

SCRITTURE D'INTERFACCIA E LETTERARIETÀ. CONSIDERAZIONI SU ALCUNI OGGETTI POETICI COMPLESSI NELLA LETTERATURA FRANCESE (XVI E XX SECOLO)

di *Luigi Magno*

Où commence l'écriture? Où commence la peinture?

R. Barthes

È forse possibile scrivere e dare a vedere allo stesso tempo? O, diversamente (rifor-
mulando la stessa problematica da un altro punto di vista che è qui il nostro): è forse
pensabile leggere un testo poetico mentre lo si osserva? In che modo, per dirla con
Paul Valéry, «composer le simultané de la vision avec le successif de la parole»
(Valéry, 1957, p. 625)? E soprattutto: di quali strumenti concettuali bisogna dotarsi per
concepire un discorso critico attorno a tali pratiche poetiche così compositive?

Lasciamo da parte, per il momento, le risposte a queste domande (risposte non
formulabili in modo univoco) e iniziamo a interrogarci partendo da un'evidenza: la
poesia, come ogni altra forma di scrittura, dopo essere passata dalle forme orali delle
sue prime manifestazioni al dominio della scrittura, è indissociabile da una dimen-
sione tipografica, dovuta alla sua impaginazione e alla materialità del processo di
scrittura. Nel momento in cui il passaggio si compie, la poesia cambia il suo statuto:
essa non è più solamente un prodotto "da dire" ma è anche, contemporaneamente,
un oggetto "da guardare"¹. La specificità di una poesia detta figurata o visiva si trova,
tra molte altre formule, nello sfruttamento sistematico delle possibilità offerte dall'i-
scrizione dei significanti grafici su dei supporti materiali². Detto altrimenti, una scrit-
tura poetica con pretese plastiche può realizzarsi attraverso una sperimentazione gra-
fica sul significante, dunque attraverso un lavoro eminentemente materiale (quasi
materico) sullo stesso.

L'interazione del codice verbale e del codice visivo non ha mai smesso di nutrire,
attraverso i secoli, numerose creazioni letterarie³. Il caso più esemplare è forse stato
quello della poesia iconica detta anche calligrammatica. Sotto questa etichetta si fanno
coabitare esperienze poetiche diversissime e distinte come quelle dell'antichità greca
(Teocrito, Simmia di Rodi, Dosiade di Creta), latina (Optaziano Porfirio, Rabano
Mauro) o della modernità poetica (Mallarmé prima, Apollinaire o Pierre-Albert Birot
dopo e la loro concezione simultaneista della scrittura poetica). Astraendo dalla speci-
ficità di ognuno, possiamo discernere in questi esempi l'attualizzazione della stessa
costante, ovvero l'accentuazione volontaria della componente grafica del segno scritto.

Il discorso critico prodotto in Occidente attorno a questa tradizione poetica è oggi
ben copioso, anche se una vera concettualizzazione degli strumenti compositi che per-
mettono di "leggere" queste produzioni resta ancora minore nei confronti di un discor-
so di tipo diacronico. Giovanni Pozzi (1996)⁴, ad esempio, ha fornito uno studio com-
pleto della poesia visiva del periodo barocco e classico, mentre altri si sono cimentati
con sistematizzazioni di diverso tipo. Tuttavia, la questione della visibilità del testo poe-
tico resta, a oggi, una problematica che continua a interrogare la critica⁵.

Malgrado l'interesse critico suscitato da questa produzione poetica sincretica, tale
"genere" è stato da sempre considerato come marginale, o minore. Michel de Mon-

taigne, ad esempio, vissuto durante uno dei momenti storici più fecondi per la poesia visiva, non esita a condannare apertamente questi oggetti poetici relegandoli allo stato di «vaines subtilitez» (Montaigne, 1962, p. 428). Lungi dall'essere un giudizio isolato, il suo è al contrario rivelatore del discorso critico coevo su questi scritti compositi e inclassificabili. Noi crediamo che questo vasto movimento di marginalizzazione sia dovuto al potenziale critico che siffatto tipo di poesia mobilita. Tale maniera di scrivere la poesia ha avuto il merito di rimettere in questione, tra le altre cose, i rapporti che intercorrono tra la scrittura e l'immagine, mettendo di conseguenza in scacco ogni tentativo d'approccio puramente linguistico al fatto letterario. Possiamo dunque notare fin da ora, prima di ritornare sull'argomento (cfr. *infra*, *Conclusioni*), che tutte le poetiche che hanno eletto come supporti metodologici discipline quali la linguistica, la stilistica o la retorica, si rivelano claudicanti o insufficienti a spiegare l'apertura del testo (poetico) all'immagine (plastico-iconica). Da questa lacuna deriva spesso una comprensione parziale e limitata dei fatti iconico-verbali (Morizot, 2004).

La separazione tra l'iconico e il verbale va quasi da sé nel mondo occidentale ma non è tale nei sistemi di notazione ideogrammatici. L'ideogramma unisce infatti la lettera (dunque il suono) alla figura (l'immagine, il pittogramma) secondo un funzionamento che rende inseparabili la figura e il segno l'uno dall'altra. Al contrario, la tradizione occidentale della scrittura (alfabetica) ha separato questi due aspetti perché appartenenti a due codici irriducibili, la cui fusione non può che risolversi, nella maggior parte dei casi, in un'unione impossibile⁶.

Non è dunque un caso che poeti assai diversi come ad esempio Apollinaire o Ezra Pound abbiano prodotto un lavoro poetico sotto gli auspici dell'ideogramma e del suo potenziale (potenziale di tipo iconico-figurativo per il primo, potenziale di tipo logico o euristico per l'altro).

La problematica di cui qui si discute vuole contribuire a una messa a punto (ventura) delle strategie iconico-discorsive che si sono succedute lungo i secoli in Francia, e la cui tradizione appare rinnovarsi costantemente nelle opere di autori a noi contemporanei. La poesia detta figurata e i suoi calligrammi saranno presi in considerazione come casi particolari ma significativi dell'alleanza più generale tra il linguistico e l'iconico.

Si è deciso di ritenere due momenti, due esempi di poesia "visibile" appartenenti a tradizioni letterarie molto distanti tra loro (non solo cronologicamente) e che, nonostante gravitino ambedue attorno alle stesse fondamenta archetipali, serviranno ad esemplificare due concezioni della scrittura poetica tanto convergenti quanto irriducibili. In un primo momento interrogheremo la poesia figurata di inizio Seicento mettendola in relazione con il contesto sociale, storico e ideologico dell'epoca d'appartenenza, in quanto manifestazione di una più vasta e decisiva svolta epistemica. In seguito l'analisi prenderà in considerazione alcune manifestazioni letterarie figurate/visibili che hanno però spostato quasi programmaticamente i loro scopi, cercando innanzitutto di innescare effetti cognitivi (in ottica più pragmatica), indotti nei recettori proprio attraverso la presenza di componenti visibili e spesso a-verbali.

Su alcune forme poetiche figurate (XVI secolo)

Il XVI secolo segna, in Francia, un momento capitale nello sviluppo di una scrittura poetica figurata, non solo perché si riscoprono testi classici e antichi di questa tradizione, ma anche per una produzione effettiva di questo tipo di testi (Peignot, 1978).

