenazione di cose, dimensioni, enti per se stessi reciprocamente estranei, eterogenei, distanti. Importava stabilire *la cosa* e la sensazione della cosa, tenere lo sguardo su questa, sape-

re che attorno le si è formata una tensione, la quale non può non implicare un lavoro – qui è il caso di dirlo, sebbene resti in gran parte invisibile – di accentuazioni, riduzioni, scarti e di nuovo accentuazioni. Più precisamente con altre parole di Seferis:

«Quando arriva il momento di creare qualcosa, la bussola... è l'istinto che sa, prima di tutto, trarre alla luce e sommergere nella penombra della coscienza le cose, i *toni*... che occorrono o non occorrono, o che occorrono solo perché nasca quel qualcosa: la poesia. A quei materiali l'autore non pensa più: li palpa, li soppesa, ne tasta il polso. Quando l'istinto è maturo a mostrare la via, il sentimento più ardente può diventare rovinoso e inutile come il pensiero raggelato: può dare balbettamenti. La poesia, dal punto di vista tecnico, la definirei «logo armonico» ponendo l'accento più forte sull'epiteto, inteso nel senso del nesso, della concatenazione, della corrispondenza, dell'opposizione fra un'idea e l'altra, fra l'uno e l'altro suono, l'una e l'altra immagine, l'una e l'altra emozione». Fin qui, Seferis.

Lo sguardo iniziale sul relitto si è dunque aggregato una voce, questa voce altre voci; e il lettore che segua, per usare un'espressione di René Char, la linea di volo dell'intero poema, la vede determinarsi per effetto di una vera e propria spinta costruttiva; ma questa spinta, se la scomponiamo nei suoi elementi, è l'opposto di qualunque programmazione: è la registrazione di una reazione a catena, spontanea ma controllata.

Quanto esposto sin qui non tende a dare un'immagine della poesia di Seferis, bensì a illustrare, mediante un esempio che mi sembra pertinente quanto più si appoggia a una precisa documentazione, il comportamento di Seferis in rapporto alla sua volontà espressiva. L'avvertimento vale anche per l'esempio che seguirà, non solo documentato, ma ultradocumentato come vedremo. Tuttavia prima di arrivarci vorrei produrre una sorta di spae-

samento rispetto all'esempio illustrato in precedenza contemplando di passaggio il caso di uno scrittore, momentaneamente immaginario, che lavori stando rigorosamente al chiuso e che al rapporto col mondo sensibile abbia sostituito la consultazione del dizionario e di qualche libro di storia naturale; e allo sguardo sul paesaggio l'osservazione minuscola, magari maniacale, di una minuscola foto ingrandita da una sfera di vetro o che si issi su qualcosa che non è affatto una scena reale ma una qualunque riproduzione: ad esempio la facciata di un albergo liberty figurante nell'intestazione di un foglio di carta da lettere.

Lo stesso scrittore, disponendo di mezzi economicamente cospicui, ha viaggiato mezzo mondo. Eppure dirà che niente di quei viaggi ha fruttato alla sua opera e che in lui l'immaginazione è tutto e che tutto la sua opera deve all'immaginazione. Questo termine molto dubbio e controverso cesserebbe di essere tale se appena si guardasse all'origine, così diversa da quella di cui ci parla Seferis, delle concatenazioni cui essa a sua volta dà luogo e del loro diversissimo modo di sviluppo. Ecco: diranno che in lui «il linguaggio, non più strumento, si è sublimato fino a divenire oggetto d'immaginazione» e che egli ha lavorato a formare miti, ossia favole, ossia invenzioni di vicende, a *partire dalle parole*. Insomma, lo scrittore di cui stiamo parlando, trova l'origine della sua immaginazione, e ne è sollecitato, nell'universo delle parole anziché nella presa diretta sulla fisicità e sullo spettacolo del mondo. Gli esperti hanno capito da un pezzo che sto parlando di Raymond Roussel, gran produttore di macchine di parole, macchina di parole egli stesso, prodigo nel largire a una presunta posterità la formula, il meccanismo, il marchingegno dei suoi ritrovati mediante un intero libro apparso postumo: *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Sono famosi gli esempi che egli porta del proprio *procédé*, che è certo più di un comportamento e molto più di un'attitudine. «Sceglievo –

