

Jean-Marie Gleize

OPACITÀ CRITICA

HGH 2014

OPACITÀ CRITICA
(2012)

Traduzione di
Michele Zaffarano

Sul giornale che ho sotto gli occhi, ci sono parecchie fotografie, e sulla prima di queste fotografie c'è un vecchio contadino che racconta un episodio della guerra rivoluzionaria ad alcuni giovani che sono venuti a visitare una mostra. I ragazzi piegano un po' la testa. Le ragazze stanno davanti e piegano la testa come se fossero tutte e tre dalla stessa parte della barca (a Wuhan, 1988).

Queste meravigliose immagini mi sono piaciute molto.

Adesso so che la porta bisogna aprirla e farla sbattere. Starsene in piedi fuori e dimenticare le immagini. La questione rivoluzionaria è ormai una questione musicale. Starsene in piedi fuori, ascoltare il vento.

Alla fine degli anni Venti e all'inizio degli anni Trenta, il giovane Francis Ponge scriveva in maniera molto cruda quanto fosse disgustato dall'ordine delle cose. Additava con reale violenza «i governi di affaristi e di commercianti». Aggiungeva: «Passi ancora se non fossimo costretti a partecipare, se non ci tenessero la testa dentro a forza, se tutto questo non parlasse a voce tanto alta, se non fosse l'unica cosa a parlare». In queste condizioni, proponeva come una specie di alternativa alla scrittura automatica (e alle

sue pretese virtù sovversive) una definizione della pratica della scrittura come «l'arte di resistere alle parole, l'arte di dire solo quello che si vuole dire, l'arte di violentarle e di sottometerle». Sono gli stessi camion che ancora oggi ci passano davanti e dentro la testa. Lo stesso dominio della merce. Dobbiamo ancora e sempre imparare a ritrovare il silenzio delle parole: *scrivere*. Contro tutto quello che parla a voce tanto alta. Proprio come impariamo a strappare le immagini che ci occupano gli schermi e a rinunciare alla “stupefacente” magia di quelle che ci raccontano il paradiso che sogniamo. Senza illusioni. Sotto una luce fredda.

«Il mio è un libro impegnato nella misura in cui m'impegna a vivere quello che ho scritto» (Pierre Guyotat).

A proposito del proprio rapporto con Degas, il poeta Dominique Fourcade evoca «secondo i casi, effetti di trasparenza o di translucidità che però si trovano a operare *in mezzo a una profonda opacità*». Un'altra delle figure che infestano *Le Sujet monotype* (1997) è il subcomandante Marcos, portaparola dell'esercito zapatista di liberazione nazionale nel Chiapas messicano: nel testo, c'è l'iniziale del nome (il nome di qualcuno che si è messo il passamontagna della resistenza), “M” come Marcos, o anche, semplicemente, “M”, imperativo del verbo “amare”.¹ Fra le molte ragioni che qualificano Marcos di fronte all'impresa della poesia (di fronte al modo in cui si legano, si

¹ In francese, la lettera “m” si pronuncia esattamente come l'imperativo singolare del verbo amare. — N.d.T.

annodano, s'incrociano e s'implicano poetica e politica), ci sarebbe per esempio questa, esprimibile in una forma che è quasi una parola d'ordine: «Andare al lavatoio». Andarci per far sorgere la parola in mezzo a tutti, per renderla possibile, per farla circolare e per ripulirla, per lavarla. È in effetti un grosso impegno politico-poetico quello che punta a sgrassare il linguaggio, a parlare contro le parole, gli stereotipi, gli “elementi di linguaggio”, a de-dogmatizzarli tutti, a de-ideologizzarli, a metterli a disposizione del senso comune e dell'uso, dell'erotismo della relazione quotidiana. Perché possa anche tradursi in atti. Perché agli uni e agli altri sia permesso “convenire” sull'azione da intraprendere, da condurre.