Il poeta del Rinascimento francese deve imitare il pittore sulla linea del precetto dell'*ut pictura poesis* affermato da Orazio nell'*Ars poetica*. Secondo questa metafora della poesia come d'una pittura (e del poeta come pittore), il testo poetico sperimenta almeno due vie in vista di concretizzare questa dimensione pitturale della scrittura e soddisfare, così, tanto le esigenze del dire quanto quelle del far vedere. Robert Klein ha parlato di una vera e propria «pensée figurée de la Renaissance» (Klein, 1960, p. 123), per indicare questa superiorità della pittura (tra le arti) e dell'occhio, superiorità di cui il Rinascimento francese si è copiosamente nutrito, e che affonda le proprie radici nella tradizione estetica platonica. Al fine di attualizzare il plusvalore visivo del testo, alcuni poeti lavorano sulle forme retoriche di questo, facendo uso di certi tropi quali l'*ekphrasis* o l'ipotiposi. Altri, interpretando alla lettera i dettami oraziani, compiono sperimentazioni sulle forme tipografiche del testo, lavorando a quel grado zero della scrittura cui appartiene il suo aspetto più immediatamente visibile e materiale, attraverso la composizione di calligrammi, rebus, emblemi ecc.⁷

Sulla seconda di queste vie, un buon numero di poeti, spesso minori, riprende la tradizione classica greca e/o latina dei *carmina figurata*, componendo dei versi calligrafici secondo le modalità di una scrittura imitativa.

L'imitazione, altro retaggio di un'estetica d'ascendenza platonica, è una delle problematiche centrali presenti in molti dibattiti poetici e poetologici del XVI secolo (Dubois, 1979, pp. 23-76; Goyet, éd., 1990). Per schematizzare, si possono ricondurre a due le modalità d'esercizio dell'imitazione. Alcuni propendono per una «imitation productive» (Dubois, 1999, p. 50), che consiste nel prendere il modello (riconosciuto o eletto in quanto tale) come punto di partenza di una nuova composizione poetica, che vuol essere originale e brillare eventualmente di quelle qualità che le siano proprie. Altri, al contrario, procedono a una «imitation différentielle» (*ibid.*), che consiste non più nel lavorare a partire da un modello, ma a lavorare su un modello per modificarlo a colpi di aggiunte e deformazioni.

Ora, è tra la fine del XVI e l'inizio del XVII che in Francia le arti in generale, e la produzione letteraria in particolare, attraversano una fase che si segnala per il carattere sincretico molto evidente dei suoi artefatti. Le fondamenta del classicismo vengono elaborate in questo periodo, proprio mentre altre produzioni, debitrice dei modelli e delle istanze estetiche più diverse, trovano una diffusione capillare in tutto il territorio nazionale. I classici greci e latini restano i modelli ma, contemporaneamente, è ancora ben viva la lezione dei moderni: si pensi alla *verve* di Rabelais, ad esempio; al petrarchismo e al neopetrarchismo (Tebaldo, Serafino Aquilano) che restano in voga, mentre si assiste a un *mélange* costante di istanze cristiane con la tradizione platonica e neoplatonica, l'ermetismo, il pitagorismo, la kabala, la tradizione alchemica e magica ecc. In tale contesto, la pratica dei calligrammi e dei *carmina figurata* è l'esempio stesso, certamente antesignano, di quel concretismo poetico che riflette anche questa passione d'epoca per l'esoterismo, la magia, la pratica alchemica (in quanto percorso cognitivo)⁸.

Di qualunque tipo siano questi modelli esterni e diffusi, la scrittura poetica figurata si dibatte tra un *souci* di conservazione e una spinta verso il rinnovamento. Attraverso l'imitazione dei classici i poeti si dedicano da un lato a una serie di esercizi, veri e propri componimenti degni di un retore, che non sembrano affatto rompere con la tradizione, mentre da un altro lato gli stessi danno prova d'innovazione attraverso una serie di sperimentazioni. Tra le ragioni che alimentano questa spinta innovativa se ne possono annoverare qui almeno due. In primo luogo si consideri che, in segui-

to alla scoperta capitale di Gutenberg, la tipografia rimpiazza la scrittura manuale, permettendo una geometrizzazione della distribuzione dei significanti sullo spazio paginale⁹. In secondo luogo, si pensi a quanto l'ispirazione religiosa, che aveva presieduto alla composizione di versi figurati fin dall'antichità, si sia indebolita da quando un simbolismo di tipo più laico, come quello introdotto da Rabelais nel *Cinquième livre* con il calligramma della *sacrée bouteille*, è entrato con essa in competizione (Rabelais, 1994, pp. 831-2).

Robert Angot de l'Eperonnière fu tra i poeti dell'epoca che ci hanno legato una produzione poetica in versi figurati¹⁰. Il suo *Chef d'œuvre poétique*, pubblicato nel 1634, è una raccolta di sonetti, di stanze e di *pièces* di circostanza, la cui peculiarità è quella di contenere dei versi figurati (Angot, 1634). Questo sembra essere ben consonante con il dettame oraziano che, peraltro, Robert Angot non pare dimenticare quando, in un sonetto, scrive: «Je veux d'aigre & de fiel animer mon pinceau / Pour figurer ta vie & former ton image» (Angot, 1872, terza sezione, p. 4). Inutile glossare sul valore metaforico e polisemico che qui assumono lemmi quali «pinceau», «figurer» o «image». Bisogna invece non tralasciare né la presenza di questi versi figurati nella raccolta, né la loro tipologia: esse infatti impongono due sostanziali osservazioni.

Si noti dapprima che, all'interno di una produzione poetica figurata così ristretta, Robert Angot orchestra una componente rigorosamente classica (greca soprattutto, ma anche latina) insieme a una preoccupazione costante per l'introduzione di elementi innovativi (Angot, 1872). In effetti, all'interno della stessa raccolta poetica, l'autore mette insieme forme classiche (come quella della croce o delle uova) (ivi, pp. 10, 16), altre forme altrettanto classiche ma pregne di un simbolismo meno religioso (come lo sono le bottiglie gemellate) (ivi, p. 20), insieme a due altri calligrammi la cui forma è innovante ed estraniante allo stesso tempo: il primo a forma di liuto (ivi, p. 2), l'altro figurante tre foglie d'alloro (ivi, p. 12).

La data di pubblicazione di questi versi calligrammatici è l'altro elemento che bisogna considerare. La raccolta che li contiene risale al 1634, tre anni prima della pubblicazione del *Discours de la méthode* di Cartesio. Ne consegue che, quasi allo stesso momento in cui il classicismo francese sta per dotarsi del suo apparato teorico più compiuto, Robert Angot pubblica dei poemi le cui forme sono l'antitesi stessa dell'ideale classico. Tuttavia, la quasi coincidenza del trionfo dell'istanza classica con la pratica di forme poetiche anticlassiche non pone un vero problema da dirimere. Bisogna aver presente, infatti, che gli storici della letteratura hanno già da molto tempo riscoperto il sincretismo delle istanze poetiche francesi prodotte tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. Così, non è affatto un dato problematico quello posto dalla proliferazione delle forme poetiche, degli stili, dei generi o dei temi sotto la penna di uno stesso poeta o all'interno della stessa opera, proprio mentre Malherbe getta le basi del suo classicismo poetico. La visione di un mondo instabile, dominato dall'incostanza, che proviene in parte dalla profonda crisi (politica, economica, religiosa), oltre che dalle scoperte scientifiche dell'epoca (Copernico, Keplero) che alimentano una filosofia del mutamento, si annoda inestricabilmente con l'avvento di nuovi ideali ispirati alle nozioni di chiarezza e di ragione. In questa situazione d'apparente aporia, non è dunque una sorpresa misurare l'eclettismo poetico di cui Robert Angot, insieme a molti altri poeti, fa prova nella costruzione dei suoi versi figurati¹¹.

Tuttavia, se questa prima aporia rilevata non può essere ritenuta tale, la lettura del calligramma a forma di liuto ci pone di fronte a una problematica che è qui ben lontana dal trovare una soluzione, e le cui risonanze convergeranno nelle osservazio-

ni conclusive di questo breve saggio. Se disponiamo infatti le differenti parti che compongono il poema in un ordine tipografico lineare, bisogna confrontarsi con due ordini di difficoltà.

La prima di queste è di natura ermeneutica, e nasce nel momento in cui bisogna organizzare una gerarchia dei gruppi componenti il calligramma. In questo senso, le possibilità sono certamente dell'ordine dei numeri finiti, ma restano tuttavia in numero maggiore di uno. A partire da questa pluralità di letture possibili, si pone un problema di leggibilità (o forse bisognerebbe dire di "letturabilità") del testo¹², conseguenza diretta della sua natura grammatologica (Lapacherie, 1984).

