

# Su alcune serialità nella poesia francese contemporanea. Jacques Ancet, Alain Suied, Christophe Tarkos

FABIO SCOTTO

Università degli studi di Bergamo  
fabio.scotto@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.519>

## Parole chiave

Poesia  
Jacques Ancet  
Alain Suied  
Christophe Tarkos  
Serialità

## Keywords

Poetry  
Jacques Ancet  
Alain Suied  
Christophe Tarkos  
Seriality

## Abstract

L'articolo propone una riflessione sulla serialità nella poesia francese contemporanea. Dopo avere mostrato come la stagione simbolista introduca la transgenericità formale che fa incamminare la poesia verso la prosa, individua nelle tipologie seriali legate alla titolazione dei testi e all'articolazione metrica e retorica del linguaggio, le peculiarità della *contrainte* assunta. Lo studio individua poi nell'opera di tre autori del Secondo Novecento alcune delle forme prevalenti di serialità. In Jacques Ancet si tratta di una serialità isostrofica, che propone frammenti isostrofici e isosillabici; in Alain Suied di una serialità poematica, basata sulla reiterazione anaforica, e in Christophe Tarkos di una serialità calligrammatica, che fonde parola e disegno attraverso un uso geometrico della pagina. Indipendentemente dalle differenze della forma espressiva, queste poetiche trovano un punto di contatto nella dimensione spazio-temporale del testo che agisce come un elemento unificante della voce poetica.

The article proposes a reflection about French contemporary poetry. After showing how Symbolism introduced a formal transgenericity that took poetry to the prose, he identifies some typologies of seriality belonging to the text's titles or to the metrical and rhetorical organization of the language. The study finds in the work of three authors of the Second half of the 20th century some of the most typical forms of seriality. In Jacques Ancet's poems, we can see an isostrophical and an isometrical seriality; in Alain Suied's texts, a poematical seriality based on the anaphor; in Christophe Tarkos' work a calligrammatical seriality using words and drawings in a geometrical way. But for some stylistic differences, these three poetics have a point of contact in spatial and temporal dimension which acts as a unifying element of the poetical voice.

## 1. Alcune tipologie contemporanee

Fin dalla stagione simbolista la poesia s'incammina verso la prosa poetica con modalità d'integrazione tra verso e prosa – ad esempio, in prosimetri come *Une saison en enfer* di Arthur Rimbaud (1873), poi di prosa lirica, come *Les Illuminations* (1886) dello stesso, o *Les Chants de Maldoror* di Lautréamont (1869) – che inaugurano una nuova modalità espressiva destinata a incidere profondamente e a consolidarsi nella contemporaneità. Michel Sandras, rammenta Marie-Paule Berranger (2004:51), attribuisce il ricorso al poema in prosa e alla scrittura frammentaria a un "moto di diffidenza verso i grandi affreschi poetici ed epici dei secoli precedenti e del Romanticismo trionfante".<sup>1</sup> Né vanno dimenticati *Gaspard de la Nuit* (1842) di Aloysius Bertrand, le prose poetiche in tal senso pionieristiche del primo Ottocento, dal *Centaure* (1840) a *La Bacchante, poème en prose* (1861) e al *Cahier vert, journal intime 1832-1835* (1921, postumo) di Maurice de Guérin, né tanto meno testi emblematici della condensazione del senso nella *rêverie* della prosa quali *Sylvie* (1853) e *Aurélia* (1855) di Gérard de Nerval, cui Baudelaire guarderà con ammirazione.

Questa svolta radicale tipicamente francese segnerà un evento fondamentale pari solo forse all'avvento del verso libero, da alcuni visto, dopo *Crise de vers* (1897) di Mallarmé, come il momento metricamente tragico della "crisi della poesia" (Roubaud 2000: 205). In effetti, pur se nel Novecento Paul Valéry tenderà a separare la poesia in versi dalla prosa (Valéry 1957: 1332), la lirica francese spesso si proporrà, da allora in poi, come un'alternanza di verso e prosa anche nella stessa raccolta, senza che ciò ne metta mai in dubbio la poeticità di genere.

Se ciò è tanto più vero in autori come Francis Ponge, che di fatto scrivono poesia sempre in forma di prosa poetica così da attenuarne l'invisa cantabilità, vi sono poeti come René Char, Philippe Jaccottet e Yves Bonnefoy che spaziano liberamente dal verso al frammento prosastico, pur nella convinzione di fare sempre, al di là della forma adottata, atto di poesia. Il lettore di poesia francese contemporanea si trova quindi spesso di fronte a testi che alternano verso e prosa e che, nelle ricerche più avanguardistiche, ricorrono a dispositivi misti e transgenerici che fanno del testo poetico una produzione spuria e ibridata anche da altri linguaggi. Nelle produzioni poetiche at-

tuali la serialità continua però a essere un tratto riconoscibile, quando non anche, a volte, programmatico.