La democrazia del lavatoio (in quanto una delle forme semplici della *democrazia reale*) fa evidentemente parte del nostro paesaggio teorico. Riguarda il nostro vivere insieme, il possibile “parlarsi”, riguarda una certa forma d'intesa comunitaria all'interno della quale ritrovare il respiro, il gusto e la capacità di agire. (Nella misura in cui partecipa alla decontaminazione del linguaggio) riguarda anche il nostro modo d'essere nello scrivere tutto questo. Però, capiamo bene anche che, se questo luogo del lavatoio è veramente un luogo di liberazione della parola, a noi tocca riconoscere che lo scrittoio e la scrittura implicano un operare «in mezzo a una profonda opacità». Qualunque sia il grado di evidenza cui ideologicamente aspiriamo, cui ci identifichiamo immaginariamente, scrivere ci costringe a una certa forma di azione ristretta, a un qualche cosa come l'attraversamento dell'opacità. Dal punto di vista poetico siamo degli attori incerti.

Coscienti innanzitutto, in quanto tali, della relatività della nostra posizione. La nostra pratica è minoritaria o minore, marginale dal punto di vista economico e sociale e culturale. Nell'insieme delle cose pubblicate, a occupare una posizione dominante è il testo non letterario. Nell'insieme delle cose pubblicate in ambito letterario, a occupare una posizione dominante è la letteratura narrativa (romanzesca o altro, ma soprattutto romanzesca). All'interno della letteratura romanzesca, a essere quantitativamente dominante è la produzione "commerciale". Per quanto riguarda le pratiche cosiddette poetiche, nonostante le istituzioni (le strutture scolastiche e universitarie) continuino simbolicamente a mantenerle in uno stato di conservazione più o meno artificiale, la loro importanza è irrisoria. Se ora pensiamo alle cosiddette produzioni sperimentali o di ricerca, produzioni che, per principio, coincidono solo pochissimo o addirittura per niente con le definizioni che le istituzioni letterarie tendono a inculcare e a imporre, possiamo dire che si collocano in uno spazio che è un "punto morto". Resta da sapere quello che possiamo fare di questa posizione. Quale partito possiamo ricavare dalla nostra impotenza. Quale efficacia dalla nostra invisibilità.

Va da sé che il proliferare delle strutture editoriali autonome, il moltiplicarsi delle modalità d'intervento pubblico, la cultura delle reti (al posto del funzionamento di gruppo), il fatto di impadronirsi di tutti gli strumenti della comunicazione contemporanea e di usarli in maniera diretta o differita, in maniera deviata ecc., fa tutto parte d'una

risposta politica di fronte alla pressione del contesto. Ci costruiamo le nostre proprie capanne. E i sentieri che le uniscono. La risposta, però, non deve essere solo relativa ai mezzi che ci diamo, alle alternative che ci immaginiamo a fronte di una situazione oggettiva a noi relativamente ostile, o comunque molto sfavorevole. Riguarda naturalmente anche il resoconto dei contesti all'interno della stessa scrittura, riguarda anche le forme nuove o rinnovate con cui in poesia l'«impegnarsi» nello spessore opaco di un reale contraddittorio, conflittuale e violento, si esprime.

Da questo punto di vista non è possibile fare come se si potesse comprendere la questione del politico in poesia astraendo dai cambiamenti che, nel corso della seconda metà del Novecento, fino a noi, determinano e delimitano il modo in cui si pone. Compresa e messa immediatamente in pratica all'epoca dell'Occupazione e della Resistenza, epoca prolungata dalla sequenza dei poeti-comunisti (Aragon, Éluard) che accompagnano sul loro spartito il versante poetico e lirico della "letteratura impegnata", la questione si è progressivamente cancellata, estinta. A loro modo, gli anni Sessanta e Settanta («Tel quel», «Change»...) hanno giocato nuovamente la sequenza avanguardista degli anni Venti e Trenta: effervescenza teorica intorno all'articolazione necessaria e problematica tra attività creativa e azione politica, dal cambiamento delle forme fino al desiderio di rivoluzione sociale. Era allora una letteratura del post-"impegno" a riprendere in altro modo, riattivandola, la questione del politico nel testo: cambiare la vita, la lingua, la società, cambiare i quadri generici della scrittura, mostrare come, prolungata

