

university press
letteratura
16

Il poemetto

*poema extenso/long poem/langes gedicht/
poema longo/poème long*

Un esempio novecentesco di ricerca poetica

a cura di María Cecilia Graña

CUEC

Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariitana



Volume pubblicato con il contributo del
DIPARTIMENTO DI ROMANISTICA
UNIVERSITÀ DI VERONA

Letteratura / 16

ISBN: 978-88-8467-421-0

IL POEMETTO

Un esempio novecentesco di ricerca poetica

© 2007

CUEC Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritana

prima edizione Dicembre 2007

Senza il permesso scritto dell'Editore è vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico

Realizzazione editoriale: CUEC
via Is Mirrionis 1, 09123 Cagliari
Tel. e Fax 070271573

www.cuec.eu
info@cuec.eu

Grafica e impaginazione: Biplano
Stampa: Solter, Cagliari

Indice

- 7 *Introduzione*
- 15 Raccontare e cantare (sul poema estenso)
OCTAVIO PAZ
- 29 Il *poema estenso*, un esempio novecentesco di ricerca poetica
MARÍA CECILIA GRAÑA
- 53 *La Chanson du mal-aimé* di Apollinaire, esempio di *poema estenso* moderno
MARIO RICHTER
- 65 Un *poema estenso* dalla Russia rivoluzionaria: *I dodici* di Aleksandr Blok
CINZIA DE LOTTO
- 83 Riflessi del *poema largo* (Octavio Paz) nella lirica tedesca
WALTER BUSCH
- 103 Ramón López Velarde e la sua «epica sordina»
MARTHA CANFIELD
- 143 L'*Ode Marittima* di Álvaro De Campos. Un esempio di *poema largo*
SIMONE CELANI
- 171 Hart Crane e il *Long Poem* negli Stati Uniti
BIANCA TAROZZI
- 191 *Felice il fiume che passando resta*. La salvezza e il tempo da Jorge Guillén
a Octavio Paz (1936-1957)
FRANCESCO FAVA
- 231 Appunti sul *poema largo* in America Latina (José Gorostiza e Octavio Paz,
Jorge de Lima e Haroldo de Campos)
HORÁCIO COSTA
- 243 Poemetti italiani
ANTONIO GIRARDI
- 273 *Collaboratori*

Introduzione

Questo libro tenta una riflessione su una forma letteraria paradigmatica nelle letterature dell'Occidente novecentesco: per intenderci, quella rappresentata da una serie di testi poetici che a seconda dell'ambito linguistico prendono il nome di poemetto, *poema extenso*, *long poem*, *langes Gedicht*...

Che nel Novecento si pensasse a grandi architetture testuali come a una delle tante manifestazioni di una volontà anticanonica tendente a rinnovare la poesia in conformità al nuovo spirito dell'epoca, lo si può percepire, come vedremo, dalle dichiarazioni di alcuni autori, dalle inclinazioni di alcuni gruppi poetici e, persino, dalle considerazioni di Lukács sui rapporti tra epica e romanzo. I commenti di Poe sulle forme lunghe a suo giudizio incapaci di trasmettere l'essenza e l'intensità della lirica¹, iniziano a essere messi in discussione non tanto dalla teoria e dalla critica, quanto soprattutto dalla prassi degli scrittori dei primi anni del Novecento. Il controsenso di una forma che rimanda a una forte tradizione per accostarsi allo spirito trasgressivo dell'epoca nasce, forse, dalla collisione tra la forte spinta al sentirsi parte, nei primi anni del secolo, di una nuova epoca agli inizi e il vissuto di una realtà apocalittica dopo la Grande Guerra.

Per citare solo qualche esempio, se la sperimentazione implicita nell'“Imagist Program” del 1913 sosteneva la brevità e la precisione immaginativa, T.S. Eliot avverte la necessità di trovare nuove forme poetiche e si cimenta su una forma più legata alla tradizione, quale può essere il poema epico. Il *modernist long poem* che Eliot inaugura nel 1922 con *The Waste Land* parte da una volontà onnicomprensiva (forse la stessa che stimolava Pound a voler scrivere un poema come un romanzo). E nonostante ciò, in *The Waste land* i ‘blocchi’ erratici di una realtà ridotta in rovine (voci diverse che spingono il movimento del senso verso l'esterno) diventano equivalenti ai detriti o frammenti testuali che si combinano in un montaggio polifonico. Questo paradosso rende il poemetto alquanto enigmatico, e non è un caso che sia stato soggetto a interpretazioni contrastanti; comunque esse acquisiscono, all'interno del testo e nella storia della cultura un certo equilibrio, nel

¹ E. A. Poe, *The Poetic Principle in Poems and Essays*, London/New York, Everyman's Library n. 791, 1955.

passare attraverso la griglia della leggenda del Graal e del suo custode, il Re Pescatore, la cui ferita ha reso la terra guasta e desolata.

Se invece ci soffermiamo sulle inclinazioni verso grandi architetture testuali da parte di alcuni gruppi poetici va ricordato, per esempio, che la rivista “Contemporáneos” (Messico 1928-1932) fu la prima a pubblicare in spagnolo la traduzione di *The Waste Land* di Eliot e *Anabase* di Saint John Perse; e fu la prima a pubblicare il Canto I di *Altazor* di Vicente Huidobro. La rivista operava anche come piccola casa editrice e, con la *Antología de la poesía mexicana moderna* curata nel 1928 da Jorge Cuesta effettuò un’offensiva frontale al canone vigente della poesia – attacco fondato, non a caso, proprio sulle idee esposte da Eliot nei suoi saggi². “Contemporáneos” rivestì un ruolo non indifferente nella svolta della poesia messicana già da quando, nel Messico post-rivoluzionario, il gruppo fondatore inizia a interessarsi alla letteratura nazionale e al suo rinnovamento in relazione con le avanguardie europee.

Infine vorrei ricordare che, al momento dello scoppio della guerra del 1914, Lukács si sofferma a riflettere sulla dialettica generale dei generi letterari. Conclude la prima edizione del suo *Teoria del romanzo* osservando che l’epica ha cessato di essere una forma capace di rappresentare una realtà ora caratterizzata dall’eterogeneità e dall’isolamento dell’individuo. E nonostante ciò Lukács avverte che l’epica riesce ancora a produrre piacere estetico nel lettore perché è legata profondamente alla prassi, mentre il romanzo, come forma “eterogenea-contingente”, rimanda al non senso della realtà. Forse solo in alcuni momenti dell’opera di Tolstoj Lukács riesce a intravedere un mondo chiaro, concreto e differenziato come nell’epica. E in diversi suoi scritti sul realismo³, concentrandosi sul principio di composizione di un’opera letteraria, sembra rammaricarsi che nei romanzi moderni sia scomparsa l’adeguata e armoniosa tensione tra l’unità e la varietà – dialettica nella quale il critico valorizza particolarmente l’unità, attirandosi le critiche di Bloch e di Brecht.

Per il critico ungherese, l’opera di Dostoevskij invece non può essere classificata come romanzo. È forse qualcosa di epigonale o aurorale, che lui non riesce a definire, ma la cui spinta nasce dal trovare il senso nel non senso.

² Cfr. di E. Mullen, *De “Vuelta” a “Contemporáneos”* in *Todo ese fuego. Homenaje a Merlin H. Foster* (M. García-D. Weatherford, eds.), México, El Prestidigitador, 1999, pp.49-63.

³ G. Lukács, *Scritti sul realismo*, Torino, Einaudi, 1978.

Lukács non abbandona mai il desiderio di una forma comprensiva e chiarificatrice di tutta la realtà. Spera perciò che il romanzo rinnovato o una ‘nuova forma’ possano recuperare in un’altra maniera un mondo annientato dai conflitti e l’armonia dell’uomo frantumata dalla realtà capitalistica. Spera in una forma che riesca non a descrivere il risultato di un mondo distrutto, ma il processo vivo, le forze che lottano contro la distruzione⁴. Nella concezione di Lukács questa ‘nuova forma’ si sarebbe dovuta conciliare con una volontà di unità onnicomprensiva, per trasmettere il mondo in disfacimento. Strano e paradossale compito che si porranno anche poeti di forme ‘espansive’, come Eliot.

Perciò in questo periodo, di fronte alle liriche brevissime di alcuni esperimenti avanguardisti, si avverte un bisogno nuovo: quello di “raccontare” un percorso illuminante verso i fondamenti⁵, cercando di rivivere “l’aver luogo del linguaggio”⁶, alla ricerca delle origini del pensiero stesso e della sostanza dell’ essere. È un percorso a volte esistenziale, a volte scritturale e a volte filosofico o culturale che allarga l’orizzonte poetico del testo, sia da un punto di vista semantico che formale. Comunque, se il poemetto o *poema extenso* o *long poem* è una risposta a nuove motivazioni, certamente lo è in maniera alquanto ambivalente perché in esso il bisogno di celebrare in un canto la modernità si tramuta velocemente nella necessità di “raccontare” la sua fine, o almeno la fine della sua spinta, che sembrava inarrestabile.

L’attitudine non canonica che dà origine ai poemetti del Novecento si propone di articolare nel percorso dell’io lirico qualcosa di nuovo, non solo dal punto di vista del contenuto (le grandi metropoli, la velocità, la moltitudine, gli emarginati), ma anche strutturale perché nello spazio testuale allargato possono ricongiungersi voci diverse, spazi, tempi, pensieri e momenti metapoetici. E nonostante ciò, la forma dilatata di questi testi rimanda sempre alla tradizione e al grande respiro del poema epico, dal quale i poemi moderni si discostano o si avvicinano nella prassi dei diversi autori. L’articolazione delle strutture fissate dalla tradizione con le trasgressioni proposte dalla modernità ha inciso inoltre nella concezione stessa dell’io lirico,

⁴ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche, 1994, p.186.

⁵ Si cfr. di G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1999.

⁶ Si cfr. a proposito di G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Settima giornata*, Torino, Einaudi, 1982.

il quale, animato da una volontà ottimistica e onnicomprensiva («I am large, I contain multitudes» – diceva Whitman⁷), ora può allo stesso tempo contraddirsi (e frammentarsi).