Senza alcuna pretesa di esaustività dovendo ora qui fornire qualche accessorio esempio di tipologie di serialità nella lirica contemporanea, noto che, come nella narrativa la successione della trama, allorché presente, è scandita dal succedersi di capitoli numerati o meno, così nella poesia l'articolazione poematica in sezioni di una raccolta propone, a suo modo, una narrazione lirica che è fatta d'impulsi in avanti e retrospettivi, di analessi e prolessi, all'interno delle quali agiscono anche tipologie di titolazioni ricorrenti. Le modalità seriali vanno dalla struttura globale del testo alla sua titolazione, e alla ciclicità tematica, ciò secondo principi riconducibili:

a) alla serialità di poesie con lo stesso titolo all'interno di una o più raccolte, si pensi alla titolazione ricorrente in Yves Bonnefoy di testi come "Une voix", o "Une pierre" (Bonnefoy 2010:134 sgg.) o "Tombeau de..." (ivi: 938, 942) già di ottocentesca memoria;

b) alla riproduzione di uno schema strutturale e formale per l'arco di un'intera raccolta, ovvero di un libro nel quale tutti i testi siano composti dallo stesso numero di versi, a volte anche isosillabici e/o monostrofici che indichino una serialità spazio-temporale datasi anche come *contrainte* (Noël 1995; Ancet 2004);

c) alla variabile ologrammatica oulipiana della *contrainte* (la serialità fono-anaforica dei sonetti ologrammatici di Queneau 1961);

d) alla modalità calligrammatica che integra parola e segno grafico in una serialità binaria "segno+parola", che molto deve ad Apollinaire, ma che poi assume nelle avanguardie forme assai eterogenee, dal disegno che sostituisce il testo verbale per diventare esso stesso narrazione pittorica (Michaux 2004: 761-813), al testo poetico che integra, in una dimensione post-poetica, altri generi quali il fumetto o il fotogramma nelle seconde avanguardie formaliste, come in Denis Roche, Jean-Marie Gleize o Pierre Alferi.

L'approccio alla serialità che qui propongo terrà conto di taluni aspetti teorici di poetica ineludibili strettamente correlati alla tematica seriale, ovvero la poetica del *ressassement* (Rabaté 2001), intesa come il ritorno di temi o motivi reiterati di continuo all'interno del testo e che ricavano da questa ripetizione il loro sovrappiù di senso; la poetica del ritmo di Henri

Meschonnic, intesa come “l’organizzazione del movimento della parola nel linguaggio”, (Dessons-Meschonnic 1998: 235-236), che, superando la coincidenza tra metro e ritmo, introduce all’oralità della scrittura individuando nella serialità fono-prosodica di catene verbali di suoni, oltre ogni distinzione fra verso e prosa, la cifra che identifica la soggettività scrivente, ovvero il “continuo” della sua voce. Si tratta di una voce che non riduce mai il testo al proprio mero senso e che vede trans-verbalmente nel valore costitutivo e semantico del suono la matrice del senso (Bonney 1994:28).

Vedremo ora come in alcune opere emblematiche di tre poeti del Secondo Novecento, rispettivamente Jacques Ancet (1942), Alain Suied (1951-2008) e Christophe Tarkos (1963-2004), la modalità seriale assuma, nell’ordine, un carattere isostrofico di tipo-spazio-temporale, una numerazione progressiva di natura poetica, o una modalità mista di tipo caligrammatico che fonde testo e disegno.

## 2. Jacques Ancet: la serialità isostrofica

Nell’abbondante produzione poetica e non solo di Jacques Ancet, autore di innumerevoli raccolte, ma anche di prose, saggi, romanzi e traduzioni dallo spagnolo di autori maggiori (da Francisco de Quevedo a Luis de Gongora, da Vicente Aleixandre a Jorge Luis Borges, da María Zambrano a José Angel Valente e Antonio Gamoneda...), la costruzione dell’opera poetica privilegia per lo più un tema per raccolta, sviluppato ora attraverso una sorta di *contrainte* spazio-temporale che si traduce in una struttura monostrofica e isometrica di identica lunghezza quantitativa, tale da imprimere alla successione di testi anepigrafi una costante continuità sequenziale (Ancet 2004), ora attraverso la successione di testi la cui titolazione attesta una successione temporale di tipo diaristico scandita dalla progressione delle ore (Ancet 2000).

Nel primo caso, quello della raccolta *La dernière phrase précédé de On cherche quelqu’un* (Ancet 2004), dedicata a José Angel Valente, i testi di un’unica strofa per pagina, composta di nove versi novenari, si succedono a indicare una sorta di corrispondenza tra l’orizzontalità e la verticalità dello spazio testuale. Questo conferisce al testo una misura ritmica costante che lo fa incedere secondo misure ripetute sul piano sia vocale che pausale, come nel testo inci-

pitario seguente:

Tutto si è fermato. Il tempo non è altro  
che l’attesa di un giardino, un cielo  
troppo lento perché si possa intuire  
quel che dicono le grida delle cornacchie  
sullo spento chiarore del prato.  
O il rumore del giorno che se ne va  
senza storia con la morte venuta  
e ripartita. Non la si è vista.  
Semplicemente, si è sentito il freddo.<sup>2</sup>

Il componimento liminare della raccolta allude, non a caso, tematicamente al tempo arrestato della morte, con chiaro riferimento alla scomparsa del poeta dedicatario della raccolta occorsa l’anno stesso della sua pubblicazione, e della figura paterna altrove anche evocata (“Si lascia il corpo sanguinante del padre”, leggiamo infatti più avanti, Ancet 2004: 129). Dico “tempo arrestato”, con riferimento al romanzo *L’Arrêt de mort* di Maurice Blanchot (1948), dove si evidenzia la tematica della morte come “impossibilità di morire”; qui Ancet, agendo sulla *palette* sensoriale, costruisce un paesaggio sonoro dove le sequenze fono-ritmiche esprimono cratilisticamente, con la reiterazione seriale dei suoni bi-consonantici [cr], [cl] e [pr], il contrasto fra il grido delle cornacchie e il colore smorto del prato: “ce que disent les cris des corneilles/ sur la clarté éteinte du pré”.