In secondo luogo bisogna notare che, alla lettura del poema nella sua forma abusivamente "linearizzata", il lettore focalizza l'attenzione sui suoi contenuti che si rivelano essere anodini, sia nell'economia del poema stesso, sia sulla scala dell'intera raccolta poetica. Allo stesso modo, l'orchestrazione delle immagini metaforiche utilizzate non si segnala per complessità o rilevanza di alcun tipo¹³. Si tratta in effetti di un poema che invoca le Muse, mischiando i topoi della morte («que la MUSE conserve De la cruauté du trépas»), dei pericoli mondani («les flots», «au gré des vents», «l'effroy de ces subtils Pyrates», «les Lous») del riposo, della pace e della costanza («port plus favorable», «vivre en repos», «mon repos et ma paix»), attraverso la metafora filata della navigazione, delle acque pericolose e del porto salvifico. A ciò si aggiunga che questo poema, così come gli altri poemi figurati presenti nella raccolta, è un testo di circostanza, composto in occasione della buona riuscita di un processo (Robert Angot esercita la funzione di magistrato presso Caen). S'instaura allora un doppio conflitto. Un primo choc è quello provocato dalla conflazione tra la complessità dell'invenzione e della tecnica applicata alla veste grafica del poema contro la quasi totale inconsistenza della circostanza, mentre un secondo divario evidente separa l'orditura retorica e semantica del poema, da un lato, e la sua forma tipografica originale dall'altro.

Questo squilibrio è per noi sintomatico di un'attitudine molto moderna. Se la componente plastica del poema sembra catturare l'attenzione più del suo strato retorico e/o semantico, questo non vuol affatto significare che l'elemento grafico sia così centrale da poter esaurire da solo l'interpretazione stessa dell'intero poema. Al contrario, la componente iconica del calligramma è qui in strettissima connessione con il trattamento particolare subito dai segni linguistici: quest'ultima componente infatti non serve (soltanto) a evocare una figurazione iconica, ma è la traccia materiale di una manovra (altrettanto materiale) attraverso la quale giustificare la manipolazione e la dislocazione dei gruppi semantici sulla pagina. Questa interpretazione trova una qualche conferma in alcuni versi di Robert Angot, nei quali il poeta attacca la pittura propriamente detta per celebrare la superiorità di quell'altra pittura che è la poesia:

Ces Peintres, qui subtils, exercent leurs pinceaux / Sur les rares proiets de ta riche structure, / Ne font rien de pareil aux éternels tableaux / Où ie pein ton merite à la race future. // Leur peinture êt muette: é leurs vives couleurs / S'effacent par le tams: Mais celle de la Muse, / Parle, ravit l'aureille, é les yeux, é les cueurs, / É jamais par le tams leur riche éclat ne s'use (Angot, 1872, p. 19, vv. 13-20)

Si noti qui l'utilizzo del verbo «parler» che invita a considerare la poesia (altra pittura) secondo almeno tre accezioni, che si riferiscono ad almeno tre effetti di ricezione o, in altre parole, tre possibili esperienze di poesia, ovvero alla sua oralizzazione («l'aureille»), alla sua leggibilità/"letturabilità" («les yeux»), e al suo potere cognitivo («les cueurs»).

Il poema in forma di liuto non tematizza affatto il liuto in quanto oggetto fattuale o idea-concetto. La parola «luth» appare due volte nel testo e questo conferma quanto questo calligramma non sia soltanto l'attualizzazione di quella «tautologie» (Foucault, 1973, p. 21) che è, secondo Michel Foucault, il fondamento di ogni calligramma, e che permette di imporre alle parole la forma visibile del loro referente. Questa manovra di spazializzazione, nella sua azione meno evidente, mira a destabilizzare le nostre abitudini di lettura (abitudini fondate su un'indiscussa linearità) attraverso una vettorializzazione plurale dei gruppi semantici che il lettore può organizzare a suo piacere. Tramite il ricorso alle linee e altri tratti grafici, come quelli che compongono la sommità della figura o il tondo che scava la cassa di risonanza, Robert Angot agisce sui significanti attraverso un lavoro concreto il cui scopo possibile sembra essere, allo stesso tempo, sia quello di mostrare e soddisfare le esigenze della vista, sia quello di testare e verificare i poteri del linguaggio dislocandolo sulla pagina, sollecitando in questo modo le strategie di lettura.

Non si può rendere conto della produzione poetica figurata prodotta tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo senza considerare alcuni parametri di tipo storico e contestuale. L'interesse di queste composizioni resta oggi minore per quanto concerne i loro significati o il lavoro retorico che li sottende. In effetti, parte della letteratura di questo periodo riflette il momento d'incertezza, e il conseguente sentimento di un generale vacillamento, che imperversa in Francia e che tocca la vita economica, sociale, politica e religiosa del paese. La rimessa in discussione d'ideologie e poteri si ripercuote sulle coscienze sotto forma di scossa epistemica o dei saperi a tal punto da sollecitare alcuni uomini di lettere a farsene gli interpreti. Si può così comprendere, ad esempio, il relativismo e il disincanto critico che attraversano gli *Essais* di Michel de Montaigne. Se in Montaigne lo scritto prende lo stile di una riflessione per coloro che chiedono di ripensare alcune questioni della vita quotidiana, altri (specie poeti) reagiscono a questo momento di scuotimento e di cambiamento finendo per reinventare la lingua, quindi rifondare la letteratura e le sue funzioni. La pratica letteraria diventa allora per loro un'attività duplice che è gioco, scherzo, divertimento (musicale) da un lato, ma che è, allo stesso tempo, il mezzo e il modo attraverso il quale sperimentare e cercare nuove vie di riattivazione di quei poteri locutori che il linguaggio pare aver temporaneamente smarrito.

Questa esigenza di verifica del linguaggio attraverso la scrittura (poetica), tutte le ricerche della lingua sulla lingua stessa, nascono da una profonda svalutazione del significante grafico. Così inflazionato, il grafema (stessa sorte spetta al fonema) non si vede più investito di quel potere che gli permette di veicolare, di trasmettere un sapere, delle verità, delle costruzioni diegetiche. I poeti si mettono allora o a reinventare la lingua (come fa, tra gli altri, Marc Papillon de Lasphrise) (Dardano Basso, 1984), oppure a utilizzare il significante grafico come tracciato materiale, come un puro tratto per disegnare, pur sempre alla ricerca di nuove potenzialità e di nuovi funzionamenti linguistico-letterari.

Tutto questo lavoro poetico è forse uno dei segni di quella soglia epistemica che, secondo Michel Foucault (1966), separa una rappresentazione di tipo rinascimentale da quella propria all'età classica. Ed è forse proprio durante la fine del Cinquecento che si diffondono alcuni germi che preludono al passaggio da una rappresentazione del mondo fondata sull'ordine della similitudine (le cose del mondo sono i segni di una legge divina, i marchi attraverso i quali decifrare, sulla superficie del mondo, le leggi del creatore) a una desolidarizzazione delle cose e dei segni. In antitesi con la

concezione rinascimentale della rappresentazione, a partire dall'età classica i segni cessano di alimentare ogni sorta di similitudine tra macrocosmo e microcosmo, e cominciano a organizzarsi in sistemi autonomi e arbitrari. In altre parole, questo nuovo modo di rappresentare, che si insinua a cavallo di un'età e l'altra ma la cui validità non è ancora cessata, è quello in cui le cose non significano nulla al di fuori di quel sistema arbitrario dei segni del linguaggio che le fa essere (ma anche quello in cui il linguaggio si scolla dalle cose).