L'io che contraddice se stesso, diviso in frammenti, in una molteplicità di prospettive o in diversi eteronimi – una prassi della quale l'opera di Pessoa risulta paradigmatica –, se da una parte manifesta la perdita di un centro e di un concetto unitario di identità, dall'altra può essere un'immagine attraverso la quale il poeta rappresenta il desiderio di un Altrove. Un impulso metafisico che lo porta a straripare da se stesso verso una sorta di essenza intuibile dietro il linguaggio; essenza sempre in fuga che il poeta, moderno Re Pescatore, cerca con il suo amo di sottrarre al Silenzio⁸. E che tenta di cogliere attraverso le combinazioni o corrispondenze di suoni, immagini e figure retoriche.

Questa forma poetica, come forse anche il romanzo – e chissà che non sia questo il legame tra il *poema largo* e l'epica –, mette a disposizione del lettore un modello per conoscere il mondo. Però, a differenza dell'epica o della narrativa, il *poema largo* lo fa non tanto attraverso quello che dice – il suo racconto –, ma mediante il suo canto che può consistere in una rete di relazioni semantiche e formali che si mettono in movimento all'interno del testo, cercando di stabilire ritmicamente corrispondenze tra il lontano e il vicino, tra il passato e il presente, tra l'io e l'Altro.

L'inafferrabilità dei poemi sinfonici non ha facilitato la classificazione di questa forma poetica in un genere. Ma non si può negare lo sforzo realizzato da ogni autore che l'ha intrapreso nell'articolare i frammenti di una visione del mondo. Sforzo fatto senza scalfire ciò che caratterizza la realtà – ora plu-

⁷ Walt Whitman, *Foglie d'Erba*, Milano, Rizzoli, 2000, p.235.

⁸ Nella modernità l'immagine del pescatore o del cacciatore come analogon del poeta è ricorrente. Per Vicente Huidobro il poeta è colui che «saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado» (con la sua rete cattura tutto ciò che si muove nel caos dell'innominato) (V. Huidobro, *La poesía*, in Id., *Altazor/ Temblor del cielo*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 177. La radice di un vocabolo che emerge da un fondo magmatico suggerisce una serie di parole, tra le quali il poeta-pescatore dovrà scegliere quella giusta per il suo testo: «Sólo distingo su cresta orgullosa: Cri. ¿Cristo, cristal, crimen, Crimea, Cristina, criterio?» (Ne distingo solo la cresta orgogliosa: Cri. Cristo, cristal, crimine, Crimea, crtica, Cristina, criterio?) (O. Paz, *Escribir y decir. Conversación en la universidad* in Id., *Miscelánea III. Entrevistas*, cit., 2003, p.77). Immagini simili appaiono anche in alcune poesie di Montale, come «Kingfisher» o «Verso il fondo» (in Id., *Tutte le poesie* (a cura di G. Zampa), Milano, Mondadori, 1984, p.487 e p.433).

rale e senza confini – da quando è scomparsa dall’orizzonte l’idea di Dio e di un disegno provvidenziale.

La forma poetica diventa allora lo spazio di una conciliazione; questo fa pensare che la diversità degli spazi vissuti da parte di molti autori sia stata una motivazione tra le più rilevanti della scrittura dei *poemas extensos*. Penso all’America e all’Inghilterra nel caso di Eliot; ai Caraibi e alla Francia nel caso di Saint John Perse; al Sudafrica e al Portogallo nel caso di Pessoa; all’America Latina e alla Francia, nel caso di Huidobro e Gorostiza; alla Spagna, all’America Latina e agli Stati Uniti, nel caso di Juan R. Jiménez e Pedro Salinas⁹ o all’America Latina, a Europa e a Asia, nel caso di Octavio Paz.

Inoltre, nel suo dilungarsi nello spazio testuale il *poema largo* cerca forse di spiegare o esprimere l’enigma del tempo, che può essere rappresentato solo attraverso immagini spaziali. Diventa perciò la ‘zona’ in cui si sviluppano degli ‘istanti’, unica esperienza del tempo che rimane alla modernità. In quel campo di energia il soggetto lirico (e con lui l’autore e il lettore), in un presente e un futuro che sono già diventati passato¹⁰, è allo stesso tempo all’interno di un cerchio come Orfeo, o fuori di esso, come Fetonte.

In effetti, la dilatazione del testo (nella lunghezza, ma anche nella sua capacità di accogliere moti dell’animo e diverse risonanze culturali) permette che al suo interno si fondano (o entrino in contraddizione) esperienze vitali e storiche molto dissimili (il prima e il dopo la rivoluzione russa, che pulsa nell’esaltazione del presente nel poemetto *I dodici* di Blok; o la vita di campagna e la vita di città in *La suave Patria* di López Velarde; o il tempo mitico degli aztechi e il momento storico della guerra civile spagnola in *Piedra de sol* di Octavio Paz; o la vitalità dell’ingenuo mondo contadino e la consapevolezza politica dell’intellettuale gramsciano ne *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini).

⁹ F. Fava ha notato che «los pocos ejemplares de poemas largos compuestos a partir de la década de los treinta por los poetas españoles fueron escritos casi todos después o durante la estancia en el continente americano de estos mismos autores» (i pochi esemplari di poemetto composti da poeti spagnoli dagli anni trenta in poi, furono scritti quasi tutti dopo o nel corso di una residenza dei loro autori nel continente americano) in *‘El Contemplado’ di Pedro Salinas: la salvación, el poema* in “Cuadernos americanos”, Nueva época, n.117 (2006), p.225.

¹⁰ Questi versi di *Four Quartets* rendono esplicito quanto ravvisabile anche in *The Waste Land*: «Time present and time past/ Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past.» (Il tempo presente e il tempo passato/ Son forse presenti entrambi nel tempo futuro,/ e il tempo futuro è contenuto nel tempo passato). T.S. Eliot, *Four Quartets/ Quattro Quartetti (1943)* in Id., *Opere 1939-1962*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 336-337.

Un movimento testuale che a volte viene intaccato dal blocco significativo dell'allegoria – come in parte succede in López Velarde o in Goll – o da un'ulteriore tensione quando la fase di redazione del testo si protrae nel tempo (come è successo con i *Cantos* di Pound o con *Altazor* di Huidobro) perché, in quel caso, i registri discorsivi possono iniziare a muoversi dalla forma che li contiene, verso l'esterno.

Alcuni anni fa organizzai un seminario all'interno dei corsi di dottorato dell'Università di Verona, nel quale proposi una riflessione che si accostasse a questo tema da un punto di vista comparativo¹¹. L'idea di mettere in relazione o in opposizione *poemas extensos* del Novecento, qualunque fosse la loro “nazionalità”, nacque per contagio dalla *pasión crítica* di Paz, il quale ha sempre dimostrato una particolare propensione a cancellare le frontiere geografiche e linguistiche in ambito letterario. In *Puertas al campo*, ad esempio, nel riferirsi alle diverse letterature ispanoamericane Paz dice che «la literatura es más amplia que las fronteras» (la letteratura è più vasta delle frontiere)¹². Questa idea viene ulteriormente sviluppata in una lettera a Juan Marichal, nella quale afferma che «en realidad, no hay una literatura española: hay una literatura europea o, más exactamente, euroamericana (desde el siglo XVI)»¹³ (in realtà, non esiste una letteratura spagnola: esiste una letteratura europea o, più precisamente, euroamericana (a partire dal XVI secolo)). Per Paz la poesia moderna occidentale, nonostante le differenze linguistiche e culturali, è una sola. Seguendo l'idea di Curtius, il Nobel messicano afferma che la letteratura spagnola non è comprensibile se non all'interno del contesto della letteratura europea e sostituisce il concetto di lingua con quello di linguaggio poetico¹⁴. L'ambizione del cileno Huidobro di scrivere la sua opera sia in

¹¹ Il risultato di quegli incontri e di un successivo dialogo con altri studiosi è, oltre al presente volume, una miscellanea di saggi curata da me e pubblicata presso Beatriz Viterbo Editora (2006): *'La suma que es el todo y que no cesa'. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*.

¹² Perché Ispanoamerica, nonostante includa una pluralità di razze, paesaggi e situazioni è caratterizzata da una unità linguistico-culturale. O. Paz, *Puertas al campo*, México, Seix Barral, 1972, pp. 15-16 (I ed. 1966).

¹³ O. Paz – J. Marichal, *Las cosas en su sitio (sobre la literatura española del siglo XX)*, in “Ecuador 0°0'0””. *Revista de Poesía Universal*, segunda época, n.18 (1971), p. 30.

¹⁴ In realtà, lo scrittore messicano sostituisce la nozione di *lengua* con quella di *lenguaje*: *lengua* è quella di Garcilaso, lo spagnolo del XVI secolo, mentre «su lenguaje es el de los poetas europeos de esa época» (il suo linguaggio è quello dei poeti europei di quell'epoca). Paz considera, inoltre, che alla nozione diacronica e nazionale di letteratura «habría que oponer una visión

spagnolo che in francese – cosa che poi fece solo parzialmente –, anche se sembra contrastare questo concetto, in realtà lo ribadisce.

Il volume dunque si presenta come una riflessione intorno alla presenza, essenza e fortuna del poemetto nella letteratura moderna. I saggi sono stati inseriti inseguendo l'ordine cronologico della pubblicazione dei poemetti. Ognuno dei partecipanti ha ricevuto, per avere un punto di riferimento comune, il saggio di Octavio Paz¹⁵ – autore, com'è noto, di numerosi *poemas largos* – che ho potuto inserire qui nella sua traduzione italiana grazie alla gentilezza della vedova dello scrittore, Marie José Paz.

