



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Antologie d'autore: Francis Ponge e Andre Frénaud in Italia

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Antologie d'autore: Francis Ponge e Andre Frénaud in Italia / V.Sabelli. - STAMPA. - (2011), pp. 155-181.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/553070> of the repository was last updated on

Publisher:

Bulzoni

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

ENZA BIAGINI

ANTOLOGIE D'AUTORE:
FRANCIS PONGE E ANDRÉ FRÉNAUD IN ITALIA

I due santi patroni dei traduttori, quelli almeno che tutti dovrebbero invocare nell'atto di rimboccarsi le maniche, sono Giuda, traditore, ma senza dubbio per eccesso di fede e d'amore, e senza il quale comunque il Verbo fatto carne non sarebbe tornato alla propria divinità; e Ponzio Pilato, che si lava le mani sospirando: «Sono innocente del senso di questo giusto»¹.

Reflétant et fixant des canons, l'anthologie est nécessairement définition et interprétation de la littérature. Issue d'une lecture et vouée à la médiation, elle ne cesse d'en donner une image paradoxale, écartelée entre sa volonté d'ériger un monument et celle de traduire un mouvement. Car si l'anthologie cherche à mettre en valeur et préserver des textes, elle n'est pas pure conservation: elle reste bien une affaire de regard et de mémoire qui suppose que, pour que des objets soient retenus, d'autres soient mis au second plan et, d'autres encore, effacés².

Dans la reconnaissance, lente et tardive, de la place unique qu'occupe l'œuvre poétique de Francis Ponge dans la poésie contemporaine de langue française, l'étranger (Allemagne, Belgique, États-Unis, Italie, Suisse) a globalement devancé la France³.

1.

Potrei quasi proporre un titolo più esplicito: *Vari poeti per due poeti: Francis Ponge e André Frenaud in Italia*. Mi riferisco a *Vita del testo*, edizione e introduzione di Piero Bigongiari (che figura anche tra i traduttori accanto a Luciano Erba, Jacqueline Risset, Giuseppe Ungaretti) e ad *André Frenaud*,

¹ Gérard Genot, *Tradurre Deguy, la poesia*, Michel Deguy, *Gisants*, traduzione di G. Genot, prefazione di Andrea Zanzotto, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1999, p. 131.

² Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, PUF, 1997, p. 12.

³ Bernard Beugnot, *Introduction* à: Francis Ponge, *Oeuvres Complètes*, édition publiée sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, vol. I, 1999, p. IX.

16 poesie e una prosa (tradotte da poeti e scrittori altrettanto d'eccezione: Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Luciano Erba, Franco Fortini, Giorgio Orelli, Alessandro Parronchi, Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Maria Luisa Spaziani, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Elio Vittorini, Andrea Zanzotto)⁴. Prima di tutto, esiste un qualsivoglia legame tra queste due pubblicazioni? Apparentemente no, né di data, né d'occasione; il rapporto, se vogliamo, è d'ordine intrinseco: in entrambi i casi, si tratta di antologie d'autore, di poeti che traducono poeti. Sia chiaro, la traduzione in sé non è qui l'oggetto specifico del mio interesse: dovrei dilungarmi su osservazioni linguistiche ed ermeneutiche che mi porterebbero davvero altrove. Penso che non potrò scartare interamente questo tema cruciale; tuttavia, quel che mi sembra più interessante osservare, è l'aspetto inerente la funzione della traduzione (piuttosto che la sua natura), ossia, la ricezione. Ogni iniziativa di traduzione, infatti, risponde ad un'esigenza essenziale: divulgare un poeta, generalmente non sconosciuto, in una lingua diversa dall'originale. Ciò significa che allo scopo, diciamo strutturale, dell'antologia, che risponde sempre, tutt'al più, all'offerta d'una «esemplarità rappresentativa»⁵, s'aggiunge l'intenzione evidente di raggiungere un numero maggiore di lettori non in grado d'accedere alla lingua d'origine. In tal modo, l'antologia di testi tradotti sembra subito spostare il bersaglio dell'interesse su di un doppio fronte di valutazione, poiché al quadro relativo alla storia e alla geografia della letteratura nazionale s'aggiunge quello che rinvia alla letteratura ospite: questo scambio si realizza in un reciproco arricchimento e, quasi sempre, in uno scarto cronologico (un'operazione immediata di traduzione o di raccolta testi può prodursi, ma solo in casi, piuttosto rari, di successo).

Ecco le comuni linee d'approccio a questi due esemplari d'antologia, in cui cercherò di proporre alcuni elementi di demarcazione letteraria (senza per questo procedere a una comparazione degli autori ma, per quanto possibile, a una comparazione delle circostanze della loro ricezione).

⁴ Cfr. Francis Ponge, *Vita del testo*, introduzione e note di Piero Bigongiari, Milano, Mondadori, 1971; André Frénaud, *16 poesie e una prosa*, tradotto da Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Luciano Erba, Franco Fortini, Giorgio Orelli, Alessandro Parronchi, Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Maria Luisa Spaziani, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Elio Vittorini, Andrea Zanzotto, con un ritratto di Ottone Rosai, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964.

⁵ Queste riflessioni sono state proposte in contributo ad un Convegno sulle *Antologie d'autore* («*Anthologies d'écrivains*», Colloque international Université Paris-Sorbonne), organizzato dal Professor Didier Alexandre e dalla sua *équipe*. Il testo, scritto in francese, è stato rivisto ed è qui proposto nella traduzione del Dottor Tommaso Tarani, allievo di Anna Dolfi, al quale va il mio ringraziamento.

2.

Affidandomi alla cronologia degli autori, dovrei partire da Ponge, nato nel 1899 (Frénaud era più giovane di qualche anno – 1907 –). Secondo i criteri di periodizzazione letteraria, formulati da Oreste Macrí, nella sua nota *Teoria delle generazioni*⁶, lo scarto si situerebbe proprio sulla linea di demarcazione tra la seconda e la terza generazione poetica del secolo scorso. Ponge e Frénaud, pur essendo lontani per la loro visione della poesia, sono, sostanzialmente, contemporanei: le loro opere s'incrociano e sembrano, in modi diversi, illustrare il corso della poesia europea del ventesimo secolo. Con questo intendo dire che, forse, il discrimine importante non è d'ordine generazionale: conta piuttosto lo scarto delle date di pubblicazione, le quali, per la loro funzione di etichette della ricezione, risultano interessanti dal punto di vista della storia letteraria. La raccolta di testi di Frénaud esce nel 1964 (prima di quella di Ponge), nel culmine della *vague* neo-avanguardistica (era stata appena pubblicata – anno 1961 – l'antologia dei poeti *Novissimi*)⁷. Questo piccolo libro s'inserisce, dunque, nel quadro di avvenimenti culturali un po' fuori corso, come una sorta di richiamo e testimonianza d'una genealogia della tradizione poetica del ventesimo secolo, successiva ai movimenti d'avanguardia e situata tra la riscoperta del canto, del rilievo dato alla “grana della voce” e l'urgenza di temi esistenziali e impegnati – della poesia per la vita – che sembravano allora sul punto di scomparire. Questi i temi, che hanno caratterizzato gli esordi poetici di Frénaud (risalenti al 1940, intorno ai «Cahiers du Sud») e che hanno, per altro, segnato gran parte della letteratura del secolo scorso. Col senno di poi, quest'antologia pare assumere un ruolo di congiunzione o di co-esistenza tra ciò che è stato e prosegue una tradizione e ciò che sta cambiando al suo interno. Mentre, curiosamente (rispetto alla biografia), la pubblicazione dell'antologia pongiana sembra apparire del tutto a proprio agio nel clima delle riproposte delle teorie d'avanguardia degli anni settanta; in verità, tra i due versanti non vi è, propriamente, una cesura, in quanto la partita comune si gioca sulla condivisione d'un certo numero d'idee sulla poesia intesa in quanto energia, movimento, potere di “metamorfosi vigilante” della realtà e apprensione «à partir du sentiment de l'imminence [...] l'événement»⁸.

⁶ Oreste Macrí, *La teoria delle generazioni letterarie*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati, 1995.

⁷ Questo testo può servire a esemplificare quel che intende Emmanuel Fraisse quando richiama, a proposito dell'antologia, la funzione di «manifesto della modernità». Cfr. Emmanuel Fraisse, *Les Antologies en France*, Paris, PUF, 1997, p. 190 sgg.

⁸ André Frénaud, *À propos de Mantegna* [1947], in *André Frénaud, 16 poesie e una prosa*, cit., p. 61. Questa prosa, tradotta nell'Antologia da Elio Vittorini, è tratta da *Textes et proses inédites, Choix de*

Quando Frénaud scrive che, per il poeta, «*il ne s'agit pas d'une vision à transcrire mais d'un chant qu'il formera*»⁹, sembra proprio segnare il passo rispetto ai surrealisti, ma un tale pensiero lo mette d'accordo anche con Ponge e con un buon numero di poeti attraverso le generazioni. È in parte di quei temi che il libro tratta; ho parlato d'un piccolo libro; in effetti, si tratta d'un'antologia molto breve, tradotta partendo da una scelta di testi, per la maggior parte provenienti dalla raccolta *Il n'y a pas de Paradis*. Si tratta dunque di un esemplare antologico piuttosto nuovo nella sua struttura compositiva. Del resto, la collana di Vanni Scheiwiller *All'insegna del pesce d'oro* (un editore davvero innamorato della poesia) faceva parte, tra gli anni Sessanta e Novanta, dell'area culturale propositiva di collane "specializzate" (un po' come Seghers in Francia) e in grado d'offrire edizioni di notevole prestigio, a firma di poeti traduttori¹⁰. L'antologia è accompagnata soltanto da una breve nota¹¹, e forse non è stata neppure ideata, ma soltanto tradotta, da questo straordinario gruppo di poeti italiani (accomunati dal fatto d'essere per la maggior parte francesisti e amici di Frénaud)¹² a partire da testi pubblicati tra il 1945 e il 1958, in parte tratti, come ho già detto, dalla raccolta *Il n'y a pas de Paradis* (1943-1960)¹³. Quest'operazione mostra inoltre come, rispetto a Ponge, la notorietà di Frénaud presso il pubblico italiano fosse, all'epoca, piuttosto notevole¹⁴. In effetti, il poeta aveva già i suoi lettori in lingua italiana. Avendo soggiornato più volte in Italia, a Mi-

textes di Georges-Emmanuel Clancier, in *André Frénaud*, Paris, Seghers, 1953 (ed. aumentata 1963), pp. 214-217.