e radicalizzata e ripresa dalle mani dei grandi contemporanei della Comune e degli eroici modernisti del periodo fra le due guerre, la «rivoluzione del linguaggio poetico» poteva e doveva accompagnare, informare, trasformare e nutrirsi della comprensione delle scosse della Storia, e mettersi anzi di nuovo, il meno ingenuamente possibile, “al servizio” delle correnti orientate verso l’emancipazione.

Nei confronti di questo ieri (che è uno ieri vicino, vicinissimo, e che per alcuni di noi, fra cui il sottoscritto, è stato il momento d’iniziazione decisivo tanto sul piano del desiderio della scrittura quanto su quello della formazione politica e militante), l’oggi, nella sua lunga sequenza, cioè dalla svolta degli anni Ottanta fino al primo decennio del nostro XXI secolo, sembra offrire in successione un doppio volto: prima di tutto, c’è stato un momento di relativa contrazione, che alcuni ambienti, credendosi finalmente liberi dai malefici di un’epoca teorico-dogmatica, ritennero favorevole a un’offensiva volta a incoraggiare la restaurazione dei “veri” valori estetici e poetico-lirici dopo due decenni di decostruzione critica presentati come terroristici e allo stesso tempo sterilizzanti. A quel punto, abbiamo dovuto reagire a questa reazione, cominciando con il creare in maniera quasi simultanea un gran numero di riviste («Java», «Nioques», «Poèsie prolétèr», «Quaderno», «Revue de littérature générale» ecc.) allo scopo di “mantenere le posizioni conquistate” e di insistere con creatività ed entusiasmo sul fatto che non ci si poteva comportare come se niente fosse successo, come se le questioni poste dalle correnti dell’avanguardia si fossero esaurite o risolte. È in questa situazione che emerge tutta una serie di giovani scrittori, i quali, rifiutandosi radicalmente di tornare alle fonti o di

darsi al restauro dei “poetismi” e impegnandosi in maniera molto audace a condurre ogni sorta di sperimentazione formale, si smarcano nettamente, malgrado tutto, rispetto ai propri immediati predecessori, su un punto capitale: s’impegnano cioè a rimanere esenti da ogni illusione, da ogni illusionismo utopico, e a praticare una presa di distanza ironica, a rifiutare non solo la seriosità ma anche tutto quello che di posa romantica ancora sopravviveva nella postura neo-avanguardista, o del suo stereotipo, compresa l’identificazione della politica con la sua “leggenda eroica”. Diffidenza quindi nei confronti della politica in generale. Tendenza a liberarsi apertamente dalle aspirazioni “rivoluzionarie” dei più anziani. Questo però è solo il primo momento, uno soltanto dei volti di quel movimento di cui ancora oggi facciamo parte. Va da sé che la tendenza al *pastiche*, alla parodia, al trattamento ironico dei “messaggi” che ci circondano, dei codici e dei formati della comunicazione di massa, persiste e trova in permanenza di che rinnovarsi. È d’altronde uno dei molteplici sistemi con cui il politico riesce oggi a reintrodursi, in maniera più o meno diretta, nella produzione poetica, o post-poetica. Quello che pare disegnarsi in maniera evidente è un certo re-iniettarsi del politico nel poetico. La quarta di copertina di un libro pubblicato nel 2003 da Christophe Hanna con l’indicativo titolo di *Poésie action directe* ² cominciava con queste parole: «Quali sono i mezzi per un’azione positiva a cui la poesia attuale possa aspirare senza diventare ridicola? O ancora, come può una particolare tecnica della parola, qualcosa che dichiara