Per le traduzioni dei testi poetici in castigliano si ringraziano Barbara Fiorellino e Francesco Fava. Sono di B. Fiorellino le traduzioni da J. Guillén, J.R. Jiménez e P. Salinas nell'articolo di Fava; sono invece di Francesco Fava le traduzioni di *Muerte sin fin*, di J. Gorostiza nel suo articolo e dei testi citati nei saggi di Graña e Costa. Sono sue, inoltre, le traduzioni dei saggi di Paz, Costa e Graña.

sincrónica, sea dentro de un período y entre diversas lenguas (Marino: Góngora :: x : Donne) o dentro de una lengua y sin hacer caso de la historia (Quevedo/Vallejo, Sor Juana/Lezama Lima) o sin tener en cuenta ni a la lengua ni a la historia (Arcipreste de Hita/Joyce)». Ibid., p. 31 (occorrerebbe opporre una visione sincronica, sia all'interno di un periodo e tra diverse lingue (Marino: Góngora :: x: Donne) che all'interno di una lingua senza tener conto della storia (Quevedo/Vallejo, Sor Juana/Lezama Lima) o senza considerare né la lingua né la storia (Arcipreste de Hita/Joyce)).

¹⁵ O. Paz, *Contar y cantar (Sobre el poema extenso)* in *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 11-30. Le riflessioni di Paz sul *poema largo* sono – per quanto mi risulta – le uniche in ambito ispanico.

Il *poema extenso*, un esempio novecentesco di ricerca poetica¹

MARÍA CECILIA GRAÑA

Il nome e il suo aggettivo

Nonostante esista in quasi tutte le lingue euroamericane un'espressione per indicare questa forma poetica (*poema extenso*, *long poem*, *langes Gedicht*², *poema longo* e, meno frequentemente, *poème long*) non tutte si riferiscono, in teoria, allo stesso oggetto testuale. In italiano, ad esempio, esistono i termini "poema" e "poemetto"; quest'ultimo, benché indichi come diminutivo una forma testuale non troppo lunga³, risulta più adatto ad un testo che, da Mallarmé in poi, definiamo in spagnolo e in inglese, rispettivamente, *poema extenso* e *long poem*. Le due parole italiane ci mostrano la relatività dell'aggettivo utilizzato in altre lingue e come, nella pratica, lo stesso abbia cambiato di valore nei diversi momenti della storia della letteratura⁴.

¹ Il presente articolo è una versione con modifiche di un saggio (*Aproximación a una forma literaria de la modernidad. El poema extenso*) pubblicato in "Cuadernos americanos", Nueva época, n.117 (2006), pp.191-213.

² Per una definizione del *poema largo* in tedesco, si veda: W. Hoellerer, *Thesen zum langen Gedicht*, in "Akzente", n. 12 (1965), pp. 128-130.

³ La parola "poemetto" non è automaticamente identificabile con il concetto spagnolo di *poema extenso*. In italiano, generalmente, per indicare un testo poetico unitario di dimensioni non troppo grandi (fino a 50 versi) si usa la parola "poesia" o "componimento poetico" o "lirica" (per testi generalmente più brevi) o "testo lirico" o "testo poetico". Attualmente nella lingua italiana si tende ad evitare il termine "poesia", gli si preferisce "lirica". La parola "poema" si applica ad un poema di grandi dimensioni (che può essere cavalleresco – come l'*Orlando Furioso* – o allegorico – come la *Divina Commedia*). Come definire però in italiano un testo poetico moderno di dimensioni minori, come "Il poeta delle ceneri" di Pasolini, che ha più di 300 versi ed è fortemente autobiografico, ma che allo stesso tempo racconta ciò che il poeta intende realizzare in un altro sistema semiotico? O come classificare la raccolta del 1957, *Le ceneri di Gramsci*, il cui titolo riconduce i "poemetti" che la compongono a un'idea unitaria? (Cfr. Pasolini, *Tutte le poesie*. Tomo I. Milano, Mondadori, 2003. I Meridiani).

⁴ Curtius dice che Lucilio (frammento 339 ss.) utilizzava la parola *poesis* per indicare un *poema extenso* (l'*Illiade*), mentre *poema* si riferiva ad un'opera breve. Aggiunge che «Accanto al termine *poesis* compare, dopo il 1150, *poetria*, vocabolo sopravvissuto nella *poetry* inglese [...]. L'Archipoeta (fiorito tra il 1160-1165) lo adoperava più volte nel senso di 'poesia' e di 'poema.'»

Nel suo articolo *Contar y cantar (sobre el poema extenso)*, Octavio Paz dimostra la relatività dell'aggettivo *extenso*, in quanto variabile in relazione all'epoca e alla zona geografica⁵. Già Poe nel suo *The Poetic Principle*, aveva considerato *long* e *poem* termini contraddittori⁶; per Poe una poesia nasce da un'eccitazione emozionale che non può essere mantenuta molto a lungo né nell'esposizione né nella lettura, e da ciò conclude che un *long poem* si può concepire solo come mera successione di poesie brevi⁷.

Tuttavia è indubbio che, dal punto di vista materiale, il *poema extenso* si identifichi, *in primis*, per una maggior lunghezza rispetto a una poesia breve, nella quale inizio e fine si confondono. Questa estensione può essere intesa non solo come un tempo di lettura prolungato rispetto a quello necessario per una lirica, ma anche, a volte, come una lunga elaborazione redazionale – pensiamo alla complessa genesi di *The Waste Land* di Eliot, alla pluriennale gestazione dei *Cantos* di Pound, a un poema come *Espacio* di Juan R. Jiménez che fu iniziato nel 1941 e pubblicato in versione definitiva solo nel 1954, o a *Altazor* di Vicente Huidobro, originariamente concepito in francese e successivamente scritto in spagnolo (eccetto il prologo) in cinque canti tra il 1917 e il 1920. Nell'edizione spagnola definitiva, del 1931, furono poi aggiunti un nuovo canto e una serie di frammenti rispetto al testo del primo manoscritto. Inoltre l'autore dichiarò più tardi che un momento della composizione di *Altazor* corrisponde a un passaggio dell'altro poemetto di Huidobro, *Temblor del cielo*, e i loro protagonisti, *Altazor* e *Isolda*, divengono intercambiabili⁸.

L'estensione appare a volte unita a caratteristiche tipografiche che, in molti casi, trasformano il testo in un libro-oggetto. Ricordiamo *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913) del poeta svizzero-fran-

[...].» Più tardi appare un nuovo verbo, *poetari* (o *poetare*), per indicare l'atto di "scrivere poesia". (*Letteratura europea e Medio Evo latino* (1). Poesia e retorica. Cap.VIII, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (1° ed. 1948), pp. 173-174.

⁵ In O. Paz (*Contar y cantar (Sobre el poema extenso)*) in *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 11-12.

⁶ E. A. Poe, *The Poetic Principle* in *Poems and Essays*, London/New York, Everyman's Library n. 791, 1955. Le conclusioni di Margaret Dickie sul *long poem* nel Novecento (*On the Modernist Long Poem*, Iowa City, University of Iowa Press, 1986) recuperano, in buona parte, questo giudizio di Poe.

⁷ Poe, *op. cit.*, p. 91.

⁸ Si confrontino le notizie fornite da C. Goic nell'edizione critica da lui coordinata: V. Huidobro, *Obra poética*, Madrid, ALLCA XX, 2003, p.721.

cese Blaise Cendrars, una specie di *dépliant* lungo due metri e dipinto da Sonia Delaunay in vari colori che non lasciavano spazio al bianco del foglio. Ricordiamo anche, in ambito anglofono, il poema *Tape for the turn of the Year* (1965-1972) di A.R. Ammons scritto sul rullo di carta di una vecchia calcolatrice e che dà come risultato ciò che lo stesso poema enuncia nei suoi primi versi:

a long
thin
poem⁹

(un lungo
sottile
poema)

Un altro esempio lo offre Octavio Paz il quale, sebbene all'inizio avesse immaginato un poema stampato in un lungo foglio arrotolato alla maniera dei libri cilindrici degli antichi cinesi, finisce per concepire la prima edizione di *Blanco* (México, Joaquín Mortiz, 1967) in una sola striscia di carta di 75,59 centimetri di larghezza, divisa in 32 fogli piegati e stampata su una sola facciata in cinque caratteri e due colori diversi (rosso e nero), che colloca dentro una cassa rettangolare di cartone. Alla fine della striscia appaiono delle "Notas" che indicano le possibili letture del poema e in un ulteriore foglio, sciolto, ne sono descritti alcuni aspetti formali¹⁰. Nelle successive edizioni di *Blanco*, che riproducevano il testo sulle due facciate del foglio, con un solo colore (nero) e due soli caratteri tipografici, Paz aggiunse la seguente avvertenza: «señalo que este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce»¹¹ (segnalo che questo poema andrebbe letto come una

⁹ A. R. Ammons, *Tape for the Turn of the Year*, New York, The Norton Library, 1972, p.1.

¹⁰ E. M. Santí, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, México, F.C.E., 1997, pp. 301-302.

¹¹ *Delta de cinco brazos*, Barcelona, Círculo de lectores, 1994, p. 45. Paz pubblica in questo volume cinque poemetti: *Piedra de sol* (1957), *Blanco* (1966), *Nocturno de San Ildefonso* (1974), *Pasado en claro* (1974), *Carta de creencia* (1987). Non include *Entre la piedra y la flor*, un poemetto iniziato nel 1937, finito nel 1940 e riscritto nel 1976. Non include neanche *Respuesta y reconciliación* (1996) perché scritto dopo.

successione di segni su un'unica pagina; man mano che la lettura procede, la pagina si sdoppia: uno spazio che nel suo movimento fa apparire il testo e che, in un certo senso, lo produce). Tuttavia, come osserva Pere Gimferrer, alcune sfumature delle intenzioni dell'autore, totalmente esplicite e inequivocabili nella prima edizione, si persero irrimediabilmente «en un volumen de características tipográficas comunes y maquetado usual, por más que básicamente ello ha sido subsanado por Paz con diversas y oportunas medidas cautelares que diferencian el aspecto visual de *Blanco*, del de cualquier otro poema, aun en una edición convencional»¹² (in un volume dalla caratteristiche tipografiche comuni e di formato consueto, per quanto questo limite sia stato sanato da Paz per mezzo di misure cautelative che rendono l'aspetto visuale di *Blanco* diverso da quello di qualsiasi altro testo poetico, anche in un'edizione convenzionale).

