

La poesia al tempo del capitale: Francis Ponge

Guido Mattia Gallerani

Introduzione

All'interno del *Parti pris des choses* (1942), i due poemi in prosa R.C. *Seine* e *Le restaurant Lemeunier*, oltretutto contigui nella disposizione, hanno la particolarità di descrivere, al contrario della maggioranza degli altri testi, un corpo sociale e un raggruppamento umano piuttosto che una "cosa" naturale (Veck 1994: 55-61). Vorrei interrogarmi sulle ragioni di questa differenza. Le due poesie, che occupano i luoghi venticinque e ventisei tra i trentadue testi dell'opera, sono state anche scritte, verosimilmente, nel medesimo anno 1939. Potrebbero dunque rispondere a un tentativo creativo comune.

Prima per ordine di apparizione, la poesia R. C. *Seine* N° non offre appigli precisi nel titolo, a differenza del secondo testo, *Le Restaurant Lemeunier / rue de la Chaussée d'Antin*, in cui l'indicazione topografica risalta anche in modo tipografico con l'indirizzo della strada isolato a capo del verso. Anche per R. C. *Seine* N° possiamo però ipotizzare una localizzazione spaziale, oltre che di funzione: la sigla è un'abbreviazione di *registre du commerce*, mentre *Seine* indica il dipartimento nel quale gli organismi commerciali erano raggruppati amministrativamente al tempo di Ponge (quello della Senna comprendeva anche la città di Parigi). Il titolo dell'altra poesia ci indica un ristorante che si situava in una strada del nono *arrondissement* di Parigi, rue de la Chaussée d'Antin, che scende dall'Église de la Sainte-Trinité verso sud per circa mezzo chilometro: negli anni Trenta, il ristorante Le Meunier stava al civico quarantasei. In sostanza, i due titoli ci annunciano, a gradi diversi, quale sarà il contesto descritto nelle poesie: luoghi di lavoro e dell'indotto legato al settore terziario della *rive droite*.

La scelta di Ponge come poeta al crocevia di poesia e politica non è certo casuale. Dopo un'importante lettura condotta dal poeta Jean-Marie Gleize in tal senso (1988), gli atti di un convegno del 2012 dal titolo *Politiques de Ponge* pubblicati lo scorso dicembre sulla *Revue des*

sciences humaines (Auclerc-Gorrillot 2014) hanno riportato in auge la questione di un Ponge politico e della qualità del rapporto tra politica e poesia nella sua opera. In questo studio mi concentrerò sulla possibile connessione tra il poeta e il sindacalista Ponge, tra una fase della sua poesia e la sua azione politica in quanto strettamente correlate l'una con l'altra, con al centro il tema del lavoro e, soprattutto, dell'orario di lavoro. Non discuterò dell'evoluzione globale di Ponge da surrealista a militante comunista, fino alla sua presunta svolta nazionalista e gollista degli anni Cinquanta (cfr. Gleize 1988: 148-92). In particolare, sosterrò che la "cosa" descritta da Ponge nelle due poesie non è tanto questo o quell'altro aggregato urbano, l'ufficio o il ristorante, ma è direttamente il tempo del lavoro che vi s'esprime. La denuncia del modo di produzione capitalistico emerge chiaramente a partire da una connessione tra l'assetto temporale del testo, abbandonata ormai ogni a-temporalità o temporalità soggettiva della lirica, e la nuova divisione della giornata lavorativa, analizzata da Marx nel *Capitale*, nel contesto dei rapporti di produzione di quel periodo storico.

Genesi poetica di un posto di lavoro

Ponge s'interessa al tema tutto lavorativo della pausa pranzo, ma meno come obiettivo di una lotta sindacale che per le implicazioni urbane e di costume, già nel 1937, redigendo un testo intitolato "Le restaurant *Au Bon Périgourdin*" e immaginando di dedicarne un altro, di cui non restano però tracce, a "Le petit *Morvandiau*, Restaurant, rue de Cléry": strada in cui si colloca anche il Bon Périgoudin (Ponge 2005: 138-141). Come sarà anche per il ristorante Lemeunier, il Bon Périgoudin è frequentato dagli impiegati delle aziende e delle banche dei dintorni. Per la pausa pranzo – sostiene Ponge – i lavoratori del quartiere amano la buona cucina, mentre gli impiegati più giovani frequentano altri ristoranti della zona: vanno verso rue Vivienne, dove c'è più vita, ma si mangia peggio (*ibid.*: 139). Proprio in quest'area tra l'Opéra Garnier e La Bourse si colloca il ristorante Lemeunier, rue de la Chaussée d'Antin.

Possiamo ugualmente risalire all'ispirazione dell'altra poesia, *R.C. Seine*, tramite altre prove più indirette. Nel 1967, quasi trent'anni dopo la scrittura dei due testi, Ponge confessa a Philippe Sollers che *R.C. Seine* fu ispirata dal disagio per le ore passate come impiegato alle Messageries Hachette¹, in cui il poeta lavorò dal 1931 al 1937.

¹ Le Messageries Hachette furono uno dei principali distributori di stampa francesi, dal 1897, anno della loro creazione, fino all'indomani della Liberazione nel 1945.

Rievocando quel periodo nella quinta intervista, Ponge paragona l'ufficio a un *bagne* – una galera delle colonie, dei veri e propri lavori forzati:

Je suis entré dans une sorte de bagne qui s'appelait les Messageries Hachette, un bagne de premier ordre, avec un patron dont nous avons eu finalement la peau, comme on dit. Il semblait déjà très atteint d'une sorte de consommation et de dépit, lors de la signature de notre contrat collectif, en 1937. Ce bagne, je l'ai décrit dans un texte qui s'appelle *R.C. Seine* [...].