A partire da questo "nuovo" modo di rappresentare, e su un terreno comune che è quello di una concezione materiale della scrittura, sono state concepite le soluzioni più disparate. Se la materialità stessa del significante grafico ha permesso, infatti, a Robert Angot di sperimentare e di torcere la lingua alla ricerca di nuovi modi di trasmissione e di significazione (leggi: di simbolizzazione), allo stesso modo, partecipi di un contesto storico profondamente diverso e non comparabile con quello di Robert Angot, alcuni poeti del XX secolo, a partire da quello stesso approccio materiale all'atto della scrittura, lavorano sulle possibilità di modellare i tracciati degli enunciati verbali, al fine di sollevare una problematica di natura ben critica (e cognitiva) attorno alla poesia stessa.

È Francis Ponge, ad esempio, che si confronta, lungo tutta la sua opera, con quello scollamento (di cui parla anche Foucault) tra le parole e le cose e di cui la nozione di rappresentazione costituisce un nodo problematico. Ponge sceglie di manipolare le parole, iscrivendo il suo lavoro nel solco della tradizione concreta e materialista della scrittura (poetica), e di mobilitare i loro significati al fine di investire le parole di nuove potenzialità semantiche e poter organizzare una serie (nuova) di rappresentazioni possibili delle cose del mondo. Si tenga presente che "rappresentare" può voler dire, in Ponge, "nominare" (le cose)¹⁴. Si tratta, per il Francis Ponge dei *Proèmes*, di «parler contre les paroles» (Ponge, 1999, p. 197) per esercitare quella «rectification continuelle» (ivi, p. 337) dell'espressione, sintomaticamente formulata ne *La rage de l'expression* e dettata dalla profonda inadeguatezza tra le cose e il linguaggio. Attraverso il lavoro sugli strati semantici delle parole (sintomatico, in questo senso, l'uso del dizionario *Litttré*), Ponge esegue le sue verifiche poetiche testando le condizioni di possibilità della rappresentazione (o della nominazione) all'interno del poema in quanto «L'entrechoc des mots, les analogies verbales sont un des moyens de scruter l'objet» (ivi, p. 338).

Ora, questa manipolazione della parola (nel lavoro poetico almeno), presente in Francis Ponge così come in Denis Roche, non rifugge dal riferirsi, in alcuni casi, all'immagine intesa come la figurazione tramite le parole dislocate sulla pagina. In altre parole, il poema diventa uno spazio critico fatto di parole sulle parole, delle quali si pondera (eventualmente) il potenziale plastico.

Durante tutto il XX secolo, la rivoluzione dell'impaginazione del testo poetico coincide con l'inizio della sua modernità. Bisogna tuttavia invocare una radice tardo ottocentesca che è il pionieristico *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Stéphane Mallarmé, momento indiscusso della nascita di questa filiera moderna; allo stesso modo è impensabile non citare i calligrammi di Guillaume Apollinaire in quanto tappa obbligata per una spiegazione diacronica delle opere poetiche in dialogo col visibile. Tuttavia, il discorso critico esistente circa queste forme poetiche è già ben copioso e non possiamo, qui, che rinviarvi.

Al contrario, al seguito di una ricognizione delle opere critiche sui rapporti tra la poesia e il visibile, si è riscontrato che un certo numero di artefatti contemporanei che

si propongono come poetici (o immessi in un circuito poetico), rimangono altamente problematici e, per questo, vengono spesso ignorati. Si è qui scelto di citare Denis Roche non solo in quanto antesignano di tutta una produzione poetica contemporanea ancora poco esplorata (si pensi, ad esempio, agli *Autoportraits* o agli *Événements* di Anne-James Chaton), ma anche in quanto *échantillon* di quella produzione poetica contemporanea che declina leggibile e visibile. Infatti, tutta la produzione sincretica che è l'opera di Denis Roche (poesia propriamente detta, romanzo, *Dépôts de savoir & de technique*, libri con fotografie) trova uno dei suoi assi portanti di lettura nelle dialettiche (la cui attualizzazione è costantemente cangiante) che i suoi scritti instaurano con l'immagine¹⁵.

Nella poesia di Denis Roche la visibilità del testo poetico appare non soltanto sotto forma di calligramma o di testo in-quadrato, ma essa è un dato che il poeta ha anche tematizzato. La sua opera ha infatti sfruttato soltanto ai suoi inizi il solco della visualizzazione dello scritto, sempre secondo una modalità critica come si dirà più oltre. A partire dal 1980 e in seguito ai suoi *Dépôts de savoir & de technique* Denis Roche ha cominciato a pubblicare dispositivi ben orchestrati e in cui la sua scrittura non ingloba più in maniera visibile il modello iconico (figurando come potrebbe farlo un calligramma classico), ma diventa una scrittura che tiene conto del modello plastico per proiettarlo nella sua architettura non visibile. Ciò vuol dire che i testi non figurano più nel loro tracciato, e che i loro significanti non si dispongono più sulla pagina in vista di un gesto visibilmente figurativo/rappresentativo perché il modello pittorico/iconico informa gli strati meno visibili della scrittura, aprendo la strada a un lavoro più concettuale¹⁶. Ci si limiterà qui a discutere della dialettica tra figurazione e astrazione che appare in una sezione della sua opera poetica in cui Denis Roche paga il suo debito a Francis Ponge, ordendo accuratamente i fili di una vasta rete di ragno.

Nel 1952 Francis Ponge pubblica, quasi contemporaneamente al programmatico *La rage de l'expression*, l'edizione originale de *L'araignée*, un poema in cui la messa in scena tipografica è estremamente concertata (Ponge, 1999, pp. 307-33). In questa prima veste editoriale, una preoccupazione tipografica informa lo spiegarsi verso per verso (rigo per rigo) del testo, tramite l'utilizzo delle spaziature, dei caratteri e delle casse diverse, oltre che tramite esplicite referenze tematiche («Sarabande de la toile ourdie») (ivi, p. 318). Il poema ha tuttavia conosciuto altre due forme, tipograficamente antitetiche, adattandosi così ad almeno tre diversi dispositivi tipografici. La tensione calligrammatica ha raggiunto il suo apice nella versione *in-plano* del poema, sintomaticamente intitolata *L'araignée mise au mur* (ivi, p. 333). Questo dispositivo, che è stato oggetto di illustrazioni e di esposizioni museali (funzionando dunque come immagine in tutto e per tutto), è stato poi riassorbito, a opera dello stesso autore, in una forma lineare del poema (ivi, pp. 762-5), mettendo definitivamente in mostra il suo carattere "adattativo".

L'araignée è principalmente un poema critico, ovvero una riflessione di Francis Ponge sull'arte poetica. Il ragno e la sua tela sono infatti le figure dello scrittore e della sua scrittura. La visibilità del poema si dà qui come significante (e significativa) non tanto in quanto immagine mimetica dell'animale-ragno o dell'oggetto-tela, o ancora dell'oggetto tela-disertata dall'animale-ragno, ma in quanto via e modalità d'attivazione del potenziale critico del poema. Il poema diventa critico perché solleva e tematizza (metaforizza) la problematica della sua ricezione, oltre che quella, autoreferenziale, della sua stessa genesi.

La dispersione del significante sulla pagina è in effetti orchestrato in vista della ricezione del poema in quanto spazio testuale plurale dove il lettore può inventare i percorsi ermeneutici che più lo interessano. Il problema così posto è quello della leggibilità/“letturabilità” del poema. Il lettore può scegliere di percorrere a suo piacimento i righe e le parole disperse sulla pagina, costruendo e stipando un numero possibilmente infinito di pertinenze costruibili. Allo stesso modo, l'autore fa uso di una libertà nella produzione del suo artefatto e nel far accumulare irriducibili pluralità semantiche, in modo da prendere il lettore in ostaggio della sua tela di parole. Il lettore è allora la vittima, la preda del ragno libera di svolazzare attorno alla tela che finirà (secondo Francis Ponge) per immobilizzarlo e farlo soccombere all'intricato ordito:

Oui soudain, / d'un angle de la pièce me voici à grands / pas me précipitant sur vous,
 atten- / tion de mes lecteurs prise au piège / de mon ouvrage de bave, / - et ceci n'est
 pas le moment le moins / réjouissant du jeu! / C'est ici que je vous pique... / ...et
 vous endors (ivi, pp. 316-7).