L'estensione/espansione della forma implica inoltre, per ogni poeta, un aspetto piuttosto evidente: la possibilità di ampliare il proprio orizzonte poetico, culturale e ideologico. Di fatto, nella modernità questa dilatazione si è conciliata con l'interesse delle avanguardie per nuove culture o culture arcaiche; un interesse che O. Paz riassume perfettamente in *Blanco*, in quanto il poema riflette la cultura india nel versante del tantrismo, la cultura degli antichi messicani nella forma ciclica di Quetzalcóatl e quella ispanica nella sua tradizione mistica. È noto che nell'area anglofona i poeti "modernisti", autori di *long poems*, lessero libri di antropologia culturale e di filologia, vecchi testi in latino o provenzale, oscuri trattati storici, mappe urbane¹³ che seppero poi trasformare in una materia poetica di grande intensità connotativa¹⁴.

Come ha segnalato Charles Altieri parlando dei *long poems* di John Ashbery, attraverso il moltiplicarsi delle prospettive, le voci e i contesti emotivi,

¹² P. Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980, pp. 14-15.

¹³ Cfr. Dickie, *op. cit.*, p.10.

¹⁴ Questo mi ricorda uno dei frammenti dell'"Athenaeum" di Schlegel a proposito della "forma": «Un'opera ha forma quando è in ogni punto nettamente definita, ma dentro questi suoi limiti illimitata e inesauribile; quando è fedelissima a se medesima, in ogni punto uguale a se stessa, eppure sublime sopra se stessa. Il segno supremo e ultimo è *le grand tour*: come nell'educazione di un giovane inglese. Essa deve aver percorso i tre o quattro continenti abitati non per smussare gli angoli della sua individualità, ma per dare maggiore libertà e interiore multilateralità, e, con questo, una più grande autonomia e autosufficienza.» (A 198 (297) in F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze, Sansoni, 1967 (a cura di Vittorio Santoli), p. 93).

questa forma poetica, sebbene apparentemente si opponga a un'idea canonica di unità, rivela strutture profonde, latenti nella psiche e nella cultura¹⁵, e induce il lettore a esplorare i *patterns* di relazione impliciti nel testo – che finiscono per esserne l'unica fonte di coerenza tematica.

Legandosi, in questo senso, a un accrescimento del respiro poetico, l'estensione testuale suggerisce anche un abbandono del solipsismo della lirica, dello choc da cui nasce la poesia¹⁶, per dare avvio a una tensione verso l'esterno. E, a questo proposito, potrebbe non essere casuale il fatto che in due *poemas largos* di Octavio Paz appaia un'immagine ricorrente: quella dell'uscire fuori, che si visualizza nell'immagine dello sgorgare (di un io, della coscienza, dell'anima?) dalla fronte¹⁷. Questo orientamento *exteriorizante* comporta, in parte, un'introduzione del contesto nel testo; per questa ragione, ad esempio, *The Bridge* di Hart Crane viene definito allo stesso tempo «fact and symbol»¹⁸. E a volte dà anche luogo a una sorta di narrazione sequenziale che portò il *long poem*, soprattutto in ambito anglofono, a essere denominato come *new epic*¹⁹ o *modern sequence*.

In realtà, in seguito alle riflessioni di Lukács sul problema della storia delle forme e dei generi letterari, è risultato piuttosto chiaro che nella modernità

¹⁵ Charles Altieri, *John Ashbery and the Modern Long Poem: Motives in Metaphors*, in "Genre", n. 11 (1978), p. 653.

¹⁶ Quando la poesia lirica si inserisce in una catena di cause ed effetti e la interrompe con una sorpresa, lo choc trasforma il trauma in rivelazione. Aspetto commentato, oltre che da Benjamin, anche da Joan Miró e a cui Julio Cortázar ha dedicato non solo alcune riflessioni ma praticamente l'intero orientamento della sua opera.

¹⁷ Cfr. i versi «y a la salida de tu blanca frente/ mi sombra despeñada se destroza./ recojo mis fragmentos uno a uno/ y prosigo sin cuerpo, busco a tantas/[...]» (e risalendo la tua bianca fronte/ la mia ombra si spezza nel dirupo,/ raccolgo i miei frammenti uno per uno,/ proseguo senza corpo, e a tentoni); «a la salida de mi frente busco,/ busco sin encontrar, busco un instante,/ un rostro de relámpago y tormenta [...]» (e risalendo la mia fronte cerco,/ cerco senza trovare, cerco istante,/ un volto che sia fulmine e tormenta) (*Piedra de sol*), ed i versi: «[...]el sol abre mi frente,/ balcón al voladero/ dentro de mí.[...]/ Desde mi frente salgo a un mediodía/ del tamaño del tiempo.» (il sole apre la mia fronte,/ balcone a precipizio/ dentro di me. [...]/ Dalla mia fronte emergo a un mezzogiorno/ della misura del tempo) (*Pasado en claro*) (entrambi in *poemas* nell'edizione di *Delta de cinco brazos*, cit., p. 21 y 22; p. 83 y 84 rispettivamente). Immagine che non può non essere associata alla nascita dalla testa di Zeus di Pallade Atena – la dea che proteggeva gli intellettuali e ai quali filava le trame.

¹⁸ Dickie, *op. cit.*, p. 156.

¹⁹ Si veda di B. Tarozzi, *Virgilio nella cultura americana* in *La fortuna di Virgilio* (a cura di M. Gigante), Napoli, Giannini editore, 1986, pp. 406-505.

diventa impossibile ricostruire il significato omogeneo e unitario dell'antica epica che conciliava esperienza e trascendenza. Tuttavia, secondo Peter Baker, che si occupò dei poemetti di Saint John Perse, questi testi, nel riferirsi a *un orden de verdad*, a una *experiencia moral*²⁰, sollecitano anche la partecipazione del lettore al processo di attribuzione di senso al testo letterario e diventano, nel nostro mondo sempre più frammentario e mutevole, un deposito di valori²¹. Il *poema extenso* si configura, quindi, come una forma che concilia il materialismo con l'idealismo, e l'essenza della poesia con l'utopia.

Se una certa tendenza etica può dunque affiancarsi al concetto stesso di *poema largo*, è possibile che questa nasca, curiosamente, dal vincolo iniziale che univa la poesia alla magia. Come opportunamente ricordato da O. Paz, la concezione della poesia come magia implica un'estetica attiva, poiché l'arte smette di essere vista esclusivamente come rappresentazione e contemplazione ed esige un intervento sulla realtà. «Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia»²² (Se l'arte è uno specchio del mondo, si tratta di uno specchio magico: lo cambia).

Un'idea, questa, certo non così facile da accettare se si considera che molti poemi della modernità, più che dalla voce posseduta e profetica della Pizia, attraverso cui parla l'Altro per anticipare il futuro e quindi modificarlo, sembra vengano detti da un soggetto frammentato che non è in grado di rendere conto neppure della propria identità. Se la voce posseduta e la sua grandiosità, infatti, possono essere recuperati, ad esempio, in *Alturas de Macchu Picchu* o a tratti in *Anabase*, nella maggior parte dei *poemas extensos* del Novecento tale voce appare corrosa dall'ironia che sminuzza la tendenza totalizzante, circolare e amplificata dell'analogia. Soprattutto a partire da Mallarmé, la parola poetica minata dalla crisi – come dice Paz – «termina en aullido o silencio», poiché «la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación»²³ (si conclude in un urlo o nel silenzio, [perché] l'ironia non è una parola né un discorso, ma l'opposto della parola, la non-comunicazione). Di colpo il linguaggio diventa una prigioniera;

²⁰ Curiosamente, queste parole che sembrano scritte da Baker sono invece quelle impiegate da P. Gimferrer per definire l'intenzionalità che muove la scrittura di Octavio Paz nei suoi poemi maggiori. (*op. cit.*, p.19)

²¹ P. Baker, *Obdurate brilliance. Exteriority and the Modern Long Poem*, Gainesville, University of Florida Press, 1972.

²² O. Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 92.

²³ *Ibid.*, p.109.

l'uomo è solo; il Verbo sembra abbandonato da Dio e rimane senza senso. Come conferma John Ashbery nel suo poema *Self Portrait in a convex mirror* (1975): «The words are only speculation/ (From the Latin *speculum*: mirror)/ They seek and cannot find the meaning of the music». (Le parole sono solo speculazione/ (Dal latino *speculum*: specchio)/ Cercano senza trovarlo il senso della musica)

Altri autori, come Juan R. Jiménez, rifiutarono ogni tipo di storia o riferimento al contesto, al fine di far assaporare «lo que queda», un resto dalla forte connotazione metafisica: «...toda mi vida he acariciado la idea de un poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?), **sin asunto concreto...**»²⁴ (per tutta la mia vita ho accarezzato l'idea di un poema ininterrotto (quanti millimetri, metri, chilometri?), senza un argomento preciso). La poesia, lasciandosi alle spalle ogni proposito referenziale, fa prevalere il significante che non comunica nulla al di là di se stesso.

Di conseguenza, nei *poemas largos* della modernità si avverte l'incrocio o la tensione tra due tendenze opposte. Ma la tensione della forma, concepita in ogni caso come un dilatamento epistemologico, comporta non solo una prospettiva più ampia del mondo ma anche una maggiore tendenza alla trasgressione delle frontiere formali e semantiche. In questo modo, transitando attraverso il poema, il soggetto lirico può drammatizzare una dialettica che alla brama di corrispondenza tra forma e sostanza contrappone la loro scissione. Una rottura o un'infrazione che, in *Muerte sin fin* di José Gorostiza – poema in dieci momenti o frammenti che ruotano intorno a due simboli, il bicchiere e l'acqua, e nel quale il canto rappresenta un modo per afferrare il tempo –, si riassume in un richiamo diabolico:

¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el diablo,
Es una espesa fatiga,
Un ansia de trasponer
Estas lindes enemigas,
Este morir incesante,
Tenaz, esta muerte viva²⁵.