dice Roussel – due parole quasi simili (da far pensare ai metagrammi). Per esempio *billard* e *pillard*, ossia *bigliardo* e *predone* (irresistibile qui il ricordo del nostro Landolfi e della sua *Bière du Pêcheur*). «Poi – prosegue Roussel – aggiungevo altre due parole simili ma prese in due diversi significati, e ottenevo così due frasi quasi identiche:

- *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*

- *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*»

dove *lettres* ha il valore, rispettivamente, di *segni tipografici* e di *missive*; *blanc* di *gessetto* e di *uomo bianco*, *bandes* di *bordi del tavolo* e di *orde guerriere*. E così via.

Ci è così consentito di identificare la molla di ciò che Roussel chiama immaginazione e che si scaternerà – e concatenerà – mediante un processo essenzialmente associativo, ovvero di associazioni di idee – nella fattispecie: di spunti episodici, trovate narrative – provocate dalle parole. È appena il caso di notare come sia implicito qui il crollo di taluni idoli, a cominciare dalla cosiddetta ispirazione, termine assolutamente logoro a meno di identificarlo, più appropriatamente, con una messa a fuoco o messa a punto del magma delle parole in fermentazione. Insieme si procede a una, chissà quanto consapevole in Roussel, liquidazione di alcuni lasciti romantico-ottocenteschi, quali la spontaneità, la naturalezza, l'immediatezza, del resto già impugnati e messi in crisi da Baudelaire. In particolare si dissolve la stessa centralità del sentimento (e su questo punto abbiamo inteso che anche Seferis è d'accordo); e in quanto alla sensazione e alle emozioni come tali è da escludere di poterle trovare all'origine del testo. Avranno caso mai una collocazione diversa, di là dal testo, ossia nella reazione del lettore. Sicché a questo punto la facoltà che presiede alla scrittura ha smesso di emanare da una

sorta di benedizione dall'alto e si apre su un potenziale di produttività all'infinito. Mentre Seferis ci fornisce dati di partenza lasciando il resto nell'ombra o affidandolo all'osservazione degli esiti specifici, Roussel ci comunica in chiaro il suo *procédé*, tanto che a questo punto ci sentiamo ammessi nemmeno in punta di piedi nel laboratorio e cade ogni imbarazzo a parlare del lavoro del poeta, quanto più questo è localizzabile e si svolge sotto i nostri occhi.

Non insisto sul caso Roussel, appunto perché ha tutte le caratteristiche del caso, abbastanza per dividere o incrociare tra critica letteraria vera e propria e analisi di un comportamento psichico aberrante l'attenzione che gli è stata e gli viene dedicata.

Veniamo dunque all'esempio che avevo annunciato. Si tratta di Francis Ponge, del quale non si può dire che goda di larga risonanza in Italia, tranne che presso gli addetti ai lavori; e questo nonostante la presenza di due libri capitali, rispettivamente editi, entrambi con testo a fronte, da Mondadori nel '71 e da Einaudi nel '79: il primo, a cura di Bigongiari e con traduzioni dello stesso oltre che di Luciano Erba, Jacqueline Risset, Giuseppe Ungaretti col titolo *Vita del testo*; a cura della Risset e col titolo *Il partito preso delle cose*, il secondo. Per l'immagine complessiva e per una analisi approfondita della poesia di Ponge non posso fare altro che rimandare alle rispettive introduzioni di Bigongiari e della Risset.