Spazio critico e riflessivo insieme, *L'araignée* di Francis Ponge sembra dibattersi tra due istanze. Da un lato questo poema potrebbe esser letto come l'ennesimo calligramma, un esempio di scrittura figurante l'immagine (figurativa?) della cosa o delle cose alle quali si fa riferimento (le immagini dei raggi della tela ordita e abbandonata, d'uno sciame d'insetti, o ancora del ragno e delle sue zampe confuse in una sola immagine). In questo modo, il poema iscrive la sua ricerca nell'equivalenza delle parole e delle cose: Francis Ponge mira, attraverso la sua poetica, al mondo (muto) delle cose, al quale deve equivalere una lingua resa ai sensi etimologici delle parole che la formano. Si tratta di un lavoro sulla lingua dunque (e non sulle cose) che si compie in vista della formulazione di una nuova retorica¹⁷.

Ora, al di là del suo funzionamento figurativo, *L'araignée* di Ponge racchiude un potenziale critico notevole. Questa tensione critica attraversa l'opera di Ponge e investe sia la lingua (cercando di far parlare altrimenti le sue parole) che la forma-poema, mostrando la generazione del poema stesso. Si tratta di questa stessa tensione che costituisce la spina dorsale della poesia di Denis Roche. Quest'ultimo però, rispetto al lavoro pongiano, sottomette all'investigazione critica tutto il genere poetico, per rivelarlo nella sua nudità, scevro dei rapporti con le sue forme (metriche, retoriche, formali).

Nel *Mécrit*, del 1972, l'ultimo dei suoi testi poetici, Denis Roche rende omaggio a *L'araignée* di Francis Ponge nella sezione chiamata *Les tentations de Francis Ponge* (sottotitolato *Théorie pour un mouvement d'images*). Di quale tentazione parla qui Denis Roche, alla quale Francis Ponge non ha forse interamente ceduto? Si tratta forse di una tentazione di tipo critico. Francis Ponge non ha infatti radicalizzato le posizioni critiche e metapoetiche presenti ne *L'araignée*, lasciando oscillare la ricezione del poema tra un approccio critico (del testo sul testo) e uno analogico (del testo come figura). Lo scrittore, i suoi artefatti poetici e il lettore sono convocati nei versi (via critica) attraverso una traslazione retorica, ovvero attraverso delle immagini (il ragno, la sua tela, gli insetti). Immagini dette (immagini poetiche) e disegnate (approccio calligrammatico) allo stesso tempo.

Denis Roche, nei suoi scritti, opera una radicalizzazione della poetica pongiana e compone, a partire da *L'araignée* di Francis Ponge, una serie di sei poemi calligrammatici le cui forme derivano però da un'astrazione¹⁸. Denis Roche abbandona le forme analogiche o figurative del poema di Francis Ponge. La dispersione delle paro-

le sul supporto paginale non disegna più nulla di rintracciabile o intuitivamente interpretabile come “l’immagine di”. Le forme vi si astraggono perché non è più il rapporto delle parole alle cose che muove il poeta, bensì egli si dirige verso la comprensione della generazione stessa del poema. Denis Roche, in altri termini, privilegia la funzione metatestuale nei e dei suoi versi, componendo così un commento metadiscorsivo: egli scrive e, allo stesso tempo, spiega quanto scrive, scrivendo. Le sole figure che restano sulla pagina e che prendono forma a partire dall’aggregazione di blocchi semantici (parole, frasi, versi), non sono che forme geometriche come rettangoli, quadrati, parallelogrammi o linee geometriche. L’operazione messa in atto non vuole evocare forme geometriche aleatorie: le forme tracciate, disegnate, materializzano, nel discorso poetico, quello stampo (poetico) che retoricamente si chiama forma (qui visibile, concreta) del poema.

La defigurazione della convenzione poetica è dunque doppia in Denis Roche: questa tocca da un lato le immagini nella loro dimensione retorica (il poema precipita, nell’accezione chimica del termine, verso una dimensione letterale, antimetaforica), dall’altro lato intacca i meccanismi della figurazione che passa attraverso la disposizione libera dei grafemi sulla pagina. Ed è grazie a questo processo defigurativo che il poema gravita attorno alla doppia orbita della letteralità e dell’astrazione.

Questa autoriflessività dei poemi non impedisce alle *Tentations de Francis Ponge* di figurare, di dire transitivamente qualcosa. Ecco perché i poemi possono accomunarsi a un «mouvement d’images» (Roche, 1995, p. 579) e instaurare dei sensi o, almeno, degli effetti di senso. Così, ad esempio, se il verso «je n’ai à dire que ma violente action d’écrire» (ivi, p. 584) pare chiudere i poemi in una cieca riflessività, altre immagini sono sintomatiche del lavoro di rinnovamento poetico. Come l’azione della spazzola, ad esempio, che, parente prossimo dei saponi e delle pompe liriche pongiane, coadiuva il poeta nel suo lavoro poetico che dovrà liberare la poesia dalle costrizioni idealistiche che la strangolano: «voici cete parole qui dimI / (nue qui devient malodorante et encore Q / (ui va peut-être me repousser du nouveaU / (du même gris que l’écorce des arbres iL / (faut faire l’brossé» (ivi, p. 582).

I lavori che hanno fatto l’oggetto della nostra campionatura nel *mare magnum* della pratica poetica del XX secolo, condividono una stessa preoccupazione circa la materialità della scrittura.

Francis Ponge ne *La fabrique du pré* insiste sulla «matérialité de l’écriture» (Ponge, 2002, p. 433) e ne fa una questione di denominazione, perché la pratica poetico-letteraria deve risolversi in questo sforzo, sempre *in fieri*, di nominare altrimenti le cose del mondo. La materialità del significante è per lui un problema eminentemente semantico: «Mais écrire, pourquoi? pour produire (laisser) une trace (*matérielle*), pour *matérialiser* mon cheminement [...]. Mais comment seulement puis-je écrire? par des mots» (ivi, p. 429). Denis Roche, attraverso un approccio letterale al poema, ci invita a leggere nei suoi versi il suo lavoro di fabbricazione dei versi stessi: il poema esiste in quanto prodotto (mai finito) di un lavoro pratico-gestuale di montaggio che lo genera.

Sarà forse superfluo ricordare qui quanto tutto ciò sia in strettissimo contatto con ciò che Jacques Derrida (1997) sostiene nel suo *De la grammatologie* circa il potenziale decostruttivo della scrittura e il conseguente attacco al logocentrismo. Quello che deve ormai essere preso in considerazione, nello studio di una certa modernità poetica, è la concezione della scrittura come una pratica materiale (Alferi, Cadiot, 1995). Se dunque l’estetica pretende di voler avere ancora oggi una validità a legiferare sullo

statuto di letterarietà di alcuni testi, questa deve ripensare le sue proprie fondamenta a partire da una concezione della letteratura come prassi. Scevra da ogni idealismo o portata estetizzante, questa concezione materiale della scrittura aprirebbe gli ambiti della letteratura a nuovi modi di funzionamento (che potrebbero fare a meno, per esempio, di scosse emozionali o d'estasianti rapimenti), scalzando le basi delle etichette più convenzionali sotto le quali si è pensato (e si pensa) di poter categorizzare un concetto chiuso, neopositivistico, di letterarietà.

Denis Roche e un "poème-aiguille" del 1582

Denis Roche è forse stato un lettore più o meno attento della poesia calligrafica di un tempo. In forma di lunga epigrafe, un componimento calligrafico di Pierre de l'Estoile apre infatti il *Dialogue du paradoxe et de la barre à mine* (Roche, 1995, p. 431). Si tratta di un poema a forma d'ago figurante «ces obélisques creux et noirs, tendus de drap noir, qu'on fixait aux quatre coins des catafalques d'autrefois» (ivi, p. 438). Altrimenti detto, questo poema è un oggetto di morte e di decorazione che funziona secondo una doppia figurazione. Infatti, oltre ad essere un oggetto, il poema è convocato da Denis Roche come campione esemplificante quel «filon optique» della poesia (ivi, p. 432).