²⁴ J. R. Jiménez, "Prólogo" a *Espacio*, (edición de Aurora de Albornoz), Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 112. Il grassetto è mio.

²⁵ J. Gorostiza, *Muerte sin fin* in Id., *Poesía completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.148.

(Toc-Toc! Chi è? È il diavolo,
 è una fatica densa,
 un'ansia di oltrepassare
 questi limiti avversi,
 questo morire incessante,
 tenace, questa morte viva.)

Composizione

Il *poema largo* si apre a una nuova poetica che, di fatto, supera la percezione di Poe rispetto alla lirica lunga e corta: se in una poesia breve, generalmente, inizio e fine si confondono, nel *poema largo* esiste tra i due una chiara distinzione, e lo sviluppo dello stesso giunge a costituire un'alleanza, un'articolazione o un contrasto tra le parti, i momenti o i diversi livelli di intensità del testo. E se questa attitudine risulta più decisa in ambito ispanico, ciò si deve soprattutto al fatto che, in altre letterature, come quella angloamericana – nella quale si era realizzata con forza, già dalla fine del XVIII secolo, la *new epic* – fu maggiore l'attaccamento al tradizionalismo.

Al punto che un poeta del modernismo americano come T.S. Eliot si trovò inizialmente indeciso su come conciliare i tre termini (*modernist/ long/ poem*)²⁶ che costituivano il nucleo di ciò che stava scrivendo. Nel redigere *The Waste Land*, Eliot esprime la sua indecisione nello scegliere tra la frammentazione modernista e la restaurazione della tradizione totalizzante dell'epica, nonostante nei suoi scritti teorici avesse rivelato che lo *zeitgeist*, caratterizzato dalla frammentazione e dall'accelerazione, aveva reso anacronistica la forma lunga tradizionale che consisteva nel raccontare una storia attraverso un ampio argomento moralizzante²⁷. Nell'"officina della scrittura" dei diversi autori di *poemas extensos* si avverte perciò come questa forma esprima le tensioni presenti nelle poetiche delle avanguardie dei primi anni del Novecento. Tensioni che nascevano dallo sforzo di dare significato al mondo attraverso formule unitarie e coerenti (tentativi che in *The Waste Land* sembrano essere vani, ma si rintracciano nell'*assemblage* del testo e nella volontà di Eliot di

²⁶ Dickie, *op. cit.*, p. 152.

²⁷ Cfr. gli articoli *Tradizione e talento individuale* (in T. S. Eliot, *Opere 1904-1939*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 392-402) e *Che cos'è un classico* (in *Opere 1939-1962*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 473-475).

rendere unitario l'insieme della propria opera), o si manifestavano attraverso testi nei quali la frizione tra il senso e il *non sense* esprime l'idea che anche il linguaggio – come chi lo utilizza – possa essere soggetto alla distruzione e al silenzio.

Octavio Paz, invece, articola coscientemente l'epica dell'io di Whitman (caratterizzata da un desiderio del soggetto di includere la realtà dentro di sé e condividerla con il tu) con la poetica dell'assoluto di Mallarmé (assoluto che, tuttavia, si percepisce solo per frammenti), poiché in lui prevale l'impulso a vincere la dispersione dell'immagine del mondo. Mentre gli eredi di Mallarmé fecero della perdita di tale immagine il punto di partenza del poema, Paz propone una congiunturale ricerca di senso («Abrir el poema en busca de *esto* y encontrar *aquello* – siempre otra cosa»²⁸ aprire il poema in cerca di *questo* e trovare *quello* – sempre un'altra cosa) attraverso una configurazione di parole e simboli in continua rotazione – quel soffio creativo che deve rimanere in continuo movimento attraverso i corridoi a spirale del poema (magistralmente metaforizzato da Mallarmé in una chiocciola: quel «aboli bibelot d'inanité sonore» del sonetto in ix).

In pratica, ogni autore ha sperimentato, nel secolo scorso, un'esperienza diversa nella composizione del suo poema. Esiste il caso, come *The Waste Land*, nel quale l'autore resta indeciso di fronte a una poetica definita. Ma si dà anche la circostanza nella quale il tutto si articola all'interno di un'unità, come mostra *Piedra de Sol*, lineare e ricorsivo al tempo stesso, o *Más allá* di Jorge Guillén, dove il mondo accorda, avvicina il lontano al soggetto lirico: è il centro dell'io, la sua pienezza.

In entrambi i casi si può intuire come la composizione di questa forma poetica, in fin dei conti, "aperta"²⁹ offra all'autore la possibilità di combinare elementi che possono risultare concordi a un livello testuale, ma rivelarsi contraddittori su un altro piano, finendo per dare vita, contemporaneamente e in maniera convergente, a caratteristiche dissimili (la concentrazione e la successione, l'estensione e l'intensità o una discrepanza tra il tutto e le parti, come avviene in *The Bridge* di Hart Crane) all'interno di una forma di pen-

²⁸ O. Paz, *Recapitulaciones in Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, p.72.

²⁹ Si veda la descrizione fornita da Paz della composizione di *Blanco* in *Cuatro o cinco puntos cardinales. Entrevista de R. González Echevarría y Emir Rodríguez Monegal*, in O. Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, in Id., *Obras Completas* (edición del autor), México, Círculo de lectores-Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 50-51.

siero complesso, vale a dire di ampio respiro³⁰. Uno stato di cose riassunto, in piccolo, dalla composizione del titolo di un *poema largo* di León Felipe: *Drop a star*. Felipe, traduttore di Whitman, al quale è accomunato per l'impeto della comunione cosmica³¹, nel 1934 pubblica questo poema che implica due direzioni, la verticalità ascendente della stella in contrasto con la caduta della moneta metaforizzata, perché se il titolo si traduce come “lasciate cadere una stella”, l'espressione deriva da *drop a coin*.

Ricapitolando, se nell'essenza del *poema estenso* esistono elementi contraddittori è, forse, proprio la tensione che si determina tra di essi a inserire questa forma nella modernità. E tale tensione fa sì che il testo del *poema largo* divenga anch'esso proteico, in quanto luogo della *querelle* tra l'uguale e il diverso, l'antico e il moderno. Una tensione che tenta di sintetizzare il paradigma dell'Unità (nel quale l'insieme è superiore alla somma delle parti) – identificato a tratti con la corrente filosofica del Vitalismo – con quello della Varietà – contrapposto al primo a partire dal XVIII secolo come un nuovo concetto di bellezza –, il cui emblema è stato la serpentina o la spirale o le sue varianti: la chiocciola e la fiamma (come dimostra il disegno che, insieme all'epigrafe “Variety”, appare sul frontespizio del libro di W. Hogarth, *Analysis of Beauty*, del 1753³²).

Dato che l'estensione permette all'autore di descrivere contemporaneamente le diverse parti di un oggetto, il *poema largo* entra in relazione, da un punto di vista compositivo, sia con alcuni aspetti della poesia simultaneista – che si proponeva di orientare il discorso da un punto di vista ottico e fonetico, accentuando la musicalità –, sia con altri della pittura cubista – che influì sullo sviluppo plastico della scrittura.

Nel tentativo di ridurre la parola alla forma visuale (dividere il poema in varie parti per poi, a un certo punto, produrre la visione simultanea delle

³⁰ Intendo dire, che può dar vita a una forma di pensiero che sembra avere il proprio fondamento nella dialettica che lega la parole “complesso” e “perplesso”: la complessità è, a prima vista, un tessuto di elementi eterogenei, che presentano la paradossale relazione dell'uno e del molteplice. La complessità è equiparabile al cosmo, ma può mostrare i tratti perturbanti della perplessità, cioè del caotico, frammentario, incerto.

³¹ León Felipe tradusse in spagnolo *Song of Myself* di Whitman. Si veda la “Introducción” di G. De Torre a L. Felipe, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1963.

³² Per i paradigmi di unità e varietà, cfr., di Yvonne Bezrucka, *Genio e immaginazione nel Settecento inglese*, Verona, Università di Verona, 2002.

stesse³³) si è dato luogo a peculiari tecniche di composizione che possono basarsi sull'alleanza, l'alternanza o il contrasto tra parti diverse, oppure a particolari forme di montaggio quali il collage – visibile in *Blanco* – o un “*assemblage de pièces détachées*” – come lo stesso Paz definisce la tecnica compositiva di *The Waste Land*³⁴. Nel *poema largo* o spazio testuale diventa il luogo nel quale entrano in gioco opposizioni e congiunzioni di diversa natura, e la tensione che ne costituisce il fulcro può essere quella che si presenta tra le diverse parti dalle quali è formato, come evidente in *Blanco* di Paz, ma anche in *Hospital Británico* di Héctor Viel Temperley. In quest'ultimo caso, ad esempio, il sottotitolo della seconda parte («*Versión con esquirlas y 'Christus Pantokrator'*») lascia intravedere la trazione instauratasi tra quelle schegge – i frammenti con i quali si costruisce il poema –, e il tutto (rappresentato dal Cristo apocalittico la cui ubicuità onnicomprensiva è evidente da un punto di vista semantico, e ricorrente da un punto di vista testuale perché il nome, «Cristo Pantokrator», è continuamente ripetuto in frasi diverse, o alluso attraverso un leitmotiv: la cartolina postale che lo raffigura)³⁵.

L'accentuazione degli aspetti fonici, o la ripetizione di distinti elementi ritmici all'interno di un'unica struttura, possono giungere a trasformarla in una fuga, nel senso musicale del termine, con notevoli ripercussioni sul significato generale del poema. Per esempio, Juan Ramón Jiménez impiega termini musicali quando dice che «una embriaguez rapsódica, una fuga incontenibile» (una rapsodica ubriachezza, una fuga incontenibile) lo hanno condotto a scrivere il suo poema *Espacio*³⁶. In esso vediamo un io lirico che cerca di individuarsi filosoficamente, mentre prova a dare una definizione di quello che per Agamben è l'«inaccessibile luogo originale della parola rispetto al quale ne va, per l'uomo parlante, del proprio fondamento e della propria sal-

³³ Come esemplificato da Paz con *Blanco*: «La tipografía y la encuadernación de la primera edición de *Blanco* querían subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene». (Le caratteristiche tipografiche e di impaginazione della prima edizione di *Blanco* volevano sottolineare non tanto la presenza del testo quanto quella dello spazio che lo sostiene). In effetti, il poema offre la possibilità di varie letture, sia nella sua totalità come testo unico, ma anche a colonne – quella centrale, la sinistra, la destra (Cfr., *Delta de cinco brazos*, cit., pp. 45-46).