Per rimanere in tema e dato che come ho detto siamo ormai in pieno laboratorio, mi appoggio al curioso documento rappresentato dal libro che ho davanti a me: *Comment une figue de paroles et pourquoi*, apparso nella collezione «Digraphe» dell'editore Flammarion, 1977. Questo libro è un *dossier*. Raccoglie integralmente le minute manoscritte e dattilografate di una poesia in prosa *La figue sèche*, il fico secco, che tra l'altro, su invito dei redattori di

*Tel Quel*, è stata pubblicata nel n. 1, 1960 di quella rivista. Ma i primi abbozzi risalgono ai primi mesi del '51, mentre la stesura definitiva, o meglio l'ultima stesura a noi nota, è reperibile nel terzo tomo del *Grand Recueil*, edito da Gallimard, nel '61. Perché ho scelto questo esempio? Perché ancora più semplicemente e a buon diritto rientra in quello che i cultori della critica del linguaggio chiamano l'avant-testo, ossia l'area o meglio fase pretestuale.

Ma qualcosa, per attutire l'inevitabile «choc» di chi non vi sia preparato, dovrò pur spendere per illustrare preliminarmente il fenomeno, perché Ponge intitola uno dei suoi libri al «partito preso delle cose»? Che cosa significa? Mi valgo di alcune proposizioni della brava Risset: «Come comprendere questa sorprendente operazione, quando ci si accorge che non è condotta in nome delle parole, bensì delle 'cose': *Le parti pris des choses*, titolo che assume spavalidamente la parzialità predeterminata del punto di vista, *per* le cose, a tutti i costi, cioè a dire *contro* l'uomo... Il lettore del *Parti pris* percepisce che la scrittura è qui, in qualche misura, *mezzo* in vista di uno scopo esterno – interno alla letteratura (poesia o romanzo) di cui ha l'esperienza o la consuetudine.

...Si tratta, lo percepisce, dello sforzo per raggiungere definizioni esaurienti, di qualcosa come della costituzione di un dizionario. Del ricorso, quindi, a una retorica di tipo giuridico, scientifico, oratorio: un'antipoesia. Ossia: 'il secondo fine', – conoscitivo – definitorio –, ostacola volontariamente, testardamente, il consumo immediato del 'bello lirico'».

«D'altra parte – continuo a citare dalla Risset – le 'choses' sono impastate di parola, in maniera irreversibile: perciò prendere il loro partito non vuol dire... separarle dall'elemento 'linguaggio' subdolanamente introdottosi in esse: significa al contrario esplorare, far riemergere alla luce tutti gli strati linguistici sovrapposti e semicancellati che creano in noi per ogni cosa il suo volume specifico».

Più semplicemente, ma insidiosamente, lo stesso Ponge:

«Il miglior partito è di considerare del tutto sconosciuta ogni cosa, e di passeggiare o di sdraiarsi nel sottobosco o sull'erba, e di riprendere tutto dall'inizio».

Date queste premesse, nessuno si meraviglierà – siamo abituati a ben altro; e del resto si sa da un pezzo che niente esiste di poetico o di impoetico a priori – nessuno si meraviglierà che sotto le apparenze di un elogio, di fatto in un prolungato sforzo definitorio per approssimazione, un testo poetico abbia per oggetto un fico, e un fico secco per giunta. Affabile nella sua perseveranza, l'amabile e insieme proteiforme poeta che è Ponge dichiara di essersi convinto dell'opportunità di esporre senza risparmio la gran quantità di fogli scarabocchiati per portare a compimento (o piuttosto, di efficacia) la formazione di questo fico fatto di parole; di operare questa «livraison», fornitura, nella piena disponibilità dei suoi poteri senza altro motivo o ragione «que mon Bon Plaisir», dice.