Leggendo alcune sue opere poetiche quali *Eros énergumène* (ivi, pp. 277-427) o *Le Mécrit* (ivi, pp. 455-598), ci si imbatte in poemi la cui forma tipografica è estremamente concertata. Si considerino, ad esempio, i poemi contenuti nella sezione dei *Mémoires méconnaissables* (ivi, pp. 349-55). Vi si vede apparire un componimento a forma di doppio triangolo rovesciato, con i vertici che si toccano, e che si può tipograficamente accostare ai poemi a forma di ali (da quelli di Simmia fino al poema presente in Dylan Thomas). Ma le ali sono qui sparite: in questo poema «sans plus d'aile» il nerbo figurante è quello della cifra 8, forma chiusa e riflessiva, autospecchiante, di un *ouroboros* poetico che divora ciò che resta di quel vanto secolare dei poeti, conosciuto sotto il nome di retaggio estetico.

L'astrazione delle forme che si disegnano sulla pagina facilitano allora la comprensione, solo apparentemente contraddittoria, della condanna che Denis Roche lancia contro «la poésie regardée», ivi compresa la sua (ivi, p. 287). Il calligramma è certamente una delle forme attraverso le quali dinamitare il funzionamento secolare della poesia, afferma Roche, precisando tuttavia che la fabbricazione di un poema in quanto spazio dinamico espone al rischio di polverizzazione e atomizzazione del significante grafico (come nel caso del lettrismo). Ricorrendo alla nozione di astrazione (il cui modello è nelle teorizzazioni di Kandinsky) e alla sua applicazione/trasposizione nella scrittura, Roche riesce allora a conciliare una pratica ottico-visiva di scrittura poetica con la condanna della tradizione poetica figurata.

Lontana dal risolversi in uno spettacolo fine a se stesso, la scrittura poetica di Denis Roche opera una costante dislocazione dei significanti sulla pagina. In questo modo non viene sollevato solamente un problema di leggibilità del testo. Si tratta di mettere in mostra, di dare a vedere, graficamente, quelle leggi che alimentano una concezione idealista alla poesia, e, allo stesso tempo di infrangere quelle stesse leggi e invalidarle. In altri termini, il nostro opera nel senso di una deestetizzazione della poesia, di un affrancamento di questa da tutta una serie di *contraintes* che non sono affatto, per essenza, poetiche. In un lavoro complesso di cui

qui non si può dar conto, Roche intraprende il denudamento della convenzione poetica sdoppiando il poetico (sotto forma di verso) da tutti gli *avatars* metrico-ritmici che si confondono con lui, operando costantemente sul materiale grafico al quale la poesia viene ricondotta dopo questa spogliazione. In questo modo si risolve l'aporia tra l'attacco alla poesia visiva da un lato e una pratica costantemente ottica di questa.

Conclusioni

Jean Gérard Lapacherie, attraverso la nozione di «grammatextualité» (Lapacherie, 1984), ha preso in considerazione i parametri spaziali e visivi che ogni fabbricazione di un testo scritto comporta. Un «grammatexte» propriamente detto designa dunque quello scritto in cui l'aspetto grafico o visivo è volontariamente accentuato. Parlare dunque della funzione grammatologica della scrittura non corrisponde a sollevare una sola e unica funzione di questa. Dalla parola γράμμα, che in greco designa la lettera, la grammatologia rinvia a tutte quelle funzioni della scrittura che conseguono direttamente dal processo materiale d'iscrizione o fissazione di questa su un supporto, una superficie, uno spazio (Klinkenberg, 1996, pp. 173-6). In questo senso, il poema figurato non è che una delle molteplici forme nelle quali il grammatesto può prodursi. Bisogna allora includere in questa nozione tutte quelle forme e quegli oggetti poetici nuovi che, da qualche decennio, circolano nei campi della letteratura. Sono proprio questi poemi infatti che invitano a riconsiderare la nozione di grammatestualità al fine di specificarne altre numerose varianti possibili, espandendo quindi il dominio delle sue accezioni¹⁹.

Ci si limiterà qui a segnalare tre tipi di grammatestualità o, meglio, tre possibili funzioni di questa.

La prima funzione è di tipo iconico e concerne il tracciato grafico dei segni: è questo il caso dei calligrammi, che possono leggersi come oggetti iconico-poetici che rimandano a forme figuranti cose, oggetti (la pioggia, l'orologio, l'ascia ecc.).

Un'altra funzione è del tipo «indexicale» (*ibid.*). Questa consiste nello stabilire o creare dei rinvii dal testo all'immagine (pittura, fotografia, immagini informatiche) che si pongono in uno spazio contiguo o a prossimità. Questa tipologia grammatestuale è in atto in molti testi poetici contemporanei, dove non solo assume un ruolo centrale per la comprensione dei dispositivi messi in atto, ma complica notevolmente gli incroci tra codici²⁰.

Una terza funzione, la più problematica tra tutte, consiste nella trasposizione di alcune tecniche di creazione iconico-plastiche nelle modalità della scrittura. È questo il caso, ad esempio, di una scrittura concepita mutuando tecniche della cattura fotografica e utilizzata nei *Dépôts de savoir & de technique* (Roche, 1980) o nei *Fragments de désert et de culture* (Perec, 1980).

Senza voler entrare ulteriormente nell'articolazione complessa di queste modalità, è qui indispensabile insistere sull'esistenza di nuove tecniche di scrittura che, tenendo conto delle strategie compositive proprie di procedimenti plastici, mirano alla trasmissione di nuovi saperi, attraverso la generazione di nuove forme testuali. Alcune di queste forme richiedono la presa in considerazione dei loro aspetti grafico-visivi non come un plusvalore testuale indipendente, ma quanto aspetto pienamente partecipe all'elaborazione del testo e della sua comprensione²¹.

La storia delle relazioni che intrattengono la letteratura e l'immagine è costellata di malintesi. Le poetiche attuali, ovvero le teorie attualmente esistenti della letterarietà, non riescono a rendere conto di questi oggetti (letterari) che sono, tra gli altri, questi testi incrementati, attraverso modalità diverse, da un plusvalore iconico.

Questo pone un problema poetologico pressante. Alcune poetiche, come quella elaborata da Jakobson ad esempio, si ostinano a cercare i tratti distintivi della letterarietà designando ed eleggendo *a priori* certe discipline non letterarie (quali la linguistica, la psicoanalisi ecc.) come i domini metodologici più adeguati a questa ricerca.

Gérard Genette riconduce i criteri della letterarietà a due tipologie: un criterio legato alla finzione (*fiction*), e un altro di tipo formale. Un'opera può così appartenere a una tipologia o all'altra, o quando l'opera presenta una struttura diegetica pertinente e orchestrata (criterio della *fiction*), oppure quando la sua enunciazione formale è essa stessa notevole in quanto si distacca dalle formulazioni linguistiche di un non ben definibile linguaggio comune a valenza maggiormente referenziale (Genette, 1991).

Ora, al contrario, lo spazio della letterarietà è uno spazio aperto e indelimitabile per eccellenza, il dominio mai categorizzabile dove gli artefatti possono entrare e uscire in modo dinamico. Senza considerare che uno stesso artefatto può essere e non essere letterario allo stesso tempo. Prova ne sono gli «ovnis» (Alferi, Cadiot, 1995), questi oggetti verbali non identificabili, che spesso si trovano nell'orbita letteraria pur partecipando, allo stesso tempo, di altre forme di linguaggio, percepite come non letterarie (in base ai criteri genetiani, ad esempio). Tutto ciò sollecita il ricercatore a prendere in esame la formulazione di nuovi regimi di letterarietà (dunque nuove poetiche) che tengano in considerazione sia la presenza di elementi a-verbali quali componenti attive dell'opera letteraria, sia la fluttuazione che un artefatto può subire entrando e uscendo (in un qualsiasi momento) nel e dal dominio della letterarietà (si legga: nel e dal dominio linguistico-testuale).