³⁴ O. Paz, *Cuatro o cinco puntos...*, cit., p. 39.

³⁵ Cfr. H. Viel Temperley, *Hospital Británico* in Id., *Obra completa*, Buenos Aires, Editorial Dock, 2003.

³⁶ Lettera indirizzata a Enrique Díaz Canedo, il 6 agosto 1943, in J. R. Jiménez, *Cartas literarias*, Barcelona, Bruguera, 1977.

vezza»³⁷, un luogo ricercato tanto dalla poesia quanto dalla filosofia. Perciò, per l'autore spagnolo, scrivere un *poema extenso* non significa mescolare una «intriga general de sustancia y técnica»³⁸ (un intreccio generale di sostanza e tecnica), bensì concepire la risposta a un interlocutore implicito riguardo a «lo que queda» (quel che resta), l'essenza poetica, legata alla musica e al ritmo.

È evidente che lo sforzo per ridurre un poema ai suoi aspetti fonici o visuali – quel duplice impulso (dionisiaco o apollineo) che secondo Nietzsche si può trovare nell'arte –, dà luogo a significative trasformazioni nell'espressione e nel senso del medesimo; di conseguenza, la parola può vedersi ridotta a rumore, come nel finale di *Altazor*, e chi la emette si trasforma, come dice Rimbaud, in un angelo senza dio e senza messaggi:

Lalalí
 io ia
 i i i o
 Ai a i ai a i i i o ia³⁹

Oppure approdare al Silenzio, come espresso in questi versi di Martín Adán da *La piedra absoluta*:

Poesía no dice nada:
 Poesía se está callada,
 Escuchando a su propia voz⁴⁰.

(Poesia non dice nulla:
 Poesia se ne sta zitta,
 Ascoltando la propria voce.)

Il *poema largo* può costituirsi, anche, come riunificazione di blocchi testuali che rappresentano tempi e spazi lontani. Apollinaire, identificando il poema con un vaso alchemico, sopprime le connessioni sintattiche giustapponendo i blocchi verbali allo scopo di portare all'estremo l'amalgama te-

³⁷ G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Settima giornata*, Torino, Einaudi, 1982, p. 98.

³⁸ J. R. Jiménez, "Prólogo" a *Espacio*, cit., p.109.

³⁹ V. Huidobro, *Altazor / Temblor del cielo*, Madrid, Cátedra, 1983, p.138.

⁴⁰ Martín Adán, *Obra poética*, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva – Santisteban, Lima, Ediciones Eubanco, 1980, p. 351.

stuale, come ad esempio in *Zona*, dove il soggetto lirico si rivolge a un tu che varia di verso in verso e che si sposta nello spazio e nel tempo. E un'analoga condensazione spazio-temporale si verifica anche nella coscienza dei soggetti lirici della *Oda Marítima* di Pessoa e di *Espacio* di Jiménez.

In quest'ultimo testo, il prima e il dopo cominciano a muoversi in una circolarità che anticipa quella identificabile nella composizione di *Piedra de Sol* di Octavio Paz⁴¹, e il là e il qui diventano intercambiabili: «No, ese perro que ladra al sol caído no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, la Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí»⁴² (No, quel cane che abbaia al sole caduto non latra al Monturrio di Moguer, né vicino a Carmona di Siviglia, o nella calle Torrijos di Madrid; abbaia a Miami, Coral Gables, in Florida, e io lo sto sentendo lì, lì, non qui, ma lì, lì). Jiménez, da lungo tempo desideroso di scrivere un testo poetico 'lungo' sostenuto non da una diegesi o da un argomento, ma «sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesiva, es decir por sus elementos intrínsecos, por su esencia» (solo dalla sorpresa, il ritmo, la trovata, la luce, l'illusione in sequenza, insomma dai suoi elementi intrinseci, dalla sua essenza)⁴³, finalmente può allargare il proprio respiro scrivendo *Espacio*. La sua intenzione e il suo immaginario entrano in gioco in un testo nel quale la pluralità tematica fa alternare ritmicamente memoria autobiografica e ansia metafisica, retrospezione e introspezione, in un *continuum*.

In questo modo, l'autore ha voluto trasmettere una sensazione di immensità e di unità, nata da un'esperienza realmente vissuta⁴⁴. Inoltre, nonostante

⁴¹ Circolare non solo perché il titolo del poema (che mette in movimento due isotopie fondamentali nella poetica di Paz, cfr. H. Costa, *Piedra de sol: el título*, in Id., *Mar abierto*, México, UNAM-F.C.E., 2000) fa riferimento a un'icona – la pietra del calendario azteca – che ha questa forma, ma anche perché appaiono altri riferimenti a una periodizzazione temporale ciclica (la ruota del tempo e il calendario venusiano) che la forma del poema, ripetendo alla fine i versi dell'inizio, reitera.

⁴² J.R. Jiménez, "Fragmento primero", *Espacio*, cit., p. 24.

⁴³ J. R. Jiménez, "Prólogo" a *Espacio*, cit., p. 112.

⁴⁴ Jiménez, uscendo dall'ospedale dell'università di Miami, ha una visione della Florida che gli provoca "una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible" che, ci dice, «empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor. Y al lado de este poema y paralelo a él, [...] vino a mí lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado por la extensión lisa de la Florida, que es una escritura de tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico; como una tira sin fin desliada hacia atrás de mi vida.» (co-

il primo titolo di *Espacio* fosse apparso in plurale (*Espacios*), la scelta definitiva del singolare sottolinea l'intenzione su cui si regge l'intero poema: che la pluralità si fonda nella singolarità, che il cosmo sia una serie di «cosmillos unidos» e che ciò di cui si va in cerca sia «el átomo último, el solo indivisible»⁴⁵ (l'atomo ultimo, l'unico indivisibile).

Sviluppo: l'idea di successione

Come dicevo, in questa forma poetica il concetto di sviluppo acquisisce naturalmente importanza. Per Valéry una poesia costituisce lo "sviluppo" di un'esclamazione; a partire da questa premessa, possiamo dedurre che un *poema largo* costituisca un'intensità dilatata, concetto applicabile anche a *Le cimetière marine* (1922) – *poema largo* in sestine di endecasillabi –, dove un sentimento di abbandono e di vuoto affligge il soggetto lirico. Il poema, benché paradossalmente ne siano state sottolineate la centralità assolutamente solare⁴⁶ e la perfetta struttura ritmica, appare afflitto da una dissonanza che nasce con il ritorno dell'io lirico a un luogo paradigmatico, il cimitero da cui contempla le tombe dei suoi avi, che sembrano sommerse da un oceano di oblio.

Nel silenzio e nella luce del mezzogiorno del cimitero di Sète l'io raccoglie le emozioni che la contemplazione del mare («Tout entouré de mon regard marin», Cinto dal mio marin sguardo lontano), dell'acqua e delle tombe gli suscitano. Nel testo si succedono diversi momenti nei quali la fissità statica del luogo si alterna con il movimento dell'ombra dell'io nel corso della sua camminata («Sur les maisons de morts mon ombre passe/ qui m'apprivoise à son frêle mouvoir», Sulle case dei morti l'ombra io sono/ Che m'adegua a ogni sua fragile mossa). E l'eterno movimento delle onde («La mer, la mer,

minciò a dettarmi un poema di spazio, in un'unica interminabile strofa di endecasillabi sciolti. E accanto a questo poema, e ad esso parallelo, [...] venne alla mia matita un interminabile paragrafo in prosa, dettato dall'estensione liscia della Florida, che è una scrittura di tempo, fusione memoriale di ideologia e aneddoto, senza un ordine cronologico; come una striscia senza fine sciolta a ritroso verso la mia vita) in J. R. Jiménez, *Cartas literarias*, cit., pp. 65 -66

⁴⁵ Jiménez, "Fragmento primero", *Espacio*, cit., p.19.

⁴⁶ G. Sansone, *Dal 'Cimetière' al 'Cementerio'* in *'Le cimetière marin' di Paul Valéry nella traduzione di Jorge Guillén*, Torino, Einaudi, 1995, p. 23. La traduzione italiana offerta tra parentesi è quella di Mario Tutino, che compare all'interno della citata edizione Einaudi del testo di Valéry.

toujours recommencée!», Il mare, il mare ad ogni ora primiero; «Peau de panthère et chlamyde trouée», Pelle di pardo e mantello forato) si alterna con una visione estatica della superficie marina che, come un tetto, sembra mettere al riparo i sogni dello spirito, e la memoria stessa, metaforizzata nelle tombe sommerse («La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!» Fedele il mar dorme sulle mie tombe). Prolungando l'emozione, e immerso nel silenzio e nella contemplazione, l'io lirico resta in attesa dell'avvento della Poesia:

O pour moi seul, à moi seul, en moi- même,
 Auprès d'un coeur, aux sources du poème,
 Entre le vide et l'événement pur,
 J'attends l'écho de ma grandeur interne,
 Amère, sombre et sonore citerne,
 Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!

(O per me solo, a me solo, in me stesso,
 Alle fonti del canto, a un cuore presso,
 Tra il vuoto nulla e l'accadere puro,
 L'eco attendo di mia grandezza interna,
 Amara, cupa e sonora cisterna,
 Sonante un vuoto in me, sempre futuro!)