⁹ A. Frénaud, *L'inspiration, l'intelligence, l'impatience et la soumission, Fragments sur la poésie*, citato da Georges-Emmanuel Clancier, in *André Frénaud* cit., p. 218.

¹⁰ Fra i traduttori vi sono Montale (da T. S. Eliot, N. Jorge Guillén), Ungaretti (Murilo Mendès, La Fuente); la serie prevedeva anche poeti italiani tradotti da poeti stranieri, tra cui Ungaretti e Montale (tradotto, quest'ultimo, da P. J. Jouve).

¹¹ Ecco la nota editoriale: «Le traduzioni di Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Giuseppe Ungaretti, Vittorio Sereni e Attilio Bertolucci furono fatte su invito di Giancarlo Vigorelli e da lui pubblicate nel n.5-6 dell'*Europa letteraria* (1960)».

¹² Tra cui Diego Valeri, Sergio Solmi, Mario Luzi, Luciano Erba.

¹³ La nota rinvia all'edizione Gallimard del 1962. La raccolta originale contiene *Soleil irréductible, Énorme figure de la déesse raison, Source entière, Les paysans, passage de la visitation, Chemins du vain espoir, Où est mon pays, Ménérbes, Petits airs du milieu de l'arbre, Parmi les saisons de l'amour, La lumière de l'amour, Femme déserte, Tombeau de mon père, Poèmes de dessous le plancher, Pour l'Office des morts, Noël interdit, L'Amour d'Italie, Dans les lointains parages, Non pas un temple, Le château et la quête du poème, Pauvres enfants*. Invece, la raccolta riedita nel 1967 sempre presso Gallimard uscirà quasi in forma completa (93 testi su 123), con note e traduzione di Giorgio Caproni e introduzione di Stefano Agosti (*Non c'è Paradiso*, Milano, Rizzoli, 1971). Il volume contiene anche una scelta d'altri testi che il poeta genovese Giorgio Caproni aveva già tradotto in precedenza (ne *Il silenzio di Genova e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1967).

¹⁴ Si può dire che un certo ricordo dura ancora: nel novembre 2002, presso l'Istituto francese di Firenze (in collaborazione con la «Fondazione Il Fiore» di Alberto Caramella), Jean-Charles Vegliante ha dedicato un omaggio a Frénaud. In Italia, inoltre, si continuano a tradurre le sue opere ed Elisa Bricco gli ha consacrato un libro: *Frénaud e l'Italia*, Fasano, Schena, 1999.

lano, dove conosce presto il gruppo della rivista militante «Il Politecnico», nel 1946 stringe amicizia con Vittorini; tra Milano, Firenze e Roma incontrerà Luzi, Parronchi, Sereni, Solmi, Caproni, Risi, Pasolini: in breve, quasi tutti i suoi futuri traduttori. Nel 1960, Frénaud è quasi un profugo a Roma (dopo la firma del «Manifeste des 121», aveva dovuto lasciare il suo posto di funzionario), ed è in Italia che riceverà, nel 1969, il Premio Etna-Taormina¹⁵. Queste frequentazioni italiane, le sue composizioni ispirate dalle città italiane e le sue poesie uscite dal 1946 su «Politecnico» e «Botteghe Oscure» (anni Cinquanta) possono giustificare un favorevole orizzonte d'attesa? Indubbiamente sì, dato che questa costellazione di poeti-traduttori ha davvero un carattere d'eccezione: sono tutti grandi scrittori che, per altro, rappresentano un autentico incrocio di generazioni poetiche. Credo che i lettori francesi proverebbero, ancora oggi, un certo disagio a orientarsi su qualche nome (Alessandro Parronchi, Diego Valeri, Nelo Risi); per gli altri, il caso è diverso: la loro notorietà è certamente più netta anche sull'altro versante delle Alpi. Non è qui possibile redigere una scheda degli autori; tuttavia, si può dire che il carattere esemplare di questa raccolta di testi dipende tanto dall'autore quanto dai nomi e dal numero dei poeti traduttori. Mi sono anche interrogata sulla paternità dell'idea dell'antologia e sulla scelta dei testi fatta da ogni poeta: sono stati assegnati liberamente o "attribuiti" dall'editore? L'idea è partita da Giorgio Caproni, l'amico di Genova, o da Vittorini, conosciuto a Milano? In mancanza di documenti precisi, preferisco credere a una felice scelta dovuta al caso degli incontri e dell'amicizia, piuttosto che a una mera collaborazione editoriale. In ogni modo, l'idea che ne deriva, a lettura finita, sembra portare alla possibilità di stabilire un effetto di reciprocità fra la scelta dei testi e la poetica degli autori. Ciò confermerebbe l'idea che quest'antologia, nata sotto il segno dell'amicizia, abbia offerto ai singoli traduttori la possibilità di un approccio empatico. Per la maggior parte delle poesie tradotte, l'impressione mimetica è sorprendente. A partire dal componimento iniziale, *Sans amour*¹⁶, tradotto da Giorgio

¹⁵ Nel 1969, Frénaud figurava tra i membri del Premio Internazionale «Città di Firenze». Si veda: *Premio di Poesia internazionale 'Città di Firenze'*, edito da Gino Gerola, Firenze, Palazzo Vecchio, 1970, p. 16 (le note biografiche dei membri della giuria riguardano Frénaud, Gösta Anderson, Mikola Bazhan, Carlo Betocchi, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Giuseppe Zagario). Segnalo anche, di André Frénaud, la piccola raccolta sotto forma di dramma "italiano", alla maniera dell'ultimo Luzi. Mi riferisco a *La sorcière de Rome*, Paris, Gallimard, 1973. Questo testo è stato tradotto in italiano da Davide Braccaglia. Si veda A. Frénaud, *La strega di Roma*, traduzione di Davide Braccaglia, prefazione di Elisa Bricco, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2000 (sia la *Prefazione* di Elisa Bricco che la *Postfazione* di Davide Braccaglia aggiungono osservazioni molto interessanti sull'"ultimo" Frénaud).

¹⁶ Questa poesia non fa parte del libro *Il n'y a pas de Paradis*. A pagina 196 della già citata raccolta, figura una poesia dal titolo *Sans amour*, datata 5 giugno 1946, ma si tratta con tutta probabilità d'una variante («L'amour n'a pas peur de moi / Je lui donne ses régals / de ma vie tout ce qu'il veut / Je lui fais seule demande / qu'il ait pitié qu'il ne m'oublie /»). Forse fa parte del gruppo di poesie tradotte da

Orelli (*Senza amore*) si ha, ad esempio, l'impressione di ritrovare punti di contatto con la modulazione descrittiva, dagli accenti, in qualche modo intimisti, con cui il poeta italiano ha celebrato la donna. Parimenti sorprendente, per coloro che conoscono la forza e la veemenza della parola poetica di Pasolini, la contiguità con il testo da lui tradotto (*Exhortation aux pauvres*)¹⁷. Nell'anno di composizione di questa poesia (1942), Pasolini aveva giusto 20 anni. In quell'epoca, egli stava scrivendo poesie dialettali (*Poesie a Casarsa*), ma le immagini di violenza verbale («Sempre lì a masturbarvi le piaghe / [...] Cuciniamola in un grumo di pidocchi» [*Toujours à masturber vos plaies [...] / Cuisinons-la [la mâle haine] en vermine fourmillante*]) non sono poi così lontane dal clamore carnale e ribelle che gli ispirerà lo scandalo della condizione degli emarginati e degli esclusi. Quello stesso grido («O mes frères en la roue harassante voici la déchirure /») = «O miei fratelli nel cerchio vorticante ecco lo strappo /») risuonerà spesso anche nella sua poesia. Francamente, si può discutere del possibile mimetismo identitario tra il poeta-traduttore e il proprio oggetto. È certo, però, che la tentazione di stabilire corrispondenze si presenta quasi involontariamente. Ad esempio, colpisce la cadenza zanzottiana del poema *Rabbiosamente l'amore mio la poesia* (*Haineusement mon amour la poésie*); anche qui, gli effetti analogici non derivano dalla cadenza, troppo reiterativa e affidata alla comparazione per Zanzotto, ma, soprattutto, dal carattere metapoetico della lirica e dal rilievo delle immagini che scandiscono il senso della natura inesauribile e fatale della poesia (paragonata a una «biscia», a una «spada», a una «salamandra», a una «stella...»)¹⁸.

3.

Sto rischiando, così, di creare una sorta di girotondo della suggestione, simile a un gioco d'illusione poetica (equivalente ai sintomi dell'«illusione romanzesca»). Mi sembra tuttavia interessante notare che questi effetti di

Franco Fortini e pubblicate nel «Politecnico» n. 31-32, 1946. Segnalo anche il titolo di un'altra poesia dispersa: *Perplexité à propos d'une étoile chaude* (1948) [*Perplexità su di una stella calda*], traduzione di Nelo Risi (cit., pp. 23-25).

¹⁷ Anche questa poesia non figura in *Il n'y a pas de Paradis*; fa invece parte dei *Poèmes du petit vieux 1944-1948*; esce nell'antologia di Georges-Emmanuel Clancier, *André Frénaud* cit., p. 182.

¹⁸ Il testo, tradotto da Andrea Zanzotto e datato 1945, risulta anch'esso tra coloro che non provengono da *Il n'y a pas de Paradis* ma da *Poèmes de dessous le plancher*, seguiti da *La noce noire*, Paris, Gallimard, 1949, p. 15.

doppiaggio non sono propriamente d'ordine intertestuale ma dipendono, piuttosto, dal sistema di riconoscimento di certi aspetti dell'evoluzione della storia letteraria (un lettore italiano non può sottrarsi all'insorgere di reminiscenze davanti a questo «*serpent*» tradotto non con «serpe» ma con «biscia che rimonta i fiumi / Come una spada che scatta giù.../»). Voglio dire che le apparenze d'echi che attraversano questa raccolta di poesie dicono, o confermano, qualche cosa di più sul fenomeno delle affinità, le corrispondenze e il dialogo generazionale tra poeti, proprio nella misura in cui si può vedere come tale fenomeno finisca per stabilirsi ed intrecciarsi anche a distanza. In tal senso, è l'orizzonte d'attesa della ricezione ad agire come una sorta di comune ricettacolo, in quanto cassa di risonanza delle voci individuali, documenti d'una circolazione di forme, ritmi e temi, che indicano come la portata del canone sia molto più mobile e permeabile di quanto non si creda. Inoltre, questo piccolo florilegio mostra ancora, in maniera esemplare, il meccanismo delle possibili coincidenze e ibridazioni poetiche: Zanzotto traduce Frénaud alla maniera di Zanzotto, ed è così che la poesia di Frénaud entra realmente nel circuito della poesia italiana con un'aria di familiarità. Certo, come sostiene giustamente Deguy, si tratta sempre di un «*donnant donnant*». Zanzotto, Pasolini, Sereni, Luzi, Caproni, Parronchi... hanno ricevuto in cambio Frénaud.