Si pensi dunque in questi termini alla produzione poetica figurata (che domanda un'adeguata valutazione della componente visiva, non più pensabile come appendice o *ancilla* del testo) e in modo più specifico a quelle opere poetiche (letterarie) che funzionano sia come oggetti testuali sia come oggetti plastici (è il caso de *L'araignée* di Francis Ponge o di certe pagine dei *Dépôts de savoir & de technique* di Denis Roche, che sono stati esposti appesi ai muri di alcuni musei). Un approccio critico di questi oggetti poetici complessi, che circolano tuttavia nel dominio letterario da secoli, richiede prima di tutto una presa in considerazione contestuale degli elementi non verbali. L'ignoranza aprioristica di queste forme di letteratura, spesso relegate nell'ordine dei *curiosa*, denuncerebbe un accecamento circa il progetto di scrittura complesso che vi si dispiega.

Le forme poetiche verbo-iconiche risultanti dalla combinazione di processi di rappresentazione eterogenei (dai calligrammi ai dispositivi più sincretici che fanno uso di materiale video, fotografico, programmi informatici ecc.), ci sembrano essere elementi catalizzatori di quella complessificazione delle poetiche cui si assiste da qualche decennio. A partire dunque da questa letteratura con componente visiva dominante, le cui trame si fondano su intricate sinestesie (non solo in senso stilistico del termine) interdisciplinari, si pone qui un problema d'ordine poetologico che sollecita in modo incessante la formulazione di nuove teorie (forse *ad hoc*) di nuove letterarietà. Ecco dunque forse spiegato meglio in cosa consiste quel potenziale critico proprio agli oggetti poetici complessi presi qui in considerazione e di cui si parlava all'inizio di questo intervento.

Note

1. Sarebbe tuttavia erroneo pensare all'evoluzione della poesia come a un percorso lineare che, partendo da una dimensione prettamente orale, porterebbe la poesia a una formulazione scritta. Per ciò basti pensare ai lavori della "poesia sonora" propriamente detta (quella di Henri Chopin, François Dufrené o di Bernard Heidsiek), nata in Francia durante il XX secolo e fondata sull'utilizzo della voce e/o sulla sua rielaborazione al magnetofono.

2. Si considerino qui le parole "visiva" e "figurata" nelle loro accezioni più generali, senza alcun riferimento a dei momenti o dei movimenti precisi della vasta e poliedrica tradizione poetica figurata.

3. Allo stesso modo, artisti plastici si interessano alla scrittura in quanto codice tra altri codici, come modalità operatoria all'esplorazione di nuove forme espressive. Ne sono testimonianza, tra molti altri lavori, alcune tele di Paul Klee, gli artefatti dei costruttivisti russi, o ancora le produzioni di Joseph Kosuth (come l'esemplare *Seeing reading*, installazione neon del 1981 della seguente frase: «This object, sentence, and work completes itself while what is read constructs what is seen») e quelle di una parte dell'arte concettuale propriamente detta.

4. Lo studioso, in altra sede, si è altresì occupato, in riferimento allo stesso periodo storico, di alcuni artefatti iconico-plastici fondati sulla giustapposizione di immagini e parole (Pozzi, 1993).

5. Impossibile fornire qui una bibliografia esaustiva dei fatti iconico-poetici. Gérard Genette ne parla in *La littérature et l'espace* (Genette, 1969, pp. 43-8) o ancora in *Mimologiques* (Genette, 1976). Il libro di Massin (1973) o quello di Jérôme Peignot (1978) si annoverano, in Francia, tra i lavori pionieristici in cerca di una sistematizzazione storica di questi fatti. Un lavoro più moderno è quello offerto dai contributi presenti in *Poésure et peinture* (Blistène *et al.*, 1998). Un ulteriore contributo importante è quello del catalogo della mostra "Alfabeto in sogno", tenutasi a Reggio Emilia (Parmiggiani, 2002). Jan Baetens ha recentemente raccolto in volume alcuni articoli, sia teorici che critici (Baetens, 2001).

6. Se per alcuni l'alfabeto occidentale non è che un sistema notazionale subordinato alla trasmissione della lingua orale (tradizione fonocentrica o logocentrica), altri hanno sostenuto la tesi di una subordinazione delle lettere dell'alfabeto all'immagine (Christin, 1995, 2001).

7. La forma dell'emblema può apparentarsi con quella dell'*ekphrasis* nella giustapposizione materiale delle due componenti semiotiche: il testo (linguaggio) e l'immagine (disegno, pittura ecc.).

8. Tralasciamo qui volontariamente tutta quella tradizione critica che ha mostrato quali complessi e spesso arcani legami si annodano tra la pratica della scrittura figurata (quale modo di codificazione esoterico) e la tradizione magico-religioso-alchemica. Su queste problematiche cfr. Hocke (1959, trad. it. 1965); Parmiggiani (a cura di) (2002, pp. 151-65).

9. Non si dimentichi che all'epoca la riuscita dei calligrammi dipendeva non soltanto dal lavoro dell'autore, ma anche e quasi in egual misura, dal lavoro del tipografo.

10. Robert Angot (1581-1637?), signore de l'Esperonnière, fu magistrato e poeta, autore di composizioni satiriche ma anche di versi d'amore, di parafrasi dei salmi, di poemi d'argomento religioso e di versi di circostanza. La pubblicazione della sua opera poetica, considerata da uno dei suoi commentatori come «abondante et diverse» (Lafay, 1975, pp. 441-3), copre il periodo compreso tra l'inizio del XVII secolo e il 1637, anno probabile della sua morte. Robert Angot pubblica a Parigi, nel 1603, il suo *Prélude poétique*, una raccolta la cui prima sezione (*L'isle fleurie ou Les premières Amours d'Erica*) si compone di 83 sonetti e 12 elegie, la seconda sezione (*Les Odes*) contiene delle odi, la terza sezione (*Imitations prises de divers Auteurs Grecs & Latins*) si compone di *pièces* d'imitazione greca e latina, e infine una quarta e ultima sezione (*Meslanges poetiques*) dove figurano dei sonetti e degli anagrammi. Un poema preliminare va qui segnalato: si tratta del componimento di Thomas Roggers, autore inglese che indirizza a Robert Angot alcuni versi in latino di contenuto encomiastico. La presenza di questi non è solo la prova evidente di un contatto tra i due poeti, ma è anche la traccia che permette di formulare l'ipotesi (da verificare) di un contatto più o meno diretto di Robert Angot con tutta la tradizione inglese dei poeti metafisici, presso i quali l'esercizio di componimenti figurati aveva avuto particolare risonanza (Angot, 1603). Nel 1632 Angot scrive i *Bouquetz poetiques, ou remerciement a messieurs du presidial de Caen, sur la victoire d'un procez* (letti nell'edizione curata da Prosper Blanchemain ed edita nel 1872 insieme ai poemi del *Factum poétique*). Questa raccolta contiene soltanto delle *pièces* di circostanza indirizzate a dei giudici della corte, dei *factums*, arringhe o perorazioni, richieste ecc.

11. Si ricordi che, proprio all'inizio del XVII secolo, in Francia alcuni poeti detti *bétéroclites* (tra cui Louis de Neufgermain), si cimentano in una vera e propria arte della distorsione verbale nelle forme più radicali (Hocke, 1959, trad. it. 1965, pp. 44-5).

12. Non si tratta infatti di un'impossibilità di decifrare le parole del testo, come un senso letterale della parola "leggibilità" potrebbe fare involontariamente pensare. Forse si potrebbe parlare di "letturabilità", intendendo con questo neologismo la possibilità di creare percorsi fattuali di lettura a partire da un testo dato.