C'était quelque chose d'extraordinaire. Les dactylos étaient punies d'amendes si elles ne faisaient pas tant de frappes dans la journée, etc. C'est ce qui explique que, vraiment, j'étais tout à fait prolétarisé. Mais alors, prolétarisé pourtant comme je l'étais, je ne faisais aucun texte à publier dans les revues ni surréalistes ni communistes de l'époque, je n'adhérais pas du tout au groupe des écrivains communistes, absolument pas: je faisais de l'action. J'ai été secrétaire-adjoint du syndicat des Cadres C.G.T. [Confédération générale du travail], au moment de 1936, et nous étions en liaison, dans les organismes intersyndicaux, avec les Syndicats du Livre et du Papier, et c'est d'ailleurs peu de temps après que j'ai compris qu'il me fallait adhérer au Parti communiste, parce que c'était le seul qui, en matière syndicale, avait une action efficace [...]². (Ponge 1970: 76-7)

Pur da una visione retrospettiva, Ponge interpreta il senso della propria azione politica come il risultato di un'esperienza lavorativa sotto un sistema di controllo prettamente capitalistico. Eppure, l'autore non riconduce la scrittura entro la medesima sfera della politica. Anzi, tenendo ben distinti il campo della politica e quello della poesia, egli insiste soprattutto sulla differenza tra una letteratura della non-azione (scrittori "comunisti" e surrealisti) e la vera azione politica, come quella da lui intrapresa per conto del sindacato sul proprio luogo di lavoro e, in seguito, come militante nel partito, oltre che come resistente durante l'Occupazione.

Sembrerebbe prospettarsi una reale antinomia tra poesia e politica, che teorizzata nel 1967 illumina la genesi di quegli antichi testi. Vedremo se a quest'ipotesi corrisponda un'uguale contrapposizione all'interno delle due poesie, all'epoca della loro scrittura. Intanto, inizieremo con l'osservare che *R. C. Seine N°* contiene al proprio interno

² Si annoti, a titolo biografico, che il licenziamento di Ponge dalle Messageries Hachette nel 1937 coincide con l'inizio della sua militanza nel Partito Comunista, conclusasi nel 1947.

la premessa per la creazione del secondo poema in prosa. Della giornata del lavoratore delle Messageries Hachette, *R. C. Seine* descrive soprattutto due momenti: l'entrata al mattino e l'uscita per la pausa pranzo. A questo momento di pausa s'allaccerà il *Restaurant Lemeunier*. Difatti, quando Ponge descrive in *R. C. Seine* l'entrata degli impiegati nello stabilimento, fornisce quest'indicazione temporale. L'entrata al luogo di lavoro si ripete «due volte al giorno»:

C'est par un escalier de bois jamais ciré depuis trente ans, dans la poussière des mégots jetés à la porte, au milieu d'un peloton de petits employés à la fois mesquins et sauvages, en chapeau melon, leur valise à soupe à la main, que *deux fois par jour* commence notre asphyxie. (Ponge 1999: 34, corsivo mio)

Gli impiegati attraversano quella porta infernale al mattino, all'inizio dell'orario lavorativo, e al rientro dopo la pausa pranzo. Proprio prima di questo ritorno, prende corpo la scena dell'altra poesia, *Le Restaurant Lemeunier*; essa s'interseca laddove l'altra poesia finisce, con la sirena che suona l'inizio della pausa pomeridiana:

Peu à peu cependant, tandis que l'heure tourne, le flot monte dans les corbeilles à papier. Lorsqu'il va déborder, il est midi: une sonnerie stridente invite à disparaître instantanément de ces lieux. Reconnaissons que personne ne se le fait dire deux fois. (*Ibid.*)

Gli impiegati che stanno uscendo li ritroviamo a tavola alla poesia seguente. Anzi, un osservatore messo in disparte li sta già aspettando. Li guarda entrare al *Restaurant Lemeunier*:

Rien de plus émouvant que le spectacle que donne, dans cet immense Restaurant Lemeunier, rue de la Chaussée d'Antin, la foule des employés et des vendeuses qui y déjeunent à midi.

La lumière et la musique y sont dispensées avec une prodigalité qui fait rêver. Des glaces biseautées, des dorures partout. L'on y entre à travers des plantes vertes par un passage plus sombre aux parois duquel quelques dîneurs déjà à l'étroit sont installés, et qui débouche dans une salle aux proportions énormes, à plusieurs balcons de pitchpin formant un seul étage en huit, où vous accueillent à la fois des bouffées d'odeurs tièdes, le tapage des fourchettes et des assiettes choquées, les appels des serveuses et le bruit des conversations.

C'est une grande composition digne du Véronèse pour l'ambition et le volume, mais qu'il faudrait peindre tout entière dans l'esprit du fameux Bar de Manet. (*Ibid.*: 36)

Anche se l'espressione di un'iperbolica commozione per la meraviglia del luogo non è certo immune da un intento satirico (Higgins 1979: 353-6), la descrizione amplifica il carattere festoso della sala anche grazie al paragone artistico scelto da Ponge. Valorizzare con una citazione di opere d'arte quel posto permette uno stacco dal testo precedente, un cambio di registro nel quale una conviviale umanità sostituisce la folla risucchiata dall'ufficio in una *nekylia* infernale. Ma soprattutto, il paragone artistico entra nella composizione come una sorta di risarcimento del realismo grottesco della scena precedente: i lavoratori sfruttati si tramutano in gioiosi commensali, come quelli della cena del Veronese. Un mondo esteticamente ricostruito secondo quelle leggi di rappresentazione consente loro di godere di un nuovo riscatto, un'ulteriore vita dentro un altro testo. Ponge copre momentaneamente con il riferimento artistico quel tema oltremodo realista e urbano del luogo di lavoro cittadino. Evidenziando con quel paragone l'ampio affresco della scena e nondimeno la sua fugacità, la sua transitorietà impressionista, Ponge trova il modo di far entrare in un registro discorsivo diverso da quello precedente, più critico che poetico, alcuni personaggi che si portavano dietro una diretta appartenenza al ceto borghese impiegatizio e che ora indossano gli spensierati costumi di una festa.