In questo dunque consiste l'operazione: dato un oggetto – nel caso specifico un frutto – affrontarlo da successive diverse angolazioni, prenderlo ripetutamente di mira, rettificando e aggiustando più volte l'angolo di tiro. Questo spiega lo sciorinamento di fogli e foglietti, manoscritti o dattiloscritti, con aggiunte, cancellature o varianti intercalate o a margine, tutte in bella vista, esposte alla luce del sole: come, mi sia perdonato il riferimento aziendale, i giustificativi di una nota spese. E, a giustificare e chiarire il senso del fenomeno, ricorro per un'ultima volta alla Risset sullo stretto rapporto, dichiarato da Ponge, che intercorre tra l'impossibilità di descrivere e lo sforzo che tenta di produrre la descrizione. «Da un simile processo generativo – scrive la Risset – (l'impossibilità come barra e motore all'atto di scrittura) nasce lo statuto insistentemente 'antipoetico' del testo pongiano e si chiarisce

il posto in esso privilegiato della *brutta copia* – o più esattamente l'abolizione della differenza tra 'brutta copia' e 'bella copia', tra testo preparatorio e testo definitivo. Poiché in un certo senso nessuna enunciazione è definitiva, e ognuna lo è: anche il minimo germogliare di pensiero e di linguaggio (di pensiero alle prese con il linguaggio) è tensione verso la formulazione compiuta, irraggiungibile e quindi, in definitiva, equivalente ad essa. Anche quando la frase rimane incompiuta, anche quando il saltatore ricade sulla sbarra, o si ferma nell'istante prima di saltare, c'è nella sua partenza tutta la quantità, tutta la qualità dell'energia che caratterizza l'atto di espressione. E il risultato conta meno di questo passaggio di energia».

È chiaro che non tutti saranno d'accordo su questi enunciati, ma non vedo guida migliore per una ricognizione nel laboratorio di Ponge, eccezionalmente rappresentato dal *dossier* che ho davanti. Ora, da questa selva di stesure successive vorrei estrarne una a titolo di orientamento. Faccio presente che la si trova a un punto molto avanzato del *dossier*, con stupore da parte di chi lo ha curato. Traduco come posso:

#### IL FICO

*Il fico secco non è che una povera borraccia, di caucciù essiccato a tal punto che attaccandolo con gli incisivi, un poco, è possibile superare la resistenza (o la non resistenza iniziale) che il suo involucro oppone ai denti, onde gioire – le labbra già inzuccherate dalla polvere di erosione offerta in superficie – dell'altare scintillante del suo interno che lo riempie per intero di una polpa di porpora gratificata di semi.*

*Così è dell'elasticità allo spirito delle parole, e della poesia come io la intendo.*

Accennavo alla sorpresa da parte del curatore del volume. Si tratta infatti di una stesura estrema-

mente condensata rispetto ad altre stesure. Anche, se non soprattutto, a quella che possiamo considerare definitiva sotto l'aspetto editoriale. Avrebbe Ponge, a questo punto del suo lavoro, rinunciato al testo molto più esteso, al grande testo preparato sin lì, per offrire soltanto un testo molto breve? Certo, letto in questa stesura fa pensare a quella che una volta avremmo chiamato prosa d'arte. Qualora fosse apparso a firma di un autore italiano, il gran contabile Enrico Falqui non avrebbe esitato a inserirlo in *Capitoli*, antologia famosa nella seconda metà degli anni Trenta. E noto di passaggio che molti anni fa, al primo contatto con analoghi testi brevi di Ponge, Sergio Solmi parlava di nature morte. Potrebbe a questo punto porsi la seguente questione: a quale delle varie risposte alla ricorrente istanza del realismo, tra ready made, iperrealismo e poesia visiva, è equiparabile non tanto la produzione di Ponge quanto l'esigenza che la promuove? Lascio la domanda nell'aria o magari la giro agli intenditori specifici.

Torno invece alla descrizione dell'esempio preso in considerazione e alla sua complessità. Nella stesura breve che vi ho sottoposto figurano componenti essenziali di esso, ma non tutte. Si nota un accanimento dettagliante, descrittivo della materialità dell'oggetto, esterno ed interno; ma insieme, dei caratteri della degustazione. Il ricorso all'immagine, non tende in alcun modo a un impiego metaforico, fa strettamente parte di quella materialità: la borraccia, l'altare scintillante della polpa. In quanto al frutto, il fico, non solo è descritto ma agito; e nella sua elasticità, incorporato, assimilato all'atto che lo descrive: appropriazione dell'oggetto, dell'essenza dell'oggetto mediante l'elasticità, non data ma appetita, perseguita, del soggetto scrivente nei confronti dello spirito delle parole. Tema che il testo non si proponeva in origine, ma al quale ha finito col tendere, per naturale sviluppo, a partire

dalla cosa. In questo senso – e lo si comprende solo addentrandosi nel corso dell'elaborazione, ossia nella selva costituita dall'intero *dossier* – le definizioni di prosa d'arte o di natura morta risultano parecchio approssimative.