² Il primo dei quattro saggi compresi in questo volume è stato da noi tradotto e pubblicato sul sito gamm: <http://gamm.org/wp-content/uploads/2008/02/hanna-christophe-poesia-azione-diretta.pdf>.

di essere poesia (o che è riconoscibile come tale), occupare degnamente un posto nella serie dei linguaggi socialmente efficaci?» Qui torna il concetto di *azione* (di un'azione poetica, di un'azione positiva o “diretta”, di un linguaggio socialmente efficace), o comunque l'*esigenza* di una certa efficacia, della capacità di sfuggire al ridicolo del proferire poetico-profetico (Hugo? Breton?). In ogni caso, a contrastare questa situazione (di minoranza, di marginalità, d'invisibilità), alcune precise intenzioni si affermano sotto forma di *questioni*, cui tentano di dare consistenza la produzione finzionale/poetica (su supporti diversi, in situazioni diverse, all'interno e all'esterno del libro) e il lavoro teorico (il lavoro di un particolare autore riguardo l'elaborazione di una poetica pragmatistica, oppure altri lavori che hanno come proprio soggetto i concetti di dispositivo, di scrittura documentaria o anche la generalizzazione delle pratiche di montaggio/incollaggio). Se, in questo modo, la questione politica (le questioni politiche) fa ritorno (fanno ritorno), è attraverso alcuni oggetti d'indagine (il quotidiano contestuale, il compost mediatico, le sfilate sugli schermi, le culture urbane e suburbane ecc.) che sembrano non rivelare direttamente quello che a noi si presenta come “la” politica (il campo della rappresentazione, i suoi giochi e il suo fraseggio in regime di democrazia liberal-totalitaria). La resistenza a quella che Bernard Noël ha giustamente chiamato la *castrazione mentale* («il potere è tornato a essere divino perché può agire invisibile») non può passare da uno scontro frontale. Presuppone invece da parte nostra coscienza e grande vigilanza formale. Più siamo veramente “realisti”, realisti dal punto di vista poetico e letterale, maggiori saranno le probabilità che avremo di arrivare a porre le

domande giuste, quelle che potranno essere ascoltate come pertinenti rispetto a un pensiero in atti, e di partecipare al progetto comune di una società capace di impegnarsi lungo un vero e proprio processo di affrancamento.

In un testo pubblicato con il titolo «Un cielo chiuso dentro l'acqua» all'interno del libro *Sorties* (Questions théoriques, 2009), caratterizzavo il momento che stavamo vivendo (che stiamo vivendo) come quello in cui la destra più cinica e violenta, più grossolanamente arrogante, e democraticamente eletta, esercita un potere socialmente devastante (un potere terroristico, d'intimidazione e di arresti arbitrari, esercitato estendendo l'apparato repressivo, criminalizzando le pratiche sindacali ecc.) e suggerivo che di fronte a questo “si” può provare (avrei dovuto parlare in prima persona) un sentimento d'impotenza leggermente disperata, e che se esiste un modo (o più modi) per rispondere politicamente a questa situazione in apparenza aporetica e ansiogena (unificando lotte fino a quel momento separate), io rispondo, (anche) per quello che mi riguarda, “poeticamente” se si vuole, con una certa pratica della scrittura, intesa in un certo modo, cioè non come trascrizione o comunicazione, come pubblicazione di qualche cosa che devo “dire” o ridire, ma al contrario come una maniera per esplorare quello che non si dice, quello che non si può dire, come un tentativo per restituire una specie di spazio-tempo molto presente ma anche molto sconosciuto, molto evidente e molto illeggibile, indecifrabile. È a questo che mi riferisco quando parlo di un progetto realista o di un letteralismo “réaliste”.