Ma, oltre che dalla loro natura formale, tematica, persino simbolica, da dove deriva il valore di questi scambi? La risposta è piuttosto banale, dacché il loro valore non può che provenire dal carattere esemplare di cui sono portatori nell'ambito della storicizzazione letteraria. Penso anche che questo sia uno degli scopi ai quali si è mirato, forse intenzionalmente, nella scelta dei testi, perché il risultato indica che s'è trattato di offrire un insieme di immagini esemplari. E, cioè, proporre un ritratto dell'autore, costruito su più piani e prospettive temporali diverse, attraverso la sua concezione della poesia e i suoi temi più caratteristici. Anzitutto il ritratto. L'antologia ne propone uno – credo abbastanza noto – nella traduzione di Franco Fortini¹⁹. Il traduttore, forse, ha accentuato ancora di più le linee espressioniste del contorno parodistico, tramite l'impiego di parole («enfio», «sfatto», «muffa» per «*gonflé*», «*touffu*», «*mosissure*») e la cadenza di aggettivi: *Sfatto, Matto, Esatto* («*Touffu*», «*Tout fou*», «*Juste*») posti alla ripresa ritmica dei tre versi. Si capisce dalla frase finale «*Se niant lentement s'élève / un homme portelumière*» («Negando sé lentamente s'elèva / un uomo porta-luce») che il ritratto non è identitario: come nell'*Albatros*, l'immagine concerne la situazione del poeta in generale. È ancora lui il faro: ma in questo ritratto la

¹⁹ A. Frénaud, *Autoportrait* (1945), in *Poèmes de dessous le plancher* cit., p. 17. Fortini aveva appena tradotto Frénaud in edizione bilingue, *Agonia del generale Krivitski*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

metafora, che illustra “*la misère et la splendeur*” della poesia, non manca di sottolineare la testimonianza della caduta dell’uomo. E si sa che Frénaud s’è riconosciuto fino in fondo nel detto di Walt Withman: «*Si j’ai dénigré l’homme c’est pour lui faire honte / Je n’ai plus pitié de moi*»²⁰. In questa *Antologia*, dove l’“*air du colporteur*” (*Aria del venditore ambulante*, tradotta da Diego Valeri)²¹ è lì a ricordarci che «*Le monde est vide il n’y a rien à vendre*» è l’universo sconvolto dalla guerra che i lettori ritrovano nel 1964. Un universo in cui la partita si gioca ancora tra il niente e l’arretramento d’ogni Paradiso²² e dove i luoghi familiari o amati divengono minacciosi agli occhi del poeta ormai divenuto l’«*ami des fléaux*»²³. Certo, ci sono le emozioni da riconquistare: l’amore, la speranza, la bellezza dei luoghi²⁴ e del mare²⁵. Stefano Agosti, nella sua bellissima introduzione a *Non c’è Paradiso*, ove esamina i *Campi e funzioni della metafora in Frénaud*, ha trovato una bella formula per cogliere, nel suo insieme, gli «universi semantici» del poeta:

Grosso modo gli universi semantici di Frénaud sono riducibili a tre: l’universo esterno del quotidiano, ove predominano gli aspetti “umili” della realtà, urbana o rurale; l’universo esterno storico-mitico (i fatti della storia politica e del mito si situano – teoricamente – sullo stesso piano); l’universo interno, o privato, cui si possono ricondurre sia gli eventi consapevoli (ad esempio, le dilacerazioni da amore) sia quelli inconsci (i fenomeni di carattere “onirico”). Ebbene, già circoscrizioni così vaste [...] appaiono fortemente metaforizzate. La metafora, qui, non solo non è del tipo paradigmatico [...] ma non è nemmeno del tipo che abbiamo definito sintagmatico, e cioè attivo a livello delle unità di discorso. In questo caso, l’attitudine metaforizzante investe il modo stesso di pendere possesso – conoscitivamente – della realtà²⁶.

²⁰ È l’esergo di A. Frénaud, *Poèmes de dessous le plancher*, seguiti da *La noce noire* cit.

²¹ A. Frénaud, *Air du colporteur* (1945), [da *Poèmes de dessous le plancher*], in *André Frénaud*, 16 *poesie e una prosa* cit., p. 15.

²² A. Frénaud, *Il n’y a pas de Paradis* (1947), [da *Il n’y a pas de Paradis*], traduzione di Mario Luzi, *ivi*, p. 19.

²³ A. Frénaud, *Le tholonet-Cézanne* (1948), [da *Il n’y a pas de Paradis*], traduzione di Maria Luisa Spaziani, *ivi*, p. 27.

²⁴ A. Frénaud, *Canaux de Milan* (1956), [da *Il n’y a pas de Paradis*], traduzione di Luciano Erba con dedica «Per Elio e Ginetta», *ivi*, pp. 35-37 e *Les routes de Naples* (Napoli-Parigi, settembre-ottobre 1959), traduzione di Giorgio Caproni, *ivi*, pp. 47-53.

²⁵ A. Frénaud, *Bord de la mer et schistes à Colliure* (1948), traduzione di Sergio Solmi, *ivi*, p. 29 (Solmi ha tradotto un’altra poesia, *J’ai bâti l’idéale maison* – 1948 –, *ivi*, p. 27).

²⁶ Stefano Agosti, *Campi e funzioni della metafora in Frénaud*, in *Non c’è Paradiso*, cit., pp. 7-8. A tal fine è anche interessante vedere quel che ha detto Frénaud: *Lagonie de l’énergie et le pouvoir de la voix. La métaphore, le sujet et le vrai sujet*, in Georges-Emmanuel Clancier, *André Frénaud* cit., pp. 220-224.

Le osservazioni di Agosti (che rendono giustizia a questo pensiero di Frénaud: «*La métaphore restitue cette ambiguïté flamboyante de l'être*»)²⁷ s'applicano perfettamente a questa antologia: sarà forse un caso, ma questi tre universi sono tutti presenti nella scelta dei testi. Certo, il piano dell'istanza del mito, così accentuato all'epoca dei *Rois Mages* (1943) o della *Noce noire* (1949), è forse minore; per converso, la nota dominante deriva senz'altro da quello che Agosti ha denominato «l'universo esterno», soprattutto nella sua accezione civile e popolare. Quasi tutte le poesie che ho citato vanno, infatti, a toccare il tasto «civile» (ideologico) e basterebbe qui richiamare un componimento che non ho ancora citato, *Ancienne mémoire* (*Antica memoria*, 1957, nell'ottima traduzione di Vittorio Sereni) per rendersi conto che, pur essendo ormai lontano l'orrore della guerra, il sentimento civile resta intatto e si manifesta quale recupero di immagini tradizionali, come in un mito popolare: «*Déjà le front contre la pierre / de mille années je me souviens / De la France jeune juchée sur les collines / de la soupe épaisse et des creux d'eaux dormantes* /» («La fronte ormai contro la pietra / di mille anni mi rammento. / Della Giovane Francia accucciata sulle colline / della zuppa densa e delle pozze dormienti /»)²⁸.

4.

Vorrei prendere ancora il tempo per alcune veloci osservazioni in merito a poesie che saranno tradotte da poeti diversi: è il caso del testo intitolato *Il n'y a pas de Paradis*, tradotto da Luzi nella piccola *Antologia* e da Caproni nel volume dell'intera raccolta. Il testo è datato 1947 (pressoché nello stesso anno – 1949 – Luzi pubblicava *L'inferno e il limbo*). Limiterò le mie osservazioni a pochi aspetti. Anzitutto, non vi è quasi alcun punto di contatto tra le due versioni, ma, quella di Luzi, la direi più “luziana”, in quanto più complessa e quasi modulata su opposti effetti d'estensione e di compensazione riduttrice. La forma tipografica anzitutto. Luzi abolisce le maiuscole ripetute ad ogni verso, conservando unicamente quelle degli *incipit* delle due frasi (da cui l'effetto estensivo). Vi sono anche versi prolungati come un gioco di perifrasi («*Il Son silence me sépare de ma vie* /» = «/ il suo silenzio mi

²⁷ A. Frénaud, *L'agonie de l'énergie et le pouvoir de la voix. La métaphore, le sujet et le vrai sujet*, in Georges-Emmanuel Clancier, *André Frénaud* cit., p. 222.

²⁸ A. Frénaud, *Ancienne mémoire* (1957), [da *Il n'y a pas de Paradis*] (*Antica memoria* nella traduzione di Vittorio Sereni), in *André Frénaud, 16 poesie e una prosa* cit., pp. 42-45.

divide da me dalla mia vita /»; / «Être sereinement brûlant que j'assiège /» = «Essere bruciante nella sua serenità che assedio /»; «Quand enfin je vais l'atteindre dans les yeux / Sa flamme a déjà creusé les miens m'a fait cendres /» = «/ quando infine son lì che lo colpisco agli occhi / già la sua fiamma m'ha scavato i miei /»), mentre la cadenza della sintassi risulta rovesciata e rallentata: «/ se avanzo è il suo rifiuto che mi sferza /» («Je n'avance qu'attisé par son refus/»). Per converso, il ritmo iniziale è tagliato: il primo verso diventa un distico e suona davvero come una massima montaliana: «Udire non m'è dato / la musica dell'essere / né ho potere a immaginarla / s'alimenta il mio amore a un non amore» (deriva da: «Je ne peux entendre la musique de l'être / Je n'ai reçu le pouvoir de l'imaginer / Mon amour s'alimente à un non-amour/»). Ancora, vengono soppresse alcune parole (ad esempio: «[...] le murmure misérable du poème /» diviene più semplicemente «[...] il balbettio del poema»). Tutto questo gioco di cambiamento non figura nella traduzione di Caproni, che sembra restar fedele all'intento di non allontanarsi «troppo dal senso letterale» e di tenersi «sempre sul limitar della prosa»²⁹. Il testo di Caproni, effettivamente, risulta molto fedele e vicino alla cadenza prosastica. Segnalerò tuttavia l'effetto di maggiore intonazione del soggetto («Je n'ai reçu le pouvoir de l'imaginer /» = Non ebbi in sorte, io, il potere d'immaginarla /; e ancora: «Quand enfin je vais l'atteindre dans les yeux, / sa flamme a déjà creusé les miens, m'a fait cendres. /» = / Quando sto per attingerlo finalmente negli occhi / già la sua fiamma i miei ha scavato, e io son cenere /)³⁰.