Ripercorrere l'intero zigzagante tracciato che conduce al testo finale è impossibile, oltre che sconsigliabile, in questa sede. Ma vanno almeno notati alcuni passaggi e qualche mutamento di rotta. Il *dossier* si apre su un semplice appunto sull'albero del fico, appartenente alla famiglia delle urticacee, produttore del frutto omonimo (in italiano): *ficus carica*, in latino.

Segue, presumibilmente a distanza di qualche giorno o di qualche ora, un primo abbozzo di una pagina circa. Informazione importante: ognuno di questi abbozzi successivi comprende, così come è stato riprodotto nella pagina a stampa, sia la stesura vera e propria, sia il suo contorno (di riflessioni, annotazioni, cancellature, appunti, osservazioni marginali eccetera): in grassetto la stesura, in carattere chiaro il contorno. Ma non separati: frammiti nel corpo della pagina. Visto che parliamo di lavoro, che cosa è questa se non concreta documentazione del lavoro? Anche più importante è notare che da una stesura all'altra si ha addirittura la soppressione di segmenti che prima figuravano nella stesura e l'immissione di altri che prima appartenevano al contorno.

Ecco il primo segmento figurante in grassetto: *Il fico è molle e raro*. Segue, tra parentesi, un punto di domanda. E poi, in carattere chiaro, l'annotazione: «frase data automaticamente, ossia venuta d'istinto». In uno degli abbozzi successivi si legge, sempre in grassetto: *Il fico è molle e raro, scrivevo... e non sono troppo contento di questo raro*; e, dichiarando che questo scontento, questa insoddisfazione, lo ha bloccato nel dar seguito al «poème» prosegue, ancora in grassetto: *cela ne signifie rien, pourtant ce la va*, (ossia: *questo «raro» non significa niente, eppure*

funziona). E annota: forse soltanto per la musica. E daccapo in grassetto: *Molle, e secco (e raro)*. E di nuovo una nota: «molle e grave non va (no, non va assolutamente): barbarico, *barbare* andrebbe quasi (in quanto a sonorità), ma non in quanto al senso; *ignare, bécarre, bizzarre*». E poi con evidente tendenza a far decollare il testo da qui: *Rare ou avare? Una pauvre gourde, une pauvre bourse*.

Risparmio il seguito di questa tormentatissima pagina, nella quale comunque il testo non decolla ancora. Nelle stesure successive il segmento iniziale torna qualche volta per poi scomparire definitivamente almeno come mossa d'avvio. Vengono alla mente le note che il Petrarca poneva a margine delle minute: *Hoc placet* (questo va bene, funziona); *videtur nunc animus ad haec expedienda pronus* (mi sembra di essere ora nello stato l'animo giusto per esprimere queste cose). Oppure: *non videtur satis triste principium* (l'inizio non mi sembra abbastanza triste). Nell'uno e nell'altro caso parlare di perfezionamento è improprio ma che ne direste di un Petrarca che assorbisse nel testo quelle annotazioni? Impensabile non è vero? È invece il caso di Ponge, tutto preso da questo corpo a corpo tra oggetto e parola, come meglio vedremo, al punto di spostare gradatamente su tale corpo a corpo la sostanza del testo, proponendoci il piccolo e appassionante romanzo di come di volta in volta la parola nasca al testo, se così si può dire, e muoia al testo o nel testo.