La morte rappresenta un arresto del tempo, un istante invisibile rivissuto nella memoria dell’esperienza del trapasso dell’altro, un suono scomparso (“la rumeur du jour qui s’en va/sans histoire”), se essa è giunta e scomparsa (“venue et repartie”) senza lasciare altra traccia che non sia la sensazione fisica di un refolo di vento (“le froid”). Il ricorso, che è costante nel libro, all’impersonalità del soggetto contribuisce a rendere la postura di chi scrive apparentemente più distante dalla materia trattata, che egli osserva come dall’esterno nel suo scorrere, dove ogni pagina appare quasi la goccia che cade regolarmente nello stesso luogo, con ritmo continuo.

Lo conferma il testo immediatamente successivo nel quale si fa riferimento a un identico paesaggio in cui tutto appare immutato, ma ci si ritrova soli, per la perdita di qualcuno che si ritira alla vista e ne restano solo “frammenti di volto”, in un “silenzio intermitten-

Si è semplicemente sentito cadere  
 il giorno sullo stesso paesaggio.  
 Nulla era cambiato ma nulla era  
 più come prima. L'albero o la recinzione  
 fuggivano il loro nome. Una mano toccava  
 una materia oscura. Si era  
 soli in un silenzio intermittente.  
 Lo si è sempre. Qualcuno si ritira.  
 Vi sono frammenti di volto.<sup>3</sup>

Mi pare che il ricorso all'aggettivo "intermittente" sia omologo alla modalità seriale adottata dal poeta, che per l'appunto reitera, su uno stesso schema formale, un'univocità di paesaggio resa scena teatrale e mentale di un percorso di infinità della sparizione.

Lo attesta un passo ulteriore, che sposta l'attenzione sulla nominazione fatta specchio di un meccanismo di rifrazione fra il corpo e il linguaggio. Chi vive ha una visibilità che tuttavia non appartiene al linguaggio, se nella poetica dello sguardo di Bernard Noël (1988), autore ad Ancet caro, la "camera oscura dello sguardo" trasforma il "visibile" in "leggibile", dove "la parola" copre la cosa rendendola "invisibile", o meglio, inudibile:

Talvolta, in una parola, se ne trova uno.  
 All'inizio non lo si riconosce.  
 Non si sa se sia un riflesso  
 o lo sguardo che vi fissa ancora  
 dal suo scintillio notturno, o i denti  
 che brillano, molto distanti nel sorriso.  
 Oppure, nel rumore dei giorni, una bocca,  
 che parla, senza voce, come bloccata  
 in una frase che non s'intende.<sup>4</sup>

Se la parola può avere un volto, fosse quello dell'amico scomparso tornato sorridente in sogno o del padre perduto, tuttavia essa emana da una bocca "senza voce", fissa, forse per la sopraggiunta morte, in una frase inudibile, impronunciabile. Allora l'intermittenza si lascia invadere dal silenzio dell'assenza di parola, ovvero di fiato, facendo affiorare nella continuità frammentaria del discorso lo spettro del vuoto, dell'assenza di parola, sinonimo di morte.

Esiste un *ressassement* qui affidato al termine "voce", che scandisce intermittenzemente la presenza della bocca viva che pronuncia emanando parola e

suono, voce che manca, che riemerge e si rende udibile speranza di un lamento, ossimoricamente muta e insopprimibile, come un monito: "Si abbandona il volto e, muta/ la voce che non si cessa d'intendere".<sup>5</sup>

La vocalità lirica di Jacques Ancet s'iscrive, secondo Sandrine Bédouret-Larrabarru (2011), "in questa dialettica dell'apparenza e del reale, dell'immaginazione e del racconto, del resto forse più accosta al recitativo, del fisso e del mobile".<sup>6</sup>

Nella raccolta *Vingt-quatre heures, l'été* (Ancet 2000), il modello assunto essendo il libro d'ore, il poeta, fin dal *Prélude* (ivi: 9-10), enuncia chiasticamente che "Ogni ora è una poesia, ogni poesia un'ora".<sup>7</sup> Ne consegue una successione di testi inizialmente aforistici, designati da titoli come "Une heure", "Deux heures", in successione temporale di un giorno non cronologicamente esplicitato (mancano il mese e l'anno). A ogni scatto orario del giorno, un testo cristallizza l'istante nella sua dimensione visiva di stato della luce, d'eventi connessi alla natura e alla vita del quotidiano, senza riprendere del libro d'ore la preghiera, semmai assumendo una postura che lascia agire il tempo sulla sensibilità momentanea allo scopo di fissarne qualche briciola di vita:

#### *Le sette*

Il chiaro fuoco dardeggia, giunge a brillare  
 sulle foglie. Non si sente  
 la minaccia di quanto arde.  
 Si sa semplicemente il vivo  
 con le ali, il blu  
 acuito da galli. Il cielo  
 è nuovo. Cerca il suo nome.<sup>8</sup>

Jacques Ancet qui imprime all'approccio poetico una misura cronologica che diaristicamente lo avvince al ritmo seriale del tempo. Il tempo diventa quindi la modalità centrale del moto della scrittura, la indirizza e la determina fino a divenirne il personaggio principale: un tempo che si dice nel tempo e per il tempo del suo durare, se, come scrive, "quel che inizia è già/ quel che dura",<sup>9</sup> finché, allo scoccare della ventiquattresima ora, tutto s'arresta e la parola lascia il posto al silenzio: "D'un tratto non resta nient'altro/ che il più perfetto silenzio".<sup>10</sup>