Vorrei concludere questi frammenti di lettura su tre cadenze, richiamando il verso finale: questa volta, la vicinanza e la distanza dal testo originale sembrano giocare sulla presenza dell'articolo posto dinanzi a «néant», vera e propria parola chiave in Frénaud (e in molte generazioni di poeti):

/ «C'est néant cela, non le Paradis» / . / È nulla questo non è il paradiso / (Luzi). / È il nulla, quello, mica il paradiso / (Caproni).

La traduzione di Caproni, della raccolta *Il n'y a pas de Paradis* (che esce nello stesso anno dell'antologia di Ponge), potrebbe ancora fungere da specchio per molti altri testi presenti nel piccolo florilegio: *Le Tholonet-Cé-*

²⁹ Giorgio Caproni, *Avvertenza del traduttore*, in A. Frénaud, *Non c'è Paradiso* cit., p. 17. Caproni spiega: «il testo francese è quello dell'edizione Gallimard 1967, ma riveduto dall'A., che vi ha introdotto numerose varianti e che, con molta pazienza, ha seguito la versione, potrei dire, verso per verso [...]». Non so se questa presenza di Frénaud abbia avuto una qualche influenza sulla decisione di non riprodurre nel volume, giustamente, la lunga poesia intitolata *Les rues de Naples*, tradotta molto fedelmente da Caproni per questa piccola selezione di Scheiwiller (cfr. *André Frénaud, 16 poesie e una prosa* cit., pp. 47-53).

³⁰ G. Caproni, in A. Frénaud, *Non c'è Paradiso* cit., p. 139.

zanne (*Il Tholonet-Cézanne* di Maria Luisa Spaziani; *J'ai bâti l'idéale maison* (*Ho costruito la casa ideale* di Sergio Solmi); *Bords de la mer et schistes à Collioure* (*Riva del mare e schisti a Collioure*, ancora di Sergio Solmi); *Une fumée* (*Fumata*, di Alessandro Parronchi); *Canaux de Milan* (*Navigli a Milano* di Luciano Erba, con dedica a Elio e Ginetta [Vittorini]); *Ancienne Mémoire* (*Antica memoria* di Vittorio Sereni); *Pays retrouvé* (*Paese ritrovato*, di Attilio Bertolucci).

In questo elenco non ho menzionato il lungo componimento *Les rues de Naples* (*Le strade di Napoli*), tradotto da Caproni (per altro mancante dalla scelta di poesie della versione italiana d'*Il n'y a pas de Paradis*), così come la prosa *À propos de Mantegna* nella traduzione di Vittorini (un nome, come quello di Caproni, che non poteva mancare tra i traduttori del piccolo omaggio)³¹.

Ho anche volontariamente trascurato la poesia tradotta da Ungaretti. Si tratta d'un testo, come quelli che ho appena menzionato, che meriterebbe un commento più attento, soprattutto a fronte della versione di Caproni. *Épitaphe* è il titolo originale (conservato da Caproni): Ungaretti lo sostituisce col primo emistichio della seconda frase poetica: *Tutto sarà in ordine*. La scelta del titolo diverso preannuncia una traduzione molto particolare e "ungarettiana", soprattutto per la struttura ritmica (e per una metafora piuttosto insolita: «S'imperla appannamento» per «*une buée perle*»)³². Un po' come in Luzi, anche la disposizione tipografica è cambiata in funzione del ritmo: Ungaretti sottolinea la cadenza dei versi tramite il rinforzo delle maiuscole e un gioco marcato d'inversioni verbali e disgiunzioni sistematiche dei ritmi. Niente di tutto ciò nella traduzione di Giorgio Caproni (solo un *enjambement* in più nel primo verso). Caproni si mantiene dunque ancora fedele alla sua promessa di non tradire «lo spirito genuino degli originali»³³.

³¹ La versione originale, datata Padova 1947, è stata pubblicata per la prima volta nell'antologia di Georges-Emmanuel Clancier, *André Frénaud* cit., pp. 214-216. I lettori di Frénaud sanno che il mezzo della pittura è stato il luogo d'elezione parallelo alla poesia: questo parigino di Borgogna ha vissuto circondato da pittori (tra cui Fautrier, l'amico di Ungaretti, Ponge e Bigongiari!).

³² È forse un caso, ma ci crederemmo nel clima pongiano di «*Parfois, très rare, une formule perle...*». Si veda *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, p. 115. (Da segnalare anche una variante a questo *Épitaphe*, datata 1938 e pubblicata nella traduzione di Giorgio Caproni. Cfr. *Il silenzio di Genova* cit., pp. 26-27).

³³ G. Caproni, *Avvertenza del traduttore*, in A. Frénaud, *Non c'è Paradiso* cit.

5.

Per limitato e singolare che possa sembrare l'esempio di Ungaretti, credo comunque riesca a fornire la misura più evidente di ciò che accade quando ci si trova davanti ad un'opera che si potrebbe classificare come «antologia doppiamente d'autore», essendo doppiamente creativa e mediatrice (utilizzo una definizione che Emmanuel Fraisse prende in prestito da Umberto Eco per illustrare «*le rôle confié à la traduction dans les anthologies européennes*») ³⁴. Tale caratteristica, da annoverarsi tra le ragioni d'essere delle antologie di scrittori stranieri, s'aggiunge alla posta in gioco della loro funzione di «canonizzazione», «esemplarità» e «mediazione» letteraria. Tutte queste operazioni, come mostra ancora Fraisse, passano attraverso l'«estrazione» di testi da una o più opere: il che significa anche esclusione e scelta. Nei due esempi che qui ci riguardano, questo passaggio non è importante, poiché la volontà dell'autore di un'antologia è molto più significativa nel caso di raccolte di testi di scrittori diversi. Introducendo il libretto di Frénaud, ho fatto allusione alla sua situazione di ricezione privilegiata rispetto a Ponge. Pochi anni prima, in un'altra occasione che diventa comparativa, i conti tornavano diversamente. Penso ad una tipologia d'antologia classica: quella della poesia francese, firmata da Carlo Bo, un critico molto informato e sottile. Il volume, uscito nel 1952 ³⁵, accoglieva, infatti, solo tre testi di Frénaud, contro i tredici di Ponge (quasi ex-equo con Breton; anche se Char occupava indubbiamente il posto di maggior rilievo). È questa la prova che l'autore della scelta dei testi ha operato la selezione seguendo criteri estetici e di gusto che, evidentemente, appaiono più vicini a Ponge che a Frénaud; ma Carlo Bo era anche molto vicino a Bigongiari, il poeta che proporrà, alcuni anni dopo, in una sorta di auto-antologia, forse poco diffusa in Francia (come, per altro, quella di Frénaud), l'edizione che ha per titolo *Vita del Testo*. Il legame appare ancor più evidente se si considera l'amicizia del trio Ungaretti-Bo-Bigongiari. Tocco di nuovo un lato della questione accennata per Frénaud: vale a dire l'importanza capitale dell'amicizia e delle frequentazioni dirette per la circolazione di testi ed autori stranieri. È stato il caso di Frénaud, ed è il caso di Ponge. Ma stavolta non dispongo di sole ipotesi: almeno parzialmente, la gestazione e l'idea dell'antologia sono docu-

³⁴ Cfr. E. Fraisse, *Les Anthologies en France* cit., p. 170.

³⁵ Cfr. Carlo Bo, *Nuova poesia francese*, Milano, Guanda, 1952, pp. 1-437. I tre testi di Frénaud fanno parte di *Poèmes de dessous le plancher*, seguiti da *La nocte noire*, Paris, Gallimard, 1949 (tra i poeti più antologizzati la palma va a Éluard, seguito da Reverdy, Michaux, Apollinaire, Supervielle, Max Jacob, Char; i meno esemplari Pierre Emmanuel, Guillévic, Maurice Fombeure, Georges Chennevière – con due esemplari – e un testo di Pichette).

mentate da uno scambio di lettere³⁶. I documenti provano, infatti, che s'è trattato di un susseguirsi di occasioni propizie (circostanza forse valida sempre), dando luogo, la conoscenza tra poeti, a un legame d'amicizia, alla lettura, alla critica e al desiderio di condividere tale esperienza di lettura attraverso la traduzione.

D'altronde, lo dicono gli esperti, le antologie costituiscono anche una forma di critica e teoria della letteratura: il caso Ponge dimostra questo lato meglio di Frénaud, poiché l'edizione è accompagnata da un'introduzione e da note bibliografiche. Dunque, un'antologia tradizionale nella formula, che raccoglie in maniera esemplare testi tratti dalle raccolte maggiori (scritte tra il 1924 e il 1964)³⁷. I traduttori intrecciano anche stavolta più generazioni: da Giuseppe Ungaretti a Bigongiari, a Luciano Erba e Jacqueline Risset vi è uno scarto di almeno cinque generazioni, un fatto non privo d'importanza. Ancora (come per Frénaud) si tratta di traduttori eccezionali, poeti e specialisti in letteratura francese, pubblicati in una collana di gran prestigio ("Lo Specchio" di Mondadori). Luciano Erba e Jacqueline Risset hanno svolto il lavoro di traduzione più considerevole (16 pezzi Erba e 24 Jacqueline Risset). Ungaretti ha tradotto una lunga lirica (*Le pré*) e un brano di riflessioni pongiane su Fautrier, altrettanto lungo. A Bigongiari, traduttore de *La nouvelle araignée*, spettano in egual misura il merito della composizione dell'antologia e d'un penetrante studio critico³⁸.

6.

Come per Frénaud, la cronologia preparatoria si gioca attorno a contatti ed incontri. Siamo nel 1950, Ponge fu invitato a Palazzo Strozzi (presso il «Gabinetto Vieusseux») dal «Pen Club». Bigongiari, che aveva avuto, tempo addietro, l'occasione di scrivere su di lui, inaugurando la rivista di

³⁶ A tal proposito rinvio a: E. Biagini, *Due lettere di Ponge a Bigongiari*, in "Bloc-Notes", n.41, maggio 2000, pp. 43-51 e ai documenti del volume, *Piero Bigongiari, Voci in un labirinto*, Firenze, Polistampa, 2000, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, pp. 109-115.

³⁷ Il libro contiene una nota che riferisce di brani tratti da: *Le grand Recueil II, III; Tome Premier; Pour un Malherbe, Nouveau Recueil*.