In sostanza, fin dall'inizio il testo di Ponge cerca di costruire la propria dialettica poetica attraverso la compensazione dei due sistemi delineati nella poesia precedente: l'arte e il proprio oggetto, la lingua poetica e il mondo dell'impiegato, che se apparivano estranei l'uno all'altro, raggiungono ora un punto di equilibrio in cui il realismo della descrizione convive con uno stile le cui pretese sono, se non liriche, nondimeno ancora poetiche ed estetiche. La diversità degli stili delle due poesie permette la fuga degli oggetti e la salvaguardia di personaggi che torneranno utili dopo, come materia di altra comparazione.

L'opera d'arte cui ci si riferisce è *Un bar aux Folies Bergère* (1881-82) di Edouard Manet (fig. 1)³. Si tratta di un dipinto in cui il locale a più livelli circolari delle Folies Bergère, celebre durante la Belle Époque – ma che non è uguale a questo di Ponge, che si colloca al solo piano terra – è ritratto attraverso uno specchio, il cui effetto di riflesso più

³Per uno studio approfondito dei rapporti di Ponge con la pittura, e in particolare con Manet, cfr. Nunely 1997.

importante – la cameriera – è però fuori fase rispetto al punto prospettico. Anche la poesia di Ponge contiene un elemento fuori fase, benché la scena del ristorante sia descritta in termini ancora parzialmente prospettici. Da quel discreto osservatore che appare dall'enunciazione nel testo, ricaviamo la visione di una scena in cui non è né il soggetto lirico ad apparire decentrato – sembra piuttosto implicito dalla scena, mentre nella poesia precedente s'avvertiva un *noi* –, né i lavoratori, appunto recuperati in un nuovo quadro di colore; ma è un altro elemento ancora, presente sempre in maniera discreta.

Osserviamo come la descrizione continui dopo l'introduzione del paragone, nonché dopo l'esplicitazione dei caratteri più pittoreschi del locale:

Les personnages dominants y sont sans contredit d'abord le groupe des musiciens au nœud du huit, puis les caissières assises en surélévation derrière leurs banques, d'où leurs corsages clairs et obligatoirement gonflés tout entiers émergent, enfin de pitoyables caricatures de maîtres d'hôtel circulant avec une relative lenteur, mais obligés parfois à mettre la main à la pâte avec la même précipitation que les serveuses, non par l'impatience des dîneurs (peu habitués à l'exigence) mais par la fébrilité d'un zèle professionnel aiguillonné par le sentiment de l'incertitude des situations dans l'état actuel de l'offre et de la demande sur le marché du travail. (Ponge 1999: 36)

L'allegria comitiva del ristorante Lemeunier è ospite di un luogo le cui apparenze fantastiche non lo svincolano dalla logica del lavoro, da cui esso dipende in quanto esercizio commerciale. La dominazione del capitale sull'uomo esplicitata in *R.C. Seine* avvolge, stavolta, le indaffarate servitrici del Lemeunier e i loro vigili controllori; oltretutto, questa sensazione diventa tanto più palpabile quanto più appare in contrasto con la calma attesa dei clienti, ormai ripiegati in uno stato di riposo e in una momentanea sospensione dai loro ruoli d'impiego. Il pranzo di costoro, che hanno dismissed il loro abito d'ufficio per indossare quello di moderni commensali "rinascimentali", trova allora il proprio risvolto in quel lavoro altrui che continua febbrilmente a macinare altre donne e altri uomini nel proprio processo produttivo.

Il contesto generale resta quello di una precarietà *ante-litteram*, che Ponge definisce come «incertezza», e che spinge tutti alla massima efficienza – consumatori e servitori – al fine di conservare gelosamente il proprio salario in mezzo alle fluttuazioni instabili di un «mercato del lavoro» che li investe collettivamente. Poiché lo stato di sospensione di una parte dei lavoratori si scontra con l'indaffarata rincorsa degli altri,

cameriere e *maîtres*, i due flussi umani scorrono lungo un medesimo destino, scandito da tempi di lavoro e riposo opposti, eppure complementari all'interno dei rapporti di produzione che si derivano dalle descrizioni di Ponge. Questi due mondi resteranno giustapposti e dipendenti l'uno dall'altro fino al finale, quando succede qualcosa di non prevedibile dall'andamento della scena.

Sembrerebbe sia giunto il tempo dei pagamenti e della rappresentazione senza indugi del meccanismo basilare del denaro – compenso eguale lavoro: «Pièces et billets bleus s'échangent sur les tables : il semble que chacun retire son épingle du jeu» (*ibid.*: 38). Dovremmo essere arrivati, cioè, alla fine della pausa pranzo per i nostri impiegati e, contemporaneamente, all'inizio del riposo, o di una pausa almeno, per le suddette cameriere. Lo scambio del denaro per un servizio già ottenuto consentirebbe cioè un successivo ricambio dei ruoli, una nuova inversione delle posizioni, con le lavoratrici precedentemente in azione che prendono il posto di coloro che hanno già beneficiato del riposo:

Fomenté cependant par les filles de salle au cours des derniers services du *repas du soir*, peu à peu se propage et à huis clos s'achève un soulèvement général du mobilier, à la faveur duquel les besognes humides du nettoyage sont aussitôt entreprises et sans embarras terminées.