Dal canto suo anche Juan R. Jiménez, in uno stato di fusione temporale («era en mis tiempos finales») (ero nei miei tempi finali), è in attesa di una risposta, un «eco del ámbito del hombre». Così si esprime nel prologo a *Espacio*, nel quale afferma di voler redigere un poema «en sucesión natural»⁴⁷. È possibile che questa idea di sviluppo l'abbia spinto a trasformare i primi 'frammenti', redatti in verso libero (pubblicati in *Cuadernos Americanos* nel 1943 e 1944 che si completano con un terzo che esce su *La Nación* di Buenos Aires nel 1953⁴⁸), in prosa lirica, la forma definitiva con la quale il poema appare, concepito per essere collocato nella sezione centrale di un volume di poesie⁴⁹.

⁴⁷ J. R. Jiménez, "Prólogo" a *Espacio*, cit., p.112.

⁴⁸ Per la 'storia' del testo, si confronti l'introduzione di Aurora de Albornoz all'edizione di *Espacio* da lei curata, J. R. Jiménez, *op. cit.*, pp. 65-67 e nota 44.

⁴⁹ Mi riferisco al volume *En el otro costado*, incluso in J. R. Jiménez, *Tercera antología poética*

Nonostante la prosa, secondo Valéry, sia destinata a dissolversi se la si raffronta filosoficamente alla poesia⁵⁰, certo è che ‘materialmente’ la prosa è portatrice di una successione, uno sviluppo di parole che il verso – fondato su una metrica che obbliga a un ‘tornare indietro’ – interrompe⁵¹. Come osservato da Agnes Gullón in relazione a *Espacio*, la prosa poetica non ingabbia il testo «con las barras del verso, el abrir y cerrar del poema, su origen y su fin» (tra le sbarre del verso, l’aprirsi e il chiudersi del poema, la sua origine e la sua fine). In conseguenza di tutto ciò la dimensione potenziale del *poema extenso* di Jiménez è caratterizzata dall’indeterminazione: «el lugar por donde empieza, así como el lugar al que se llega al final del texto [...], son meros puntos en un espacio abierto.»⁵² (il luogo da cui inizia, così come il luogo cui si giunge alla fine del testo [...] sono meri punti in uno spazio aperto).

La prosa poetica allinea le parole una dopo l’altra; in essa la linearità non si vede compromessa o minacciata dalla misura del verso che obbliga l’occhio del lettore a volgersi indietro; ma al tempo stesso, la prosa poetica costituisce una articolazione semantica, sintattica, ritmica e di intonazione del testo basata su un principio di equivalenza simile a quello della poesia. E, se sono minori le ripetizioni o somiglianze di carattere eufonico o prosodico, dovranno esserne altre, di carattere sintattico o semantico-concettuale che diano luogo a una struttura tramata da una serie di isotopie. Benché la prosa poetica sia retta dalla successione, dovrà insomma conservare un livello nel quale un principio ciclico o analogico si mantenga attivo.

L’idea di “successione” ci ricorda anche che nella storia della *poiesis*, vale a dire della fabbricazione di oggetti verbali, appare a un certo punto – nel

(1898-1953), Madrid, Biblioteca Nueva, 1957. Il poemetto era apparso precedentemente, nel 1954, sulla rivista “Poesía española”.

⁵⁰ Agamben ricorda una frase di Valéry che aveva colpito Benjamin e la riporta in *La potenza del pensiero*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, p. 53: «L’essenza della prosa è di perire, cioè di essere compresa, cioè di essere dissolta, distrutta senza ritorno, interamente sostituita dall’immagine o dall’impulso».

⁵¹ Curtius ricorda che per gli antichi la poesia e la prosa non erano due forme di espressione diverse; entrambe erano comprese nel concetto di “discorso” e, intorno all’anno 100 a.C., nelle scuole retoriche si introdusse addirittura un esercizio che consisteva nel trasformare la poesia in prosa, cosa che nella tarda antichità romana e greca, così come nel medioevo bizantino, cessò di essere mezzo per trasformarsi in fine. Più tardi, nell’alto Medioevo il termine prosa viene applicato anche al “poema ritmico”. Cfr. E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 167-169.

⁵² A. Gullón, *Una improvisación del cosmos: Espacio de Juan Ramón Jiménez*, “Insula”, XXXVI, ns. 416-417 (1981), pp. 13 e 26.

secolo VIII – il concetto di “sequenza”: il termine sequenza proviene dalla tecnica musicale e si riferisce all’artificioso prolungamento dell’ultima vocale dell’Alleluya della messa quando la melodia era cantata da due semicori, il secondo dei quali doveva ripetere la melodia del primo. Pertanto, caratteristica della nuova forma poetica risultò «che due parti consecutive del testo in prosa dovevano avere un ugual numero di sillabe». L’importanza di questa innovazione «fu di portata storica giacché allora – per la prima volta si riuscì a prescindere dai vincoli metrici e ritmici imposti dalla tradizione antica»⁵³.

In epoca moderna la critica anglosassone, nell’intento di definire i *long poems* prodotti a partire da Whitman, utilizza il termine *sequence* – genericamente inteso come un’unità di contenuto in cui si manifestano diegeticamente le azioni realizzate dall’eroe – per riuscire a spiegare la natura di quei nuovi testi poetici che pur raccontando una storia, come nell’epica, accordano un peso maggiore al ‘canto’. Per Gall e Rosenthal, ad esempio, la moderna sequenza è un gruppo di testi poetici e passaggi fondamentalmente lirici, raramente uniformati in uno schema, ma che tendono a interagire come un tutto organico. Nella sequenza c’è una tensione altalenante tra intimista, frammentario e introspettivo da parte di un soggetto che, rivolgendosi al mondo, afferma sin dall’inizio “Io mi celebro, io mi canto”. La moderna sequenza cerca di dare adeguata espressione alla sensibilità moderna, anche nel caso in cui il poeta aspiri al tragico o all’epico. Si trasforma, quindi, in una complessa musica di sentimenti che raccoglie una pluralità di centri irradianti, progressivamente liberati da una cornice narrativa o tematica⁵⁴. Da questo punto di vista, *Song of myself* può essere considerato la prima sequenza poetica perché si tratta di un testo esteso ma, al tempo stesso, estremamente lirico.

Restando nel campo della critica letteraria inglese, occorre aggiungere che tre anni dopo il testo di Rosenthal e Gall, Klaus Martens scrive un articolo che, muovendo dal concetto di *modern sequence*, ne segnala una funzionalità adatta più alle opere del passato che ad alcuni testi del Novecento. Martens si chiede, ad esempio, come si possa classificare l’opera dei poeti di lingua inglese che vivevano in Francia (G. Stein, S. Beckett, J. Ashbery) e utilizzavano

⁵³ Curtius, *op. cit.*, p. 170-171.

⁵⁴ M. L., Rosenthal, S. M., Gall, *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1983. (Cap.1: *The Modern Sequence and Its Precursors*).

la prosa poetica; o, anche, come classificare un poema del tipo di *The Tape for the Turn of the Year* di A. R. Ammons. Per sostanziare ulteriormente l'inapplicabilità del concetto di *sequence* come genere letterario, Martens ricorda che Rosenthal e Gall includono in tale concetto Pound ed Emily Dickinson, ma non sanno come classificare Elizabeth Bishop e ancor meno gli estesi poemi di carattere meditativo di Wallace Stevens. Martens non può accettare *in toto* il concetto di *modern sequence* come genere perché non concepisce il *long poem* come se fosse un testo breve *en masse* le cui parti interagiscono come un dispositivo prestabilito all'interno di un quadro generale⁵⁵. Concordo con il critico che classificare i *long poems* come genere, e ancor più se lo si fa a partire dal concetto di *sequence*, nonostante alcuni poemi possano presentare uno sviluppo formale di quel tipo⁵⁶, è oggi un po' riduttivo e arbitrario; il *poema largo* implica, piuttosto, una sorta di movimento di tutti gli elementi poetici⁵⁷, come già suggerito da Apollinaire nel comparare la poesia a un vaso alchemico; analogia che Gorostiza riprende parlando di «un encendido vaso de figuras»⁵⁸ (un acceso bicchiere di figure), e che Hart Crane esplicita in una lettera che scrive a Waldo Frank: «All sections moving forward now at once! I didn't realize that a bridge is begun from the two ends at once»⁵⁹ (Tutte le sezioni avanzano contemporaneamente! Non mi ero reso conto che un ponte si comincia dai due estremi allo stesso tempo). Ma, è chiaro, non si tratta solo di un movimento in successione, ma di una dinamica, un'energia in continua espansione che fluisce a tutti i livelli del testo.

Dissentito, invece, da Klaus Martens quando dice che non riesce a identificare nei *long poems* moderni di lingua inglese la permanenza di quel principio fondamentale della poesia tradizionale che vede nello *speaker* la figura centrale del poema: per quel che riguarda i poemetti di area ispanica la situazione è diversa.

⁵⁵ K. Martens, *Rage for definition. The long poem as a sequence*, in *Poetry and epistemology* (R. Hagenbuchle/ L. Skandera eds.), Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1986, pp. 350-65.

⁵⁶ Cfr. C. Goic, 'Alturas de Macchu Picchu: la torre y el abismo', in *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (C. Goic, comp.), Vol. 3, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 158-163.

⁵⁷ Seguendo Schlegel potremmo parlare di movimento cosmico nella poesia: «[...] nell'universo della poesia niente sta fermo, tutto diviene e si muta e si muove armonicamente [...]», *op. cit.*, p.125.

⁵⁸ J. Gorostiza, *op. cit.*, p.128.

⁵⁹ H. Crane, *The Letters of Hart Crane: 1916-1932* (ed. Brom Weber), New York, Hermitage House, 1952, p. 272.

città, verso la meta del suo viaggio, la poesia. È questa «la rosa permanente», «la más alta vasija que contuvo el silencio» (il più alto vaso che contenne il silenzio), la madre pietra che sopravvive nella voce del poeta quando questi la interroga per recuperare «el viejo corazón del olvidado» (il vecchio cuore del dimenticato, *Alturas de Macchu Picchu*)⁶³ e abbandonare la solitudine del suo impulso icarico che, come quello di Altazor, non poteva che concludersi nella distruzione. È dunque nella coscienza del soggetto lirico che si condensano o entrano in contrasto elementi diversi; ed è la coscienza di quell'io che si contempla cercando di ricostruire con le parole la 'stanza centrale' della memoria, o quella che si inabissa nel vuoto nel quale precipita il linguaggio in cerca della propria origine, che è il Silenzio.