Voltiamo pagina all'indietro e troviamo due annotazioni o meglio appunti per il momento sciolti:

«Icelluy de Rut (come dire un tale, un Pinco Palino) trovò un sacchetto con dentro dello spicciolame, che vien chiamato biglione». È una citazione da Du Cange, storico francese del '600, desunta dal Littré mentre lo è dal Grand Larousse il successivo appunto riguardante Simmaco, gran pagano di Roma, il quale si beffava con queste parole dell'impero romano divenuto cristiano: «È impossibile che una

sola strada conduca a un mistero così sublime». «Simmaco, il quale – si legge in un appunto successivo più particolareggiato – non ebbe posterità spirituale, ma divenne suocero di Boezio, autore della *Consolazione filosofica*. Entrambi furono messi a morte dall'imperatore barbarico (e cristiano) Teodorico, nel 525».

Che cosa c'entra tutto questo col fico? I due appunti figurano più volte nei successivi approcci al testo senza alcuna connessione apparente, fino a quando leggiamo:

Simmaco  
gran pagano di Roma  
si beffava dell'impero divenuto cristiano:  
È impossibile  
diceva  
che una sola strada  
conduca a un mistero così sublime  
Non ebbe posterità spirituale  
Ma divenne suocero di Boezio  
autore della *Consolazione filosofica*  
poi entrambi furono messi a morte  
dall'imperatore barbarico Teodorico  
nel 525  
barbaro e cristiano suppongo  
Fatto questo  
bisognò aspettare parecchi secoli  
per riportare gli occhi verso il basso  
e rivolgere lo sguardo a terra

Fu allora che un bel giorno  
secondo Du Cange:  
Icelluy de Rut trovò un sacchetto  
con dello spicciolame  
che vien chiamato biglione  
Un bel fatto davvero!  
Ebbene, io,  
per mio conto ho trovato un fico  
che sarà uno degli elementi  
della mia *Consolazione materialista*



Non che nel frattempo  
 vari tentativi  
 non siano stati fatti  
 in senso inverso  
 commoventi nei loro ricordi e vestigia  
 Così come incontrare in campagna:  
 nel cavo di una zona boschiva  
 una qualche chiesa o cappella romanica  
 come un frutto caduto  
 L'erba, il tempo, l'oblio  
 l'hanno resa esteriormente quasi uniforme  
 ma talvolta, spalancato il portale,  
 risplende sullo sfondo un altare scintillante.  
 Be', il qualsivoglia fico secco  
 la povera borraccia, rustica e barocca a un tempo  
 certo assomiglia molto a tutto ciò  
 con questa differenza tuttavia  
 che a me pare anche molto più santo  
 o se io preferite  
 nello stesso genere  
 più modesta e meglio riuscita insieme.  
 E se io, bene inteso, dispero di dire tutto di quello  
 se il mio spirito, con gioia,  
 lo restituisce al mio corpo,  
 ciò non avverrà senza avergli voluto rendere  
 di passaggio  
 il piccolo culto a modo mio che gli tocca  
 né più né meno interessato che non occorra...

Eccetera eccetera. Il testo è qui a un punto già molto avanzato della sua elaborazione. Ma a nessuno sarà sfuggita l'importanza dei due appunti, in un primo tempo del tutto estranei, e ora determinanti nello sviluppo del testo stesso. Dalla considerazione beffarda di Simmaco attraverso la menzione della *Consolazione* di Boezio e il rinvenimento a distanza di secoli di un sacchetto di monetaglia ad opera di un tale che finalmente guarda per terra, si arriva alla considerazione della cosa, ossia del fico, della materialità del fico, e dunque a quella che Ponge chiama «la mia consolazione materialista». Se riprendiamo in mano il *dossier* vediamo che due ele-

menti di riflessione in un primo tempo svolti quasi indipendentemente l'uno dall'altro: la consolazione materialista, dunque antimetafisica, e la riflessione sui moventi e la natura della poesia finiscono col fondersi all'interno del testo all'insegna della cosa e mediante l'attenzione per la cosa facendo corpo con essa.