C'est alors seulement que les travailleuses, une à une soupesant quelques sous qui tintent au fond de leur poche, avec la pensée qui regonfle dans leur cœur de quelque enfant en nourrice à la campagne ou en garde chez des voisins, abandonnent avec indifférence ces lieux éteints, tandis que du trottoir d'en face l'homme qui les attend n'aperçoit plus qu'une vaste ménagerie de chaises et de tables, l'oreille haute, les unes pardessus les autres dressées à contempler avec hébétude et passion la rue déserte. (*Ibid.*, corsivo mio)

Ma perché Ponge parla di fine della cena piuttosto che di termine della pausa pranzo? Perché, in altre parole, siamo saltati dal pranzo di mezzogiorno, situato nel bel mezzo di una rapida sosta a metà giornata, direttamente alla chiusura del ristorante, alla sua pulizia e allo spegnimento delle luci sul finire della cena? Questo è l'elemento che non torna, lungo la sequenza dei testi – il tempo.

Soffermarsi su quest'aspetto marginale, su questo riferimento laterale alla temporalità del testo è un atto dovuto quando ci si rivolge al *Parti pris des choses*, se si presta attenzione alle procedure testuali che ne caratterizzano la poetica: il rapporto tra l'oggetto e il proprio tempo

specifico è uno degli elementi su cui Ponge lavora per raggiungere una descrizione adeguata della cosa. Ciò avviene in altri poemi in prosa, anche nei più importanti del libro, come ad esempio l'ultimo, *Le Galet*, il ciottolo, in cui la descrizione procede nella definizione di un tempo proprio e antico per la pietra e che l'uomo non può esperire, essendo quello delle ere geologiche (Ponge 1999: 49-56). Similmente, il ristorante Lemeunier è descritto in un'unità temporale propria.

Dal punto di vista di Ponge, una descrizione aderente alla "cosa" del ristorante Lemeunier deve tenere in considerazione non solo la logica dello spazio, che è quello di un luogo di lavoro, ma anche il rapporto che questo esercizio commerciale intrattiene con il tempo che gli è proprio, che dev'essere oggettivo e non soggettivo, nel senso che si misura in una dimensione propria di oggetto temporalmente costituito e indipendente: la poesia deve cioè rispondere a una descrizione del tempo conforme a questo particolare luogo sociale, che è parte del tessuto socio-economico in cui è inserito, e all'evento cui esso dà forma: un lavoro nella ristorazione, scandito in fasi – pranzo e cena – di cui la pausa degli impiegati degli uffici del quartiere è soltanto una rappresentazione momentanea e parziale.

Più precisamente, noi siamo portati dalla scelta strutturale di Ponge, che dispone così le sue due poesie, a concepire la descrizione del ristorante Lemeunier come la pausa pranzo di quell'impiegato che lavora alle Messageries Hachette (*R.C. Seine*); ma in realtà, il poeta amplia qui il suo sguardo dall'oggetto della poesia precedente, superando, se vogliamo, un precedente limite di visione.

Mentre negli appunti sul "*Restaurant Au bon périgourdin*" Ponge distingueva la pausa pranzo dalla cena in due momenti distinti, precisandone addirittura gli orari – mezzogiorno e sette di sera (Ponge 2005: 139) –, nel *Restaurant Lemeunier* l'autore decide di passare dalla descrizione della pausa pranzo al momento della cena come corrispondessero alla stessa ora. Tale confusione nega un tempo rispettoso della consequenzialità degli eventi di un ufficio. Infatti, secondo la progressione di questo dittico, la fine della pausa pranzo avrebbe dovuto essere la naturale conclusione dello scenario del ristorante, affinché gli impiegati potessero ritornare senza indugi all'indaffarata prosecuzione di pratiche lasciate in sospeso, come vuole una rappresentazione fedele all'immagine moderna del lavoro d'ufficio. Invece, Ponge sposta il punto di vista dagli impiegati in riposo, per cui il tempo di lavoro del ristorante corrisponde a quello della pausa, a quello delle servitrici del ristorante stesso, il cui tempo di lavoro invece non è affatto finito. Esso finirà soltanto a sera tarda, dopo la cena.

Ponge si conferma essere un vero realista della struttura, colta nei suoi rapporti temporali interni, e non solo nei dettagli delle cose che più risaltano allorché si adotta un certo punto di vista⁴. Nel brano appena citato, terminata la pulizia dei locali, anche le «travailleuses» si spengono dentro il contenitore-ristorante, il posto che le ha risucchiate in un processo di reificazione tale da renderle uguali ai loro spazi di lavoro, a ciò che la sala e la cucina sono diventate nel frattempo. Il ristorante Lemeunier ha tolto a queste donne il senso di un tempo che rimanga da quello consumato nel lavoro. Neppure l'uomo che le attende di fronte al Lemeunier sembra accorgersi ancora della loro esistenza: non riesce più a notarle ma le perde, ciascuna di esse, dentro un'assenza di significato che è lo stesso di quello degli oggetti di lavoro quando cessa il loro uso; le cameriere sperimentano una morte funzionale che gli impiegati delle Messageries Hachette avevano evitato, grazie all'interruzione del loro lavoro e alla sostituzione di un registro grottesco con un altro più arioso e fantasioso, tanto vivace e conviviale nell'intrecciare diverse persone nel locale quanto disinteressato alla profondità dei loro caratteri individuali. Le cameriere rimangono utensili tanto inerti da dover essere ricollocate al posto giusto, restare immobili, in modo da poter essere riprese in mano il mattino seguente, quando suona il primo turno di lavoro.

Appare quanto mai sorprendente che, proprio nel momento in cui gli oggetti della poesia di Ponge sono gli uomini e non delle semplici cose, l'autore ci restituisca una composizione in cui, al di là di ogni rischio antropocentrico, gli uomini si mostrano da lontano, rimpiccioliti in una rete di rapporti sociali che è sottomessa a quelli di produzione. In sostanza, anche quando la cosa è sociale, come un ristorante o un ufficio, la poesia di Ponge non si sofferma sull'uomo, ma continua a insistere sul segreto della sua cancellazione.