Nel *poema largo* il soggetto lirico costituisce una particolare presenza allocutoria che già a partire da Walt Whitman si tende tra l'ode e la sequenza, tra la lirica e l'epica. Per i romantici l'io lirico era portatore di una verità autobiografica, e questa incapacità di mentire lo rendeva un soggetto "etico". Rileggendo la tripartizione retorica dei generi realizzata da Schlegel⁶⁴, osserviamo come il parlante "soggettivo-oggettivo" dell'epica abbia cessato di cantare/raccontare le antiche cosmogonie per introdurre una "riflessione poetica". Il che non rende più possibile tornare nello stesso modo "oggettivo" a una mitologia originaria e, persino, può trasformare in mito il canto stesso, facendo del testo un bicchiere d'acqua⁶⁵ nel quale l'io si scopre e si riflette.

⁶³ Si veda l'edizione di H. Loyola: P. Neruda *Obras completas I. De 'Crepusculario' a 'Las uvas y el viento' 1923-1954*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1999. La traduzione italiana dei versi di Neruda è quella di Dario Puccini, pubblicata in P. Neruda, *Canto generale*, Varese, Sugarco, 1995.

⁶⁴ Come ricorda Dominique Combe, per Schlegel, «come luego para Hegel, la poesía lírica es esencialmente subjetiva por el papel preminente concedido al yo, mientras que la poesía dramática es objetiva (tú) y la épica objetivo-subjetiva (él)» porque «la tripartición retórica pseudo aristotélica en los géneros épico, dramático y lírico [...] fue releída por A.W. Schlegel y, de manera más general, por los románticos alemanes a la luz de la distinción tradicional entre las personas» (come in seguito per Hegel, la poesia lirica è essenzialmente soggettiva per il ruolo preminente concesso all'io, mentre la poesia drammatica è oggettiva (tu) e quella epica soggettiva-oggettiva (egli), perché la tripartizione retorica pseudo aristotelica nei generi epico, drammatico e lirico [...] fu riletta da Schlegel e, più in generale, dai romantici tedeschi alla luce della tradizionale distinzione tra le persone verbali) (*La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía in Teorías sobre la lírica* (F. Cabo Aseguinolaza, ed.), Madrid, Arco Libros, 1999, p. 127).

⁶⁵ Così appare rappresentato metaforicamente il poema in *Muerte sin fin* di José Gorostiza, *op.cit.*.

Sul finire dell'Ottocento, nella lotta tra le forze dionisiache e apollinee nelle forme artistiche che Nietzsche ripropose come una nuova esigenza estetica di oggettività, le prime sembrano prevalere quando il soggetto poetico è sradicato e scompare in uno stato di fusione con il cosmo. Quel soggetto che oscilla tra l'indifferenziazione, l'impersonalità o l'estinzione, si chiede: cos'è cantare se io sono un altro? Ne consegue la necessità della "forma" apollinea – che tradizionalmente si identificava con l'epica – per riscattare il soggetto, prima della sua completa dissoluzione. E la necessità di una riflessione ontologica e metafisica, mediante la quale l'io poetico cercherà di individuarsi.

Lo sviluppo diviene, così, analogo a un "riflettere poeticamente" che consiste nel lasciar fluire il pensiero mentre, in una dialettica dionisiaco / apollineo⁶⁶, il soggetto mantiene e valuta la distanza che separa il "qui" dell'enunciazione dal "là" di ciò che si vuole enunciare; una distanza che fa naufragare l'io nell'infinito, ma lo avvicina a un sapere inalienabile, anteriore al linguaggio. Esprime qualcosa di simile Vicente Huidobro, per il quale il valore della poesia «está marcado por la distancia que va de lo que vemos a lo que imaginamos» (è segnato dalla distanza che passa tra ciò che vediamo e ciò che immaginiamo)⁶⁷; quello spazio nel quale Octavio Paz prova a fissare il pensiero di un soggetto che vagabonda lungo la pagina bianca mentre scrive, per esempio, *Pasado en claro*:

Ni allá ni aquí: por esa linde
De duda, transitada
Sólo por espejeos y vislumbres,
Donde el lenguaje se desdice,
Voy al encuentro de mí mismo⁶⁸.

(Né lì né qui: su questo limite
Di dubbio, attraversato
Soltanto da miraggi e da barlumi,

⁶⁶ Giova ricordare che Nietzsche, nel parlare del soggetto, «aporta una reinterpretación personal de la distribución retórica de los géneros según una oposición estética fundamental entre el lirismo de la ebriedad dionisiaca y la épica de la 'forma' apolínea, de la representación plástica.» (apporta una personale reinterpretazione della distribuzione retorica dei generi sulla base di una opposizione estetica fondamentale tra il lirismo dell'ebbrezza dionisiaca e l'epica della 'forma' apollinea, della rappresentazione plastica) (Combe, *op.cit.*, p. 131).

⁶⁷ V. Huidobro, *La poesia* in Id., *Altazor/ Temblor del cielo*, cit., p. 177.

⁶⁸ O. Paz, "Pasado en claro", in *Delta de cinco brazos*, cit., p. 84.

Dove il linguaggio si contraddice,
Vado all'incontro di me stesso.)

In sostanza, nel *poema extenso* si dispiega il pensiero di un soggetto che, già a partire dall'Ottocento, aveva acquisito una maggiore libertà, nonostante vedesse il proprio statuto meno definito.

Conclusioni

A questo punto si possono tentare alcune ipotesi. Guardando ad alcuni esempi di prosa poetica – come *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand (1842), o *Eureka* (1848) di Poe, o *Also sprach Zarathustra* (1882), parabola ditirambica di F. Nietzsche⁶⁹; e più avanti *Petites poèmes en prose* (1862) di Baudelaire, o in precedenza *Hiperion* (1799) di Hölderlin (che Octavio Paz fornisce come esempio di *poema extenso*, ma che la critica ha invece definito “romanzo epistolare”) – possiamo giungere alla conclusione che il *poema largo* (come anche il genere “romanzo”) può manifestarsi attraverso una famiglia di forme (alcune delle quali si fondano su una specifica forma metrica, mentre altre si affidano al verso libero o alla prosa poetica).

Si può inoltre congetturare che a spingere uno scrittore a redigere un *poema largo* sia il desiderio di provare a ricondurre verso un'unica forma due paradigmi diversi. Leggendo alcuni dei principali *poemas extensos* moderni si nota che la loro particolare tensione nasce dall'aver incorporato due modelli formali di lirica tra i quali non è così facile stabilire mediazioni. Infatti, nel suo breve articolo *Contar y cantar*, Paz osserva che il *poema extenso* si afferma nel corso del Novecento, nel momento in cui riesce a coniugare la tensione polare esistente tra la lirica di Whitman e quella di Mallarmé e abbandona l'epica per porre l'accento sulla lirica.

Il cammino che da Whitman conduce a Mallarmé acquisisce significato

⁶⁹Un libro – così come altri dell'autore – che esercitò un'influenza non indifferente sulla composizione di alcuni poemetti: Vicente Huidobro, per esempio, affermò che mentre era a Sils Maria, in Svizzera, dove si era recato per visitare la casa di Nietzsche, scrisse il Canto V (forse il VI dell'edizione principe) di *Altazor*. Questo *poema largo* era stato iniziato con uno spirito whitmaniano, ‘costruttivo’, ma dopo il Canto V (VI) Huidobro inverte la rotta per esprimere la dissoluzione del soggetto parlante nel nulla. Cfr. J. Quiroga, *El entierro de la poesía, Nietzsche y 'Altazor'* in “MLN”, n.107 (1992), pp. 342-362.

creativo nella costruzione di un nuovo linguaggio poetico e segna un momento decisivo per la comprensione del *poema largo*. Walt Whitman, in *Song of Myself* del 1855, intende rinnovare l'epica accordando importanza al soggetto lirico che si espande come il poema, per comprendere in sé il mondo. Attraverso l'io, il lettore percepisce il vicino e il soggettivo, ma si appropria anche di una visione distante e cosmica. Il poema, in uno slancio onnicomprensivo, si trasforma in una esplorazione, una dissezione anatomica del corpo amato e una processione degli oggetti del mondo, mentre il soggetto lirico rifugge dall'ordine gerarchico e valorizza una autentica democrazia dello spirito.

In *Un coup de dés*, Mallarmé parla non solo della poesia, ma anche della concezione del Poema («Le Grand Oeuvre, come disaient les alchimistes, nos ancêtres»⁷⁰ La grande Opera, come dicevano gli alchimisti, nostri antenati) che, incarnando una critica radicale, si colloca tra l'essere e il nulla, tra la Parola e il Silenzio. A sua volta, il poeta va trasformando in immaginario ogni oggetto reale e il mondo si trasforma nel Libro, a beneficio del linguaggio che, tuttavia, nel poema si vede soggetto a una poetica dell'eliminazione: una lezione che Huidobro tenta di portare a compimento in *Altazor*. Di fatto, se il romanticismo aveva alterato profondamente la concezione del *poema largo* trasformando il racconto – la narrazione epica dei fatti – in canto, molto maggiore fu la rottura introdotta dal simbolismo, nel rompere la sequenza, il fluire della parola del poema, lasciando sullo spazio della pagina bianca solo alcuni frammenti isolati.

Nello spazio illimitato del pensiero che il poema cerca di rappresentare mediante il suo argomento, vediamo come entrino in gioco elementi opposti che cessano di esserlo per produrre una continua e organica estensione del testo. Questa espansione palpita all'unisono con un sentimento vitale e trasgressivo: con le parole si eccede un limite, si pongono a un massimo stato di tensione le misure del logos per inoltrarsi nella terra dell'al di là, dove morte e vita non sono più elementi opposti.

⁷⁰ S. Mallarmé, *Propos sur la Poésie*, Monaco, Editions du Rocher, 1953, p. 89 (Lettera del 14 maggio 1867 a Henri Cazalis).