So che uscirei dal seminato se insistessi nell'impegno interpretativo, ma penso sia di un qualche interesse il graduale insinuarsi nel testo dei due elementi ora accennati. Tornando a sfogliare alquanto all'indietro il nostro *dossier* la comparsa improvvisa di un titolo introduce quasi di soppiatto al primo elemento:

*Il fico, ovvero la consolazione materialista*

Da notare che fin lì Simmaco e il resto hanno fatto solo una timida apparizione in forma di appunto di quella che sembrava una curiosità erudita. Ecco quel che si legge a proposito di quella consolazione «sui generis»: «C'è nell'uomo una facoltà (non riconosciuta come tale) di capire che una cosa esiste proprio perché sarà sempre incompletamente riducibile al suo spirito. La cosa urta il suo corpo e urtandolo urta il suo spirito. Ma questo è ragionevole, il corpo si lascia urtare con gioia. Questo lo rassicura. Lo spirito deve provare una gioia analoga. Forse la poesia è ciò che rende conto di questo.

Che cosa è l'evidenza? È la qualità di ciò di cui io so che lo ignoro e sempre ignorerò, la qualità di ciò di cui il mio spirito dispera e di cui a ogni incontro il mio corpo prova la meravigliosa e singolare, la singolare irriducibilità al mio spirito. La conturbante (mi dicono: forse, ma no a mio modo di vedere) rassicurante piuttosto (datrice di fiducia) irriducibilità alla conoscenza (alla definizione). Voglio rilanciare il fico nel paradiso dell'esistenza, nel paradiso di ciò che il corpo conosce a spese dello spirito. Il paradiso è per definizione perduto».

La menzione della poesia qui fa appena capolino, ma sfogliamo altre pagine del *dossier* e fermiamoci su un altro titolo:

*IL FICO*

*ovvero della poesia pressappoco come di un fico,*

troveremo anche, presto abbandonato per tornare sul precedente, un titolo alternativo: *Ecco l'arte poetica del fico secco*.

Quest'altro tema affiora da principio in una semplice frase d'apertura, che parrebbe destinata a rimanere come inizio stabile del testo (ma non sarà così o lo sarà in modo più complesso): *Io non so per niente che cosa sia la poesia, ma so abbastanza bene che cosa è un fico*. Parrebbe bastare; e infatti passano molte altre pagine, parecchie, prima che il tema venga preso di petto:

«Certo la poesia, anche la poesia, è il risultato di un impaccio, di una confusione di parole, di un accostamento inedito e bizzarro di radici. A sua volta saporito, gustoso e no, non mi priverò di questo. Grazie al suo spessore materiale, grazie alla sua resistenza – e non resistenza iniziale – allo spirito.

la parola

è anche un modo di mordere nella verità

(la quale è l'oscurità, il fondo oscuro delle cose).

O piuttosto...

Esiste un trattamento delle parole, concepite come involucro, pasta spessa, da superare, che mima.

Il modo che lo spirito ha di superare la ragione semplice (semplicistica) delle forme, per raggiungere il fondo oscuro delle cose: la loro freschezza, la loro verità.

La freschezza è la temperatura della verità prima che questa esca dal pozzo, prima che si guardi allo specchio»

e qui, in questa specifica stesura, si verifica l'aggancio col brano letto in precedenza a proposito della

consolazione materialista. Nei due brani citati si dirada il carattere tipografico chiaro a favore del grassetto. Segno che a quel punto del lavoro queste riflessioni tendevano ad accorparsi integralmente al testo, per ridursi poi al minimo in quello che a noi risulta essere il testo definitivo.