Quest'aspetto non fu messo in luce dal noto saggio del 1944 di Jean-Paul Sartre, "L'homme et les choses". In particolare, prendendo in prestito da Heidegger il paradigma *das Ding / das Zeug*, Sartre osservava come gli oggetti che sono alla base delle poesie di Ponge possano essere ritenuti espressione della cosa in sé, piuttosto che di un'interpretazione della cosa deformata dall'utilizzazione dell'uomo, il quale la riduce continuamente a strumento:

⁴Per l'utopia di un realismo letterario di tipo profondo, di struttura, ma non più borghese nella sua forma, si veda Roland Barthes e la sua lettura di Brecht e delle possibili evoluzioni del Nouveau Roman nell'articolo "Brecht, Marx et l'Histoire" (1957) (Barthes 2002: 907-10).

[Ponge] tentera de déshumaniser les mots en recherchant sous leur sens de surface leur «épaisseur sémantique» et de déshumaniser les choses en grattant leur vernis de significations utilitaires. Cela signifie qu'il faut venir à la chose lorsqu'on a supprimé en soi ce que Bataille nomme le *projet*. Et cette tentative dépend d'un postulat philosophique que je me bornerai pour l'instant à dévoiler: dans le monde heideggérien, l'existant est d'abord «Zeug», ustensile. Pour voir en lui «das Ding», la chose temporelle-spatiale, il convient de pratiquer sur soi-même une neutralisation. [...] Alors apparaît la chose, qui n'est, en somme, qu'un aspect secondaire de l'ustensilité – aspect qui se fonde en dernier recours sur l'ustensilité, – et la Nature, comme collection de choses inertes. Le mouvement de Ponge est inverse: pour lui, c'est la chose qui existe d'abord, dans sa solitude inhumaine; l'homme est la chose qui transforme les choses en instruments. (Sartre 2005: 237)

L'operazione poetica di Ponge portava in sé il rischio, per Sartre, di pietrificare le cose con la scrittura, perdendo la relazione col soggetto, che veniva ridotto a una sorta d'ente di disturbo della realtà, come una distorsione mentale del naturale aspetto del mondo: «Monde étrange où l'homme est présent par ses entreprises, mais absent comme esprit et comme projet. Monde clos, où l'on ne peut ni entrer ni sortir mais qui réclame précisément un témoin humain : celui qui écrit *Le Parti pris des choses*, celui qui le lit» (*ibid.*: 259). In effetti, nelle poesie *R.C. Seine* e *Le Restaurant Lemeunier* assistiamo a una rappresentazione dell'uomo come *cosa*, ma dal punto di vista della forza che aliena l'individuo stesso: il tempo di lavoro. L'uomo medesimo dovrebbe avere il potere di controllarne la rappresentazione. Al contrario, in questi testi di Ponge l'uomo non è più colui che disturba la percezione vera della cosa, ma è direttamente strumento in mano a quella forza. Per queste due poesie, il processo si è invertito rispetto a quanto osservava Sartre. Per capire il perché, dobbiamo considerare le ragioni di una tale rappresentazione del tempo in poesia.

Nella lirica tradizionale, il tempo è generalmente un istante vissuto intensamente, che, pur riferendosi a un passato per lo più esemplare per l'individuo, è capace di dilazionarsi lungo tutte le ere dell'esperienza interiore; può vanificare il peso dello spazio circostante e della storia; si dimostra in grado di deformare finanche la natura e la vita esteriore. Invece, queste poesie di Ponge osservano in diretta le deformazioni con cui un tempo esterno e oggettivo sollecita l'uomo durante il suo orario di lavoro. Il nuovo tempo che scompagina il calendario personale dell'individuo moderno alle soglie del romanzo

modernista non sarà altro che l'altra forma di una medesima esperienza creativa. Si tratta in fondo della medesima distruzione del tempo narrativo, proprio delle esperienze di un mondo passato, che annotava, a proposito dei romanzi di Faulkner, lo stesso Sartre (2005: 65-75): quel Sartre che, quando s'imbatte nelle poesie *R.C. Seine* e *Restaurant Lemeunier*, si accontenta di un'affermazione superficiale, dichiarandole come gli unici testi non riusciti del volume proprio perché dedicati a un'umanità collettiva (*ibid.*: 267).

Da principio, sappiamo che in *Le parti pris des choses* Ponge tenta il risanamento della frattura epistemologica novecentesca: aggregare in un'unica forma due esperienze debitamente diverse, quella dell'oggetto osservato e quella della scrittura. Ma come lo suggerisce il titolo "corretto" nel 1949 in *My creative method* – «PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS» (Ponge 1999: 522) – questa ricerca stilistica si servirebbe degli oggetti soltanto per ragionare sull'uso delle parole come strumento di definizione della realtà. La *cosa* di Ponge resta pur sempre un referente che s'illumina del suo aspetto di cosa soltanto nel rapporto con i segni che le dà l'uomo. Ne consegue, per molti testi, una scrittura meta-letteraria che ragiona sulle coincidenze tra l'espressione e l'oggettività della natura. Però, allo stesso tempo, la scrittura della poesia implica anche la possibilità di modificare gli oggetti stessi, o almeno la percezione che noi abbiamo di essi. La componente meta-linguistica della poesia di Ponge entra anche come critica della percezione della lingua cui ci costringe la poesia lirica. Nel nostro caso, il modo di intendere e percepire il raggruppamento umano del ristorante è stravolto dalla temporalità che attraversa quelle poesie.