Per esempio, nel 1990, nel libro *Léman*, restituendo una situazione di dialogo al campus dell'Università di Wuhan, dove due personaggi, pochissimo tempo prima dei fatti di Tien An Men, fanno il giro di un lago e della parola “comunista”, di cui cercano di ritrovare il senso, un senso possibile. Oppure anche nel 1999, insieme ai compagni delle edizioni Al Dante, con Natacha Michel e altre persone vicine ad Alain Badiou, in un centro d'accoglienza per sans-papiers africani a Parigi (ne verrà fuori un libro collettivo, intitolato *Ouvriers vivants*). Oppure quando, nel 2007, in *Film à venir*, mi metto a render conto del “carattere di fantasma che ritorna” di Gilles Tautin, giovane militante della Gauche prolétarienne, spinto nella Senna dalla Guardia nazionale e morto annegato a Flins nel giugno 1968. O nel più recente (2011) *Tarnac, un acte préparatoire*, che interroga questo paesino posto tra fiume e foresta dove è andata a stabilirsi con l'intento di vivere “altrimenti” una comunità di giovani libertari oggi accusati senza prove di sabotaggio e di atti di terrorismo. In nessuno di questi casi si tratta di un proposito politicamente costituito o consistente, politicamente avvertibile, quanto di un lavoro di “cieca indagine”, di trattamento del circostanziale e del suo battito insensato (il cui senso è fuori portata), dell'insistenza e del ritorno in modalità quasi ossessiva di alcuni di quegli avvenimenti, di quei fantasmi, di quei volti, di quelle parole («*comunista* è questa parola chiusa dentro l'acqua, questo corpo chiuso dentro l'acqua») ecc. Di un rilancio continuo dello sforzo di formulare e riformulare questi dati. Qui il “poetico” non indica un contenuto che si possa riassumere, e non indica nemmeno l'orizzonte utopico o il sistema di valori che sottende, che sostiene oppure che orienta le lotte politiche in

corso o il progetto politico in generale, quanto piuttosto quello che, del reale, suscita la scrittura, insiste nella scrittura, resiste alla scrittura; interrogato e lavorato come tale, come quella cosa contro cui, qui-ora, a un dato momento della nostra storia individuale e collettiva, ci si scontra.

A proposito della reintroduzione di uno scopo pragmatico-politico (sostituito categoricamente a ogni residuo d'intenzione estetica), per me la questione del trattamento del linguaggio rimane un punto sensibile perché implica per "noi" scelte che sono diverse o che possono benissimo essere comprese o sentite come divergenti. Gli avanguardisti degli anni Sessanta-Ottanta avevano rimpiazzato, quanto a loro, il concetto sartriano o comunista di engagement con l'idea di "langagement": sovversione dell'ordine delle rappresentazioni per mezzo della lingua, per mezzo del lavoro sulla lingua o sulle lingue (contaminazione dell'alto con il basso, con il familiare, con il volgare, con il dialettale), sovversione *per mezzo della* lingua, sovversione *della* lingua, trasgressione dei codici, del codice, dissidenza per mezzo di dissonanze, discordanze, neologismi, cacofonie, infrazione delle regole morfologiche e sintattiche, eccentricità verbali, grandi irregolarità, in una parola: "mécriture". Ogni vera scrittura, in quanto *mécriture*, in quanto torsione poetica della lingua, essendo per definizione illeggibile o mostruosa. Era uno dei tratti specifici di quella modernità poetica, da Chlebnikov ad Antonin Artaud, fino ai balbettamenti di Novarina, alle scansioni pulsionali di Guyotat o a quella che Verheggen chiama la *violangue*. Al contrario, la nuova generazione dei *post-poeti* di cui ho appena