Vi risparmio l'indicazione in dettaglio dei moltissimi diversivi, dell'accumulo dei materiali esposti nella vetrina di questo *dossier*, nonostante il sicuro interesse che essi rivestono in quanto molto spesso sono diversivi proprio apparenti: giacché il giocolier trova tutta una serie di modi per recuperare buona parte delle sfere lanciate nell'aria, che parevano disperse. Sarebbe dunque questo il lavoro? Il percorso da compiere per giungere alla verità della cosa? Galileianamente provando e riprovando, in una successione di tentativi e di scarti per via di negazione? Come se la cosa fosse lì ad aspettare con pazienza nel suo mistero che si venga ad ammirarla e amarla? Un qualunque dizionario – sembra suggerire Ponge con finta ingenuità – ci dice che la poesia è l'arte di scrivere in versi. Ma questa definizione è proprio superata, non è più giusta, sebbene il *dossier* si conceda, in omaggio alla vecchia definizione, a un pregiudizio che ogni tanto riemerge, tra i molti diversivi apparenti qualche prova di scansione, qualche tentativo di impaginazione versificata di un testo normalmente agglomerantesi in righe e lacerti di prosa: in un parlato che non si cerca come tale, ma come arte di montaggio, assemblaggio delle parole, tale da consentire allo spirito di mordere nelle cose e nutrirsi. Non tanto si tratta di conoscenza di queste quanto di assimilazione – ma che lungo tragitto per attingere a ciò che nel linguaggio classico si chiama o si chiamava, proprietà dei termini. È importante ai nostri fini osservare come del lavoro faccia parte essenziale la dichiarata, portata alla luce, espressa fatica che il lavoro comporta: in definitiva il ribaltamento o piuttosto la reciprocità tra il testo e la sua elaborazione. Tra brutte e belle

copie la qualità del testo nasce dunque dalla collisione tra l'oggetto preso a partito e la riflessione che lo riguarda con largo impiego di *raison*, di bella ragione francese. Non per niente il commiato che conclude il lungo testo finale è rivolto, in nome della difficoltà vinta, e della molteplicità, della pluralità dei modi di osservazione e di accostamento possibili, a un pagano, ossia a un politeista:

Tale sia questo piccolo testo:  
molto meno di un fico (si vede,)  
almeno in suo onore ci rimane, forse.

Per i nostri dei immortali, caro Simmaco,  
così sia.

Conclusioni? Nessuna. Avevo premesso che era mia intenzione rimanere in un ambito descrittivo, e questo ho cercato di fare valendomi, magari troppo, di citazioni. Forse l'esempio riguardante Ponge potrebbe portare ad alcune considerazioni circa la crescente, o piuttosto già stabilizzata e dunque declinante?, simbiosi tra poeta e critico, a volte nello stesso poeta: sicché, ma non è esattamente il caso di Ponge, non più è da parlare di «artefix additus artificii» quanto piuttosto di «semiologus additus poetae» con curiosi effetti pendolari di «ars combinatoria» tra critici e poeti e viceversa.

Non è questo il fatto mio.

Per tornare al lavoro del poeta, intendendo per lavoro la fase di gestazione e in parte di manipolazione che ho cercato di sottoporre al vostro interesse, vorrei soffermarvi un momento su certe parole di Valéry che vedo opportunamente citate da Maria Corti nel suo libro sui *Principi della comunicazione letteraria*. Dice Valéry:

«E a volte è una volontà di espressione ad aprire la partita, un bisogno di tradurre ciò che si sente; ma a volte, al contrario, è un elemento formale, un abbozzo di espressione a cercare a sé la propria causa, a cercarsi un senso nello spazio dell'anima...

Osservate bene questa possibile dualità di esordio: talvolta qualcosa cerca di esprimersi, talaltra un qualche mezzo di espressione vuole qualcosa da servire».

Oserei dire che in questa dualità sono riducibili, rientrano comodi i vari comportamenti, voglio dire i vari modi di apprestarsi al lavoro poetico.

È il caso di privilegiare, magari in sede di valutazione, uno dei due termini di quella dualità? A me non pare. Tanto più che essi non di rado si contrappongono o anche convivono o anche si alternano lungo il corso complessivo di una singola esperienza: di questo o di quel poeta.

Sicché, ancora in nome della giusta, variegata fatica e della molteplicità, possiamo davvero concludere con Ponge:

Par nos dieux immortels, cher Symmaque,  
ainsi-soit-il.