Per chiarire ancora la critica di Ponge, non è inutile tornare a leggere il passaggio completo in cui Karl Marx spiega, nell'ottavo capitolo del *Capitale* intitolato proprio "La giornata lavorativa", come si ricava il plus lavoro assoluto durante il processo di produzione del capitale:

Il capitalista ha comprato la forza lavoro al suo valore di un giorno: a lui appartiene, per una giornata lavorativa, il suo *valore d'uso*. Ha, quindi, acquisito il diritto di far lavorare per sé l'operaio durante una giornata. *Ma che cos'è una giornata lavorativa?* In ogni caso, meno di un giorno naturale di vita. *Di quanto?* Su quest'*ultima Thule*, sul limite necessario della giornata lavorativa, il capitalista ha le sue brave idee. Come capitalista, egli non è che capitale personificato. La sua anima è l'anima del capitale. Ma il capitale conosce un unico impulso vitale: la spinta a valorizzarsi, a generare plusvalore, a succhiare con la sua parte costante, coi

mezzi di produzione, la massa più grande possibile di pluslavoro. Il capitale è lavoro morto che si rianima, a guisa di vampiro, solo assorbendo lavoro vivo; e tanto più esso vive, quanto più ne succhia. Il tempo durante il quale l'operaio lavora, è il tempo durante il quale il capitalista consuma la forza lavoro acquistata. L'operaio che consuma per sé il proprio tempo disponibile, deruba il capitalista. (Marx 2009: 337-8)

Anche nel *Restaurant Lemeunier* assistiamo a una confutazione dell'idea stessa di pausa, allorché osservata dal punto di vista del capitale: alla pausa di uno corrisponde la presa in servizio dell'altro. In effetti, come osserva Marx, il capitale richiede una regolazione del tempo lavorativo ben più complessa di quella fondata sull'ordine biologico dell'uomo. L'oggetto della poesia *Le Restaurant Lemeunier* non è soltanto la condizione del lavoro come in *R. C. Seine*, ma più propriamente è il modo in cui una totalità esistenziale come quella umana viene ridotta a un parziale necessario – un tempo de-personificato – che agisce per conto di un capitale tendente a un opposto assoluto e che, come tale, trascende il tempo e l'individualità totalizzante di ciascuno. Infatti sempre Marx, durante un lungo *excursus* sulle leggi e sulle relative lotte sindacali per il prolungamento della giornata lavorativa specialmente in Inghilterra tra 1833 e 1864, commenta:

Ma, nel suo cieco, smisurato impulso, nella sua fame da lupo mannaro di pluslavoro, il capitale scavalca le barriere estreme *non soltanto morali, ma anche puramente fisiche*, della giornata lavorativa. Usurpa il tempo destinato alla crescita, allo sviluppo e al mantenimento in salute del corpo. Ruba il tempo necessario per nutrirsi d'aria pura e di luce solare. Lesina sull'ora dei pasti e, se possibile, la incorpora nello stesso processo di produzione, in modo che i cibi vengano somministrati all'operaio quale puro mezzo di produzione, così come si somministra carbone alla caldaia e sego od olio alla macchina. (*Ibid.*: 374-5).

Anche la poesia di Ponge, oggettivando il tempo come spazio lavorativo nel ristorante, conduce chiaramente i soggetti ad apparire in una rete di relazioni asservita ai rapporti produttivi, indicando così una questione, quella del possesso del tempo umano da parte del capitale, che sarà in qualche modo al centro delle sue preoccupazioni anche come uomo politico e sindacale. Più che per la sua affermazione individuale o la sua velleitaria dominazione sul mondo, il singolo individuo appare in Ponge un ospite qualunque del luogo di lavoro e

anche di quelli della pausa e del fabbisogno fisiologico del pranzo e della siesta, che restano funzioni altrettanto complementari del processo del lavoro: il *tuo* bisogno serve per garantire ad altri il *loro* lavoro.

Dentro questa complementarità del lavoro degli uni con quello degli altri, trova spazio anche un'idea particolare di complementarità tra poesia e politica, come momenti diversi, ma consecutivi, di una riflessione attorno a un medesimo problema: un'idea del tempo innanzitutto differente da quello della progressione capitalista – un tempo nuovamente concreto, storico e soggettivo, al contempo individuale e collettivo. La poetica di Ponge non si sgancia totalmente da una teoria dell'azione.

Le possibilità politiche della poesia: preliminari artigianali di una persuasione di classe

Ponge svolge anche un altro lavoro oltre a quello impiegatizio; ma altrettanto oneroso: un compito d'artigiano, il cui materiale da plasmare e lavorare è la lingua francese. Il soggetto appare anche da un altro lato rispetto quello dell'alienazione testuale dell'individuo-lavoratore; è proprio la figura del poeta-artigiano che diventa una sorta di intermediario tra l'artista della rappresentazione e il militante all'azione: Ponge occupa entrambi i ruoli, in questo periodo della sua vita.

Si può infatti scorgere quest'ombra dietro il poeta: una postura letteraria (cfr. Meizoz 2007, 2010) che assumerà parecchi tratti in comune con il lavoratore raffigurato nelle sue due poesie. Lo scrittore-artigiano che fa della scrittura un lavoro di fatica, regolato da un tempo e luoghi precisi, corrisponde a un mito sociale che per Roland Barthes si afferma come risposta degli artisti alla crisi della loro classe di provenienza, la borghesia, già attorno il 1850. Una decina d'anni dopo le riflessioni di Ponge, Barthes scrive infatti in *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), esattamente nel saggio "L'artisanat du style" (il cui nucleo originario risale al 1950):

Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sertit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort : des écrivains comme Gautier (maître impeccable des Belles-Lettres), Flaubert (rodant ses phrases à Croisset), Valéry (dans sa chambre au petit matin),

ou Gide (debout devant son pupitre comme devant un établi), forment une sorte de compagnonnage des Lettres françaises, où le labeur de la forme constitue le signe et la propriété d'une corporation. (Barthes 2002: 209).