segnalato l'emergere nel corso degli anni Ottanta e Novanta, lungi dal cercare di coltivare un'illeggibilità trasgressiva, lavorano sulle forme e sui formati dei media, su quelli più direttamente accessibili a tutti e su quelli più leggibili. Si appropriano della lingua del nemico per meglio insinuarsi dentro le sue reti comunicative, per meglio pervertire o deviare i suoi messaggi, i suoi sistemi di raffigurazione ecc. Da qui la metafora del *virus* – che si presuppone invisibile e non rintracciabile, tanto più pericoloso ed efficace quanto meno reperibile. Qui vediamo che, per la *poesia critica*, ci sono due opposte scelte strategiche, due modelli. La scelta del “contro-uso”, vale a dire la produzione d'una modalità simbolizzante individuale (idioletto puro) che tende all'illeggibilità (da qui la rottura della comunicazione con il pubblico o con il lettore virtuale), oppure la scelta del modello “meta-uso”, che si serve invece delle stesse forme dei linguaggi dominanti per trasformarli in materia prima di una scrittura poetico-critica, la quale, al contrario delle posizioni del “contro-uso”, potrà rivendicare come luogo d'intervento e d'azione lo spazio pubblico – pannelli pubblicitari, schermi video, poster, ecc.

Se torno ora al mio proprio lavoro, di sicuro non posso situarlo semplicemente su uno o sull'altro di questi assi. Quando, nelle pagine di *Tarnac, un acte préparatoire*, scrivo: «Ho deciso di scegliermi il mio dialetto» e poi insisto dicendo che proseguo il mio cammino «fino ad arrivare a una scrittura dialettale deviata», potrebbe essere la prossimità al primo modello che si fa sentire. Queste cose riecheggiano una delle pagine iniziali del *Principe de nudité intégrale* (1995), in cui in maniera sconnessa avanzavo

le tre constatazioni seguenti: «Non scrivo in francese. Non conosco il francese. Non sono francese». Quello che è sicuro è che la violenza della formulazione veniva dalla convinzione che il francese di quelle pagine, il francese di quei dispositivi esplorativi e documentari, non è il francese che ho imparato, ma è una lingua “deviata”, una specie di dialetto inventato che indubbiamente *assomiglia* alla lingua che s’impara (e questa è una differenza considerevole rispetto al modello del contro-uso), visto che la forma di deviazione che caratterizza questo dialetto non è tanto la torsione o una qualche altra forma di trasgressione particolare, quanto la *semplificazione*, la neutralizzazione, la letteralizzazione. Un modello a questo proposito potrebbe essere la prosa di un libro di Leslie Kaplan pubblicato nel 1987 da POL e che s’intitolava *L’Excès-l’usine*. Una prosa *eccessivamente* (traspongo la parola del titolo) semplice, piatta, minimale, adatta a dire in maniera molto violenta la violenza del lavoro alienato.

La mia prossimità con il secondo modello potrebbe essere letta nel modo in cui molte di quelle pagine, che si tratti dei fatti di Flins, della morte di Gilles Tautin o dell’evocazione di una “invisibile” comunità ai margini della foresta su un remoto pianoro al centro della Francia, vengono costruite partendo da elementi captati, prelevati, inquadrati e ristrutturati seguendo una logica che punta a montare, a ricontestualizzare e a sovrapporre le piste. Per esempio il “testo-Flins” integra una componente mallarmeana (le note di Mallarmé sulla morte del figlio Anatole) e la suite *Tarnac* una componente rosselliniana (il modo in cui Rossellini, nel suo *Giullare di Dio*, mostra la vita quotidiana e materiale della comunità che si raggruppa intorno a Francesco d’Assisi). La differenza però sta