### 3. Alain Suied: la serialità poetica

Nato a Tunisi da una famiglia di origini ebraiche, poeta, saggista e traduttore dall'inglese (di Dylan Thomas, John Keats e William Blake), fin dai suoi esordi nel 1968 sulla rivista *L'Éphémère*, poi con la raccolta *Le Silence* (1970) presso il Mercure de France, Alain Suied ha sviluppato negli anni una ricerca di natura lirico-spirituale che ha indubbiamente a che vedere con la parola originaria biblica e la diaspora. A ragione, Michèle Finck, introducendo un volume che raccoglie gli atti di una giornata di studi a lui dedicata all'Université de Strasbourg il 7 febbraio 2013, parla di un "etica dell'alterità",<sup>11</sup> che si traduce poi in una sorta di dialogo ininterrotto con il lettore. Critico dell'immagine, fedele a una sintassi dell'elementare e del "semplice", in contrapposizione stilistica al pur amato Paul Celan, Suied elabora una ricerca poetica che fa della reiterazione tematica e lessicale una costante ben riconoscibile. Ne deriva un percorso segnato strutturalmente da testi con un titolo contrassegnati da un numero romano progressivo, il quale attesta la natura poetica della sua scrittura.

Ne *Le pays perdu* (Suied 1997), la reiterazione grammaticale anaforica del pronome personale soggetto "noi" marca l'esigenza di una condivisione con l'Altro chiamato a condividere quanto affermato dall'Autore in un movimento, che egli vuole collettivo, di presa di coscienza. A tale postura enunciativa s'alterna quella di un ricorso al "tu/tuo" del correlativo oggettivo eliotiano e montaliano, che si vale di una costruzione asindetica la quale ricorre litanicamente all'anafora, come nella *Kyrielle* religiosa:

SIAMO AL MONDO?

VI

Nel tuo sguardo, ci sono  
generazioni di dolori  
ripostigli di silenzio  
fami di lupo.

Nel tuo sguardo, c'è  
Il grido senza linguaggio  
di un bambino ferito.

Nel tuo sguardo, c'è  
il nero centro delle nostre rinunce.

Nel tuo sguardo, c'è  
una nascita dimenticata.

Nel tuo sguardo, c'è  
la traccia dell'eternità  
la forma segreta del nulla  
la pazienza della luce.<sup>12</sup>

La matrice filosofica del pensiero poetico di Suied, ben avvertibile nel lessico di natura astratta utilizzato (dolore, silenzio, linguaggio, nascita, eternità, nulla...), a tratti fonde le due modalità pronominali del "noi" e del "tu", come a volere indicare l'esigenza di assumersi individualmente la responsabilità dell'istanza collettiva rivolgendosi a un "tu", altro "io", costitutivo del "noi":

IX

Siamo al mondo?

Forse.

Il bagliore del simbolo

Solo

illumina questo percorso

Nel pensiero, i due  
versanti dell'abisso, l'unica  
risposta della trasmissione.

Tu devi avanzare:

tu sai che sola

un'eco

ti giungerà

dell'orizzonte inalienabile

ma

di quel resto di luce

tu coronerai

il vivente.<sup>13</sup>

Analoghi anaforicità reiterata troviamo in *Histoire illustrée de l'invisible* (Suied 2002), dove un verso di carattere gnomico funge da monostico, isolato *refrain*. Il "noi" è qui chiamato a dolersi dell'ineluttabilità del tempo e, non potendo fare ritorno, sentenzia la perdita definitiva attraverso la clausola ripetuta, che suona da campana a morto, come in un coro:

IL LINGUAGGIO DEL DOLORE

IV

Non c'è ritorno.

Ognuno di noi si prepara alla guerra

ordisce il complotto e il dramma  
ognuno di noi vuole ricomporre  
la formula perduta di un passato  
sognato.

Non c'è ritorno.

Ognuno di noi cede al desiderio  
fabbrica la trappola in cui cade  
ognuno di noi vuol ritrovare  
il luogo sognato di un passato  
perduto.

Non c'è ritorno.<sup>14</sup>

La perdita è infatti un leitmotiv di questa poesia, se anche ne *L'Éveillée* (Suied 2004), dedicato alla madre, scomparsa nel 1991, il *nostos* affettivo materno agisce come una forza attiva che anima la sequenza poematica, qui affidata a una misura più lunga e articolata nello sviluppo testuale. L'assente è qui ritrovata presente nel ricordo dei luoghi che ha abitato, senza che per questo l'enigma della scomparsa trovi una spiegazione plausibile. L'anafora regna sovrana in una poesia dalla forte matrice intertestuale biblica che elegiacamente scandisce un elogio nostalgico e dolente:

Il

[...]

Il tempo infinito  
dello sguardo che abbiamo posato  
sul tuo viso puro  
sul tuo viso ritrovato  
sul tuo viso vittorioso  
sul tuo viso più bello  
della felicità  
sul tuo viso più segreto  
della morte  
sul tuo viso più forte  
dell'infelicità, più vero  
del silenzio.