Potremmo includere anche Francis Ponge nella corporazione degli artisti-artigiani, dal momento che, proprio nella quinta intervista con Philippe Sollers, parla della scrittura del *Parti pris des choses* come di un tempo creativo e solitario, strappato a quello lavorativo per soli venti minuti al giorno; un momento libero e privato che l'individuo si ritaglia entro una vita altrimenti scandita da lunghe e monotone ore d'ufficio, cui parallelamente si oppone anche un'intensa attività collettiva, ugualmente significativa al pari della poesia, ma condotta assieme ad altri lavoratori all'interno della cellula sindacale in seno alle Messageries Hachette:

Eh bien, naturellement, j'étais tout à fait furieux aussi de la façon dont je vivais, n'est-ce pas, pointant à huit heures du matin, puni si j'avais une minute de retard, et travaillant presque, étant donné les trajets [...] douze heures par jour. J'étais furieux et je pensais que je n'existais guère, sinon dans les cellules ou dans les comités syndicaux et dans les meetings, je n'existais guère quant à moi-même et à ma fonction d'écrivain. [...] J'ai fait cela, c'est-à-dire que la plupart des textes du *Parti pris des choses* ont été écrits pendant les vingt minutes qui me restaient le soir, avant de m'effondrer dans le sommeil, sommeil d'où je ne ressortais que pour me précipiter dans le métro Télégraphe et rejoindre la station Réaumur, d'où je sortais pour travailler chez Hachette. (Ponge 1970: 71-2)

La poesia in quanto tempo sottratto al resto della vita esprime una preliminare incertezza del soggetto (Auclerc 2014): uno stato che Ponge deve attraversare per poter passare all'azione e mettere il proprio tempo individuale a servizio di un obiettivo comune e altruistico. Inoltre, la breve pausa della poesia conta di venti precisi minuti al giorno, mentre la pausa dei lavoratori al *Restaurant Lemeunier* si confonde nella successione temporale della rappresentazione e finisce, in realtà, per essere annullata dal lavoro altrui. Al contrario del tempo del lavoro capitalistico, in cui la vera pausa non esiste, il tempo creativo di Ponge segue un progetto e un calcolo in sé misurabili dall'orologio fabbricato dall'uomo, perché è un tempo individuale, salvato dal computo totale delle attività e riservato alla cura della propria lingua.

Quei venti minuti possono essere quantificati perché il tempo da dedicare alla poesia è, per Ponge, un tempo meno “lavorativo” che artigianale, in qualche modo consecutivo a quello del lavoro vero e proprio; è un’attività artigianale che giunge dopo, alla sera, come risarcimento di un istante contro un altro tempo; è un’interruzione sottratta al demone dell’ora lavorativa che ritorna giorno dopo giorno. Quest’intermezzo segue un altro ritmo, una necessità vitale, che è concentrata in un solo momento ma che, ripresentandosi sempre puntuale, risignifica il soggetto stesso in un durata piena e costante, estesa in molteplici intervalli. È un tempo liberato e non perduto, certo consumato nel privato, ma che sta sullo stesso lato del tempo collettivo della lotta politica, all’opposto del tempo dell’alienazione capitalistica.

Assumendo la postura dello scrittore-artigiano, Ponge trova anche l’opportunità di realizzare, per quanto a posteriori, un legame con l’individuo «proletarizzato» cui si identifica nelle interviste: quel lavoratore che ha descritto nelle sue poesie, che verosimilmente incontra nella sua attività sindacale e egli stesso sostiene di essere durante l’intervista a Sollers. Questa postura di declassamento a uno stadio solidale all’ultimo dei lavoratori è analoga alla forma della sua poesia. Se ci ricordiamo quanto abbiamo citato all’inizio, Ponge non viveva la poesia e la politica come esperienze simultanee. Eppure, con le interviste interpreta a posteriori la propria attività creativa come un tempo conseguente al lavoro “da proletario”. La postura del poeta-artigiano è un declassamento da una postura borghese del linguaggio e del soggetto, la quale per Ponge è costitutiva della forma moderna e soggettiva della lirica. Quest’investitura è anche un mondo per risalire a una dimensione dell’attività creativa anteriore all’esperienza del lavoro moderno.

Pertanto, la pratica creativa della poesia precisa la sua posizione nella dialettica dell’uomo Ponge non solo come elemento susseguente e compensatorio dell’attività lavorativa, ma anche come premessa anteriore di una speranza: più precisamente, come preparazione di un’attività ulteriore al lavoro capitalistico, ma che trascenda il tempo interiore e privato dell’individuo e si riunisca a un tempo collettivo nuovamente non alienato. La poesia è così pratica preparatoria all’esercizio della politica. In definitiva, la postura del poeta-proletario permette a Ponge di conservare e mostrare, davanti al proprio pubblico, la dimensione soggettiva propria del poeta lirico – il tempo dell’individualità creativa – e, al contempo, la connessione collettiva con l’ambiente sociale in cui questa stessa temporalità umana viene negata dal ritmo del lavoro: in pratica, il superamento individuale che dovrebbe compiere il singolo intellettuale o la guida politica all’indirizzo della collettività della massa lavorativa.

Prendendo spunto da una citazione di Lautréamont, nella seconda intervista con Sollers, Ponge commenta così riguardo il legame tra politica e poesia:

«La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple [...] Elle découvre les lois qui font vivre la politique théorique [...] Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu. Son œuvre est le code des diplomates, des législateurs, des instructeurs de la jeunesse⁵».