nel fatto che la “testimonianza”, il tentativo di chiarire parola dopo parola un complesso di circostanze il cui senso rimane inaccessibile, se pretende di mettere in gioco un insieme di materiali oggettivamente dati (che spesso si accontenta di ricopiare, trascrivere e incollare sulla superficie della pagina, di porre e giustap-porre e com-porre), questa testimonianza resta in prima persona, e riguarda un soggetto colpito da queste circostanze, interpellato come soggetto da ciò che esse sembrano implicare. C’è, in questo, proprio uno *scrivere* (in senso quasi durassiano), un’attività individuale, l’espressione di una relazione soggettiva con l’evento che probabilmente non tende ad altro se non, in un primo tempo, alla propria espressione (in termini di “sopravvivenza”, di necessità vitale dell’espressione contro l’imposizione dell’asfissia, senza nessuna garanzia di essere ascoltato da qualcuno). Lontano (può sembrare) da una “finalità socialmente efficace”... Comunque sia, se il concetto di “azione” (che, come ho detto, rientra nel campo delle nostre riflessioni e delle nostre pratiche) può solo restare sottoposto al confronto con quanto è in corso nel reale, sottoposto all’esame della sua iscrizione reale (efficace?) in questo reale, resta che dobbiamo pensare la scrittura come un *atto*. Mi ricordo di aver letto che a Francis Ponge sarebbe piaciuto intitolare l’insieme della sua opera *Atti o testi* (piuttosto che «Incanti o Poesie»...). Vogliamo credere che i libri sono degli atti, degli “atti preparatori”, pensati e preparati *al presente*. Non si tratta per noi né di evocare il passato (come fa ancora la poesia sulla modalità dell’elegia), né di cantare l’avvenire, o addirittura l’Avvenire (come, ancora a volte, fa la poesia sulla modalità del canto impegnato), quanto di lavorare su quello che potremmo chiamare un

presente anteriore (memoriale) con, simultaneamente, un presente “a venire”. Qualche cosa come un presente stratificato, un presente “in atti”, nell’inquietudine e nella preparazione di “ciò che arriva”. *Preparatorio* indica quindi questo presente attivo, addirittura attivista, della scrittura, proprio come il presente di quelli che a Tarnac e in altre “comuni” cercano di reinventarsi una vita su basi alternative rispetto a quelle della sottomissione al regno del profitto, della concorrenza, della valutazione continua, dell’informazione pubblicitaria, del deterioramento delle relazioni interpersonali.

All’inizio di queste righe evocavo (insieme a Dominique Fourcade) il principio di *opacità* che si lega al principio di scrittura. In un testo apparso sulla rivista «Tiqqun» (inizi degli anni Zero) e ripubblicato in *Contributions à la guerre en cours*, si suggerisce che l’Impero (è così che gli autori chiamano il potere economico e finanziario mondiale) ha meno paura delle organizzazioni combattenti che dell’anonimato politico, della costellazione in espansione degli squats, delle unità autonome autogestite «collegate da un’intensa circolazione dei corpi e degli affetti tra i corpi». Aggiungono: «C’è un’*opacità* inerente al contatto dei corpi. E non è compatibile con il regno imperiale di una luce che illumina ormai le cose soltanto per disintegrarle». Qui si vede che l’opacità non è certo un ostacolo o un limite. Toccare l’opacità luminosa e profonda vuole anche dire che non si può lavorare e resistere nella luce falsa «che illumina ormai le cose soltanto per disintegrarle». L’opacità è anche un’arma critica poetica e/o politica. Uno degli strumenti dell’*insurrezione quotidiana*.

I redattori de *L'Insurrection qui vient* affermavano che i moti del 2005 in Francia (da allora, ineluttabilmente, ce ne sono stati altri da altre parti, dalla Grecia all'Inghilterra) potevano essere intesi come la negazione della politica (nessuna rivendicazione, nessun messaggio esplicito) e che questa negazione *della* politica è schiettamente politica. La secessione per mezzo della scrittura e le forme di scrittura che ho appena richiamato possono essere intese come eco di questa negazione. Una certa negazione della politica per mezzo della poesia è politica. Soprattutto se si riesce ad ammettere questa pratica della scrittura di poesia come negazione persistente “della” poesia: nessun messaggio compiuto, rifiuto della rivendicazione, mantenimento del livello enigmatico, realismo radicale.

Ancora e sempre per tutto quello che parla «a voce intensamente bassa».

La questione rivoluzionaria è ormai una questione musicale.

Jean-Marie Gleize / Opacité critique.

© HGH 2014

::: <http://gamm.org>