[...]<sup>15</sup>

La poesia di Alain Suied, che mi pare molto debba al tono interrogativo di Edmond Jabès, si situa quindi nel moto iterativo del quesito escatologico, proposto

come una litania di prece inappagata. Se in Jabès sono i vari rabbini *dramatis personæ* a porle, qui il poeta pare assumersi direttamente in plurale persona l'onere di parola, sfuggendo alla metonimia espressiva della delega a terzi. Il fatto è che, come afferma Patrick Werly, in questi testi "questa presenza non appare che come un'assenza imminente"<sup>16</sup> e sono il moto anaforico e la reiterazione lessematica a farne materia e strumento. Infatti, sostiene Sophie Guermès, "la poesia di Suied è anaforica perché è ripetitiva. L'urgenza della testimonianza va di pari passo con la necessità della ripetizione, in un senso certo del tutto diverso da quello cui ricorre Claudel; per i poeti moderni, la ripetizione è sinonimo di ostinazione – tradotta nel suo equivalente musicale, l'*ostinato*".<sup>17</sup>

#### 4. Christophe Tarkos: la serialità calligrammatica e transtestuale

La breve, ma intensa parabola dell'esistenza di Christophe Tarkos, stroncato a soli quarantuno anni da un tumore cerebrale, può essere accostata a talune ascendenze coeve, come quelle della poesia sonora di Julien Blaine e Bernard Heidsieck, oltre che al lavoro performativo di Jerome Rothenberg e Serge Pey (di Manno- Garron 2017: 1109-1113). Si tratta infatti di un autore che fu molto attivo sulle nuove riviste e in collane sperimentali, ma che si esprime soprattutto come *performer*, se, credendo al valore prevalentemente orale della parola, affermò che "una poesia che non può essere letta non è una poesia"<sup>18</sup>. Non di meno, le sue pubblicazioni si segnalano per un tasso di originalità che sfugge ad ogni affiliazione a lui stesso invisita, inclusa quella, la più probabile, con le avanguardie: "io non capisco le avanguardie, io capisco adesso".<sup>19</sup>

L'opera di Tarkos appare insomma come un laboratorio permanente costantemente *in fieri*, un campo aperto di una "neo-avanguardia" individuale che cercando nuovi dispositivi espressivi allarga lo spazio poetico a contaminazioni fra parola e disegno, fra tipografismi e segni, attraverso un lavoro di elaborazione che utilizza materiali disparati senza alcuna progettualità preconcepita, come scrive Gabriel Proulx (2020):

L'opera di Christophe Tarkos si è costruita, forse a immagine della sua poetica, a partire da frammenti di testi, di varie *per-*



*formances*, di poesie pubblicate in rivista come per mezzo di pubblicazioni più tradizionali sotto forma di libri, insomma per agglutinazione, espansione e aggiunte piuttosto che per mezzo di una costruzione pianificata di libro in libro".<sup>20</sup>

È quello che in una rivista creata da Tarkos, Quintane e Pennequin, *Facial*, la quale ebbe un solo numero, viene detto il "faccialismo", ovvero una volontà di affrontare il reale di faccia, a viso aperto, contrapponendosi al "mutismo" e lavorando per *collages* e riciclaggi di materiali reali vari riassemblati nel campo testuale per produrre una testualità nuova distante da ogni accademismo e purismo (ivi: 21).

Nella sua produzione edita, che è quella che prendo in considerazione in questa sede, interessante appare quanto rileva Alexandre Mare nella presentazione del volume *Le Kilo et autres inédits* (Tarkos 2022), il quale mette in evidenza l'importanza del lavoro tipografico nell'opera di questo autore: "Christophe Tarkos attribuisce nelle sue pubblicazioni un ruolo importante alla tipografia, al cambio di carattere [...] Vi è spesso in Tarkos un uso della pagina come materia. Il testo e la sua impaginazione sono un'organizzazione, sullo stesso piano dei disegni o delle poesie di una frase che abitano lo spazio del foglio".<sup>21</sup>

Nella raccolta postuma *Le kilo et autres inédits*, il ricorso seriale a testi di tipo enumerativo basati sulla materialità del peso degli oggetti elencati è ben presente. È il caso di "Poids":

[Peso]

Proust, *Du côté de chez Swann*, Folio, Gallimard  
310 grammi

Una scarpa da uomo consumata, la mia scarpa, in pelle  
480 grammi

Un pacchetto di sigarette Winston Light da 25 sigarette  
38 grammi

Un coltello da carne affilato  
40 grammi

Una cassetta audio Ode on the Death of Henri Purcell,  
John Blow,  
The Deller Consort  
80 grammi

Un avocado ben maturo  
255 grammi

La mia tee-shirt grigioazzurra a maniche corte di cotone  
310 grammi

Il dizionario Le Petit Robert  
1880 grammi.<sup>22</sup>

Pesando oggetti del reale, Tarkos inventaria il mondo, lo sottrae all'astrazione, lo riduce alla sua presenza materica, che anche nel peso del dizionario della clausola, soppesa, per così dire, le parole che contiene, dando un peso materico anche al linguaggio, concretizzando l'astratto. Allo stesso modo, talune sequenze prosastiche agiscono per agglomerazioni e parentele nelle quali la ripetizione anaforica dei nomi delle genealogie evocate produce effetti accumulativi certo tributari delle Sacre Scritture, ma anche a loro modo ironici, per via delle sequenze chiasmiche a volte assurde che propongono parlando di una Sacra Famiglia dove Maria sarebbe, nel contempo, madre di se stessa, padre di Gesù e via dicendo:

[JMJ]

maria è la madre di maria, giuseppe, gesù. maria è figlio di giuseppe e padre di gesù e gesù è padre di maria e di giuseppe. maria, giuseppe e gesù sono il padre e la madre di gesù. giuseppe è il padre di maria, e maria e giuseppe sono il padre e la madre di gesù.<sup>23</sup>