³⁸ È, peraltro, Bigongiari stesso a rinviare a vari saggi, raggruppati in un *Cahier Pongien* e pubblicati nel volume *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 149-182 (*Reprint*, Trento, La Finestra, 2005) [il libro raccoglie cinque scritti che si scaglionano tra il 1950, 1961 e 1965. Il primo saggio, *Il partito preso di Ponge*, che sta, con gli altri, alla base dell'introduzione a questa antologia, è stato pubblicato per la prima volta nel febbraio 1950 nella rivista «Paragone», è stato in seguito parzialmente tradotto da Gabriel Berquet per «La Nouvelle revue française» nel 1956 e riedito in «Cahiers du Sud» nel 1957].

Roberto Longhi e Anna Banti («Paragone-Letteratura»), ha il «privilegio di presentarlo» al pubblico italiano. Dieci anni dopo, nel 1961, in un nuovo incontro (sempre a Firenze) all'«Approdo radiofonico», Ponge risponde alle domande di Bigongiari³⁹. La linea di contatto tra generazioni poetiche si costituisce dunque attraverso questa intermediazione, del resto rivendicata da Bigongiari, che evoca i suoi incontri (anche parigini) col poeta francese e ricorda d'aver introdotto Ponge nella sua “terra d'elezione”, l'Italia. La formula («terra d'elezione») appartiene a Bernard Beugnot e fa parte d'un quadro in cui sono perfettamente ricostituite la cronologia e le motivazioni dei legami italiani:

Terre de voyages d'abord, de Pâques 1924 et 1925 où il [Ponge] découvre Pise et Florence aux tournées de conférences du printemps 1950, de 1961, de janvier 1965, au dernier tour de 1979. Terre de rencontres décisives aussi. Avec Giuseppe Ungaretti qui lui dédie en 1950 *La Terra Promessa* [...] avec lequel il partage des goûts littéraires et artistiques, pour la peinture de Fautrier par exemple, dont il adapte quelques textes empruntés à *Il taccuino del vecchio* et dont il évoque la mort en 1970, “le temps d'un sanglot”. Plus étroites sont les relations avec Bigongiari, le poète, le théoricien, l'amateur d'art et le collectionneur, qui sur les bords de l'Arno vivait parmi les peintures de l'école florentine, tel Ponge rue Lhomond et au Mas des Vergers parmi les dessins, peintures, sculptures de Braque, Picasso, Dubuffet ou Germaine Richier. Présent dans l'hommage de la NRF en 1956, où il qualifie les *Proèmes* de “traité d'éristique intérieure”, parle d’“une robuste objectivité [qui] peut se permettre une souple subjectivité”, et, une formule à la fécondité différée d'une “oeuvre devenue le *feri* de l'oeuvre”, Bigongiari contribue plus que d'autres à la reconnaissance. Il l'introduit au public florentin en 1961, lui consacre des articles qui seront repris dans *Tel Quel*, propose de fines lectures du *Pour un Malherbe* (1965) et de *La Fabrique du pré* (1971). C'est encore à Bigongiari en 1961 et à Carla Marzi en 1965, que Ponge accorde des entretiens parmi les plus significatifs, et si n'existent que deux traductions, l'anthologie de Bigongiari (*Vita del testo*, 1971) et le *Parti pris des choses* de Jacqueline Risset (1979), qui attire l'attention d'Italo Calvino, n'est-ce pas aussi que le français est en terre italienne une sorte de seconde langue?⁴⁰

³⁹ Piero Bigongiari, *Altro Ponge* (1961), in *Poesia francese del Novecento* cit., pp. 159-160.

⁴⁰ Bernard Beugnot, *Prefazione* a Giovannella Fusco Girard, *Francis Ponge: l'impossible art de vivre*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 9-10. B. Beugnot completa questa sua ammirevole ricostruzione ricordando, assieme agli scritti di Giovannella Fusco Girard, il saggio di Philippe Bertier, *Pour un Ponge italien*, uscito in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, Genève, Slatkine, III, 1984, e il *Premio internazionale di poesia* nel 1979 per *La figue sèche*. Quanto alla crono-bibliografia, rimando anche a B. Beugnot, Armande Ponge e Bernard Veck, F. Ponge, B. Beugnot, *Introduction à F. Ponge, Oeuvres Complètes*, edizione pubblicata sotto la direzione di B. Beugnot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, II, 2002.

Il quadro è perfetto, ben sovrapponibile ai ricordi di Bigongiari e a quelli d'Ungaretti cui Bigongiari, nella nota introduttiva a *Vita del testo*, affida il compito di rievocare tali rapporti d'amicizia. Il poeta italiano nel '68, anticipando nell'«Approdo letterario» la pubblicazione di testi tradotti per quest'antologia (già in preparazione), aveva abbozzato a modo suo il ritratto di Ponge:

Francis Ponge è la persona la più affabile che uno possa incontrare. Porta avanti una corporatura salda ad andatura compassata; a prima vista lo diresti un fattore di campagna, e in campagna passa difatti gran parte delle sue giornate.

È incredibile come, direi più da dita peritissime che dalla bocca, gli vengano le parole, come fossero portenti, sebbene dia loro il tono e la forza persuasiva che avrebbero nella lingua della gente più semplice. Sono fuochi d'artificio improvvisamente laceranti il buio, i suoi scritti; e sono anche parole confidate all'orecchio, tanto intrise di segreto, che sembrano non destinate ad ascoltatori [...]. È scherzoso, è ironico, è delicato, è pungentissimo, è smisuratamente affettivo, è acre, trabocca di umori. Le immagini gli fioriscono nelle mani come ad un arcangelo, ed è mago più del diavolo. Possedere un amico come Ponge, intrattenersi con un poeta come Ponge, imparare a graffiare e ad accarezzare le idee e le parole come insegna Ponge, è il regalo che l'ottima sorte ha voluto elargirmi nel corso di lunghi anni e che continua a consolarmi⁴¹.

Può questa testimonianza d'Ungaretti, che svela un mondo in un certo senso “personale” della cultura, aggiungere elementi utili alla ricezione di questa *Antologia*? Sì, credo, poiché a parte i testi usciti su «Paragone» (dal 1950) o su «Botteghe Oscure» (nel 1949), Ponge non aveva ancora un suo pubblico italiano. Non ha avuto neppure gli stessi mediatori di Frénaud (Caproni o Vittorini), ed è un fatto non privo di conseguenze per la ricezione delle sue opere. Il “mediatore” Ungaretti è un asso nella manica di cui occorre servirsene (e che pure è servito a Ungaretti)⁴². Certo, nel 1961, Bigongiari si rivolge a Ponge come al «più grande poeta di oggi», ma è solo nell'imminenza dei settanta anni che questi sarà proposto in una raccolta di testi ugualmente esemplare, destinata agli «amours de lecteurs» italiani⁴³.

⁴¹ Giuseppe Ungaretti, *Poscritto*, in P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in F. Ponge, *Vita del testo* cit., pp. 35-36.

⁴² Sappiamo, peraltro, che Ponge, assieme a Bigongiari, ha fatto parte della giuria che ha attribuito a Ungaretti il premio internazionale «Books Abroad» nel marzo 1970 (Ungaretti è morto nel giugno dello stesso anno).

⁴³ F. Ponge, *Il n'y a pas à dire* (1926) ripreso in *Le parti pris des choses*, seguito da *Proèmes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 152. Ponge ha scritto in realtà «amour de lecteur».

Se gli anni Settanta caratterizzano il momento d'oro per Ponge in Italia ciò si deve anche, come ho già detto, al fatto che tale momento corrisponde a un'epoca molto speciale e viva della cultura italiana, della poesia e della letteratura, per la circolazione d'idee nuove nella teoria e nella critica. Voglio dire che Ponge ha trovato un terreno fertile grazie anche alla spiccata attenzione verso le teorie strutturaliste del linguaggio (non è certo un caso se anche in Francia, subito dopo Paulhan e il pittore Groethuysen, sarà, dal 1960, Philippe Sollers a entrare nel circolo dei suoi lettori-critici)⁴⁴. Quanto qui ho ricordato è noto a tutti. Devo anche riconoscere che la diffusione di queste teorie ha provocato la rilettura d'autori già riconosciuti dalla tradizione (la nota introduttiva di Agosti a *Non c'è Paradiso* è immersa a tal punto nella stessa atmosfera culturale, che è possibile metterla sullo stesso piano di quella di Bigongiari a *Vita del testo*: i due scritti escono nello stesso anno e l'impressione di parentela è proprio rappresentata dallo spiccato interesse per gli aspetti della "funzione poetica" del linguaggio e per il suo legame con l'inconscio). In quanto a Ponge, questo periodo di vera e propria infatuazione per l'universo della *parole* e dei meccanismi di "produzione del senso" è stato davvero decisivo. Bigongiari insiste molto su quest'aspetto innovativo nell'opera d'un poeta, che s'impadronisce delle parole per farne un uso inedito:

Francis Ponge è emerso alla superficie della letteratura francese come un atollo dalle profondità dell'Oceano: un lavoro madreporico di crescita su se stesso lo ha rivelato improvvisamente nella luce dei maggiori, voce ferma, complessa, di estremo interesse, ma dobbiamo intanto premettere che la sua letteratura da polipo pietroso è difficilmente abbordabile, appunto perché la sua storia affonda tanto, è di così lento sviluppo, consta di movimenti, nei sedimenti dell'inconscio, che sono tra i primi nella scala della coscienza. Nell'attimo extratemporale tra inconscio e coscienza si accampa questa poesia, che poi si impadronisce talmente di sé. Ma una storia esiste, che obbedisce prima di tutto a questa legge: Ponge procede compatto, crescendo alla storia su un disegno preistorico [...] Per situarlo nella geografia del lettore, immagini, il mio coraggioso lettore, che Ponge compia un po' il lavoro che, nel campo della scultura, fa Henry Moore. I nomi più vicini a Ponge potrebbero essere, oltre, e di diritto, Valéry, Alain, per una certa «fisicità» che li accomuna, e Paulhan [...]. Intanto egli dà una prima lezione a chi parla di letteratura *engagée*: il suo *parti pris* è una decisione che ha il limite stesso della cosa devisa, per cui egli non pecca di rivoluzionarismo a vuoto [...] È partito proprio dalla scienza del linguaggio per riconoscerli le forme semplici delle cose.

⁴⁴ Philippe Sollers (autore d'un «profilo» su Ponge), come ci segnala B. Beugnot, aveva parlato di Ponge già nel 1960, in occasione d'una conferenza. A tal proposito si veda almeno *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, cit.

Dunque il suo non è più un linguaggio analogico, e in questo si stacca dal vizio simbolistico che aveva ormai scavato uno iato tra cosa e parola. Egli abbassa il tono del linguaggio fino a ritrovare in esso per via semantica la cosa stessa: la forma della cosa come la forma della parola: non la cosa cancellata nella sua primordialità dall'uso che la consuma, ma una forma inusitata in un linguaggio apparentemente utensile⁴⁵.