13. La parola "anodino" non va intesa come asserzione assiologica. Serve ad esprimere parte di ciò che ha destato il poco interesse della critica nei confronti di questo poema e del suo autore più in generale (il che spiega perché Angot resti a oggi tra i poeti minori della sua epoca). Non va inoltre dimenticato quanto il concetto di "originalità" sia scarsamente operativo nel valutare le produzioni artistiche di quest'epoca, che fa dell'imitazione il tratto più saliente della sua estetica.

14. Francis Ponge non è forse il poeta delle cose come una *doxa* troppo intuitiva ha potuto pensare prendendo alla lettera numerose sue affermazioni. La sua poesia non si limita a cercare il mimetismo tra l'oggetto e ciò che essa dice di questo (anche se il poema su *L'araignée* è da intendersi, in questo senso, come un *hapax*). È forse pensabile un mimetismo tra il poema sulla rana e la rana come animale di natura? Francis Ponge si interessa all'oggetto in quanto nozione, e opera sul vocabolario che, a una certa epoca, riguarda le cose nel loro essere nel linguaggio. Ed è proprio prendendo il partito delle cose, attraverso uno stesso identico movimento, che Ponge assicura di tenere (soprattutto) conto delle parole (*l'objet* che diventa *objeux*), trascinando questa sua dinamica di scrittura verso un'instabilità sempre maggiore che sarà quella della rabbia dell'espressione (*rage de l'expression*), *alias* la perpetua incompiutezza (*inachèvement perpétuel*) della scrittura.

15. Cfr. L. Magno, *Dialectique(s) de l'écrit et de l'image chez Denis Roche*, tesi di dottorato, in preparazione.

16. In verità, la disposizione assolutamente verticale e giustificate dei testi dei *Dépôts* non può non sollevare una ricognizione critica circa questo loro aspetto tipografico. In questo breve saggio, tuttavia, ci si limiterà a citare l'opera manifestamente poetica di Denis Roche, con il proposito di trattare altrove le complesse problematiche dei suoi scritti postpoetici.

17. Non possiamo qui che rimandare ai numerosi testi del periodo dei *Proèmes* del 1948 (Ponge, 1999, pp. 163-231), dove Ponge insiste sulla ricerca di una nuova retorica.

18. La fonte intertestuale di questi poemi è certo *L'araignée* di Francis Ponge. Due precisazioni vanno tuttavia brevemente inserite qui. Innanzitutto si tratta di una ripresa mediata del testo di Ponge: come dice Roche stesso, la disposizione tipografica dei suoi poemi fa referenza a *L'araignée mis au mur* nella sua versione dunque corredata dalle acqueforti di André Beaudin. Poi, si noti che le riprese di Ponge non si limitano a *L'araignée*; altri testi come *Le carnet du bois de pins* (Ponge, 1999, pp. 377-411) trovano risonanze diverse in questi poemi.

19. Si pensi ai testi (assai diversi tra loro) che hanno ispirato questo nostro intervento, tra i quali figurano i *Dépôts de savoir & de technique* (Roche, 1980), i *Fragments de désert et de culture* (Perec, 1980), *Le sacrifice transformateur* (Baldacci, 2000), *Le Commanditaire* (Hocquard, Valéry, 1993).

20. Cfr., ad esempio, *Quelque chose contraint quelqu'un* (Gleize, Sester, 2000). Ci si può altresì rapportare ai contenuti di riviste quali "Doc(k)s", "Ec / arts", "Nioques".

21. Proprio il contrario di questa nostra affermazione costituisce uno dei limiti dell'articolo di Gérard Lapacherie. L'isolamento degli aspetti grammatostuali non è dettato, nella sua riflessione, da una pura necessità metodologica. Al contrario, egli finisce il suo intervento con una sorta di dichiarazione d'indipendenza dell'aspetto grafico-visivo rispetto agli altri strati del testo (frastico, semantico ecc.).

Bibliografia

- P. ALFERI, O. CADIOT (1995), *La mécanique lyrique*, in "Revue de littérature générale", 1, pp. 3-22.
 ANGOT R. (1603), *Le prélude poétique*, Gilles Robinot, Paris.
 ANGOT R. (1634), *Chef-d'œuvre poétique ou première partie du concert des Muses Françaises*, Jacques Brenouset et Julien le Boulenger, Caen.
 ID. (1872), *Chef-d'œuvre poétique*, Henry Boissel, Rouen (1^a ed. 1634).

- BAETENS J. (2001), *Le texte comme espace. Etudes grammatextuelles*, Weidler, Berlin.
- BALDACCI T. (2000), *Le sacrifice transformateur*, Al Dante, Romainville.
- BARTHES R. (1970), *L'empire des signes*, Skira, Genève.
- BLISTÈNE B. *et al.* (1998), *Poésure et peinture*, Musée de Marseille-Réunion des musées nationaux, Marseille.
- CHATON A.-J. (2001), *Événements 99*, Al Dante, Romainville (libro + 2 CD audio).
- EAD. (2003), *Autoportraits*, Al Dante, Romainville (libro + 2 CD audio).
- CHRISTIN A.-M. (2001), *L'image écrite*, Flammarion, Paris.
- DARDANO BASSO I. (1984), *Il prato, il fuoco e l'acqua*, Grafischena, Fasano.
- DERRIDA J. (1997), *De la grammatologie*, Minuit, Paris (1^{re} ed. 1967).
- DUBOIS C.-G. (1979), *Le maniérisme*, PUF, Paris.
- ID. (1999), *La poésie du XVII^e siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, Talence.
- FOUCAULT M. (1966), *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris.
- ID. (1973), *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, s.l.
- GENETTE G. (1969), *Figures II*, Seuil, Paris.
- ID. (1976), *Mimologiques*, Seuil, Paris.
- ID. (1991), *Fiction et diction*, Seuil, Paris.
- GLEIZE J.-M., SESTER M. (2000), *Quelque chose contraint quelqu'un*, Al Dante, Romainville.
- GOYET F. (éd.) (1990), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Librairie Générale Française, Paris.
- HOCKE G. R. (1959), *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, Hamburg (trad. it. *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Il Saggiatore, Milano 1965).
- HOCQUARD E., VALÉRY J. (1993), *Le Commanditaire*, POL, Paris.
- HOEK L., MEERHOFF K. (1995), *Rhétorique et image*, Rodopi, Amsterdam.
- KLEIN R. (1960), *La pensée figurée de la Renaissance*, in "Diogène", 32, octobre-décembre, pp. 123-38.
- KLINKENBERG J.-M. (1996), *Précis de sémiotique générale*, De Boeck & Larcier, Bruxelles.
- LAFAY H. (1975), *La poésie française du premier XVII^e siècle (1598-1630)*, Nizet, Paris.
- LAPACHERIE J.-G. (1984), *De la grammatextualité*, in "Poétique", 59, pp. 283-94.
- LEIRIS M. (1969), *Glossaire, j'y serre mes gloses*, in Id., *Mots sans mémoire*, Gallimard, Paris, pp. 71-116 (1^{re} ed. 1939).
- MASSIN (1973), *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours*, Gallimard, Paris.
- MONTAIGNE M. DE (1962), *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris.
- MORIZOT J. (2004), *Interfaces: texte et image*, Presses Universitaires, Rennes.
- PARMIGGIANI C. (a cura di) (2002), *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano.
- PEIGNOT J. (1978), *Du calligramme*, Ed. du Chêne, Paris.
- G. PEREC (1980), *Fragments de désert et de culture*, in "Traverses", 19, juin, pp. 115-9.
- PONGE F. (1999), *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, vol. I.
- ID. (2002), *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, vol. II.
- POZZI G. (1996), *La parola dipinta*, Adelphi, Milano (1^{re} ed. 1981).
- ID. (1993), *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano.
- RABELAIS (1994), *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris.
- ROCHE D. (1980), *Dépôts de savoir & de technique*, Seuil, Paris.
- ID. (1995), *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Seuil, Paris.