Tale caoticismo sillogistico caratterizza anche altre sue opere come *Pan* (Tarkos 2000a), nelle quali, giocando sulla progressione anaforica del ragionamento, l'autore mette in atto un abbassamento del linguaggio poetico alla banalità del linguaggio comune, attraverso una retorica fatta di anadiplosi, tautologie, paradossi, truismi e luoghi comuni usati come materiale espressivo, in un flusso prosastico che appare come una variazione sul tema e può fare pensare all'assurdità dei sillogismi del personaggio del Logicien in *Rhinocéros* (1959) di Eugène Ionesco:

Io sono un poeta francese. Io lavoro per la Francia. Io lavoro alla Francia. Io scrivo in francese. Io sarò un poeta della Francia. Io scrivo in lingua francese. La lingua francese è il

popolo francese. Non esiste popolo di Francia senza la lingua di Francia. La lingua di Francia non esiste che attraverso i suoi poeti, la lingua è una lingua quando è una lingua viva, il poeta vivifica la lingua, rende la lingua viva, essa è viva, è bella [...].<sup>24</sup>

Vi è una dimensione trans-verbale nell'opera di Tarkos che appare evidente nella trilogia *Ma langue*, composta rispettivamente dei volumi *Ma langue. I. Carrés* (Tarkos 2000b), *Ma langue II. Calligrammes* (Tarkos 1998), *Ma langue III. Donne* (Tarkos 2000c).

Nel primo volume il testo è impaginato allo scopo di tratteggiare sempre lo stesso spazio-tempo verbale recintandolo a centro pagina in un quadrato o un rettangolo, che lo fa apparire sia un testo che una superficie, giustificata sui due lati. I titoli propongono una serialità non progressiva sul piano matematico, con numerazioni iperboliche futuribili, quando non anche futuriste, come ad esempio "quadrato 839302853810436514018".<sup>25</sup> La parte iniziale della silloge, di tipo paratestuale, si vuole la "teoria" di questa "pratica"; in "Ma langue est poétique" infatti si legge: "la mia lingua è poetica e ordinata, la mia lingua si accorda in ordine con l'ordinamento della sua grammatica, della sua sintassi, la mia lingua è grammaticale, l'ordine grammaticale della mia lingua è poetico. La grammatica della poesia della mia lingua è bella e feconda e calma e ordinata".<sup>26</sup>

Nella successiva, l'aspetto meta-poetico dell'operazione è già ben evidenziato dal titolo "La poésie est une intelligence" (ivi: 13), nella quale il nesso fra poesia e pensiero è formulato come un'identità assoluta. I "carrés" del resto appaiono l'emanazione diretta di questa teorizzazione per il loro tratto sillogizzante e hanno struttura risolutamente anaforica.

In *Ma langue II. Calligrammes*, titolo che rinvia a Simia da Rodi (IV s. a. C.) e ovviamente alla celebre omonima raccolta di Apollinaire del 1918, la centralità passa al disegno manoscritto a centro pagina, cui corrisponde, a fondo pagina, un monostico manoscritto che può a volte volersi il titolo, o la spiegazione, del disegno, ma che anche rompe spesso ogni nesso logico fra la referenzialità iconica del tratto del disegno e la sua "descrizione" verbale, nel senso che, anche se Tarkos afferma che "il disegno non mente" (ivi: 11), di fatto a "il mio sorriso" corrisponde una semplice linea orizzontale (ivi: 9) e la stilizzazione estrema del disegno agisce quindi più per accenni e

allusioni che non per forme e suoni, come cancellati, in un sostanziale anamorfismo d'elezione, il quale pur non disdegna lo scatologico, se alcune pagine si chiamano "i miei testicoli", "il mio cazzo", e così via.

Si tratta di un'iconicità che forse persegue un bisogno di ritorno all'essenzialità della stilizzazione infantile e a un azzeramento dell'estetica nella riproduzione della verosimiglianza delle forme del reale, anamorfismo che assume un taglio verbalmente de-costruttivo in *Ma langue III. Donne*, dove si leggono stralci di sequenze del tono seguente: "il donato perderà aveva che non mi vede che mi sarà dimenticato/ donato perduto, ho donato per me sempre/ io pensavo amato fatto uno non l'ha fatto/ tu non hai mai avuto il bene, tu lo vuoi, io sono solo con te".<sup>27</sup>

Da queste pratiche risulta un'articolazione della serialità anaforica nell'espressione, grammaticale nella scelta argomentativa e teorica, binaria e spuria nella transverbalità iconica, audace e provocatoria nella sua formulazione seriale a volte de-referenziata.

## 5. Conclusioni

Questo articolo ha inteso proporre una riflessione sulla serialità nella poesia francese contemporanea. Muovendo dal discrimine storico rappresentato dalla stagione simbolista che fa incamminare la poesia verso la prosa, ovvero verso la transgenericità formale, ha poi individuato nel Novecento alcune tipologie seriali legate alla titolazione dei testi, all'articolazione metrica e retorica del linguaggio, alla *contrainte* ologrammatica e alla dimensione calligrammatica.

Attraverso lo studio di alcune opere esemplari di Jacques Ancet, Alain Suied e Christophe Tarkos sono state individuate tre peculiarità seriali contemporanee, nell'ordine la serialità isostrofica, poematica e calligrammatica, lo studio delle quali ha consentito di verificare come in ognuna di esse, fatte salve le evidenti differenze espressive e tematiche, l'aspetto spazio-temporale proponga ogni volta una ri-creazione di una testualità intesa come figurazione, trasfigurazione e passaggio, quando non anche, per meglio dire, paesaggio.



## Note

<sup>1</sup> Ibidem, traduzione mia.