7.

Ho appena parlato di tenore tradizionale della forma nell'antologia pongiana; non si può dire la stessa cosa del suo "contenuto". Quando Bigongiari invita il lettore (si tratta, in effetti, d'un pubblico d'ascoltatori essendo, questo testo, originariamente destinato alla radio)⁴⁶ a prepararsi a superare le difficoltà dell'approccio, lo fa essendo consapevole del fatto che il panorama italiano non è privo di poeti "difficili". Ha conosciuto bene Montale, Quasimodo, Ungaretti (insomma, tutti quegli scrittori che Ance-schi aveva definito, nel 1942, *Lirici puri*, ivi compresi Bigongiari, Luzi...) e che, per la maggioranza, erano stati stigmatizzati, a partire dal 1936, come poeti ermetici. Un'etichetta, questa, ancora oggi dispregiativa per buona parte dei critici militanti di cui l'Italia abbonda tuttora; ma, nel 1970, già vi sono i *Novissimi*, Sanguineti, Zanzotto, Caproni...⁴⁷. Perché, dunque, insistere sul fatto della difficoltà?

Bigongiari parla in veste di critico, traduttore e poeta. In quanto critico e poeta è sicuramente tanto affine quanto attratto da Ponge (come da Char, Deguy, Michaux, Bonnefoy...che ha studiato e con cui stringe amicizia), ma, essendo stato, a sua volta, classificato come "poeta difficile", conosce bene i disagi dell'esclusione, tanto da subirne le conseguenze, anche dopo la sua morte. Da qui, credo, il suo notevole sforzo di delucidazione e ampliamento del quadro storico: l'obiettivo è creare, attorno all'opera di Ponge, una zona di ricezione, delle griglie di riferimento⁴⁸. Ma Bigongiari

⁴⁵ P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo* cit., pp. 7-8.

⁴⁶ Cfr. Francesca Biagini, «L'Approdo radiofonico». *Una rivista singolarmente Francese, «L'Approdo». Storia di un'avventura mediatica*, a cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 128-131.

⁴⁷ Cfr. *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani [1961], Torino, Einaudi, 1965.

⁴⁸ «Dunque per uno scrittore siffatto non possiamo prescindere anche dalle sue qualità [...] artigiane (non per nulla ho fatto il nome di Moore); ma, tanto per metterci in guardia, non dimentichiamo certe sue preferenze: La Fontaine, Rameau, Chardin (e Bach, Malherbe, Orazio, Mallarmé, tutti così

non si limita a stabilire la sequenza dei termini cronologici: la sua lettura è piuttosto un'analisi e un'interpretazione; del resto, anche la stessa scelta antologica è un'interpretazione.

E l'interpretazione di Bigongiari, complessa quanto i testi selezionati, mira soprattutto a un'operazione, diciamo, d'ampliamento del canone poetico, per far posto ad un poeta-prosatore-*bricoleur* così singolare come Ponge. Si trattava dunque di creare un "terreno" adatto, per sussumerlo in una catena già stabilita di avvenimenti letterari e culturali. Come e dove collocare l'opera di Ponge? Per mezzo dell'analisi del linguaggio e degli elementi della sua poetica e ricorrendo anche alla storia della letteratura o, meglio, alle teorie letterarie. Poeta di terza generazione (dunque successiva a quelle di Ungaretti e Montale che, dal punto di vista della cronologia, farebbero più al caso del poeta francese), per quanto concerne Ponge (come Char, Deguy, Bonnefoy), Bigongiari opera una sorta di attrazione d'orbita nei propri confronti, attirandolo nella pratica di un'azione poetica comune di rovesciamento delle concezioni della prima stagione simbolista. Tale rovesciamento consiste nell'idea che al simbolo vuoto, "esplosivo", dei grandi simbolisti, i poeti della sua generazione abbiano finito col sostituire il "pieno" della materia, dell'energia d'una simbolizzazione "implosiva", adatta a contenere persino il «*travail d'une crue des eaux*»⁴⁹. È un processo di mutamento di rotta e colmatura che non è visto come sconvolgimento o rivoluzione, ma piuttosto in quanto conservazione, inglobamento delle esperienze precedenti. Tutto è servito: Rimbaud, Lautreamont, Mallarmé, Valéry... (anche ciò che è considerato parzialmente da smentire, come la "*matière trop rêveuse*" di Breton e dei surrealisti). Leggo da Bigongiari:

Occorreva [dopo i grandi simbolisti] un piano completo, una tattica prudente in una logistica disperata, occorreva ridare alle cose il loro respiro perché le cose ci dessero intatto il respiro della natura [...] Occorreva «toccare» il corpo della poesia. L'invenzione sta toccando il suo fondo presocratico. Ora Ponge, in una situazione da Valéry, si è incaricato di insegnare a nuotare ai pesci; i suoi *Proèmes* sono una sorta di *Rhumbs* da Gulliver nel paese dei giganti: si guarda intorno e vede, salvati dalla leggerezza del suo sguardo, gli enormi aspetti di una realtà incombente ma che non vuol chiamare mostri per suo intimo *fair play*. Dice: «*Il faut remettre les choses à leur place*»; chiama i suoi libri «*exercices de rééducation verbale*»; accenna col suo indefinibile sorriso:

"mesurés"), di contro a Hegel o Schopenhauer [...]» (P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo* cit., p. 9).

⁴⁹ In *De la modification des choses par la parole*, Ponge trova questa immagine: «*La plus remarquable [qualité de la parole] et qui saute aux yeux est une sorte de crue, d'augmentation de volume de la glace par rapport à l'onde, et le bris, par elle-même, du contenant naguère forme indispensable*» (ivi, pp. 81-83, nella bella traduzione di Luciano Erba).

«Après une certaine crise que j'ai traversée, il me fallait (parce que je ne suis pas homme à me laisser abattre) retrouver la parole, fonder mon dictionnaire. J'ai choisi alors le parti pris des choses». Non per nulla, proprio in *Natare piscem doces*, scrive: «Le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet, c'est-à-dire que même à la pensée il doit faire prendre une pose d'objet». Questa «pose d'objet» sostituisce qualsiasi proposito mentale; il poeta *pose* e non *propose*, deve deporre pertanto qualsiasi sistema mentale che superi, e dunque condizioni, questa, incondizionata, «pose d'objet»⁵⁰.

In pratica, lo si è un po' visto in questo lungo estratto (e nel precedente), i risultati maggiori vanno nel senso dell'elaborazione d'un quadro piuttosto inedito della poesia francese, fatto su misura per i lettori italiani: quello di una tradizione in cui Ponge, divenuto una sorta di compagno di viaggio della terza generazione – la propria – finisce per occupare il primo posto per la sua straordinaria azione del (e sul) linguaggio, impegnato com'è nella ricerca di una forma così «matérielle»⁵¹ d'approssimazione alle cose e agli oggetti. Nel contesto della letteratura italiana è Luciano Anceschi, abbozzando il suo vasto quadro di teorie letterarie, ad aver proposto una “poetica dell'oggetto” (antinomica a quella dell'analogia)⁵². Da un lato vi è Montale, col suo “osso di seppia” (e dall'altro Ungaretti e, prima, D'Annunzio e Pascoli), all'origine di quest'idea di formalizzazione della storia delle teorie letterarie. Ponge non trova posto negli esempi d'Aneschi, forse anche perché l'“oggetto emozionale” di cui Bigongiari parla, a proposito di Ponge, non era poi così conosciuto. Ma forse anche perché quella “posa d'oggetto” è percepita come tutt'altra cosa rispetto alle forme più diffuse e familiari. Del resto, per Montale (ed Eliot), per lo stesso Bigongiari e molti altri, i critici hanno parlato di “correlativo oggettivo”. Ora, simile definizione non compare mai in questa introduzione, poiché l'azione simbolica in Ponge è percepita come proveniente dalla cosa stessa: il poeta si limita a fornire una regola, una ragione a ciò che “résonne”:

Nell'oggetto emozionale, quasi camera di risonanza, la regola fa risuonare la *raison*, che è intanto «la nature dans l'homme», e che è, vedremo, soprattutto *réson*. Tale suona la conchiglia, forma vuota del mare, accostata all'orecchio, ugualmente e oppostamente cavo: con cui ricostituisce la perfezione, tentata da tutti i suoi difetti nel segno che la delimita (orecchio-conchiglia)⁵³.

⁵⁰ P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, *ivi*, pp. 12-13.

⁵¹ Penso a Jacqueline Risset e alla sua bella introduzione, *De variegata rerum, o l'allegria materialista*. Cfr. F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, introduzione e traduzione di Jacqueline Risset, Torino, Einaudi, 1979.

⁵² Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia* [1961, 1965], Venezia, Marsilio, 1990.

⁵³ P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo* cit., p. 13.

8.

In realtà, si potrebbe dire che la distanza dai possibili modelli di confronto derivi dal fatto che lo sguardo di Bigongiari pare attratto non soltanto dall'essenza e dal valore simbolico di questa "posa d'oggetto" praticata da Ponge, ma anche dal modo di plasmare gli oggetti poetici. È ancora questione del linguaggio, che non serve a far parlare l'oggetto o per parlare dell'oggetto, ma per farlo esistere, quasi "parlandosi" (sappiamo che secondo Ponge non è l'uomo a sognare la materia, ma è questa ad essere «*rêveuse*»)⁵⁴:

Ponge capovolge Rimbaud, che nella *Lettera del Veggente* aveva dichiarato: «*Car Je est un autre Si le cuivre s'éveille clairon...*». Per Ponge un altro è *Io*, ed è la tromba a svegliarsi ottone. La sua oggettività contiene questa fondamentale egolatria: che maschera la necessaria, primordiale soggettività intesa come «attività di dissimulazione». La perdita di significato in Ponge è, tanto più, accostamento al significante, a quel corpo elementare di cui l'universo-linguaggio è costituito. Se l'universo parla è soprattutto per affermare questo suo elementare diritto alla parola, questo suo scostarsi primario e sostanziale dal mutismo. Per cui anche l'uomo è una «*machine à paroles*», ammessa la sua fondamentale «*activité de dissimulation*» attraverso la parola [...] Ecco come l'oggetto pensato posa nella sua rinnovata e ritrovata natura. In verità l'oggetto pensa⁵⁵.