Vous voyez qu'il y a là une conception de la poésie active qui est absolument contraire à celle qui est généralement admise, à la poésie considérée comme une effusion simplement subjective [...]. Il s'agit évidemment de bien autre chose. Je l'ai dit, il s'agit d'une activité et d'un travail. [...] Il s'agit du rôle positif de la poésie, que je viens de définir comme activité qui donne les lois de la politique, de la morale. (Ponge 1970: 27-8)

In effetti, che il sistema del lavoro moderno sia un'unità di espropriazione del tempo dell'uomo, Ponge lo chiarisce agli altri lavoratori della sua ditta in qualità di sindacalista, come nel "Discours prononcé au Moulin de la galette" il 18 aprile 1937 – quindi prima della stesura di *R.C. Seine* e del *Restaurant Lemeunier*, ma forse in contemporanea al loro avantesto, che la ricostruzione genetica ha precisato essere *Le restaurant Au Bon Périgourdin* composto proprio quell'anno. Sul piano storico, se non di una complementarietà, possiamo comunque parlare di una condivisione di temi tra poesia e politica per questo periodo della vita di Ponge:

Fidèle aux principes unitaires qui font la force de notre grande C.G.T., le comité intersyndical a cru bon d'appeler un représentant des cadres à rapporter devant vous [...] sur le problèmes de l'heure, - c'est-à-dire sur ceux que pose dans l'ensemble du pays, et en particulier dans notre entreprise, l'attaque généralisée du patronat. (Ponge 2005: 142)

In tale frangente, il poeta userà la parola per le sue qualità di solidarietà emotiva e di persuasione verso un pubblico sodale alla propria lotta e in un contesto – quello della Francia del Fronte popolare – che lo vede difendere un altro dirigente della Confederazione da

⁵Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, *Poésies II* (Lautréamont 1969: 284).

quelle stesse accuse che lo condurranno successivamente al licenziamento.

In conclusione, la differenza tra i due ruoli interpretati da Ponge è ridotta dalla continuità tra le due funzioni della poesia e della politica. Questa riconciliazione posturale, ma anche teorica, del poeta con il sociale lascia emergere un'utopia progressista apparentemente taciuta in Ponge: una visione unitaria dell'uomo capace di tenere assieme politica e poesia, azione e riflessione, creazione alternativa della forma borghese e cambiamento dello stato sociale realizzato dalla rivoluzione borghese. Ciò significherebbe una dialettica estetica in cui le posture e le attività ad esse connesse – poesia e politica – superano i loro rapporti di vicinanza per essere integrate in un disegno d'insieme, che lascia intravedere barlumi di una teoria del tempo diversa, conscia delle manipolazioni oggettive del capitale, ma proiettata alla salvaguardia di spazi individuali come tante premesse di una riappropriazione collettiva.

Questo sotterraneo fondamento di poetica lo troviamo esplicitato in un'ultima pagina, "Appendice au *Carnet du Bois de pins*", datata 20 agosto 1940 – quindi scritta verosimilmente dopo la stesura di entrambe le poesie analizzate – estratta dal giornale poetico *La Rage de l'expression* (pubblicato nel 1952). Ponge vi aveva già confessato il progetto di una proficua collaborazione tra poesia e politica alla volta della creazione di un «uomo nuovo», che forse allora intravedeva possibile anche all'esterno, in una realizzazione storica schematizzata da una politica attiva. In questo più o meno vago sogno, gli obblighi sociali s'armonizzavano concretamente con quella libertà di trasformazione della percezione delle cose offerta, soltanto in privato, dal lavoro volto alla creazione di un'arte poetica nuova:

La naissance au monde humaine des choses les plus simples,
leur prise de possession par l'esprit de l'homme, l'acquisition des
qualités correspondantes – un monde nouveau où les hommes, à
la fois, et les choses connaîtront des rapports harmonieux : voilà
mon but poétique et politique. (Ponge 1999: 406)



Immagine 1.
Edouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, olio su tela, 1881-82,
96x103, Courtauld Gallery (London).

Bibliografia

- Auclerc, Benoît, "Ponge avant Ponge : incertitudes", *Politiques de Ponge, Revue des Sciences Humaines*, 316 (2014): 19-34.
- Auclerc, Benoît, – Gorrillot, Bénédicte (ed.), *Politiques de Ponge, Revue des Sciences Humaines*, 316 (2014).
- Barthes, Roland, *Œuvres Complètes*, Ed. Éric Marty, vol. 1 (1942-1961), Paris, Seuil, 2002.
- Gleize, Jean-Marie, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, 1988.
- Higgins, Jan, "Language, Politics and Things: The Weakness of Ponge's Satire Higgins", *Neophilologus*, 63.3 (1979): 347-62.
- Lautréamont, *Poésies II, Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- Marx, Karl, *Il capitale*, vol. 1, Eds. Aurelio Macchioro – Bruno Maffi, Torino, Utet, 2009.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- Id., "Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau", *Authorship Revisited: Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, Eds. Gillis Jan Dorleijn - Ralf Grüttemeier, Leuven, Peeters, 2010: 81-93.
- Nunley, Charles, "Ponge and Manet: Reading the Urban through the Painter's Lens in *Parti pris des choses*", *Symposium*, 50.4 (1997): 211-23.
- Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. 1, Ed. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999.
- Id., *Pages d'atelier 1917-1982*, Ed. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, 2005.
- Ponge, Francis - Sollers, Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Radio France-Culture, 18 aprile - 12 maggio 1967; Paris, Gallimard/Seuil, 1970.
- Sartre, Jean-Paul, "L'homme et les choses" (1944), *Situations I* (1947), Paris, Gallimard, 2005: 226-270.
- Veck, Bernard, *Le Parti pris de choses*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.

Sitografia

Site de la Société des lecteurs de Francis Ponge, <http://francisponge-slfp.ens-lyon.fr/>, web (ultimo accesso: 29/04/2015).

L'autore

Guido Mattia Gallerani

Guido Mattia Gallerani è ricercatore post-doc (Ville de Paris) presso l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM), ENS/CNRS.

Email: guido.gallerani@item.cnrs.fr

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Gallerani, Guido Mattia, "La poesia al tempo del capitale: Francis Ponge", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Betweenjournal.it/>