<sup>2</sup> Ancet 2004: 11. Traduzione mia. Ritengo opportuno, di qui in poi, fornire anche la trascrizione del testo originale in nota, allo scopo di evidenziarne nel commento le caratteristiche stilistico-formali. Nel caso specifico citato esso è il seguente: "Tout s'est arrêté. Le temps n'est plus/ que l'attente d'un jardin, un ciel/trop lent pour qu'on puisse deviner/ ce que disent les cris des corneilles/ sur la clarté éteinte du pré./ Ou la rumeur du jour qui s'en va/ sans histoire avec la mort venue/ et repartie. On ne l'a pas vue./ Simplement, on a senti le froid".

<sup>3</sup> Ancet 2004: 12. Traduzione mia. "On a simplement senti tomber/ le jour sur le même paysage./ Rien n'avait changé mais rien n'était/ plus comme avant. L'arbre ou la clôture fuyaient leur nom. Une main touchait/ une matière obscure. On était/ seul dans un silence intermittent./ On l'est toujours. Quelqu'un se retire./ Il y a des morceaux de visage".

<sup>4</sup> Ancet 2004: 13. Traduzione mia. "Parfois, dans un mot, on en trouve un [de sourire]/ On ne le reconnaît pas d'abord./ On ne sait pas si c'est un reflet/ ou le regard qui vous fixe encore/ de son éclat nocturne, ou les dents/ qui luisent, très loin dans le sourire./ Ou, dans le bruit des jours, une bouche./ qui parle, sans voix, comme arrêtée/ dans une phrase qu'on n'entend pas".

<sup>5</sup> Ivi: 126. Traduzione mia. "On quitte le visage, et, muette/ la voix qu'on ne cesse pas d'entendre".

<sup>6</sup> Bédouret-Larrabarru 2011: 72. Traduzione mia.

<sup>7</sup> Ancet 2000: 10. Traduzione mia. "Chaque heure est un poème, chaque poème une heure".

<sup>8</sup> Ivi: 25. Traduzione mia. "Le feu clair remue, vient luire/ sur les feuilles. On ne sent pas/ la brûlure qui menace./ On sait simplement le vif/ avec les ailes, le bleu/ aiguisé de coqs. Le ciel/ est neuf. Il cherche son nom".

<sup>9</sup> Ancet 2000: 27. Traduzione mia. "Ce qui commence est déjà/ ce qui dure".

<sup>10</sup> Ivi: 56. Traduzione mia. "Soudain il ne reste rien/que le plus parfait silence".

<sup>11</sup> Finck 2013: 7-10. Traduzione mia.

<sup>12</sup> Suiéd 1997: 10. Traduzione mia. "Dans ton regard, il y a/ des générations de douleurs/ des cagibis de silence/ des faims de loup./ Dans ton regard, il y a/ le cri sans langage/ d'un enfant blessé./ Dans ton regard, il y a/ le centre noir de nos renoncements./ Dans ton regard, il y a/ une naissance oubliée./ Dans ton regard, il y a/ la trace de l'éternité/ la forme secrète du néant/ la patience de la lumière".

<sup>13</sup> Ivi: 13. Traduzione mia. "Sommes-nous au monde ?/ Peut-être./ La lueur du symbole/ seule/ éclaire ce chemin/ dans la pensée, les deux/ versants de l'abîme, l'unique/ réponse de la transmission./ Tu dois avancer:/ tu sais que seul/ un écho/ te parviendra/ de l'horizon inaliénable/ mais/ de ce reste de lumière/ tu couronneras/ le vivant".

<sup>14</sup> Suiéd 2002: 34. Traduzione mia. "Il n'y a pas de retour./ Chacun de nous fourbit ses armes/ ourdit le complot et le drame/ chacun de nous veut recomposer/ la formule perdue d'un passé/ rêvé./ Il n'y a pas de retour./ Chacun de nous cède au désir/ fabrique le piège

où il tombe/ chacun de nous veut retrouver/ le lieu rêvé d'un passé/ perdu./ Il n'y a pas de retour".

<sup>15</sup> Suiéd 2004: 15-16. Traduzione mia. "Le temps infini/ du regard que nous avons posé/ sur ton visage pur/ sur ton visage retrouvé/ sur ton visage victorieux/ sur ton visage plus beau/ que le bonheur/sur ton visage plus secret/ que la mort/ sur ton visage plus fort/ que le malheur, plus vrai/ que le silence".

<sup>16</sup> Werly 2013: 85-89. Traduzione mia.

<sup>17</sup> Guermès 2013: 36. Traduzione mia.

<sup>18</sup> Ivi: 1111. Traduzione mia.

<sup>19</sup> Ivi: 1110. Traduzione mia.

<sup>20</sup> Proulx 2020: 17. Traduzione mia.

<sup>21</sup> Tarkos 2022: 14. Traduzione mia.

<sup>22</sup> Tarkos 2022: 23. Traduzione mia. "Proust, *Du côté de chez Swann*, Folio, Gallimard/ 310 grammes// Une chaussure d'homme usagée, ma chaussure, en cuir/ 480 grammes// Un paquet de cigarettes Winston Light 25 cigarettes/ 38 grammes// Un couteau à viande tranchant/ 40 grammes// Une cassette audio Ode on the Death of Henri Purcell, John Blow./ The Deller Consort/ 80 grammes// Un avocat bien mûr/ 255 grammes// Mon tee-shirt gris-bleu à manches courtes en coton/ 310 grammes// Le dictionnaire Le Petit Robert/ 1880 grammes".