Risulta evidente che queste escursioni sul linguaggio, che «contraddice il mutismo del mondo»⁵⁶ e degli oggetti (della materia, della ragione), coinvolgono in maniera quanto mai diretta e mimetica non soltanto il critico ma il Bigongiari poeta, che pare entrare davvero nella «*signification profonde, d'art poétique, qui se trouve à l'intérieur [du] texte*»⁵⁷.

Da qui l'insistenza di Bigongiari ad aggiustare il tiro, al fine di allontanare i luoghi comuni che potrebbero ingenerare il sospetto del gioco, del disimpegno, d'una visione disincantata delle cose, quasi d'un immotivato compiacimento verso l'arte della descrizione.

Per questo i suoi *poèmes* possono esteriormente sembrare descrittivi; in verità incalzano, ispiratissimi, un *monstrum*, il *monstrum* delle cose: cioè quello che esse sono in realtà, non nella dimensione dell'uso. Per questo i suoi oggetti

⁵⁴ Cfr. F. Ponge, *À la rêveuse matière* [1963] *Nouveau Recueil*, Paris, Gallimard, 1967.

⁵⁵ P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo* cit., pp. 14-15.

⁵⁶ *Ivi*, p. 32.

⁵⁷ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* cit., p. 115.

sono così tentacolari. *Raison de vivre heureux* dovrebbe essere ogni *poème*, ed è la forza stessa dell'oggettività che cola nelle vene del poeta a unirlo al cosmo⁵⁸.

Parlando dell'antologia di Frénaud, ho evocato alcuni effetti di “*double je*” tra il poeta e i suoi traduttori; anche i lettori di Bigongiari potrebbero rintracciare, nel suo commento introduttivo all'antologia, un buon numero d'idee condivise con Ponge: sulla natura e la funzione attiva del linguaggio, inteso in quanto sfida e minaccia al silenzio; sulla concezione di responsabilità del poeta verso il proprio lavoro, la poesia, questa “materia attiva”, vista in quanto «*objet de jouissance proposé à l'homme*»⁵⁹; sulle idee di contraddizione insistita, sia illimitata che limitante, della creazione poetica, così come l'elogio della calma, del coraggio e dell'«*homme heureux...*»⁶⁰. Anche a proposito dell'opera d'arte, sappiamo che Bigongiari ha più volte fornito una risposta analoga a quella di Ponge dinanzi alla domanda: «*Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art? – C'est un nouveau Dieu: saltant, exaltant. – Dionysiaque autant qu'apollinien*»⁶¹. È pur vero che tale intesa concerne unicamente gli aspetti della “funzione poetica” (la poesia di Bigongiari non è affatto pongiana e vice-versa) e assume importanza perché lo stesso Ponge si è riconosciuto nell'interpretazione di Bigongiari e per il fatto che anche la sua lunga meditazione e interrogazione sulla natura della poesia non è priva di rapporti con la scelta dei testi raccolti. Bigongiari, al termine della sua introduzione, ha scritto: «Il titolo della scelta è stato suggerito dallo stesso poeta»⁶². In maniera implicita, si tratta d'una dichiarazione d'assenso alla libertà dell'ordine e della scelta dei testi. Ma la scelta dei traduttori? Bigongiari, interrogato a tal proposito, diceva di non ricordarsi più delle pratiche concrete, tranne che delle ragioni di fiducia e amicizia con i “moschettieri pongiani” (Ungaretti, Erba, Jacqueline Risset). Conservava il ricordo della lunga elaborazione del progetto ricordando che la sua traduzione della *Nouvelle araignée*, ad esempio, risaliva al 1957 (in una nota al suo “Diario” leggiamo infatti una sorta di “variazioni” su “storie di ragni”)⁶³. A differenza di Frénaud, non

⁵⁸ P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo* cit., p. 8.

⁵⁹ F. Ponge, *Nature piscem doces* [1924], traduzione di Luciano Erba, *ivi*, pp. 88-89.

⁶⁰ Quando Ponge scrive: «*Et à bon droit sans doute peut-on s'en moquer ou m'en demander compte aux ailes, mais j'y trouve tout mon bonheur*» [1928], Bigongiari avrebbe davvero condiviso le sue «*raisons de vivre heureux*» (*La forme du monde*, *ivi*, pp. 78-79, mirabilmente tradotta, come tutte le altre poesie, da Luciano Erba).

⁶¹ P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, *ivi*, p. 32. Quanto alle convergenze di poetica tra Ponge e Bigongiari, la lista dei possibili rimandi sarebbe troppo ricca. Citerò solo il riferimento ad alcuni interventi riflessivi sulla poesia da parte di Bigongiari (raccolti postumi). Cfr. P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001.

⁶² P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo*, cit., p. 37.

⁶³ P. Bigongiari, *Storie di ragni* (data: 12 agosto 1956), in *Un pensiero che seguita a pensare* (Giornale 1933-1997), pref. di Carlo Ossola, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Torino, Nino Aragno editore,

troviamo una poesia-autoritratto. Anche se, malgrado la confessione, spesso manifestata, circa la difficoltà di “darsi in presenza”, la conversazione con Sollers la dice lunga anche sull’importanza riconosciuta da Ponge alla funzione di «*enracinement*» biografico dei testi⁶⁴. Ma è possibile ipotizzare che si sia trattato di un autoritratto impossibile da isolare, perché riaffiorante ovunque, proprio nella pratica del linguaggio, mascherato dietro l’*ars* dissimulativa per eccellenza: la retorica. Attraverso questa, l’«*attirance vers le monde verbal*»⁶⁵ si concretizza e il poeta, entrando nel linguaggio, non diventa l’intruso ma la cosa stessa: «*l’araignée [qui] ne [fait] qu’un avec sa toile*», o la pietra che ha preso a descrivere (è nel *Galet* che Ponge scrive: «*ayant entrepris d’écrire une description de la pierre, il s’empêtra*») ⁶⁶. La retorica, appunto; e, a tal proposito, penso che Giovannella Fusco Girard abbia ben pesato il suo pensiero inscrivendo l’*Autoportrait* di Ponge all’interno della pratica dell’antica *ars scribendi*: «La retorica di Ponge è un’arte di vivere, identità, essere ed apparire, vivere e imparare a vivere come si è»⁶⁷.

Una delle tracce da seguire nell’*Antologia* pongiana è quella della cronologia (ancora una passione comune ai due poeti!). Una cronologia ricucita, ad ogni sequenza, attraverso i testi trascelti dalle varie raccolte. Le date di pubblicazione si estendono su più anni: 1961, 1965, 1967, ma esse s’intersecano in corso di lettura. Bigongiari ha operato le sue scelte, conservando il “*désordre ordonné*” dell’autore (con *Nouveau Recueil*, l’ultimo della serie, si ricomincia a datare dal 1924). Ovunque, è Ponge a dominare con la sua prosa, che è la sua scrittura poetica privilegiata e ovunque la dilagante pratica della poesia mista alla teoria. Su questo punto, l’antologia obbedisce proprio all’idea di Ponge che ritiene impossibile «*aucune dissociation de la personnalité créatrice et de la personnalité critique*»⁶⁸.

2001, p. 89. Non a caso nella raccolta *Il vento d’ottobre. Da Alcmene a Dylan Thomas* (Milano, Mondadori, 1961), la traduzione è datata 1957 ed è riproposta con due sole varianti grammaticali rispetto all’edizione del 1961. La poesia di Ponge era stata pubblicata su «Botteghe Oscure», nel 1949.

⁶⁴ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* cit., p. 41 sgg. Ponge spiega in queste pagine la sua “*ressemblance*” con il luogo natio.

⁶⁵ *Ivi*, p. 51.

⁶⁶ P. Bigongiari, *La nouvelle araignée*, in *Vita del testo* cit., pp. 272-273 e Jacqueline Risset, *Le galet*, *ivi*, pp. 72-73 (traduzione della Risset, qui come altrove, altrettanto ben riuscita, quanto quella di Bigongiari, Ungaretti ed Erba).

⁶⁷ Giovannella Fusco Girard, *Autoritratto*, in *Le parole di Ponge*, Cava dei Tirreni, Avagliano editore, 1995, p. 59.

⁶⁸ Luciano Erba, *Natare piscem doces*, in *Vita del testo* cit., pp. 88-89.

9.

«*Vu ces deux territoires, ou manières de procéder: poésie – exaltation et chant de la langue –, sémiologie – critique du langage, désaveu de l'innocence des signes –, comment définir une opération qui comporte un seul et même acte, approbation et méfiance tout autant absolus?*»⁶⁹. La risposta, che si può trovare anche in questi «*textes choisis*», conferma la formula proposta da Jacqueline Risset quando, nel porsi questa domanda, rispondeva evocando «*le chant et la critique*». In Ponge, è noto, poesia e teoria sono intrecciate nel (e attraverso il) linguaggio: proprio come «*le mot modifie les choses, les choses modifient le mot*». Ecco perché l'unica forma di riconoscimento (di ritratto) possibile non poteva venire che da una scelta altrettanto esemplare come quella improntata sull'uso del linguaggio, e altrettanto esplicita, come il fatto di mostrare che la poetica non sia altra cosa dalla poesia, dato che il poeta non può vedersi «al di fuori dal suo libro non potendo uscire dal linguaggio». Nelle *Notes d'un poème (Sur Mallarmé)* Ponge dice che, effettivamente, «*Le langage ne se refuse qu'à une chose, c'est à faire aussi peu de bruit que le silence*»⁷⁰.

Tra gli «oggetti» e i temi della riflessione poetica di Ponge, ripresi nell'antologia, l'aspetto di una impossibile «dissociazione» tra teoria e pratica, spesso evocato dalla critica (e dal poeta), rappresenta dunque il vero filo d'Arianna di questo Ponge italiano. E questo nella misura in cui si direbbe che il criterio di scelta abbia vegliato affinché le cose (il «pane», il «ciottolo», la «vespa», il «ragno», la «capra», il «cristallo naturale», il «prato») si mostrino per quel che sono: incollate per sempre al cratilismo radicale di un universo in cui il poeta ha voluto «sigillarle», intrappolate nella scrittura del testo:

CHE IL SOLE ALL'ORIZZONTE DEL TESTO SI MOSTRI FINALMENTE COME QUI SI VEDE PER LA PRIMA VOLTA IN LETTERATURA SOTTO LE SPECIE DEL SUO NOME INCORPORATO NELLA PRIMA RIGA IN MODO CHE SEMBRI A POCO A POCO ALZARSI BENCHÉ ALL'INTERNO SEMPRE DELLA GIUSTEZZA PER SEMBRAR BEN PRESTO BRILLARE IN ALTO E A SINISTRA DELLA PAGINA DI CUI ESSO È OGGETTO, QUESTO È NORMALE DATO IL TIPO DI SCRITTURA ADOTTATO NELLE NOSTRE REGIONI COSÌ COME È NORMALE DAL PUNTO DI VISTA IN CUI POICHÉ MI

⁶⁹ Jacqueline Risset, *Il partito preso delle cose*, *ivi*, p. 5.