<sup>23</sup> Ivi: 29. Traduzione mia. "marie est la mère de marie, joseph, jésus. marie est fils de joseph et père de jésus et jésus est père de marie et de joseph. marie, joseph et jésus sont les père et mère de jésus. joseph est le père de marie, et marie et joseph sont le père et la mère de jésus. [...]".

<sup>24</sup> Tarkos 2000a: 77. Traduzione mia. "Je suis un poète français. Je travaille pour la France. Je travaille à la France. J'écris en français. Je serai un poète de la France. J'écris en langue française. La langue française est le peuple français. Il n'y a pas de peuple de France sans la langue de France. La langue de France n'existe qu'à travers ses poètes, la langue est une langue quand elle est une langue vivante, le poète vivifie la langue, rend la langue vivante, elle est vivante, elle est belle".

<sup>25</sup> Tarkos 2000b: 38. Traduzione mia. "carré 839302853810436514018".

<sup>26</sup> Ivi: 12. Traduzione mia. "Ma langue est poétique et ordonnée, ma langue s'accorde en ordre à l'ordonnement de sa grammaire, de sa syntaxe, ma langue est grammaticale, l'ordre grammatical de ma langue est poétique. La grammaire de la poésie de ma langue est poétique. La grammaire de la poésie de ma langue est belle et féconde et calme et ordonnée".

<sup>27</sup> Tarkos 2000c: 27. Traduzione mia. "le donné perdra avait qui ne me voit qui me sera oublié/ donné perdu, j'ai donné pour moi toujours/ je pensais aimé fait un il ne l'a pas fait/ tu n'as jamais eu le bien, tu le veux, je suis seul avec toi".

## Bibliografia

- ANCET J. (2000), *Vingt-quatre heures, l'été*, Éditions Lettres Vives, Paris.
- ID. (2004), *La dernière phrase* précédé de *On cherche quelqu'un*, Éditions Lettres Vives, Castellare-di-Casinca.
- BÉDOURET-LARRABARRU S. (2011), "Voir, entendre au service d'un vivre-écrire dans l'œuvre de Jacques Ancet", in BEDOURET-LARRABARRU S., POUILLLOUX J.-Y. (éd.), *Jacques Ancet ou La voix traversée*, L'Atelier du Grand Tétras, Mont-de-Laval, pp. 70-81.
- BERRANGER M.-P. (2004), *Les genres mineurs dans la poésie moderne*, P.U.F., Paris.
- BLANCHOT M. (1948), *L'Arrêt de mort*, Gallimard, Paris.
- BONNEFOY Y. (1994), *La petite phrase et la longue phrase*, La Tilv éditeur, Brive.
- ID. (2010), *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Scotto, trad. di D. Grange Fiori e F. Scotto, Mondadori, Milano.
- DESSONS G., MESCHONNIC H. (1998), *Traité du rythme. Des proses et des vers*, Dunod, Paris.
- DI MANNO Y., GARRON I. (2017), *Un nouveau monde. Poésies en France 1960-2010. Un passage anthologique*, "Mille&unePages", Flammarion, Paris.
- FINCK M. (2015), "Introduction", in FINCK M., MAILLARD P., WERLY P. (éd.), *Alain Suied. L'attention à l'autre*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, pp.7-10.
- FINCK M., MAILLARD P., WERLY P. (éd.) (2015), *Alain Suied. L'attention à l'autre*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg.
- GUERMES S. (2015), "Des 'poèmes du gouffre et du souffle'", in FINCK M., MAILLARD P., WERLY P. (éd.), *Alain Suied. L'attention à l'autre*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, pp.31-39.
- MICHAUX H. (2004), *Œuvres complètes*, vol. III, éd. établie par R. Bel-lour, avec Ysé Tran et la collab. de M. Cardot, Gallimard, Paris.
- NOËL B. (1988), *Journal du regard*, P.O.L., Paris.
- NOËL B. (1995), *Le Passant de l'Athos*, La Pierre d'Alun, Bruxelles.
- QUENEAU R. (1961), *Cent Mille Milliards de Poèmes*, Gallimard, Paris.
- RABATÉ D. (2001), in collab. con E. Benoit, M. Braud, J.-P. Moussaron e I. Poulin, *Modernité 15: Écritures du ressassement*, PUB, Bordeaux.
- ROUBAUD J. (2000), *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent*, Éditions Ivrea, Paris.
- SUIED A. (1970), *Le Silence*, Mercure de France, Paris.
- ID. (1997), *Le pays perdu*, Arfuyen, Paris-Orbay.
- ID. (2002), *Histoire illustrée de l'invisible*, Dumerchez, Creil.
- TARKOS C. (1998), *Ma langue II. Calligrammes*, Éditions Al Dante/Niok, Romainville.
- ID. (2000a), *Pan*, P.O.L., Paris.
- ID. (2000b), *Ma langue I. Carrés*, Éditions Al Dante, Romainville.
- ID. (2000c), *Ma langue III. Donne*, Éditions Al Dante, Romainville.
- ID. (2022), *Le Kilo et autres inédits*, a cura di Christoffel e A. Mare, in collab. con CiPM e IMEC, P.O.L., Paris.
- VALÉRY P. (1957), *Œuvres*, éd. J. Hytier, Gallimard, Paris.
- WERLY P. (2015), "Alain Suied: les mots et la mémoire de l'expérience", in FINCK M., MAILLARD P., WERLY P. (éd.), *Alain Suied. L'attention à l'autre*, cit., pp.85-89.