⁷⁰ J. Risset, *Appunti di un poema (Su Mallarmé)*, *ivi*, p. 103.

ASCOLTA SURROGANDOSI CONTINUAMENTE A ME STESSO SI
TROVA PRESENTEMENTE SITUATO IL LETTORE⁷¹.

Anche i traduttori hanno obbedito alla necessità di restare incollati alla lettera della «*rage de l'expression*»⁷² che rileva direttamente dal testo, dalla «sfida delle cose al linguaggio»⁷³. Infatti, tutti sono stati spinti a rimanere aggrappati, come funamboli, agli esercizi di prezioso scavo etimologico e di ricadute nel linguaggio comune della prosa pongiana; da qui l'impressione che il loro apporto individuale sia poco evidente. Bigongiari ha anticipato, nella sua introduzione, la distribuzione dei testi tradotti, ma, essendo ogni testo privo delle singole firme a piè di pagina, alla lettura si finisce col credere davvero a una stessa mano, poiché è la lettera a comandare e l'autore, effettivamente, non sembra mai «*sortir de [ses] texte[s]*» (*Natare pisces doces*), come i traduttori. Con questo, voglio dire che i risultati sono tutti sorprendentemente e ugualmente efficaci. Ciò non significa che l'obiettivo sia stato semplice. Si sa che Ponge tende a scavare e a liberare universi dalle radici etimologiche delle parole con una scienza infallibile. Quando è la lettera a comandare, il senso non segue necessariamente. È a questo mimetismo spinto della lettera che si è dovuto obbedire. Talvolta si percepiscono giri di parole alquanto ardui, derivati dalla lettera stessa. È quanto accaduto a Jacqueline Risset (*pancia e pensiero* non rispettano l'espansione di «panse» e «pensée») ⁷⁴ e a Ungaretti, che è stato obbligato a porre una nota esplicativa della sua infedeltà. Ecco la nota e il suo testo:

Le parole *fenouil* e *prêle* che Ponge usa come nomi di piante aventi le stesse iniziali del suo nome avrebbero dovuto essere tradotte letteralmente con *finocchio* e *pinchero dei fossi*. Abbiamo preferito cambiare piante per evitare una ambiguità di significati lontana dalla castità di linguaggio dell'autore. [N. d. T.].

Signori tipografi, / Mettete dunque qui, ve ne prego, il tratto finale. // Poi sotto, senza la minima interlinea, coricate il mio nome, / Preso nella bassa cassa, naturalmente, / Certo, salvo le iniziali, / Essendo esse anche quelle / Della Felce e del Papavero / Che vi nasceranno su domani. / Francis Ponge⁷⁵.

⁷¹ J. Risset, *Il sole si alza sulla letteratura*, *ivi*, pp. 256-257.

⁷² J. Risset, *La guêpe* [*La rage de l'expression*, dedica a Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir] (1939-1943), *ivi*, pp. 132-149.

⁷³ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* cit., p. 120.

⁷⁴ J. Risset, *Il ragno*, in *Vita del testo* cit., pp. 188-189.

⁷⁵ G. Ungaretti, *Il prato*, *ivi*, pp. 330-331.

Questa nota di Ungaretti traduttore di Ponge ci riconduce nel solco dell'amicizia e, nella fattispecie, dell'amicizia condivisa («*Et nous à son chevet le voyions, Ungaretti et moi*», scrive a proposito di Fautrier)⁷⁶. Ho detto prima che in quest'antologia si cercherebbe invano un testo-ritratto. A dire il vero, quest'esempio non manca, poiché ve n'è uno, suggestivo e pieno d'amicizia: è il ritratto del pittore e grande amico Fautrier; il ritratto dell'uomo e, come a lui saldata, l'impronta della sua opera:

Généreux, bon. Les précautions y étaient. // Précautionneux, lucide et décidé. Preste, soigneux. // Toutes mesures prises. // Patte de velours, et, tout à coup, les griffes [...]. Scandaleux, cinglant, Fautrier a donné un coup de / fouet sous le ventre, un coup de fouet se levant / entre les jambes de cette grosse et paresseuse, la peinture à l'huile. / I⁷⁷.

Ma questo testo, tradotto, direi, con devozione da Ungaretti, mi sembra anche contenere l'autoritratto mancante. In verità, quest'ultimo, si è detto, appare disseminato ovunque (è la "soggettività leggera" evocata da Bigongiari) ma, soprattutto, affiora tra le righe di queste *Nouvelles notes sur Fautrier crayonnées hâtivement depuis sa mort*, dove ogni frase che si svincola dal ricordo fraterno, dal ritratto dell'amico, per toccare il pensiero e la pratica dell'arte, può dar luogo ad una lettura autoreferenziale. E ciò a partire dall'*incipit* evocativo della creazione in quanto energia («*L'énergie dans la volupté me paraît une des caractéristiques de Fautrier*»)⁷⁸, slancio barocco, disgusto, fuoco, foga o ponderatezza nella perfezione. Come qui:

Fautrier era, al nostro fianco, ritto, magro e torto a mo' di torcia, come una fiamma, sempre naturalmente alimentata, spesso sino al parossismo. Ma, ciò che è mirabile, è che lascia una serie d'opere perfettamente circoscritte, serrate nella loro perfezione, dove non appare affatto disordine ma, al contrario, una specie di grazia, ottenuta Dio-sa-come, che assai spesso assente nelle opere composte senza passione, od accompagnate da leziosaggine, ciò che mai non è il caso delle sue. La magnificazione, la grandezza vi sono invece sempre manifeste...Ciò è sensibile nei più grandi «pittori di temperamento»: Tintoretto, Rubens, Uccello. Il loro dinamismo *si volge* subito verso la perfezione.

⁷⁶ F. Ponge, *Nouvelles notes sur Fautrier crayonnées hâtivement depuis sa mort*, *ivi*, p. 337.

⁷⁷ F. Ponge, *ivi*, pp. 342-343 e 341-342. Ungaretti traduce con il neologismo «Precauzionoso!» Altrettanto notevole mi sembra la trovata dell'«oggioco» di Jacqueline Risset (*Le nous quant au soleil. Initiation à l'objet* = Il noi rispetto al sole. Iniziazione all'oggioco (*Vita del testo*, cit., pp. 200-201). «Objet=oggioco=gioco oggettivo»: è il senso dato a questo neologismo da Jacqueline Risset nella sua introduzione a *Le parti pris des choses (Il partito preso delle cose*, cit., p. X).

⁷⁸ F. Ponge, *Nouvelles notes sur Fautrier crayonnées hâtivement depuis sa mort*, in *Vita del testo* cit., pp. 332-333.

E ancora:

Una torcia dai capelli placcati sulle tempie, e che vi guardava con l'occhio indiano. // Una torcia perpetuamente alimentata dalla bestialità e l'incomprensione ambienti e la cui passione passava attraverso le sue mani; // Una torcia dalle mani destre, cautelose, dai gesti accurati e magistrali, e lavorava ritto, e, dipingendo in piano, e allo stesso modo terminava a piatto – una torcia tenuta stretta da sentimento vivace della propria superiorità –, opere spesso iscritte in un ovale allungato⁷⁹.

Ma non vorrei rimanere impigliata in un “furore citazionale”, tanto vi sarebbe da attingere dalle possibili figure di reciprocità tra l'autore e l'oggetto di questo ritratto. Ponge, malgrado le proprie simpatie per il barocco, non aveva una buona opinione dell'eccesso di parole altrui. E neppure delle antologie⁸⁰. Questa, tuttavia, è stata ben accolta. A causa degli amici italiani? Forse, ma dobbiamo anche riconoscere che i testi del volume, nell'insieme, offrono davvero un magistrale colpo d'occhio sulla sua opera e sulla sua capacità d'investigazione, ermeneutica e creatrice, del mondo. *Vita del testo* rende davvero giustizia all'immagine del *poeta faber* che era e che voleva essere. Rivolto, senza dubbio, a un lettore che gli esperti della ricezione chiamano «lettore ideale» (così spesso chiamato in causa da Ponge come «cher lecteur»), è anche un libro che chiede molto. Ma è per questo lettore che rischia ogni volta di essere intrappolato, invischiato e talvolta respinto, che il poeta-ragno, preso nei suoi stessi fili – tali le tracce freudiane o derridiane avanti lettera – ha continuato a disseminare le sue trappole «irritanti»:

Si troverà certamente, un giorno o l'altro, qualche critico abbastanza penetrante per RIMPROVERARMI questa *irruzione* nella letteratura della mia vespa in maniera *importuna, irritante, focosa e pigra* insieme, per DENUNCIARE l'andamento a *scosse* di queste note, la loro presentazione *disordinata, a zigzag*, per INQUIETARSI del gusto del *brillante discontinuo*, del *pungente* senza profondità ma non senza pericolo, non senza *veleno nella coda*, che esse rivelano – infine per INFLIGGERE superbamente alla mia opera TUTTI GLI APPELLATIVI che si merita⁸¹.

⁷⁹ G. Ungaretti, *Nuove note su Fautrier. In fretta segnate a matita dopo la sua morte*, ivi, pp. 346-347.

⁸⁰ Cfr. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* cit., pp. 13-18. Cfr. anche E. Fraisse, *Les Anthologies en France* cit., pp. 77-78.

⁸¹ J. Risset, *La guêpe*, in *Vita del testo* cit., p. 149.

In conclusione, è in parte a causa di simili riflessioni che, partendo dalle due antologie, all'inizio di questo scritto ho prefigurato una sorta di distribuzione di ruoli: a Frénaud quello di conferma e forse di chiusura d'un canone (ancora portatore di testi "per" la vita); a Ponge, grazie anche allo sguardo complice di Piero Bigongiari, quello di deformazione del canone (con la sua incessante «*descente aux enfers de l'étymologie des mots et des choses*»). Un'ultima osservazione: Ponge, mi sembra, continua a crescere in Francia, mentre Frénaud, forse sulla scia di Caproni, continua ad essere tradotto in Italia. Mi domando se questo dipenda dalla dominante di un canone che, in Italia (seguendo la linea Croce-Marx-Gramsci...), pare rinsaldare il versante dei "testi per la vita", mentre *Vita del testo* resta sempre ancorato a quel suo lettore ideale che trova, nel testo stesso, la sua vita.

[traduzione dal francese di Tommaso Tarani]

